

Die deutsche Romantik in geistesgeschichtlicher Beleuchtung.

Die Versuche, das Wesen der buntschillernden, ewig wechselnden, kulturgeschichtlich so bedeutsamen Erscheinung, die man nun schon über ein Jahrhundert mit dem Namen Romantik bezeichnet, zu ergründen und durch klare, unzweideutige, die ganze Eigenart zum Ausdruck bringende Begriffsbestimmungen festzulegen, nehmen kein Ende. Vor etwas über zwei Jahren hoffte der Marburger Prof. Dr. Max Deutschbein mit seiner Schrift „Das Wesen des Romantischen“ (Göthen 1921) vom rein phänomenologischen Standpunkt aus in den Geist der Romantik eindringen zu können und „das Romantische an sich“ in seiner Eigengesetzlichkeit und innern, immanenten Struktur zu erfassen¹. Schon einige Jahre früher hatte der Freiburger Prof. Dr. Josef Nadler, der Schüler August Sauers, seine vielgenannte neue Theorie über den Ursprung der deutschen Romantik aufgestellt (die er später in seinem Buch über die „Berliner Romantik“ weiter ausbildete), wobei er die Ergebnisse seiner ethnologischen Forschungen in den Satz zusammenfaßte: Die Romantik ist ostdeutsche Renaissance². Eine genauere Begriffsbestimmung gab Nadler nicht, aber ein anderer Schüler Sauers, Georg Stefansky, hat in seinem erst kürzlich erschienenen Werke „Das Wesen der deutschen Romantik. Kritische Studien zu ihrer Geschichte“ (Stuttgart 1923) Nadlers Theorie nach dieser Richtung hin auszubauen unternommen. Dabei wurde manche allzu kühne Hypothese des Vorgängers entweder stillschweigend fallen gelassen oder bedeutend eingeschränkt. Doch die ethnologische Einstellung ist, wenn auch in gemilderter Form geblieben: das Werk ruht, obwohl nicht ausschließlich, auf der von der erdrückenden Mehrzahl der Literaturhistoriker als unhaltbar bezeichneten stammesgeschichtlichen Grundlage, und selbst die wohltuend wissenschaftliche Art der Darstellung Stefanskys vermag nicht über diese innere Schwäche der fleißig und anregend geschriebenen Arbeit hinwegzutäuschen. Schließlich wären hier noch zu nennen die Studie von Georg Mehlis, „Die deutsche Romantik“ (München 1922) und das ziemlich umfangreiche Buch „Erfahrung und Idee. Probleme und Lebensformen in der deutschen Literatur von Hamann bis Hegel“ von Herbert Gysarz (Wien 1921), in welchem letzterem sich der geistvolle Essayist u. a. auch eingehender mit dem Problem der Romantik befaßt.

Alle diese Schriften treten indes merklich zurück gegenüber einem weitausholenden, ungemein scharfsinnigen Versuch, die Romantik in ihren innersten Wesenszügen und ihrer ganzen Eigenart zu erforschen, den der Münchener Prof. Fritz Strich, gestützt auf umfassende literarhistorische Kenntnisse, in seinem Buche „Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich“ (München 1922) mit voller Hingabe an den Gegenstand unternommen hat. Das Werk verdient die Beachtung, die es in fachmännischen Kreisen bereits gefunden, und es hätte zweifellos eine noch weit stärkere Wirkung auch außerhalb der zünftigen Literaturhistoriker ausgeübt,

¹ Vgl. diese Zeitschrift 103 (1922) 393—396.

² Vgl. ebd. 285—297.

wenn es dem Verfasser gegeben wäre, seine reiche Gedankenfülle und sein großes positives Wissen nach dem Vorbilde eines Lessing oder Goethe in eine etwas einfachere, weniger von schwerverständlichen, in ihrer Bedeutung schwankenden Modeausdrücken durchsetzte Darstellung zu kleiden. Diesem Mangel ist es wohl zum Teil zuzuschreiben, daß Strichs zumal für die Erforschung der Romantik bedeutsame Arbeit bisher noch kaum die eine oder andere auf die Sache selbst eingehende Würdigung in literarischen Organen gefunden hat. Die meisten Kritiker begnügten sich entweder mit enthusiastischen, aber für eine wissenschaftliche Beurteilung ziemlich belanglosen Lobeserhebungen, während andere ihrem Unmuth darüber, daß sie den mitunter etwas dunklen Gedankengängen des Verfassers nicht zu folgen vermochten, in einigen gerade so mangelhaft begründeten ablehnenden Sätzen Ausdruck verliehen. Demgegenüber soll hier wenigstens der Versuch gemacht werden, Strichs Auffassung in gedrängter Kürze und zugleich in tunlichster Klarheit zu skizzieren, auf einige Schwächen und Mängel, aber auch auf die nicht geringen Vorzüge des Werkes hinzuweisen, und so schließlich weiteren Kreisen von Gebildeten das Urtheil über die heute vielgerühmte, gleichzeitig noch etwas umstrittene, sog. geistesgeschichtliche Methode des literarhistorischen Arbeitens, als deren bedeutendster Vertreter unser Münchener Professor bezeichnet werden kann, soweit nur immer möglich zu erleichtern.

„Die Geschichte des menschlichen Geistes ist die unendliche Verwandlung des ewig einen Typus Mensch.“ Er bleibt in allem Wechsel der Gestalt sich doch in seinem Wesen gleich. Die Wissenschaft der Geschichte hat also die zweifache (im Grunde einfache) Aufgabe: die Dauer und den Wechsel des Geistes zu erfassen. Sie muß daher zunächst die ewig-eine Substanz des Menschentums festzuhalten versuchen, „die zeitlos durch die Zeiten geht“. Dies tut sie mit den Grundbegriffen. „Aber diese ewige Form (oder Substanz) gewinnt ihr Leben nur in dem unendlichen Gestaltenwechsel der Zeit.“ Dies gibt der Wissenschaft ihre andere Seite. Diese charakteristische Gestalt, in der die Substanz zu einer Zeit erscheint, ist der Stil der Zeit. „Der Stil ist also die zeitliche Erscheinung des zeitlosen Menschentums.“ In ihm finden Dauer und Wechsel gleichermaßen ihren Ausdruck. Somit ist die Geistesgeschichte notwendig Stilgeschichte: „Sie stellt den einen Geist im Wandel seines Lebens dar.“

Der Mensch selbst ist die zeitliche Verwandlung einer festgeprägten Form — das ist das Leben überhaupt. Was aber den Menschen vor allen andern Lebewesen unterscheidet, ist das Bewußtsein. Er fühlt sowohl die Dauer seines Ich wie seine zeitliche Verwandlung. Bewußtsein ist daher nur dieses zweifache Erlebnis des Lebens, und mit diesem verbunden ist das Erlebnis des Todes: der Mensch weiß, daß er sterben muß. Aus dieser Erkenntnis und dem daraus sich ergebenden Schmerze entsteht der Wille zur Ewigkeit. Ziel des Geistes ist eine ewige notwendige Dauer. Alle Systeme der Kultur haben diesen Sinn. Es gibt nun aber eine zweifache Ewigkeit: Ewigkeit der Vollendung und Ewigkeit der Unendlichkeit. Ewig ist, was so vollendet in sich selber ist, so seine eigene Idee verwirklicht und erfüllt, daß es selig in sich selbst und unberührt von Wechsel und Verwandlung dauern muß. Aber ewig ist auch, was niemals enden kann, weil es niemals vollendet ist: die Dauer der unendlichen Verwandlung, Bewegung, Entwicklung.

Die eine Grundidee der Ewigkeit zerteilt sich so in zwei und wird auch zur Doppel-Grundidee der Kunst. Wohin der letzte Trieb des Geistes sich richtet — Vollendung oder Unendlichkeit —, das entscheidet den Charakter eines Stils. Diese beiden Ewigkeitstriebe bezeichnet man als die Grundbegriffe. „Sie bilden kraft ihrer Gegensätzlichkeit die innere Polarität des Geistes.“ Der innere Kampf der Triebe ist der Antrieb aller geistigen Entwicklung. Wir dürfen daher die beiden nicht miteinander messen, sondern nur vergleichen. Unendlichkeit ist ebenso gut ein absoluter Wert wie Vollendung. Jede Zeit und jede Kunst kann sich für die eine oder andere entscheiden und hat das Recht, ihre Auffassung für die einzig wahre zu halten. Aus dieser Überzeugung zieht sie ihre schöpferische Kraft. Die deutsche Klassik wählte die Vollendung, die Romantik die Unendlichkeit. Doch die Wissenschaft der Geschichte muß an der Einheit des Geistes festhalten.

Wie aber kann der Mensch Unendlichkeit erleben und gestalten? Der romantische Mensch erlebt ja nicht die Dauer, er lebt die Zeit. Ist diese letztere unendlich? Die Romantiker schieden sich hier in zwei Lager: christliche und dionysische Richtung. Die christliche Auffassung entstand eigentlich aus der dionysischen, und beiden ist auch jetzt noch die Sehnsucht gemeinsam. Im übrigen ist die dionysische Auffassung diesseitig, die christliche jenseitig. Nach Friedrich Schlegel ist die Zeit in der Tat unendlich.

Die klassische Ästhetik huldigte dem feststehenden Grundsatz, daß der Mensch höchster Gegenstand der Kunst und Dichtung sei. Alles andere kam für sie nur insoweit in Betracht, als es zum Menschen in einer notwendigen Beziehung steht. Die Natur hat ebenfalls die höchste Stufe ihrer Produktion erreicht, indem sie die menschliche Gestalt hervorbrachte, die somit für den Klassiker Grenze und Maß aller Dinge war. So vor allem für Goethe, der die Maßlosigkeiten der indischen und ägyptischen Kunst als Verzerrungen verabscheute. Anders die Romantik. Ihr galt der Mensch nicht als Grenze und Gipfel; denn sie hielt die Schöpferkraft für unendlich, und sie schloß auf Mangel an Religion, wo sie solchen Einschränkungen begegnete. Der romantische Mensch dünkte sich nur als Priester, nicht als Zweck und Ziel, als Ton in der unendlichen Melodie der Zeit. Der klassische Dichter verehrte und besang die griechischen Götter, weil er in ihnen nur vollendete und vergöttlichte Menschen sah. So war die klassische Dichtung sich Selbstzweck, die romantische aber war ein Dienst: sie diente Gott oder dem Vaterlande, und das war es, was Goethe so von ihr abstieß.

Freilich diente die romantische Dichtung auch der Kunst, aber sie galt ihr als Sprache Gottes. Sie sprechen und sie hören, war Religion, der Genuß des Kunstwerkes Gebet (Wackenroder). Die Romantiker betrachteten sich als Instrumente, auf denen ein höheres Wesen spielte. Andererseits galt ihnen die Willkür des Dichters als oberstes Gesetz der Kunst. Die Natur war für sie eine gefeglos waltende Kraft, über die sie allerdings Herr zu werden versuchten, aber nicht durch klassische Meisterschaft, sondern durch romantische Magie. Die Erringung dieser ist das Thema zum „Ofterdingen“, klassisches Gegenstück ist „Wilhelm Meister“. Der Romantiker will sogar Herr seines Todes werden (Novalis und Kleists „Penthesilea“).

Der Gegensatz zwischen dem zeitlosen Menschentum der Klassik und dem unendlichen Zeitgefühl der Romantik offenbart sich im Leben und Schaffen

der beiden Dichterklassen. Zwar gab es auch bei den Klassikern eine Entwicklung, aber sie war keine freie, schöpferische, sondern nur „eine lebende Entwicklung einer von Anbeginn geprägten Form“, also eine zeitlose Entwicklung. Dagegen lebt Novalis in seinem „Osterdingen“ wirklich eine schöpferische, gefeglose Entwicklung. Ihn treibt nur die Sehnsucht und die Liebe, und zwar zu unendlichen Verwandlungen. Überall fehlt dem Romantiker Stetigkeit und Maß. Darum fordert er folgerichtig auch das Recht auf freie Liebe. Die romantische Treue ist nur die Treue gegen die unendlich schöpferische Liebeskraft (Karoline). Darum auch haßten die Romantiker die Uhr als das Symbol der Unpoesie („Bogs“), während Goethe sie preist.

Neben Maß, Stetigkeit und Dauer ist das Gegenwartsgefühl für die klassische Dichtung bezeichnend. Die Romantiker aber leben der Erinnerung und der Sehnsucht. Zwar kannte Goethe diese beiden Kräfte auch, aber er bannte sie. Goethes Liebe war ganz an den Gegenstand gebunden; dieser war ihre Grenze und ihre Erfüllung. Es war eine Liebe des Besizes. Goethe suchte immer die Erinnerung in Gegenwart zu verwandeln. In der Jugend hat er die Sehnsucht gekannt, dann aber traten die Mächte in sein Leben, die ihn wandelten: Spinoza, Weimar, Frau v. Stein, Italien, Schiller. „So war auch seine Klassik durch Polarität geworden und durch Entsagung.“ Überhaupt ist die deutsche Klassik durch Entsagung entstanden. Sie ist das Thema der Klassik an sich. Auch bei Schiller kommt sie zu ihrem Recht. Der klassische Mensch entsagte dem unendlichen Schmerz, wie er der Sehnsucht entsagt hatte. Der Romantiker dagegen galt die Polarität als Feind und ebenso die Entsagung. So trat bei ihr an Stelle der klassischen Harmonie das Chaos. Die chaotische Verwirrung war der Zustand der romantischen Einheit. Alles flutet ineinander: Geist und Sinnlichkeit, Freude und Schmerz, Farben und Töne, Gefühl und Betrachtung, oder sie tauschen ihre Rollen. Ebenso fallen die Grenzen zwischen Philosophie, Kunst, Wissenschaft, Religion, und so entsteht eine neue Kultur. Das innerste Wesen aber der Romantik war und ist die Sehnsucht. „Sie ist nicht Folge, sondern Grund und wahrer Grundbegriff der Romantik.“ Doch diese Sehnsucht nährt sich vom Leide. „Dies ist vielleicht der tiefste Lebenspunkt der Romantik. Sie muß sich sehnen, und die Sehnsucht nährt sich von dem eigenen Leide und ist darum unendlich, während die Sehnsucht der Klassiker sich in der Schönheit verwirklichen konnte.“ Der romantische Mensch ist der sehnsüchtige Mensch an sich. Seine Heimat ist die unendliche Ferne in der Form der Vergangenheit sowohl wie in der der Zukunft, und ebenso als Ferne des Raumes wie der Zeit. Die romantische Sehnsucht und die romantische Philosophie kehren immer zu sich selbst zurück: Osterdingen geht „immer nach Hause“ und der den Schleier des Isis hebt, findet sich selbst. Der romantische Weg führt also immer nach innen, der klassische immer nach außen. Goethe forderte vom Menschen Tätigkeit, die Romantiker aber innerliche Betrachtung, Ruhe.

Die Mystik und die Rückkehr zur alten Kirche waren daher notwendige Ergebnisse der Romantik. Entsagung war schließlich das Ende sowohl für die Klassik wie für die Romantik; aber erstere entsagte der Sehnsucht, letztere aller Form und Gestalt, Tod und Nacht sind für sie Ziel, Erlöser und Heiland.

Scharf tritt der Unterschied zwischen klassischer und romantischer Auffassung hervor, wo der Gegenstand der Dichtung in Frage kommt. Für Goethe, den

Dichter der Objektivität und klassischen Realität, bedeutete der Gegenstand den Abschluß der Sehnsucht. Bei Schiller liegt der Fall etwas anders: für ihn bedeutete der Gegenstand zunächst etwas Widerstrebendes, das durch Kampf überwunden werden mußte. Die Klassik verlangte aber immer den geschlossenen, schon einigermaßen geformten Gegenstand. Deshalb übernahm sie von der griechischen Mythologie die ihr zusagenden vergöttlichten Menschen; den dunkeln mystischen Sinn der alten Götter und ihre Naturbedeutung ließ sie unbeachtet. Die Romantik hatte kein äußeres Objekt. Poesie war ihr die „Darstellung des Gemüts, der innern Welt in ihrer Gesamtheit“. Sie abstrahierte von aller Gegenständlichkeit und befaßte sich gern mit den griechischen und orientalischen Mysterien. Die Romantik verehrte den Dionysos, nicht den Sonnengott Apollo. So fand sie den Weg nach Asien, auch zur Edda und zum Norden.

Die Natur war den Romantikern unendliche Geschichte. Hier trafen sie sich mit der christlichen Auffassung: die Natur sehnt sich nach Erlösung wie der gefallene Geist. Die Romantik war aber nicht pantheistisch, im Gegenteil: Friedrich Schlegel bekämpfte Goethe, weil er in ihm einen Pantheisten sah, und Tieck besingt immer nur den Geist. Die sog. Elementargeister in den Dichtungen der Romantik sind ursprünglich Götter der Griechen, abgefallene Wesen oder Dämonen, die nach Erlösung seufzen. „Wie das Christentum gegen das Griechentum, so stand die Romantik gegen die Klassik“, und alles in ihr drängte darauf hin, der griechischen Mythologie der Klassik die christliche gegenüberzustellen. So wurde das Christentum geradezu die Erfüllung der Romantik. „Im Christentum fand sie ihr eigenes Weltgefühl, ihre Vorbilder und auch ihre Sinnbilder.“ Die Romantik wollte nicht den ästhetischen Schein, sondern den wahren Glauben an ihre Gegenstände. Sie fragte daher nicht nach der klassischen Geeignetheit des Gegenstandes, sondern ob er gemeinsamen Glauben, Liebe, Erinnerung und Sehnsucht erwecken könne. Dagegen ergab sich mit Naturnotwendigkeit, daß sich Goethe, „ein neuer Julian, schützend vor die alten Götter stellte“. „Sein Gott war der vergöttlichte Mensch und nicht der vermenschlichte Gott; selig in sich selbst, nicht leidend, liebend; schön von Gestalt und Leib, nicht blutend und verrenkt; von zeitloser Jugend, nicht sterbend in der Zeit; ein ewig gegenwärtiger, nicht vergangen und verheißten. Nur wo Goethe auch in diesem Kreise ein Symbol ewiger Menschheit fand, wie die Madonna mit dem Kinde, da empfahl auch er ein solches Motiv. Aber es galt ihm letzten Endes, was die Empörung der Romantik erregte, nicht mehr als Myrons säugende Kuh.“

Die Klassik stand der Geschichte im großen und ganzen ablehnend gegenüber. Selbst Schiller liebte sie nur bedingt, Goethe zog das Studium der Natur dem der Geschichte weit vor. Er verlangte immer nach Gegenwart. Die Klassik machte aus der Geschichte den Mythos, der zeitlos ist. Die Romantik dagegen liebte die Geschichte; denn sie fand in ihr den gemeinsamen Gegenstand, den sie ersehnte: die romantische Dichtung verwandelte die Geschichte in ein unendliches Märchen. Zwischen Gegenstand und Form die Grenze zu ziehen, ist übrigens schwierig; denn Mythos und Geschichte sind in Wahrheit eher innere Formen als Gegenstände. Man pflegt die romantische Dichtung formlos zu nennen, und sie ist es, wenn man sie an klassischer Dichtung mißt und

Klassische Form fordert. Aber das ist bei den Romantikern nicht ein Ausfluß der Schwäche oder des Unvermögens, sondern eines andersgerichteten Willens. Form und Klassik ist völlig eins wie auch das Maß. Doch es gibt einen andern Wert als Vollendung, und dieser ist in keine Form zu schließen, er heißt Unendlichkeit und ist das Gegenteil von Form und Maß. Daß die Romantik bei dieser Geistesverfassung ein so außerordentliches Interesse für die Mathematik bekundete, während Goethe mit dieser Wissenschaft auf gespanntem Fuße stand, erklärt sich aus dem Umstande, daß sie den Zahlen und geometrischen Figuren eine mystische Bedeutung unterlegte.

Der Unterschied zwischen Klassik und Romantik offenbart sich auch auffallend in der Sprache. Die Klassik drängte zum plastischen Ausdruck, die Romantik liebte die Sprache der Töne, die Musik. Theoretisch haben sich die Romantiker viel mit dem Problem der Sprache beschäftigt, die Klassiker dagegen fast gar nicht. Für die Romantik war die Sprache schöpferische Tat, und sie selbst wurde sprachschöpferisch, wie es einst der junge Goethe gewesen war. Romantische Dichtung ist geradezu so etwas wie Sprachbeschwörung; ihr ist das Bild immer Sinnbild, und deshalb wird ihre Sprache metaphorisch, Goethe dagegen suchte die Metapher zu vermeiden. Damit hängt auch die Vorliebe der Romantik für das Wortspiel zusammen, auch für das Pathos, während dem Klassiker das Ethos höher steht. Die Romantik bevorzugte, ebenso wie der Sturm und Drang es getan hatte, die Synonyma, wodurch ihre Sprache an Farbe und Zeitkolorit jene der Klassik merklich überragte. Der Sturm und Drang betrachtete gleich Herder das Zeitwort als das eigentliche Urwort und bevorzugte es vor allen andern. Ähnlich die Romantik, die indes das Beiwort noch häufiger verwendete, aber es war das schöpferische, nicht etwa das bloß ausschmückende (epitheton ornans), das die Klassik liebte.

Von der Sprache führt der Weg zu Rhythmus und Reim. Friedrich Schlegel nahm anfänglich das Wort rhythmisch nach dem Vorbilde der Griechen als „Zeitrechnung“. So auch die Klassiker. Klopstock dagegen hielt es für gleichbedeutend mit „Zeitausdruck“. Ihm war die Zeit eine innere Empfindung. Es kam ihm nicht darauf an, was eine Stunde nach der Uhr, sondern was sie nach unsrer Vorstellung ist. Bewegung und Ausdruck waren für ihn das Entscheidende, nicht das gleiche Maß. In dieser Auffassung folgte ihm später die Romantik. Sie fühlte sich zum freien Rhythmus hingezogen, der kein Gesetz und kein Maß kennt und schon vom Sturm und Drang — und zwar viel rücksichtsloser als von den Romantikern — sowie vom jungen Goethe gehandhabt wurde. Bei den klassischen Metrikern dagegen ward die Metrik wieder zur Maßlehre wie bei den Griechen. So machte die deutsche Klassik zum Ideale, was bei den Griechen schon Natur war. Sie hielt auch fest an der Jäsur; die Romantiker erlaubten sich gerade in diesem Punkte viele Freiheiten. Der Unterschied zwischen klassischer Geschlossenheit und romantischer Offenheit tritt überall zu Tage.

Mehr noch als diese Freiheit im Rhythmus, war der romantische Reim der klassischen Auffassung entgegengesetzt: „denn Paarung und Verschmelzung ist der Sinn des Reims“, und gerade das steht im Gegensatz zum „isolierenden Prinzip des klassischen Rhythmus“. Diese Verschmelzung im Reim ist nämlich

nicht gleichzeitig wie bei der klassischen Harmonie, sondern eine werdende in der Zeit, also echt romantisch. So gab der Reim die romantische Erinnerung und Sehnsucht schon im Laute wieder. Und noch mehr als im eigentlichen Reim kommt diese Vorliebe der Romantik in der von ihr ebenfalls verwendeten Assonanz zur Geltung. Im Reim wurde die Poesie zur Malerei, also zur zweiten Lieblingskunst der Romantik. Der Reim drängt in der That dem Auge ein Kolorit auf. Schon dem einzelnen Vokal eignet eine bestimmte Farbe: A=Rot, O=Purpur, I=Himmelblau, Ö=Violett, U=Schwarz, E=Gelb. Der Farbeindruck verstärkt sich durch die Wiederholung und erreicht seine höchste Intensität in der Assonanz. Klopstock und Sturm und Drang liebten allerdings den Reim nicht, weil sie dessen Sinn nicht erkannten; übrigens hätte er zu ihrer ganzen Auffassung nicht recht gepaßt. Um so besser eignete er sich zum Ausdruck der romantischen Gefühle. Das gilt vorzüglich von der christlichen Richtung, während die dionysische sich im freien Rhythmus aussprach. Die Klassik verwendet den Reim auch, aber nur um die Verse abzuschließen und die Strophen zu gliedern.

Der klassische Rhythmus war das Maß der Zeit. Das klassische Gesetz von der „Einheit der Zeit“, das man jedoch nicht äußerlich und willkürlich fassen darf, führt zur inneren Form, in deren Auffassung Klassik und Romantik weit auseinander gingen. Schon der Sturm und Drang hatte die bekannte französische Forderung von der strengen Einheit der Zeit zerbrochen und die Freiheit der Zeitbehandlung proklamiert. Im klassischen Drama eines Goethe oder Schiller ist die Handlung eigentlich zeitlos, so daß es gar keinen Sinn hat, wenn der Ästhetiker oder Literaturhistoriker sie mit der Uhr bemessen will. Die Handlung wird nicht, sie ist, und eben darum heißt sie zeitlos: sie steht wie eine plastische Figur im Raume. Da gibt es keine eigentliche Entwicklung. Anders bei Shakespeare und den Romantikern. Ihre Dramen weisen eine schöpferisch progressive Entwicklung auf. Novalis sagt einmal: Der Dichter betet den Zufall an. „Dieses Wort rührt an das innerste Geheimnis der Romantik“; denn der Gott der Romantik war die gesegelte und unendliche Schöpferkraft. Daher das Sprunghafte in ihren Erzeugnissen, die dauernde Verwandlung und Bewegung. Daher auch die Tiefe des Raumes im Gegensatz zur Klassik, die ihre Menschen wie auf einer Fläche darstellt.

Die Klassik huldigte ferner dem Grundsatz von der Einheit in der Vielheit. Ihre Werke sind harmonisch gegliedert. Jedes Glied hat eine in sich selbst geschlossene Form. Das romantische Gedicht dagegen hat nur Tiefe, keine Glieder, und deshalb auch äußerlich gewöhnlich keine Akte. Goethe hatte gerade dadurch, daß er Kleists „Zerbrochenen Krug“ willkürlich in Akte gliederte, zum Mißerfolg des Stückes auf der Bühne wesentlich beigetragen. Die romantischen Dramen haben indes gleich den Musikstücken durchweg ein Leitmotiv. Die Form der klassischen Dichtung ist also analytisch: eine geschlossene Einheit zerlegt sich in ihre Teile; die Form der romantischen dagegen synthetisch: eine unendliche Einheit verwandelt sich zu grenzenloser Fülle. Selbst die Zyklen der klassischen Dichtung sind gegliedert. In den Zyklen der Romantiker aber gibt es nur immer neue Verwandlungen. Das klassische Gedicht ist somit geschlossen, selig in sich; das romantische kann wachsen, weil es offen ist. Ganz folgerichtig liebten die Romantiker das Fragment.

Ähnliche Unterschiede ergeben sich beim Vergleich zwischen klassischer Symbolik und romantischem Symbolismus. Daß sich letzterer mit Vorliebe mathematischer Formen und Zahlen bediente, und daß Goethe gegen Mathematik eine steigende Abneigung hegte, paßt zu dem bereits Gesagten. Sodann wirkte die klassische Dichtung anschaulich, die romantische dagegen übte eine musikalische, abstrakte Wirkung aus. Goethe verdankte die Anschaulichkeit seiner Poesie dem Auge. Was die Romantiker sehen wollten, konnten sie nicht mit dem äußern Auge erfassen. Sie sahen ja die Welt nicht als Bild, sondern als Sinnbild, und so wurde ihre Dichtung allegorisch und führte in weiterer Folge zur Reflexion oder innern Spiegelung, dieser „Seele der Romantik“.

Damit hängt die vielgenannte Illusionszerstörung in den Dramen und Romanen der Romantiker wie überhaupt die romantische Ironie zusammen. Diese Zerstörung sollte die Dichtung nicht etwa lächerlich machen. Die Romantik wollte nur sagen: Dichtung ist Traum, aber dieser Schein ist gerade die höchste Wirklichkeit, während die Klassik sagte: Dichtung ist nur Form. — Im Kampfe gegen den Naturalismus eines Jffland und Kogebue kämpften indes beide in einer Front.

Aus dem Geiste der Musik entstand die romantische Tragödie und Komödie. — Der Ausdruck klassische Tragödie dagegen erscheint eher widerspruchsvoll; denn die Klassik sucht immer nach Schönheit, die Tragödie aber entsteht, „wo die Schönheit hilflos wird“. Statt des von der Klassik angestrebten seligen Ruhens in sich selbst, schließt die Tragödie mit ungeheilter Dissonanz; statt Gleichgewicht und Sicherheit der Seele, bringt sie tragische Erschütterung. Die klassische Tragödie entstand aber aus der Erkenntnis, daß Schönheit nicht immer möglich ist, weil sich ihr ein Schicksal entgegenstellt. Goethe liebte deshalb die Tragödie nicht, er wünschte immer Versöhnung. Schiller jedoch suchte die Tragödie auf, um mit dem Schicksal zu ringen. Goethe verkündete den schönen Menschen, Schiller den erhabenen. Anders die Romantiker. Ihnen erschien die ganze Welt unheilbar tragisch (oder komisch!), nicht wie den Klassikern nur ein bestimmter Fall. Letztere waren Gegner der Verbindung von Tragik und Komik, die Romantiker dagegen mischten beides.

Die Klassiker standen der Komödie noch viel ferner als der Tragödie; selbst Schiller hat keine Komödie geschaffen. Die Romantiker liebten die Komödie außerordentlich. Die Romantik lachte aber nicht etwa über Don Quichote oder Prinz Zerbino, sondern über die menschliche Gesellschaft, d. h. sie verlachte gerade jene, die darüber lachten. Der Romantiker freute sich über den Hanswurst und die andern komischen Figuren, weil diese alle spießbürgerlichen Anschauungen über den Haufen warfen. Wig und Romantik gehören zusammen. Goethe liebte den Wig nicht.

Das Lachen der Romantik war allerdings durch einen Unterton der Wehmut gekennzeichnet: es war das Bewußtsein des Zwiespalts in der Natur und im Menschenleben. Dieses Bewußtsein ist die Quelle der romantischen Ironie überhaupt. Merkwürdig bleibt es indes, daß die engere Romantik keinen eigentlichen Humoristen hervorbrachte, obwohl der Humor „die höchste und eigentlich romantische Form der Komik ist“. Bald fehlte es am Wig, bald an der Liebe. „Außerhalb des Kreises aber waren Jean Paul und Kleist die Schöpfer des romantischen Humors.“ Die Klassiker besaßen keinen rechten

Humor, auch Goethe nicht, obwohl er die Figur des Mephisto schuf. Die Quelle des romantischen Humors war im letzten Grund eine tiefe Liebe zu dem, was er verlachte, und deshalb hat dieser Humor „etwas vom Geiste des Christentums“.

So sehr Klassik und Romantik in den meisten Punkten auseinandergingen, so berührten sie sich doch in einigen andern und strebten nach Versöhnung, nach Synthese. Goethe selbst neigte eine Zeit lang stark zu romantischen Anschauungen hin, er entsagte indes der Unendlichkeit um der Vollendung willen, und so blieb das romantische Menschentum in ihm nur in der Form der Entsagung. Auch die Romantik wollte Synthese, aber nur um das unendliche Chaos herzustellen. Hölderlin entsagte im Gegensatz zu Goethe der Vollendung um der Unendlichkeit willen. Die Einheit dieser beiden Formen von Ewigkeit liegt jenseits der menschlichen Grenze. — Die Nachwirkungen der Klassik und Romantik sind bei den späteren Dichtern und Dichtergenerationen überall deutlich zu erkennen: die Dichter und Denker haben sich bald mehr für die eine, bald für die andere der beiden Stilmöglichkeiten entschieden. Erst das Junge Deutschland wandte sich mit gleicher Heftigkeit gegen beide und bildete einen neuen Stil aus. Es proklamierte nur „Gegenwart“ — die eigene Zeit! So ward seine Dichtung unter Führung Heines „Zeitpoesie“ in einem neuen Sinne: sie wurde impressionistisch, antichristlich, politisch und tendenziös. Poesie und Prosa verkündeten nunmehr lediglich den irdischen Genuß und vergötterten den Augenblick. Jungdeutschland hatte keinen Glauben an Ewigkeit, und neben Klassik und Romantik, neben Vollendung und Unendlichkeit trat jetzt ein drittes: die Modernität.

* * *

Aus der überquellenden Fülle von treffenden Vergleichen, scharfsinnigen philosophischen Betrachtungen und kühnen Konstruktionen, die den Inhalt von Strichs literargeschichtlicher Arbeit ausmachen, konnten hier nur die Hauptpunkte und Grundlinien hervorgehoben werden. Sie dürften aber genügen, um dem Leser einen ziemlich klaren Einblick in die Gedankengänge des Verfassers zu vermitteln, soweit dies durch einen Auszug von ein paar Seiten überhaupt möglich ist. Falls in dieser knappen Analyse wichtige Punkte unberücksichtigt blieben, manches andere dunkel, vielleicht auch ab und zu widerspruchsvoll erscheinen sollte, so liegt die Schuld — das muß bei aller Hochschätzung gegenüber dem Verfasser gesagt werden — größtenteils bei Strich selbst, der in seinem umfangreichen Buch eine übersichtliche, lichtvolle Gruppierung und Gliederung vermissen läßt und nicht nur von der Beigabe eines Personenregisters, sondern selbst eines irgendwie ausführlicheren Inhaltsverzeichnisses Abstand nimmt. Müssen wir nun in diesem offensichtlichen Mangel, der sich, wie jeder Sachmann weiß, in nur allzu vielen literarhistorischen Büchern, die vor einem halben oder ganzen Jahrhundert erschienen, auch schon findet, einen wissenschaftlichen Fortschritt, ein kostbares Ergebnis der vielgepriesenen „geistesgeschichtlichen“ Methode erblicken? Auch der feurigste Befürworter der neuen Arbeitsweise dürfte das kaum zu behaupten wagen. Es fehlen sodann — was indes der Brauchbarkeit des Werkes für den Sachmann kaum einen Ab-

bruch tun dürfte — die Belege für die außerordentlich zahlreichen Zitate. Sicherlich trägt es auch nicht zum leichtern Verständnis des Buches bei, daß die acht umfangreichen Kapitel untereinander in keinem rechten ursächlichen Zusammenhang stehen, daß weiter nirgends im besondern kenntlich gemacht wird, worauf nach Absicht des Verfassers das Hauptgewicht liegt, und daß überhaupt die Darstellung abgesehen von den häufigen Gedichtezitaten vom Anfang bis zum Ende jedes Kapitels, wenigstens äußerlich betrachtet, vollständig gleichmäßig oder auch gleichförmig abläuft.

Das alles berührt natürlich nicht den Kern der Sache und soll nach Absicht des Referenten gegen das wertvolle Buch keineswegs schwer in die Waagschale fallen. Wichtiger ist die Frage: Wie steht es um die wissenschaftliche Begründung der mit unleugbar feiner Einfühlungsfähigkeit entworfenen und mit dem ganzen Nachdruck einer fachmännischen Überzeugung vorgetragenen Theorie? Vor allem: Auf welchen Grundlagen ruht sie? Sind diese Fundamente tragfähig und wissenschaftlich haltbar? Strichs ganzes Werk ist, wie er im Nachwort offen zugibt, „der kunstgeschichtlichen Betrachtung Heinrich Wölfflins“ „tief verpflichtet“. Wölfflins berühmtes Buch „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ wird von vielen Fachkritikern außerordentlich hochgeschätzt und hat auf seinem Gebiete fast epochemachend gewirkt. Es ist indes immer eine gewagte Sache, technische Prinzipien von der einen Kunst auf eine andere zu übertragen, ganz abgesehen davon, daß manche Fachleute Wölfflins Anschauungen für das Gebiet der bildenden Kunst doch nicht als allgemein maßgebend betrachtet wissen wollen, vielmehr das nach ihrer Ansicht ungebührnd stark hervortretende subjektive Moment in seinen Ausführungen tadeln. Was übrigens für die bildende Kunst seine Berechtigung haben mag, paßt deswegen noch nicht ohne weiteres für die Beurteilung der Werke des schönen Schrifttums und für die literarhistorische Forschung. Wölfflin unterscheidet in seinem Buche fünf technische Begriffspaare, die sich im Laufe der Kunstgeschichte in einer gewissen Regelmäßigkeit ablösen: lineare und malerische, flächenhafte und tiefenhafte, geschlossene und offene, vielheitliche und einheitliche, endlich klare und unklare Darstellungsformen. Strich nimmt diese Unterscheidungen, wenn auch nicht unbesehen und ohne Einschränkung, so doch im wesentlichen auch für die Literaturgeschichte in Anspruch und glaubt, die lineare, flächenhafte, geschlossene, einheitliche und klare Darstellungsform bei den Klassikern feststellen zu müssen, die malerische, tiefenhafte, offene, vielheitliche und unklare, oder doch weniger klare, bei den Romantikern. Aber seine Beweisführung, so geistvoll sie ist, wirkt in manchen Punkten etwas gekünstelt und deshalb nicht immer überzeugend. So wird man z. B. die Bezeichnung „flächenhaft“ für die Werke und die Arbeitsweise der Klassiker nur innerhalb enger Grenzen und lange nicht für alle Erzeugnisse Goethes und Schillers gelten lassen — von andern Klassikern gar nicht zu reden. Andererseits läßt sich manchen Werken der Romantiker, zumal ihren lyrischen Poesien, weder die äußerlich noch die innerlich geschlossene Form absprechen. Man denke an die Lieder Eichendorffs, an einige Poesien Brentanos (die geistlichen Lieder, die Legende von der hl. Marina, die vaterländischen Gesänge), endlich an die ästhetisch zwar nicht überragenden, aber für die Charakteristik der Romantik doch bedeutungsvollen Gedichte der beiden Schlegel.

Erscheinen somit die Grundlagen der geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise Strichs nicht durchaus feststehend und unanfechtbar, so lassen sich auch gegenüber den Hauptpunkten — von einer ganzen Reihe mehr untergeordneter Fragen muß hier abgesehen werden — sachliche Bedenken nur schwer ausdrücken. Zwar darf die Charakteristik, die der Verfasser von den deutschen Klassikern entwirft, im allgemeinen als zutreffend bezeichnet werden. Sie ist nicht neu, aber so einheitlich und sicher durchgeführt, wie man sie in andern literarhistorischen Werken kaum irgendwo, zumal nicht in dieser knappen prägnanten Fassung findet. Nicht ganz dasselbe gilt von der Darstellung der Romantik. So umfassend gerade hierin nach Absicht des Münchener Professors das Werk sein sollte, so wird doch dem in der Geschichte der deutschen Romantik zeitweilig alles überschattenden Moment des Religiösen nicht die genügende Beachtung zuteil. Strich ist Jude; er steht dem Christentum, und noch besonders der katholischen Kirche, nicht gerade unfreundlich, aber, soweit ersichtlich, nur mit einem gewissen kulturhistorischen Interesse gegenüber. Von der christlichen Weltanschauung ist oft die Rede, und es wird, wie bereits gezeigt, zwischen einer christlichen und einer dionysischen Richtung innerhalb der Romantik unterschieden. An gutem Willen, der katholischen Auffassung gerecht zu werden, dürfte es dem Verfasser nicht fehlen, doch verraten manche Äußerungen deutlich die Abhängigkeit von Nießsche. Das tiefere Verständnis für die göttliche Sendung der Kirche geht ihm vollständig ab. Auch der Mangel an den nötigen kirchengeschichtlichen und dogmatischen Vorkenntnissen macht sich bisweilen fühlbar. So ergeben sich Irrtümer wie die oft wiederholte, übrigens längst widerlegte Behauptung, die Quellen des Christentums seien in den Mysterien des Dionysos zu suchen und aus diesen Quellen hätten sich dann die zwei Strömungen „bis zur vollendeten Polarität getrennt“. Die Vertreter der dionysischen Richtung sind nach ihm Hölderlin und Kleist.

Die Vorliebe des Verfassers für diese beiden Dichter ist sehr bemerkenswert. Er schätzt sie offenbar weit höher als alle Vertreter der christlichen Richtung, und dies nicht nur vom ästhetischen, sondern ganz vorzüglich vom weltanschaulichen Standpunkt aus. Hölderlin, der nach langjähriger qualvoller Geistesumnachtung einsam starb, und Kleist, der innerlich zerrissen, mit Gott und den Menschen zerfallen, schließlich durch Selbstmord endete, erscheinen ihm als die interessantesten Studienobjekte, denen er seine ganze hingebende literarische Teilnahme und sein wärmstes menschliches Interesse zuwendet. Ihnen ist denn auch unter allen Romantikern weitaus der meiste Raum gewidmet. Fast auf jeder dritten oder vierten Seite werden sie erwähnt, als Kronzeugen angeführt und in ihrer literarischen Bedeutung nach jeder Richtung hin gewürdigt. Nicht selten kommen sie mit ausführlichen, durch mehrere Seiten laufenden Zitaten zu Wort. Und doch gibt Strich gelegentlich zu, daß beide nicht zu den Romantikern im strengen Sinne des Wortes gehören, daß sie vielmehr nur den einen oder andern Zug der romantischen Kunst und Weltanschauung verkörpern. Mit dieser, wie mir scheint, mehr durch Rücksichten auf den herrschenden Zeitgeschmack als durch den Gegenstand gebotenen Bevorzugung eines Kleist und Hölderlin verbindet sich bei Strich eine übermäßige Betonung des Willkürlichen, Geseglosen, Triebhaften, das bei den Romantikern zeitweilig in der Tat eine hervorragende Rolle spielte, aber wenigstens in diesem Aus-

maß nicht zum eigentlichen Wesen der Romantik gehörte, sondern mehr einzelnen ihrer Erscheinungen anhaftete. Auf Tiecks „Lobell“, Friedrich Schlegels „Lucinde“, Brentanos „Godwi“ und manche Geisteserzeugnisse eines E. Th. Amadeus Hoffmann paßt Strichs Auffassung gewiß vortrefflich, ebenso auf Persönlichkeiten wie Karoline Böhmer-Schlegel-Schelling, den frühen Tieck, den jungen Brentano, ganz vorzüglich und immer wieder auf Hölderlin und Kleist. Auf die Werke August Wilhelm Schlegels, des späteren Friedrich Schlegel, vor allem aber auf die Poesien und Prosaschriften sowie auf die ganze Persönlichkeit Eichendorffs findet die Theorie des Münchener Professors entweder gar keine oder nur eine sehr beschränkte Anwendung. Hier dürfte denn auch ein Hauptmangel und eine der auffallendsten Schwächen des Buches liegen. Wenn eine so ausgesprochen romantische Erscheinung wie die eines Joseph v. Eichendorff im Verhältnis zum Halbromantiker Kleist und vollends gegenüber dem enthusiastischen Griechenverehrer Hölderlin nur höchst selten, ja fast nur nebenbei erwähnt wird, so daß der schlesische Dichter in der ganzen 250seitigen Darstellung Strichs nicht viel mehr als die Rolle eines Hospitanten spielt, so deutet das doch wohl auf eine bedenkliche Lücke in der Auffassungsweise des Münchener Professors hin, die beweist, daß es auch ihm nicht gelang, die Romantik in allen ihren Eigenschaften und nach allen ihren Ausstrahlungen in ein einheitliches Schema zu fassen und unter dem Gesichtspunkt „Unendlichkeit“ befriedigend zu erklären.

Gewiß klingt die Gegenüberstellung „Vollendung — Unendlichkeit“ ungemein bestrickend, und es soll auch gar nicht geleugnet werden, daß sie eines richtigen Grundgedankens keineswegs entbehrt. Nur muß man sich hüten, solche Unterscheidungen zum Dilemma zuzuspitzen. Schließlich enthält jede gedankentiefe Dichtung, mag sie der einen oder andern Stilart angehören, in sich die Möglichkeit immer neuer Gestaltungen, immer neuer Auslegungen und Deutungen, ist also in gewissem Sinne unendlich (Beispiel: Goethes Faust), und andererseits weisen manche Geisteserzeugnisse der Romantiker das Merkmal der Vollendung kaum weniger deutlich auf als jene eines Goethe, Schiller oder Lessing, von Klopstock und Herder, die Strich anscheinend mehr zum Sturm und Drang als zu den Klassikern rechnet, ganz zu schweigen (Beispiele: Eichendorffs Novellen, vorzüglich „Schloß Dürande“, Brentanos Kantate auf die Gründung der Berliner Universität, seine „Geschichte vom braven Kasperl“, seine Erzählung von den „Drei Nüssen“, auch „Der tolle Invalide“, „Melück Maria Blainville“, „Fürst Ganzgott und Sängler Halbgott“ von Arnim; ferner fast sämtliche Novellen Tiecks — die man allerdings nur bedingt zu den romantischen Erzeugnissen rechnen darf —, endlich die meisten lyrischen Poesien der älteren, noch mehr der jüngeren Romantik). Es kommt hinzu, daß es bis zu einem bedenklichen Grade dem persönlichen Empfinden des Kritikers anheimgestellt bleibt, ob er eine Dichtung als „linear“ oder „malerisch“, „flächenhaft“ oder „tiefenhaft“, „geschlossen“ oder „offen“, „zeitlos“ oder „zeitlich“, kurz ob er sie als „vollendet“ oder „unendlich“ bezeichnen will. Und das ist es, was man an Strichs These und ganzer Theorie wie überhaupt an der sog. geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise im Gegensatz zur vielgelästeren, oft wirklich pedantischen, aber unvergleichlich exakter arbeitenden philologisch-literarhistorischen immer wieder als peinlichen Mangel empfindet: die neue Methode

läßt die objektiven Maßstäbe allzusehr vermissen und macht der Willkür des Beurteilers unzulässig viele Zugeständnisse. Wenn aber ihre eifrigsten Verteidiger die ältere Behandlungsweise der Literaturgeschichte wegen ihrer angeblichen, oft auch tatsächlichen, Enge des Gesichtskreises verhöhnen und der Romantik heute gerade darum ein so warmherziges Interesse entgegenbringen, weil sie gegen alle Philisterei und Schablone einen rücksichtslosen Kampf führte, so sollten sie nicht vergessen, daß dieselbe Romantik es war, der wir die Begründung der streng wissenschaftlichen, objektiv kontrollierbaren Literaturgeschichte, wie sie bis zum Auftreten Diltheys Geltung hatte, zuerst und zumeist verdanken. So begeistert die Brüder Grimm und die beiden Schlegel im Interesse der Dichtung für die romantischen Ideen der Freiheit von Zwang und Bopf auch eintraten, in der Wissenschaft huldigten sie einer strengen Auffassung, mit der das willkürliche Verfahren so mancher Vertreter der geistesgeschichtlichen Methode keinerlei Verwandtschaft oder Ähnlichkeit aufweist.

Alle Aussetzungen und Bedenken dürfen uns indes nicht davon abhalten, die hohen Vorzüge der zumal für Fachleute äußerst anregenden Arbeit des geistvollen Münchener Professors in weitestgehendem Maße anzuerkennen. Das Werk Strichs gehört zweifellos zum Bedeutendsten, was über das Wesen der Romantik je geschrieben wurde. Der Verfasser begnügt sich, wie man sieht, nicht mit einigen äußerlichen Vergleichen zwischen klassischen und romantischen Erzeugnissen, er bemüht sich vielmehr, bis zu den innersten Werkstätten des dichterischen Schaffens vorzudringen und möchte den menschlichen Genius in seinem geheimsten Wirken und Walten belauschen. Die Grundthese, die schon im Untertitel „Vollendung und Unendlichkeit“ in kürzester Formulierung vorliegt, wird von Anfang bis zu Ende mit bemerkenswertem Nachdruck betont und mit aller Entschiedenheit festgehalten. Mag man sie auch nicht uneingeschränkt gelten lassen, so ist doch zuzugeben, daß von da aus die interessantesten Schlaglichter sowohl auf das Wirken Goethes, Schillers und der Griechen wie auf die einer mehr äußerlichen Betrachtungsweise oft unverständlichen, rätselhaft scheinenden Aussprüche, Theorien und Dichtungen der Romantiker fallen. Ganz im Gegensatz zu einigen kurzichtigen und voreingenommenen literarischen Kritikern der alten Schule, die in der Romantik nichts als eine plan- und ziellose Entgleisung des Menschengeistes erblickten, betont Strich immer wieder, daß die klassische und romantische Denkweise sich gleichberechtigt gegenüberstehe, ja, daß selbst das übel beleumundete „romantische Chaos“ eines tieferen Sinnes nicht entbehre. Seine Ausführungen sind auch nicht etwa in der Art des modernen Snobbismus eines Alfred Kerr nur eben „geistreich“ plaudernd hingeschrieben und haben überhaupt mit den sachlich wertlosen dilettantischen Deuteleien, die in unsern Tagen mit Vorliebe unter der bequemen Flagge der „geistesgeschichtlichen Methode“ segeln, wenig zu tun; dank einer sehr bedeutenden und gründlichen Einzelkenntnis des hier in Betracht kommenden Tatsachenmaterials wird vielmehr immer wenigstens der Versuch unternommen, die Behauptungen, Ansichten und Vermutungen durch konkrete Hinweise zu belegen oder anschaulich zu machen. Die naheliegende Klippe unberechtigter Verallgemeinerungen bemüht sich der Verfasser meist in kluger Weise durch gelegentliche Einschränkungen oder durch Vorwegnahme

von Einwänden tunlichst zu vermeiden. So ist ihm denn, wie bereits bemerkt, das literarische Bild der Klassik im großen und ganzen gut gelungen, und auch dafür wird ihm der Fachmann Dank wissen, daß er in seiner Würdigung der romantischen Kulturbewegung mit manchen Vorurteilen und kleinlichen Auffassungen älterer Literaturhistoriker wie Johannes Scherr, Rudolf v. Gottschall, Rudolf Haym entschieden und endgültig aufräumt.

Wenn ihm im übrigen der große Wurf einer Gesamtcharakteristik der deutschen Romantik nicht restlos glückte, wenn seine kühnen Konstruktionen manch ein bedeutendes Moment romantischer Eigenart nicht genügend berücksichtigen, wenn sein umsichtig entworfenes System selbst auf wichtige Fragen keine Antwort gibt, so liegt das zum guten Teil an der ungewöhnlichen Spröde (oder soll man besser sagen „Elastizität“?) des Gegenstandes, am Mangel an Vertrautheit des Verfassers mit dem christlichen Ideengehalt der Romantik, an den nicht ganz feststehenden Grundlagen des Werkes, vielleicht aber auch an der umstrittenen Arbeitsmethode, die wohl als Hilfsmittel neben der strengeren literaturgeschichtlichen Behandlungsweise gute Dienste leisten kann, sich aber heute bekanntlich mit dieser bescheidenen Rolle nicht begnügt, sondern mehr und mehr zum Schaden der Wissenschaft für sich die Alleinberechtigung in Anspruch nimmt.

Mois Stockmann S. J.