

VOM GEISTESLEBEN
ALTER UND NEUER ZEIT

AUFSÄTZE

VON

OSKAR WALZEL

Walzel
V. Geistesleben
alter u. neuer
Zeit

1 9 2 2

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

895

SCHILLER UND DIE BILDENDE KUNST

1904

I

UNTER den meisterhaften Charakteristiken, die Schiller in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ deutschen Dichtern des 18. Jahrhunderts gewidmet hat, bleibt, was er von Klopstock sagt, ein unvergängliches Muster seelischen Tiefblicks und künstlerischer Erfassung. Klopstocks dichterische Eigenheit konnte nur ein ihm kongenialer Künstler so scharf und so einsichtig umschreiben. Wirklich gilt ja auch von Schiller, was er dem Dichter der „Messiade“ zuerkennt: beider Sphäre ist das Ideenreich, und beide führen alles, was sie bearbeiten, ins Unendliche hinüber. Und wenn Schiller in Klopstock einen musikalischen Dichter erkennt und ihn zu plastischen Poeten in Gegensatz bringt, so holt er dieses entscheidende Beiwort aus seiner eigenen innersten Künstlererfahrung.

„Je nachdem . . . die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen.“

Seiner Behauptung, Klopstock sei ein musikalischer Dichter, fügt Schiller, um Mißdeutungen auszuschließen, die angeführte Begriffsbestimmung an; in ihr hat die Poetik einen Gesichtspunkt von dauerndem Werte geschenkt bekommen. Geschöpft aber hat er diesen Gewinn aus der Beobachtung seines eigenen künstlerischen Wesens. Denn unrecht tut dem Künstlernatu-

rell Schillers, wer seine Phantasiebegabung ins Verstandesmäßige hintüberschiebt und sein dichterisches Schaffen aus dem Ideellen und Begrifflichen allein ableiten will. In jenen dunklen Tiefen, wo die ersten Keime künstlerischen Schaffens, dem Schöpfer selbst halb nur bewußt, sich regen und zu vollem Leben erstehen wollen, herrscht auch bei Schiller nicht begriffliche Klarheit. „Meine Ideen sind nicht klar, ehe ich schreibe“, bekennt er am 25. Februar 1789 dem Freunde Körner. Freilich, anschauliche Bilder, wie sie Goethe dort unten erschaut, belichtete Gestaltengruppen, wie sie Otto Ludwig auf solchen ersten Stufen künstlerischen Schaffens vor sich sieht: sie fand Schiller nicht, wenn er den Blick in sein Inneres hinabsteigen ließ. Seine Poesie durchläuft, ehe sie zum Worte wird, einen Weg, auf dem sie nur Gefühl ist, allerdings nicht plastisches, sondern musikalisches.

Die Bekenntnisse Schillers tragen wie mit einem Schlage helles Licht in dies Geheimnis seines Schaffens. Sie sind nicht nur von individueller, vielmehr von allgemeiner Bedeutung; denn nicht er allein hat gleiches an sich erfahren.¹ In den Briefen an Körner vom 25. Mai 1792 und an Goethe vom 18. März 1796 legt er seine Beobachtung fest, dort noch suchend und unsicher, hier mit dem entschiedenen Griff des Meisters. „Ich glaube“, heißt es in dem Briefe an Körner, „es ist nicht immer die lebhaftere Vorstellung eines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.“ Ganz unzweideutig verkündet das zweite Bekenntnis: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“

Verlockend wäre es, darzulegen, wie diese musikalische Gemütsstimmung noch der poetischen Idee einer Dichtung Schil-

lers ihr künstlerisches Gesetz gibt, das heißt wie in der letzten sprachlichen Formung von Schillers Dichtungen die musikalische Urkonzeption noch spürbar ist und wie sie die Melodie von Schillers Versen bedingt. Das Gesetz des Tonfalls von Schillers Vers ist so stark ausgeprägt, daß der memorierende Schauspieler von ihm sich getragen fühlt. Josef Kainz war dieses musikalische Gesetz von Schillers Vers so in Fleisch und Blut übergegangen, daß ihm der Wortlaut einer Versreihe Schillers notwendig den Wortlaut der nächstfolgenden ins Ohr rief. Was er hier fühlte, vermißte er bei anderen Dichtern; nie – behauptete er einmal – habe er gleiches bei Versen Gerhart Hauptmanns erlebt; er verwies dabei auf die Worte des armen Heinrich:

Noch ganz in Blättern steht die Ulme und
gleich wie aus Erz erhebt sie regungslos
sich in des klaren Morgens kalte Luft . . .

Das Gefühlserlebnis eines scharfen Beobachters auf seine Stichhaltigkeit zu prüfen und mit Ergebnissen jüngster metrischer Lehren zusammenzuhalten, sei anderen überlassen. Hier soll ein Blick auf die Grenzen fallen, in die Schillers musikalische Dichterbegabung seine Künstlernatur eingeschlossen hat. Musikalische Stimmung ist der Ausgangspunkt seines Wirkens, alles Bildhafte tritt dabei in den Hintergrund. Mehrfach hat man erörtert, mit welcher Energie Schiller trotzdem seine Kunst dem Plastischen zulenkte, um nicht einseitig im Musikalischen zu verharren. Mit Bewußtsein hat er etwa, als er den „Kampf mit dem Drachen“ schuf, angeregt durch den Anblick von Kupferstichen, sich „die Unterhaltung verschafft, mit einer gewissen plastischen Besonnenheit zu verfahren“ (an Goethe, 21. August 1798). Daß er aber ein tieferes Verhältnis zur bildenden Kunst nie gewonnen hat, diese unleugbare Tatsache scheint doch wohl in den Voraussetzungen zu wurzeln, die ihn zum musikalischen Dichter machten.

Noch im Jahre 1803 nennt Schiller sich brieflich einen „Barbaren in allem, was bildende Kunst betrifft“ (Jonas 7, 21) und erwehrt sich W. von Humboldt gegenüber (ebenda S. 15)

der Zumutung, Rom aufzusuchen, mit der Begründung: „Leider ist Italien und Rom besonders kein Land für mich, das Physische des Zustandes würde mich drücken und das ästhetische Interesse mir keinen Ersatz geben, weil mir das Interesse und der Sinn für die bildenden Künste fehlt.“ Seines Könnens sich bewußt, hat Schiller nie gezögert, seine „Armut der Anschauungen und Erfahrungen nach außen“ zu bekennen. Daß er niemals zu andauernder und ruhiger Betrachtung von Werken der bildenden Kunst gekommen ist, daß ihm auf diesem Felde vor allem „Anschauung und Erfahrung“ fehlten, ist sicher. Ein Kunsthistoriker, ein Kritiker bildender Kunst ist er nie geworden. Und doch hat seine unvergleichliche geistige Kraft auch dem Gebiete, das ihm vermöge seiner Begabung und vermöge seines Bildungsganges fremd geblieben war, einen Zoll abgefordert. In seine Sprache hat er übersetzt, was ihm unverständlich schien, solange es ein eigenes Idiom redete; er hat mit starker Hand sich angeeignet, was seinem Wesen widersprach; kühn erobern, nicht anschießsam nachempfinden war seine Art.

Von Anfang an wagt er sich auf das Feld der bildenden Kunst; zunächst nicht mit besonderem Glück. Wie weit er im „Fiesko“ hinter Lessing zurückbleibt, wenn er dem Maler Conti der „Emilia Galotti“ seinen Romano (A. 2, Sz. 17) folgen läßt, hat Minor (2, 59 f.) epigrammatisch scharf festgestellt: „In seinen Gesprächen über die bildende Kunst klingt alles so geziert und affektiert, als bei Lessing natürlich und wahr; und wie man aus der kurzen Szene der Emilia Galotti herausliest, daß der Verfasser ein Kunstliebhaber und Kunstkenner der vornehmsten Art ist und daß ein inneres Bedürfnis hier zu künstlerischem Ausdruck gekommen ist: so liest man dort umgekehrt aus jeder Wendung des Gespräches, daß dem Freunde Danneckers und Heideloffs, dem Besucher des Antikensaals in Mannheim die bildende Kunst eine fremde Welt ist.“ Auch die schiefe Gegenüberstellung des „blühenden Apoll“ und des „männlich-schönen Antinous“ macht Minor mit Recht dem „Fiesko“ (A. 1, Sz. 1) zum Vorwurf, während

er die heute befremdende, nicht nur hier (A. I, Sz. 13) begegnende Terminologie Schillers, der ein Freskogemälde von Romano herein- und hinaustragen läßt, nicht Schiller, sondern seiner Zeit zuschreiben darf. Ebenso erkennt er den Brauch des Sturm und Drangs, wenn Fiesko über dem Lob des Künstlers dessen Werk vergißt, während Lessings Prinz umgekehrt neben dem Werk die Person des Künstlers übersieht. Doch schon Luise nimmt in „Kabale und Liebe“ (A. I, Sz. 3) Lessings Wort auf; und im „Geisterseher“, im fünften Brief des Barons von F***, wenn Schiller wieder einen Maler zu einem Prinzen führt, ergeht es diesem wie Lessings Hettore. Drei Gemälde, „eine Madonna, eine Heloise und eine fast unbekleidete Venus“ werden gebracht. „Der Prinz blieb nicht einen Augenblick unschlüssig; man hatte sie kaum vor ihm ausgestellt, als das Madonnastück seine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog; in den beiden übrigen wurde das Genie des Künstlers bewundert, bei diesem vergaß er den Künstler und seine Kunst, um ganz im Anschauen seines Werks zu leben.“

Romano hat einen sterbenden Herkules, eine Kleopatra, einen wütenden Ajax geschaffen: dieser befindet sich „zu Rom, wo die Helden der Vorwelt im Vatikan wieder auferstehen“. Neben Apoll und Antinous erscheint im „Fiesko“ (A. 2, Sz. 5) noch die Venus von Florenz (in der Bühnenbearbeitung: „Venus von Medicis“). Durchaus antike Motive. In der ersten Szenenangabe der ältesten Fassung des „Don Carlos“ bleibt der Titelheld vor der Statue der Biblis und des Kaunus stehen. Bildende Kunst scheint also für den jungen Schiller mit dem Altertum untrennbar verknüpft zu sein. Dieser Umstand, dann die Vorliebe seines zweiten Dramas für Gegenstände der Plastik und Malerei: sie waren die Folge des ersten starken Kunsteindrucks, den Schiller empfangen hatte, seines Besuches des Mannheimer Antikensaals.

Zum erstenmal erstand hier vor Schillers Auge die Welt der antiken Kunst, soweit sie dem ausgehenden 18. Jahrhundert zugänglich war; in Abgüssen konnte er die Laokoongruppe

und den Apoll von Belvedere, den Torso des Herakles und die farnesische Statue, die Niobegruppe, Antinous, den borghesischen Fechter, die Venus von Medici und vieles andere von Angesicht zu Angesicht betrachten.² Wie sie sich ihm darstellten, das berichtete er sofort unter der Maske eines reisenden Dänen in dem Aufsätze „Der Antikensaal zu Mannheim“. Unverkennbar sah er all das mit dem Auge Winckelmanns. Wie hätte auch der Weniggeschulte sich der überwältigenden Kraft Winckelmannscher Analyse entziehen können, da doch Lessing, Herder, Goethe es nicht vermocht haben? So machtvoll hatte Winckelmann diesen Bildwerken, die uns heute durchaus nicht alle als Ausdruck strengster griechischer Kunst erscheinen, den Stempel seines künstlerischen und sittlichen Ideals aufgedrückt, daß jeder Zeitgenosse nur in seinem Sinne sich in ihre Welt einfühlen konnte. Wohl reihte Schiller erst 1793 Winckelmanns Werke seiner Bibliothek ein; allein schon die Selbstrezension der „Räuber“ bezeugt, daß er durch die Vermittlung von Lessings „Laokoon“ mit dem Geiste des großen Archäologen und mit seiner Deutung der Laokoongruppe in Berührung gekommen ist. In Mannheim nahm er, mindestens aus abgeleiteten Quellen, Winckelmanns Anschauung jener Bildwerke in sich auf. Wörtlich stimmt, was er zu sagen hatte, mit Winckelmanns Wendungen überein.

In der Laokoongruppe wollte Winckelmann ein Zeugnis der edeln Einfalt und stillen Größe griechischen Wesens finden; er betonte immer wieder, wie sehr der Ausdruck des Affekts gemildert sei, wie der Geist des Leidenden den Schmerz des Körpers zu überwinden trachte: „Indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt . . . tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Atem.“ Schiller sagt: „Dieser hohe Schmerz im Aug, in den Lippen, die emporgetriebene arbeitende Brust – ein Augenblick, ein Zustand, wo die Natur selbst sich so gern vergißt, so gern ins Gräßliche ausartet, bei aller Wahrheit so angenehm, bei aller Treue so delikate behandelt, daß sich das verwöhnteste Auge mit Trunkenheit darauf heften

kann.“ Im Apoll von Belvedere erkennt Schiller mit Winckelmann den Pythontöter. War doch Winckelmanns Deutung – sie ist längst aufgegeben worden – machtvoll genug, um auch in „Wanderers Sturmlied“ die Verse wachzurufen:

Wandeln wird er
Wie mit Blumenfüßen
Über Deukalions Flutschlamm,
Python tötend, leicht, groß,
Pythius Apollo.

Schiller aber hebt mit Winckelmann hervor, daß es dem Künstler geglückt sei, den Eindruck einer unsterblichen Erscheinung zu erwecken, und bestimmt das künstlerische Wertverhältnis des Apoll von Belvedere und des Herkulestorso ganz wie Winckelmann: höherer Stil dort, höchster künstlerischer Genuß hier. Auch was Winckelmann von den Köpfen der Niobiden gesagt hat, bleibt für Schiller unverloren.

Nach zwei Seiten hin ist auf lange Zeit hinaus die in Mannheim unter Winckelmanns Leitung gewonnene Anschauung für Schiller bindend. Lessings „Laokoon“ dient daneben nur als Stütze. Erstens bewegt sich Schiller als Dichter und als Theoretiker fortan im Kreise der Bildwerke, die er in Mannheim gesehen: Laokoon, Apoll von Belvedere, farnesischer Herkules und Torso. Wenn er von der Antike spricht, so sieht er sie fast immer aus dem Gesichtswinkel dieser Werke ihrer Plastik. Zweitens wird ihm die Grundanschauung, auf der sich Winckelmanns Charakteristiken dieser Bildwerke aufbauten, das Ideal der edeln Einfachheit und stillen Größe, zu einem unentbehrlichen Zug seiner eigenen ästhetischen und ethischen Gedankenbauten. Um so stärker bannt ihn Winckelmann, als ja Schillers letzter Versuch, selbständig in die bildende Kunst sich einzulernen, nicht zur Ausführung gekommen ist. Der 1793 geplanten systematischen Darstellung seiner Ästhetik, dem „Kallias“, sollte ausgiebiges Studium der bildenden Kunst zugrunde gelegt werden. Das ist aus dem Briefe an Körner vom 11. Januar 1793 zu erkennen. Das Schicksal hintertrieb die Ausführung des ganzen Planes.

Zunächst seien Schillers Äußerungen über die Bildwerke der Antike einer raschen Musterung unterworfen, die wie diese ganze Studie keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

In Winckelmanns Sinne spricht der Aufsatz über Lykurg (1790) von der „vollkommenen Form eines Antinous, eines vatikanischen Apolls“. In den Fragmenten aus Schillers Vorlesungen 1792/93, die Chr. Fried. Michaelis der Nachwelt erhalten hat, gedenkt eine längere, von Winckelmann getragene Gedankenfolge über die Bedingungen der Schönheit menschlicher Gestalt wiederum des vatikanischen Apoll, der – genau wie Winckelmann es bestimmt hatte – „gleichsam schwebt“. Das Ideal menschlicher Schönheit findet der Schluß der Abhandlung „Über Anmut und Würde“ mit Winckelmann im „belvederischen Apoll“, dem hier die „göttliche Gestalt einer Niobe“, der „borghesische geflügelte Genius“, die „Muse des barberinischen Palastes“ beigegeben werden. Endlich faßt den Apoll von Belvedere der letzte Satz der Besprechung von Matthissons Gedichten abermals als den „Besieger des Python“, der „den furchtbaren Bogen mit der Leier vertauscht“.

Die Laokoongruppe, in der Selbstrezension der „Räuber“ mehr mit Lessing als mit Winckelmann zum Beleg des „Anstands und der Milderung“ der „anschaulichen Kunst“ erhoben, in Michaelis' Fragmenten von einem verwandten Gesichtspunkte betrachtet, wird in der Abhandlung über „Würde“ nach der Deutung Winckelmanns zum Nachweis verwertet, wie „Ruhe im Leiden“, das heißt Würde im qualvollsten Affekt bewahrt werden könne. In weiterer Ausführung dieser Idee benutzt der Aufsatz „Vom Erhabenen“ (in dem später „Über das Pathetische“ überschriebenen Teil) Winckelmanns Beobachtungen mit ausdrücklicher Nennung seines Namens, ja mit einer langen Anführung aus Winckelmanns „Kunstgeschichte“. „Die Gruppe des Laokoon und seiner Kinder“, heißt es, „ist ohngefähr ein Maß für das, was die bildende Kunst im Pathetischen zu leisten vermochte“; und über Winckelmanns Worte fällt Schiller das Urteil: „Wie wahr

und fein ist in dieser Beschreibung der Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur entwickelt, und wie treffend die Erscheinungen angegeben, in denen sich Tierheit und Menschheit, Naturzwang und Vernunftfreiheit offenbaren.“ In dem Gedichte „Das Ideal und das Leben“ endlich zeichnete Schiller, getreu nach Winckelmann, Laokoon, wie er „mit namenlosem Schmerz“ der Schlangen sich erwehrt.

An Winckelmanns ahnungsfrohe Deutung des Herkulestorso denkt Schiller, wenn er am 29. November 1794 an Goethe über das Faustfragment von 1790 schreibt: „Ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von diesem Stücke gelesen, der Torso des Herkules ist.“ Aber noch viel mehr ergibt sich aus Winckelmanns Deutung für Schiller: Herkules wird dem aus eigener Kraft Emporgestiegenen ein Symbol ruhm- und sieggekrönter Ringens. „Nicht aus meinem Nektar hast du dir Gottheit getrunken; deine Götterkraft wars, die dir den Nektar errang“, so spricht „Zeus zu Herkules“. Immer wieder umschwebt Schiller die Vorstellung des ringenden und dulddenden, dann das verklärte Bild des in den Olymp aufgenommenen Halbgottes. Neben Ödipus, Perseus, Theseus stellt den Vertilger der allgemeinen Feinde die Studie über die erste Menschengesellschaft. „Groß war Herkules, da er seine zwölf Arbeiten unternahm und beendigte“, heißt es in dem Aufsatz „Vom Erhabenen“. Den dulddenden, willig alle Erdenlasten tragenden Herkules führt als Verklärten der Schluß des Gedichtes „Das Ideal und das Leben“ in den Olymp:

Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte,
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Totenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die willgen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist —

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Äthers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens,
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.

Der unausgeführte Plan einer Vermählung des Herkules und der Hebe hätte den Weg des Heros von irdischer Pein zu des Äthers leichten Lüften nur ausführlicher und reicher dargestellt, den Weg, in dem Schiller das Symbol seiner eigenen Lebensbahn sah. All das aber ist wieder mit Winckelmanns Auge aus der Kunst der Antike, und zwar aus dem farnesischen Herkules und aus dem Torso herausgelesen; denn Winckelmann scheidet „einen Herkules, welcher wider ungeheure und gewaltsame Menschen zu streiten hatte und noch nicht an das Ziel seiner Arbeiten gelangt war, von dem mit Feuer gereinigten und zu dem Genuß der Seligkeit des Olympus erhabenen Körper desselben“; „jener“, fügt er hinzu, „ist in dem farnesischen Herkules, und dieser in dem verstümmelten Sturze desselben im Belvedere vorgestellt“. In Mannheim hatte Schiller beide Bildwerke gesehen, damals noch ahnungslos, daß ihr Gegensatz ihm einst das letzte und höchste Wort leihen werde, das er als Künstler, Ethiker und Mensch über sein Leben wie über alle Menschenexistenz zu sagen hatte.

Denn schon aus diesen wenigen Belegstellen erhellt, wie die von Winckelmann gegebenen Deutungen der antiken Bildwerke nicht so sehr im Sinne bildender Kunst als vielmehr im weitesten menschlichen Sinne für Schiller fruchtbar geworden sind. Wirklich baut er aus ihren Elementen das Wesen dreier Anschauungen auf, die seiner Ästhetik und Ethik zu entscheidender Charakteristik dienen. Laokoon wird ihm zum Ausdruck der „Würde“ oder des „Erhabenen“: ein Mensch,

den das Schicksal erhebt, wenn ihn das Schicksal zermalmt; die Göttergestalten der antiken Kunst versinnlichen ihm sein ethisches und ästhetisches Ideal harmonischer Totalität; die beiden Formungen des ringenden und des verklärten Herkules sagen ihm, wie der Mensch aus den Banden des Erdenlebens zu seinem Ideal hinaufstreben kann und muß, auf welchem Wege er mithin seine Bestimmung zu erfüllen vermag.

Schon haben wir Laokoon – nach Winckelmanns Auffassung – als Ausdruck der im Affekt bewahrten Würde kennengelernt. Die Abhandlung „Über Anmut und Würde“ legt auch, ebendort, wo sie von Apoll, Niobe, dem borghesischen Genius und der barberinischen Muse spricht, abermals mit Berufung auf Winckelmann, freilich diesmal mit einer kleinen Umbiegung von Winckelmanns Wortbrauch, den höchsten, vollendeten Ausdruck der Menschheit an jenen Bildwerken fest. Winckelmanns Ideal der edeln Einfalt und stillen Größe wird hier als Vereinigung von Anmut und Würde gefaßt und in den griechischen Götterbildern gefunden: „Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heitern Stirne die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht die Naturnotwendigkeit in der edeln Majestät des Angesichts unter.“

Der in der Vereinigung von Anmut und Würde sich kundgebende Ausgleich von Vernunftfreiheit und Naturnotwendigkeit ist Schillers sittliches Ideal, seine eigenste Schöpfung; aus ihr leitet er sein ästhetisches Ideal ab, und er findet es wieder in den genannten Bildwerken. Im fünfzehnten der „Briefe über ästhetische Erziehung“ entwickelt er das Ideal des Menschentums aus einem neuen Grundsatz: Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Und wiederum beruft er sich auf die olympischen Götter der Griechen, das heißt auf ihre Gestaltung in der bildenden Kunst. Nur nennt er jetzt, wohl durch Goethe geleitet, nicht jene Bildwerke, sondern Juno Ludovisi, vor der Goethe in Italien huldigend gestanden hatte. In wörtlichen Anklängen an die Wendungen des Aufsatzes „Über Anmut und Würde“ heißt es: „Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was

aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist.“ Den innersten Gehalt aber seines hier umschriebenen Ideals menschlicher Entwicklung formte er dichterisch in dem Gedichte „Das Ideal und das Leben“, und zwar wieder mit Bezug auf die ihm von Winckelmann gedeuteten Griechengötter.

Den Weg endlich zu diesem letzten Ziel, heraus aus der Enge der Existenz des kämpfenden Menschen, weist ihm Winckelmanns Gegenüberstellung des farnesischen Herkules und des Torso. Die höchste Höhe dichterischer Absichten, die sich spekulativ aus Schillers Ästhetik ableiten läßt, wäre in der geplanten, nie ausgeführten Idylle, der die Vermählung des Herkules mit der Hebe zum Inhalt dienen sollte, zum Ausdruck gelangt. Darum nennt Schiller in dem Briefe an Humboldt vom 30. November 1795 diesen Plan „in gewissem Sinne ein Maximum“. Über diesen Stoff hinaus gibt es keinen mehr für den Poeten“, meint er. Getragen von der Anschauung der griechischen Götterstatuen, aus der Winckelmanns Deutungen erstanden waren, möchte er – „welcher höchste aller Genüsse!“ – die Szene im Olymp darstellen; alles Sterbliche sollte da ausgelöscht sein, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen, kein Schatten, keine Schranke zu sehen sein.

In der Schrift über naive und sentimentalische Dichtung (Säkularausgabe 12, 227 f.) gab Schiller zu erkennen, wie ganz anders als die Idyllendichter aus dem Umkreis Geßners er sich die Aufgaben seiner Idylle dachte. Den Geist auszuschließen, um mit dem Herzen ein leichteres Spiel zu haben, lag ihm fern. Vorwärts zu unsrer Mündigkeit solle auch die Idylle führen; um die höhere Harmonie empfinden zu lassen, die den Kämpfer belohnt, den Überwinder beglückt. Sie stelle Hirtenunschuld dar in Menschen der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung.

Ob nicht Goethe an Schillers Absichten dachte, als er seinem Faust auf dessen langem Wege einen Augenblick idyllischen

Genießens schenkte? „Arkadisch frei sei unser Glück“ ruft Faust der endlich erkämpften Helena zu. Dieses Arkadien zu zeichnen, versenkte sich Goethe in die damals neusten Schilderungen Griechenlands. Fausts Rede (Vers 9506–73) entwickelt die Pracht des Lands, in dem das Wohlbehagen erblich ist. Er wahrt dabei die hohen geistigen Ansprüche, die von Schiller gefordert worden, ihm selbst das Gegebene waren. Was er Helena zu bieten hat, ist wirklich Licht, Freiheit, Vermögen. Kein Schatten, keine Schranke ist zu spüren.

2

SCHILLER hat den Plan nicht zur Ausführung gebracht. Sein künstlerisches Temperament drängte ihn zum Tragischen hin. Im Tragischen indes hatte seine Spekulation eine Stufe dichterischen Schaffens festgestellt, die nicht an seinen obersten Schönheitsbegriff heranreichte. Mit Schillers Worten darf man sagen: in Winckelmanns Griechengöttern, in dem Plan der Idylle von Herkules und Hebe waren Anmut und Würde verbunden; die Tragödie bleibt als Ausdruck der Würde einseitig unter solcher Allseitigkeit stehen. Es hat etwas Tragisches an sich, wie Schiller das Höchste, das in der Kunst geleistet werden könnte, deutlich und scharf umschrieben vor sich sieht und wie er doch verzichtet, es künstlerisch zu formen, und dafür bei einer Dichtungsart stehenbleibt, die ihm nicht als höchste gelten konnte. Hätte er von den beiden Formen dramatischer Kunst die Komödie sich zum Feld seiner dichterischen Tätigkeit erlesen, so wäre er seinem Ideale harmonischer Menschlichkeit und rein ästhetischer Kunst noch näher geblieben. Mehrfach hatte er das Wesen der Komödie in diesem Sinne dem der Tragödie theoretisch gegenübergestellt. Doch sein künstlerisches Naturell, seine unverkennbare Begabung zum Tragischen und eine richtige Erkenntnis seiner dichterischen Fähigkeiten ließ ihn das Gebiet bebauen, auf dem er in seiner Höhezeit als Meister schaltet und waltet.³

Nicht Anmut und Würde, sondern Würde allein, nicht das höchste Schöne, sondern das Erhabene hat er da zu gestalten

versucht. Man begreift, daß er allmählich für das gewählte Gebiet sich mehr und mehr erwärmte und daß er das Schöne, das Winckelmann (ebenso wie Lessing) aus den Bildwerken der Griechen abgeleitet hatte, die edle Einfalt und stille Größe dieser Kunst, nicht auf die Dauer als alleinseligmachenden Grundsatz anerkennen konnte. Wirklich äußerte er wenige Jahre nach dem Abschluß seiner ästhetischen Spekulationszeit wesentlich geänderte Anschauungen. Der Kunsthistoriker A. L. Hirt war mit der Behauptung hervorgetreten, daß das Charakteristische und Pathetische der antiken bildenden Kunst stärker betont werden müsse. Nicht gerade glücklich geformt, nichts weniger als geschmackvoll vorgebracht, forderte dieses Bekenntnis den Spott der jungen Romantiker heraus: auch Goethe konnte nur bedingt zustimmen. Schiller jedoch (an Goethe, 7. Juli 1797), der durch die Vorarbeiten zum „Wallenstein“ damals schon auf das Gebiet des Pathetischen sich versetzt sah, stellte sich auf Hirts Seite. Es sei, meinte er, gerade der rechte Moment, daß die griechischen Kunstwerke von seiten des Charakteristischen beleuchtet und durchgegangen würden; „denn allgemein herrscht noch immer der Winckelmannsche und Lessingische Begriff, und unsre allerneuesten Ästhetiker, sowohl über Poesie als Plastik, lassen sich recht sauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen“. Viel zu weit sei man in der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende gegangen; eine Absonderung, die bloß der Philosoph mache, habe man viel zu grob genommen. Wenden sich diese Bemerkungen gegen die jungen Romantiker, zunächst gegen Fr. Schlegel, so trifft Schiller im gleichen Zusammenhange auch ihre Gegenfüßler, die den Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke und nicht auf ihre Behandlung beziehen. „So müssen sie freilich verlegen sein, wenn sie den vatikanischen Apoll und ähnliche, durch ihren Inhalt schon schöne Gestalten, mit dem Laokoon, mit einem Faun oder andern peinlichen oder ignobeln Repräsentationen unter einer Idee von Schönheit begreifen sollen.“ Er selbst

möchte beiden Parteien gegenüber lieber das Wort Schönheit, „an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind“, aus dem Umlauf bringen und dafür „die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn“ setzen.

Scheint da nicht alles umgeworfen zu sein, was Schiller in seinen theoretischen Schriften aufgestellt hatte? Aus Winckelmanns und Lessings Anschauungen heraus war dort der Begriff des höchsten Schönen geholt worden; dieser „Winckelmannsche und Lessingische Begriff“ wird jetzt plötzlich als veraltet hingestellt. Zwischen dem Idealschönen des vatikanischen Apoll und dem nur Erhabenen des Laokoon war dort eine scharfe Grenze gezogen, jetzt treffen sich beide Richtungen „unter einer Idee von Schönheit“, für die freilich Schiller lieber „Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn“ setzen möchte. Tatsächlich scheint die „Absonderung, die bloß der Philosoph“ Schiller gemacht hatte, für den Künstler und Kritiker Schiller unbrauchbar geworden zu sein. Und doch liegt nicht eine völlige Schwenkung, sondern nur eine veränderte Bewertung des Idealschönen und des Erhabenen vor, und sie gründet sich auf die künstlerischen Erfahrungen, die Schiller inzwischen an seinem eigenen Schaffen gemacht hatte. Dem Theoretiker, der von Kant streng zu scheiden gelernt hatte, war es ebenso selbstverständlich, Schönes und Erhabenes zu trennen, wie es dem schaffenden Dichter notwendig erscheinen mußte, sich nicht von dem Gebiet des Schönen ausgeschlossen zu sehen, wenn er dem „Erhabenen“ der Tragödie diene. Oder um auch hier das Wort Schönheit zu meiden, an das falsche Vorstellungen ja heute noch unvermeidlich sich knüpfen: Schiller mußte, um sich nicht höchste ästhetische Wirkung von vornherein abzusprechen, das Idealschöne seiner Abhandlungen niedriger, das Pathetische, die „Würde“, höher einschätzen. Er durfte dies um so mehr, da keine Tragödie bloß auf „Würde“ im Sinne Schillers eingeschworen, sondern, wie jedes lebendige Kunstwerk, das Gebiet des Ästhetischen in seinem ganzen Umfang auszumessen bestimmt ist. Und so hoffte er denn als Dramatiker und Dramaturg von einer Er-

örterung des „Charakteristischen und Leidenschaftlichen der griechischen Kunstwerke“ mächtige Förderung.

Goethe hatte in dem Briefe vom 5. Juli 1797, der Antwort auf Schillers hier betrachtetes Bekenntnis, ein Wort von den Theoretikern fallen lassen, deren „Enunziationen“ die „Kunst begrenzen“, das heißt einengen. Lessing, Winckelmann, Hirt selbst hatte er da im Auge. Auch Schillers Worte sind von dem Wunsche getragen, der Kunst freie Hand zu lassen, und wär es auf Kosten seiner eigenen älteren Ansichten.

Von Winckelmann, von Lessing hat sich der Künstler Schiller zuletzt befreien müssen. Merkwürdig, wie er etwa um dieselbe Zeit gegen eine andere Anschauung, die er von dem Archäologen Lessing übernommen hatte, mindestens einen satirischen Trumpf ausspielt. In den „Göttern Griechenlands“ hatte er das Ergebnis von Lessings Studie „Wie die Alten den Tod gebildet?“ in die Verse zusammengefaßt:

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Still und traurig senkt ein Genius
Seine Fackel.

Im Xenienalmanach aber steht Schillers skeptisches Distichon: „Der Genius mit der umgekehrten Fackel“:

Lieulich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel,
Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht.

In der Richtung, die Schiller in dem Briefe an Goethe vom 7. Juli 1797 mit seiner Parteinahme für charakteristische Kunst eingeschlagen hatte, ist er nur als Dichter weitergeschritten. Für tiefere, von hier aus unternommene Erfassung der bildenden Kunst blieb ihm keine Muße; und so ist trotz allen Anregungen und Belehrungen, die ihm der Verkehr mit Goethe und mit Heinrich Meyer bringen konnte, abstrakt und allgemein, was er 1800 „An den Herausgeber der Propyläen“ über die Bilder sagt, die ein Preisausschreiben der Weimarer Kunstfreunde zutage gefördert hatte. Er selbst war sich voll auf bewußt, daß er nur ins Poetische und allgemein Philoso-

phische hier gegangen sei, daß das „eigentlich Künstlerische“ von Plastik und Malerei außer seiner Kompetenz und Wissenschaft liege, daß er nur einige Gedanken auszusprechen, den Leser zu unterhalten, den „Künstler ein wenig anzuregen und mitunter konfus zu machen“ versucht habe. Wie der Aufsatz „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ und die „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ in den wenigen Worten, die sie der bildenden Kunst widmen, elementar-ästhetische Formeln auf das Sondergebiet anwenden, so bewegt sich das Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen“ lediglich in den „Absonderungen, die bloß der Philosoph“ macht, spricht etwa ganz im Sinne einer Stelle der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von dem Verderben, das der zeitgemäße Hang zum Sentimentalischen der bildenden Kunst bringe, ja baut im wesentlichen auf den Scheidungen jener Abhandlung auf. An die Aufgabe, lebendige Erkenntnis der Kunst gegen philosophische Gedankenbauten auszuspielen, wagt Schiller sich nicht. Nur die allgemeinsten und darum leicht mißverstandenen Kunstforderungen werden entwickelt und geistreich für die Bildwerke verwertet, die den Preisrichtern vorlagen. Auch die Gedankenlyrik des reifen Dichters bleibt gern bei allgemeiner philosophischer Betrachtung stehen, wenn sie das Gebiet der bildenden Künste berührt: so wenn er beklagt, daß die Antiken Italiens nach Paris von Napoleon geschleppt worden seien, oder wenn er den griechischen Genius an Meyer, die Antike an den nordischen Wanderer Worte richten läßt. Er begnügt sich mit knappen Andeutungen, wo er von antiken Bildwerken zu reden hat: so im „Spaziergang“ und in „Pompeji und Herkulanum“. Selbstverständlich geht die rasch hingeworfene „Huldigung der Künste“ in der Selbstcharakteristik von Skulptur und Malerei nicht über beiläufige Andeutungen hinaus. Auch der Dresdner Aufenthalt vom Jahre 1801, währenddessen Schiller die Kunstschatze der Stadt genauer angesehen zu haben scheint als je vorher, hat da nichts mehr geändert. Daß Schiller bildende Kunst damals

nur noch durch die Brille der Weimarer Kunstfreunde sah, beweist ein gleichzeitiges Gespräch mit Tieck, das R. Köpke (I, 257 f.) aufgezeichnet hat. Um so bemerkenswerter ist, daß die in der Jugend gepflegte Neigung, Motive der bildenden Kunst dem Drama einzuweben, zuletzt wieder erwacht. Gegen die Romantiker richtet sich Schillers Wort von 1797 über das Charakteristische; in den folgenden Jahren hat er je länger desto weniger für sie übrig. Und doch würdigt er sie eben auf jenem Boden des Wettkampfs: Gemälde in Dichtung umzusetzen, ist seit 1798 eine gern gepflegte Lieblingsaufgabe der Romantiker. Und Schiller versucht gleiches zum ersten Male in „Maria Stuart“.

Längst hat man bemerkt, daß die enthusiastischen Worte, mit denen Mortimer (A. I, Sz. 6) die „heitre Wunderwelt“ der Kunst Roms feiert, sich mit der romantischen „*prédilection d'artiste*“ für katholische Kunst enge berühren. Wohl huldigt Mortimer zunächst der antiken Baukunst, spricht von „der Säulen Pracht und Siegesbogen“, von „des Kolosseums Herrlichkeit“. Dann aber heißt es:

Wie wurde mir, als ich ins Innre nun
Der Kirchen trat und die Musik der Himmel
Herunterstieg und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilige Mutter, die herabgestiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung.

Bisher ist von den großen Malern der italienischen Renaissance keine Rede gewesen. Sehr selten nur begegnen ihre Namen in Schillers Schriften und Briefen. Vereinzelt steht in einem Briefe an Streicher (8. Dezember 1782) die Erwähnung des Gerüchts da, daß Tizian Raffaels Farbenreiber gewesen sei. In „Anmut und Würde“ wird das Leben der schönen Seele mit den Gemälden Tizians verglichen, in denen alle

schneidenden Grenzlinien verschwunden sind und doch die ganze Gestalt nur desto wahrer, lebendiger, harmonischer hervortritt. Ein andres Mal (an Goethe, 4. Juli 1797) nimmt Schiller sich Michelangelos gegen Hirt an. Um so wichtiger sind die zitierten Verse der „Maria Stuart“.

Im März 1799 war das erste Heft des zweiten Bandes der romantischen Zeitschrift „Athenäum“ ausgegeben worden. In dem Gespräch „Die Gemälde“ hatten die Genossen die Kunstwerke der Dresdner Galerie nach romantischer Kunstauffassung gefeiert; Wilhelm Schlegel war da von ungebundener zu gebundener Rede weitergegangen und hatte, zumeist in Sonetten, nicht gerade einzelne Gemälde, aber hergebrachte Gegenstände der katholischen Renaissancemalerei in Verse umzusetzen gesucht. Die Poesie sollte auf diesem Wege der Malerei ihre Dankbarkeit beweisen. Da ist je ein Sonett dem Ave Maria, der Geburt Christi, der Mater dolorosa, der „Mutter Gottes in der Herrlichkeit“ gewidmet. Stück für Stück die Motive, deren auch Mortimer gedenkt. Nur die „herabgestiegene Dreifaltigkeit“ fehlt. Ist Wilhelm Schlegels später geäußerte Annahme zu kühn, daß Schiller, um einen durch die Kunst zum Katholizismus hingetragenen Schwärmer zu zeichnen, die Züge seiner Schilderung diesen Zeugnissen romantischer „*prédilection d'artiste*“ für katholische Malerei entnommen hat? Allein Schiller blieb hier nicht stehen. Maria Stuart selbst, entzückt, in Melvil einen Priester zu entdecken, der ihre letzte Beichte hören soll (A. 5, Sz. 7), ruft:

... wie den Apostel einst

Der Engel führte aus des Kerkers Banden,
Ihn hält kein Riegel, keines Hüters Schwert,
Er schreitet mächtig durch verschloßne Pforten,
Und im Gefängnis steht er glänzend da —
So überrascht mich hier der Himmelsbote . . .

Mit Recht hat man in diesen Versen eine dichterische Umformung von Raffaels „Befreiung Petri“ erkannt. Und wie hier verwertete Schiller in der „romantischen“ Tragödie der „Jungfrau von Orleans“ ein Werk Raffaels, nicht um einen

Abtrünnigen zu charakterisieren, nein, um eine Gestalt voll katholischen Glaubens zu schaffen. Die „Mutter Gottes in der Herrlichkeit“ hatte W. Schlegel der Sistina Raffaels nachempfunden:

Dir neigen Engel sich in tiefer Feier,
Und Heilge beten, wo dein Fußtritt wallt . . .
Du trägst ein Kind voll hehrer Allgewalt,
Des Todes Sieger und der Welt Befreier . . .

Hat nicht auch Schiller das Motiv der Sistina vor Augen, wenn er Johanna ihre letzte Vision mitteilen läßt?

Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.

Hier tritt Schiller ohne Vorbehalt in Wettkampf mit W. Schlegels Versuchen, katholische Malerei in Dichtung zu wandeln. Soll es als Zeugnis für Schillers unplastische Dichterbegabung gelten, daß er in die beiden letzten Verse einen scheinbar unlöslichen Widerspruch bringt? Wie kann Maria den Sohn an ihrer Brust halten und zugleich die Arme Johanna entgegenstrecken? Der Einwand wäre kleinlich. In traumhafter Vision gelten gewiß die Gesetze der bildenden Kunst nicht bis ins letzte.

Das Motiv selbst aber klingt nochmals bei Schiller an in den Chorversen der „Braut von Messina“:

Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron,
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn.

Aber auch nur hier entlehnt die „Braut von Messina“ der Malerei ein künstlerisches Motiv. Ihrer antikisierenden Form entsprach, der Plastik sich zu nähern; und das kommt zur Geltung, wenn Schiller mehrfach die Handelnden zu plastischen Gruppen erstarren läßt. „Wilhelm Tell“, das moderner gedachte Stück, liebt dafür, malerische Wirkungen auszuüben,

mehr als irgendein Drama Schillers, wenigstens seit dem „Fiesko“. Im „Demetrius“ wäre wohl auch Ähnliches zur Geltung gelangt. „Fiesko“ ist zu der Zeit geschrieben, als Schiller zum ersten Male mit bildender Kunst in Berührung gekommen ist. Am Ende seines Wirkens angelangt, läßt Schiller nochmals, und zwar mit gereifter Kraft, Bühnenbilder voll malerischen Zaubers vor den Augen des Zuschauers erstehen. Genua im „Fiesko“, die Schweiz im „Tell“ – nie hat Schiller dem Bühnenmaler reichere und dankbarere Aufgaben gestellt.

Nicht seine Begabung, nicht eine anregungsreiche künstlerische Umgebung hat Schiller dem Reiche der Plastik und Malerei zugeführt. Und doch möchten wir nicht missen, was innerhalb seines Schaffens diesem Reiche angehört. Der Philosoph Schiller hat hier Anschauung gefunden für seine Lieblingsideen; der Phantasie des Dichters ist diese Anschauung eine Quelle geworden, aus der er gern schöpft. Dem Dramatiker, der von einer musikalischen Stimmung ausging, erstanden durch die bildende Kunst plastische Ruhepunkte für die Melodie seiner tragischen Muse. „Ein Barbar in allem, was bildende Kunst betrifft“? Nein; auch hier der kühne Überwinder, dessen Götterkraft sich den Nektar errang.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Theodor Poppe, Hebbel und sein Drama (Palaestra 8, Berlin 1900, S. 26f. 48f.). Eine erschöpfende Behandlung der Frage müßte sich mit K. Burdachs weitausgreifendem Aufsatz „Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik“ (Deutsche Rundschau, Februar bis April 1910) auseinandersetzen.

² Ein Verzeichnis der Mannheimer Abgüsse stellt J. A. Beringer im Goethe-Jahrbuch 28, 154f. zusammen.

³ Vgl. Walzels Rede zum Schillertage (Bern 1905) S. 20ff. Wenig fruchtet R. Knippel, Schillers Verhältnis zur Idylle (Leipzig 1909).

RICARDA HUCHS ROMANTIK

1900. 1905

I

DARF ein ernster Forscher heute von Neuromantik reden? Die einen leugnen sie völlig; sie sehen in der Gegenwart nur vereinzelte romantische Züge, die sie eines gemeinsamen Namens und der Würde einer historischen Erscheinung nicht für wert halten. Andere suchen diese Züge zu begreifen und abzuschätzen, verwerfen aber entweder einen Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit oder verketzern, was sie an der Romantik von 1900 preisen, sobald dasselbe die Jahreszahl 1800 weist. Doch gibt es auch Kritiker, die der Romantik von heute ihren Platz tief unter der Romantik von einst anweisen. Wieder andere kämpfen hartnäckig gegen die alte und gegen die neue Romantik und beweisen durch ihre Erbitterung am besten, wie eng sie den Zusammenhang beider empfinden und wie lebendig heute noch die Nachwirkungen der alten Romantik sind. Endlich ist eine letzte Gruppe bemüht, die Übereinstimmungen aufzudecken, das Verwandte herauszufühlen und den Vorgang zu ergründen, durch den am Ende des Jahrhunderts die Tendenzen seines Anfangs sich erneuern.

Die Zahl dieser unvoreingenommenen Beobachter nimmt mehr und mehr zu. Wer Jahr für Jahr zu buchen hat, was zur Ergründung der Geschichte der Romantik auf deutschem Boden und anderwärts beigetragen wird, kann der Beobachtung sich nicht entziehen, daß objektive Vergleiche von einst und jetzt auf diesem Felde mählich Mode geworden sind. Kaum einer, der heute von deutscher Romantik spricht, läßt sich den Parallelismus entgehen. Ahnungen des Zusammenhanges hatte Théodore de Wyzéwa bereits 1886 geäußert; Brunetière, Thorel und viele andere folgten; Maeterlinck bot seine Übertragung von Novalis 1895. In Deutschland spürten Kritiker von der Art Felix Poppenbergs den Übereinstimmungen nach. Alfred Kerr, wie Poppenberg von Erich Schmidt auf roman-