

Walter Benjamin

**Der Begriff der Kunstkritik  
in der deutschen Romantik**

Suhrkamp

**Walter Benjamin**  
**Werke und Nachlaß**  
**Kritische Gesamtausgabe**

Im Auftrag der Hamburger  
Stiftung zur Förderung  
von Wissenschaft und Kultur  
herausgegeben von  
Christoph Gösde und Henri Lonitz  
in Zusammenarbeit mit dem  
Walter Benjamin Archiv

Band 3

Walter Benjamin

**Der Begriff der Kunstkritik  
in der deutschen Romantik**

Herausgegeben von Uwe Steiner

Suhrkamp

## **Inhaltsübersicht**

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik Seite 6

Inhalt Seite 9

Einleitung Seite 11

Erster Teil: Die Reflexion Seite 19

Zweiter Teil: Die Kunstkritik Seite 67

Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe Seite 121

Verzeichnis der zitierten Schriften Seite 132

Manuskripte, Drucke Seite 135

Kommentar Seite 163

Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte Seite 165

Zur Edition Seite 200

Lesarten, Varianten, Erläuterungen Seite 214

Dokumente Seite 298

Abkürzungen, Siglen, Zeichen Seite 380

Danksagung Seite 382

Zur Ausgabe Seite 383

Personenregister Seite 387

Inhaltsverzeichnis Seite 396

Impressum Seite 398

Dr. Walter Benjamin

5  
10  
15  
20  
25  
30

# Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik

Bern / Verlag von A. Francke / 1920

# Inhalt.

|    |   |       |
|----|---|-------|
|    | Einleitung:   | Seite |
|    | I. Einschränkungen der Fragestellung . . . . .  | 11    |
| 5  | II. Die Quellen . . . . .   | 15    |
|    | Erster Teil: Die Reflexion  |       |
|    | I. Reflexion und Setzung bei Fichte . . . . .   | 19    |
|    | die unmittelbare Erkenntnis – die Einschränkung des Setzens – die Einschränkung der Reflexion                             |       |
| 10 | II. Die Bedeutung der Reflexion bei den Frühromantikern . . . . .   | 27    |
|    | die drei Stufen der Reflexion – die intellektuelle Anschauung – das Reflexionsmedium – die Kunst                          |       |
|    | III. System und Begriff . . . . .   | 43    |
| 15 | das absolute System – die mystische Terminologie – der Witz – der Terminus Kritik   |       |
|    | IV. Die frühromantische Theorie der Naturerkenntnis . . . . .   | 58    |
|    | die Selbsterkenntnis – der Grundsatz der Objektserkenntnis  |       |
|    | Zweiter Teil: Die Kunstkritik   |       |
|    | I. Die frühromantische Theorie der Kunsterkenntnis . . . . .  | 67    |
| 20 | die Kunst als Reflexionsmedium – Kritik – die Autonomie des Werkes  |       |
|    | II. Das Kunstwerk . . . . .   | 78    |
|    | seine Form – immanente Kritik – stoffliche und formale Ironie   |       |
| 25 | III. Die Idee der Kunst . . . . .   | 94    |
|    | Einheit der Formen und Werke – progressive Universalpoesie – Transzendentalpoesie – Roman – Prosa – Nüchternheit – Kritik |       |
|    | _____   |       |
| 30 | Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe . . . . .   | 121   |
|    | Idee und Ideal – das Musische – das unbedingte Werk – die Antike – der Stil – die Kritik                                  |       |

Vor allem ... sollte der Analytiker untersuchen, oder vielmehr sein Augenmerk dahin richten, ob er denn wirklich mit einer geheimnisvollen Synthese zu tun habe, oder ob das, womit er sich beschäftigt, nur eine Aggregation sei, ein Nebeneinander, oder wie das alles modifiziert werden könnte.

Goethe

WA II. Abt., II. Bd., 72.

# Einleitung.

## I. Einschränkungen der Fragestellung.

5 Die vorliegende Arbeit ist als Beitrag zu einer problemgeschichtlichen Untersuchung gedacht, die den Begriff der Kunstkritik in seinen Wandlungen darzustellen hätte. Unleugbar ist eine solche Untersuchung der Geschichte des Begriffs der Kunstkritik etwas ganz anderes als eine Geschichte der Kunstkritik selbst; sie ist eine philosophische, 10 genauer gesagt eine problemgeschichtliche<sup>1)</sup> Aufgabe. Zu deren Lösung kann das Kommende nur ein Beitrag sein, weil es nicht den problemgeschichtlichen Zusammenhang, sondern nur ein Moment aus demselben, den romantischen<sup>2)</sup> Begriff der Kunstkritik, darstellt. Den größten problemgeschichtlichen Zusammenhang, in dem dieses Moment 15 steht und in dem es eine hervorragende Stelle einnimmt, wird diese Arbeit erst am Schluß zu einem Teil anzudeuten suchen.

Eine Begriffsbestimmung der Kunstkritik wird man sich ohne erkenntnistheoretische Voraussetzungen ebenso wenig wie ohne ästhetische denken können; nicht nur weil die letzten die ersten implizieren, sondern vor allem weil die Kritik ein erkennendes Moment enthält, 20 mag man sie übrigens für reine oder mit Wertungen verbundene Erkenntnis halten. So ist denn auch die romantische Begriffsbestimmung

---

25 <sup>1)</sup> Problemgeschichtliche Untersuchungen können auch nichtphilosophische Disziplinen betreffen. Es müßte daher, um jede Mehrdeutigkeit zu vermeiden, der Ausdruck „philosophieproblemgeschichtlich“ geprägt werden und für diesen soll der obige stets nur eine Abkürzung sein.

<sup>2)</sup> Da die spätere Romantik keinen einheitlichen theoretisch umschriebenen Begriff der Kunstkritik kennt, darf in diesem Zusammenhang, wo es sich stets allein 30 oder in erster Linie um die Frühromantik handelt, das bloße „romantisch“ doch ohne die Gefahr einer Aequivokation gebraucht werden. Das Analoge gilt vom Gebrauch der Worte „Romantik“ und „Romantiker“ in dieser Arbeit.

der Kunstkritik durchaus auf erkenntnistheoretischen Voraussetzungen aufgebaut, womit selbstverständlich nicht gemeint sein kann, die Romantiker hätten den Begriff bewußt aus ihnen gewonnen. Der Begriff als solcher aber besteht, wie letzten Endes jeder Begriff, der mit Grund so bezeichnet wird, auf erkenntnistheoretischen Voraussetzungen. Sie werden daher im folgenden zuerst darzustellen und niemals aus den Augen zu verlieren sein. Zugleich richtet sich die Arbeit auf sie als auf systematisch faßbare Momente im romantischen Denken, welche sie in höherem Maß und höherer Bedeutung aufweisen möchte, als man sie in ihm gemeinhin vermutet.

Es ist kaum nötig, das folgende als eine problemgeschichtliche und als solche gewiß systematisch orientierte Untersuchung gegen eine rein systematische über den Begriff der Kunstkritik schlechthin abzugrenzen. Nötiger dagegen mögen zwei andere Grenzbestimmungen sein: der philosophiegeschichtlichen und der geschichtsphilosophischen Fragestellung gegenüber. Nur im uneigentlichsten Sinne dürfte man problemgeschichtliche Untersuchungen philosophiegeschichtliche im engeren Sinn nennen, mögen auch in gewissen Einzelfällen die Grenzen sich notwendig verwischen. Denn es ist zum mindesten eine metaphysische Hypothese, daß das Ganze der eigentlichen Philosophiegeschichte zugleich und ipso facto die Entwicklung eines einzigen Problems sei. Daß die problemgeschichtliche mit der philosophiegeschichtlichen Darstellung gegenständlich mannigfach verflochten ist, ist selbstverständlich; vorauszusetzen, daß sie es auch methodisch sei, bedeutet eine Grenzverschiebung. – Da diese Arbeit von der Romantik handelt, ist eine weitere Abgrenzung unentbehrlich. Es wird in ihr nicht der oft mit unzureichenden Mitteln unternommene Versuch gemacht, das historische Wesen der Romantik darzustellen; mit anderen Worten: die geschichtsphilosophische Fragestellung bleibt aus dem Spiel. Trotzdem werden die folgenden Aufstellungen, besonders hinsichtlich der eigentümlichen Systematik von Friedrich Schlegels Denken und der frühromantischen Idee der Kunst, auch für eine We-

sensbestimmung Materialien – nicht aber den Gesichtspunkt<sup>3)</sup> – beibringen.

Den Terminus „Kritik“ gebrauchen die Romantiker in mannigfachen Bedeutungen. Im folgenden handelt es sich um die Kritik als Kunstkritik, nicht als erkenntnistheoretische Methode und philosophischen Standpunkt. Zu dieser letzten Bedeutung ist damals, wie noch gezeigt werden soll, das Wort im Anschluß an Kant erhoben worden, als esotherischer Terminus für den unvergleichlichen und vollendeten philosophischen Standpunkt; im allgemeinen Sprachgebrauch hat es sich aber allein im Sinn der begründeten Beurteilung durchgesetzt. Vielleicht nicht ohne den Einfluß der Romantik, denn die Begründung der Kritik der Kunstwerke, nicht eines philosophischen Kritizismus, ist eine ihrer bleibenden Leistungen gewesen. Wie der Begriff der Kritik im genaueren nicht weiter erörtert wird, als sein Zusammenhang mit der

---

3) Dieser Gesichtspunkt dürfte in dem romantischen Messianismus zu suchen sein. „Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung aufs Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache.“ (A 222) „Mit der Religion, lieber Freund, ist es uns keineswegs Scherz, sondern der bitterste Ernst, daß es an der Zeit ist, eine zu stiften. Das ist der Zweck aller Zwecke und der Mittelpunkt. Ja, ich sehe die größte Geburt der neuen Zeit schon ans Licht treten; bescheiden wie das alte Christentum, dem man nicht ansah, daß es bald das römische Reich verschlingen würde, wie auch jene große Katastrophe in ihren weiteren Kreisen die französische Revolution verschlucken wird, deren solidester Wert vielleicht nur darin besteht, sie incitiert zu haben.“ (Briefe 421, s. a. Schlegels „Ideen“ 50, 56, 92, Novalis' Briefwechsel 82ff., sowie viele andere Stellen bei beiden.) – „Abgelehnt wird der Gedanke eines sich in der Unendlichkeit realisierenden Ideals der vollkommenen Menschheit, es wird vielmehr das „Reich Gottes“ jetzt in der Zeit, auf Erden gefordert ... Vollkommenheit in jedem Punkte des Daseins, realisiertes Ideal auf jeder Stufe des Lebens, aus dieser kategorischen Forderung erwächst Schlegels neue Religion.“ (Pingoud 52f.)

Kunsttheorie es mit sich führt, so soll ihrerseits die romantische Kunsttheorie nur verfolgt werden, soweit sie für die Darstellung jenes Kritikbegriffs<sup>4)</sup> wichtig ist. Das bedeutet eine sehr wesentliche Einschränkung des Stoffkreises: die Theorien vom künstlerischen Bewußtsein und vom künstlerischen Schaffen, die kunstpsychologischen Fragestellungen fallen fort und es bleiben von der Kunsttheorie allein die Begriffe der Idee der Kunst und des Kunstwerks im Gesichtskreis der Betrachtung. Die objektive Begründung des Begriffs der Kunstkritik, die Friedrich Schlegel gibt, hat es nur mit der objektiven Struktur der Kunst – als Idee, und ihrer Gebilde – als Werke, zu tun. Uebrigens denkt er, wenn er von Kunst spricht, vor allem an die Poesie, andere Künste haben ihn in der hier in Frage kommenden Zeit fast nur mit Rücksicht auf diese beschäftigt. Ihre Grundgesetzlichkeit galt ihm höchstwahrscheinlich für diejenige aller Kunst, sofern ihn das Problem überhaupt beschäftigt hat. In diesem Sinn wird im folgenden unter dem Ausdruck „Kunst“ stets die Poesie, und zwar in ihrer zentralen Stellung unter den Künsten, unter dem Ausdruck „Kunstwerk“ die einzelne Dichtung verstanden werden. Es würde ein falsches Bild geben, wollte diese Arbeit in ihrem Rahmen dieser Aequivokation abhelfen, denn sie bezeichnet einen grundsätzlichen Mangel in der romantischen Theorie der Poesie, bzw. der Kunst überhaupt. Beide Begriffe sind nur undeutlich voneinander unterschieden, geschweige denn aneinander orientiert, so daß keine Erkenntnis von der Eigenart und den Grenzen des poetischen Ausdrucks gegenüber demjenigen anderer Künste sich bilden konnte.

Die Kunsturteile der Romantiker als literargeschichtliche Fakten interessieren in diesem Zusammenhang nicht. Denn die romantische Theorie der Kunstkritik soll nicht der Praxis, etwa dem Verfahren A.W. Schlegels, entnommen, sondern nach den romantischen Theore-

---

<sup>4)</sup> Gemäß dem oben Ausgeführten wird im folgenden, wo es der Zusammenhang nicht unmittelbar anders ergibt, auch unter dem bloßen Terminus „Kritik“ die Kritik von Kunstwerken verstanden.

5 tikern der Kunst systematisch dargestellt werden. A.W. Schlegels kritische Tätigkeit hat in ihrer Methode wenig Beziehungen zu dem Begriff der Kritik, den sein Bruder gefaßt hatte, und mit dem er eben in die Methode, nicht wie A.W. Schlegel in die Maßstäbe, ihren Schwerpunkt verlegte. Aber Friedrich Schlegel selbst hat seinem Ideal der Kritik nur in jener Rezension des „Wilhelm Meister“ völlig entsprochen, die ebensosehr Theorie der Kritik wie Kritik des Goetheschen Romans ist.

## 10 II. Die Quellen.

15 Als die romantische Theorie der Kunstkritik wird im folgenden diejenige Friedrich Schlegels dargestellt. Das Recht, diese Theorie als die romantische zu bezeichnen, beruht auf ihrem repräsentativen Charakter. Nicht daß alle Frühromantiker sich mit ihr einverstanden erklärt oder auch nur von ihr Notiz genommen hätten: Friedrich Schlegel ist auch seinen Freunden oft unverständlich geblieben. Aber seine Anschauung vom Wesen der Kunstkritik ist das Wort der Schule darüber. Er hat diesen Gegenstand als problematischen und philosophischen zu seinem eigenen gemacht – wenn auch gewiß nicht zu seinem einzigen. Für A.W. Schlegel war Kunstkritik kein philosophisches Problem. Neben Friedrich Schlegels Schriften kommen als Quellenschriften im engeren Sinne für diese Darstellung allein diejenigen des Novalis in Betracht, während die früheren Schriften Fichtes nicht für den romanti-  
25 schen Begriff der Kunstkritik selbst, sondern nur für sein Verständnis unentbehrliche Quellen darstellen. Die Heranziehung der Schriften des Novalis zu denen Schlegels<sup>5)</sup> rechtfertigt sich durch die völlige Einhel-  
30 ligkeit beider hinsichtlich der Prämissen und der Folgerungen aus der Theorie der Kunstkritik. Das Problem selbst hat Novalis weniger inter-

---

5) Unter dem bloßen Geschlechtsnamen ist im folgenden stets Friedrich Schlegel verstanden.

essiert, aber die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, auf Grund deren Schlegel es behandelte, teilte er mit ihm, und mit ihm vertrat er die Konsequenzen dieser Theorie für die Kunst. In Form einer eigen tümlichen Erkenntnismystik und einer bedeutenden Theorie der Prosa hat er beide manchmal schärfer und aufschlußreicher formuliert als sein Freund. Zwanzigjährig, im Jahre 1792, haben die beiden gleichaltrigen Freunde einander kennen gelernt und seit dem Jahre 1797 im regsten brieflichen Verkehr gestanden, in dem sie sich auch ihre Arbeiten mitteilten<sup>6)</sup>. Diese enge Gemeinschaft macht die Untersuchung der wechselseitigen Einflüsse großenteils unmöglich; für die vorliegende Fragestellung ist sie vollends entbehrlich.

Höchst schätzbar ist die Zeugenschaft des Novalis auch darum, weil die Darstellung Friedrich Schlegel gegenüber sich in einer schwierigen Lage befindet. Seine Theorie der Kunst, geschweige ihrer Kritik, ist auf das entschiedenste auf erkenntnistheoretischen Voraussetzungen fundiert, ohne deren Kenntnis sie unverständlich bleibt. Dem steht gegenüber, daß Friedrich Schlegel vor und um 1800, als er seine Arbeiten im „Athenäum“, welche die Hauptquelle dieser Abhandlung bilden, veröffentlichte, kein philosophisches System niedergelegt hat, in dem allein man eine bündige erkenntnistheoretische Auseinandersetzung erwarten könnte. Vielmehr sind die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen in den Fragmenten und Abhandlungen des Athenäums aufs engste in den außerlogischen, ästhetischen Bestimmungen gebunden und nur schwer von ihnen loszulösen und gesondert darzustellen. Schlegel kann, wenigstens in dieser Zeit, keinen Gedanken fassen, ohne das Ganze seines Denkens und seiner Ideen in schwerfällige Bewegung zu versetzen. Diese Kompression und Gebundenheit der erkenntnistheoretischen Ansichten im ganzen von Schlegels Gedankenmasse und ihre Paradoxie und Kühnheit mögen sich gegenseitig gesteigert haben. Für das Verständnis des Kritikbegriffs ist die Explikation und Isolierung,

---

6) „Deine Hefte spuken gewaltig in meinem Innern.“ (Briefwechsel 37.)

die reine Darstellung jener Erkenntnistheorie unerlässlich. Ihr ist der erste Teil dieser Arbeit gewidmet. So schwierig sie auch sein mag, fehlt es dennoch nicht an Instanzen, an denen das gewonnene Resultat sich bestätigen muß. Will man von dem immanenten Kriterium absehen, daß die Ausführungen zur Theorie der Kunst und ihrer Kritik ohne jene erkenntnistheoretischen Voraussetzungen den Anschein ihrer Dunkelheit und Willkür schlechterdings nicht verlieren, so bleiben als zweites die Fragmente des Novalis, auf dessen erkenntnistheoretischen Grundbegriff der Reflexion die Schlegelsche Erkenntnistheorie gemäß der allgemeinen höchst ausgesprochenen Ideenverwandtschaft beider Denker zwanglos sich muß beziehen lassen, wie denn in der Tat die genauere Betrachtung lehrt, daß sie sich mit ihm deckt. Glücklicherweise aber ist die Erforschung von Schlegels Erkenntnistheorie nicht allein und in erster Linie auf seine Fragmente angewiesen; sie verfügt über eine breitere Grundlage. Dies sind die nach ihrem Herausgeber so genannten Windischmannschen Vorlesungen Friedrich Schlegels. Diese Vorlesungen, gehalten zu Paris und Köln in den Jahren 1804 bis 1806, nehmen, zwar völlig beherrscht von den Ideen der katholischen Restaurationsphilosophie, diejenigen Gedankenmotive auf, welche ihr Verfasser aus dem Verfall der Schule in seine spätere Lebensarbeit hinüberrettete. Die Hauptmasse der Gedanken in diesen Vorlesungen ist bei Schlegel neu, wenn auch nichts weniger als originell. Ueberwunden scheinen ihm seine ehemaligen Aussprüche über Humanität, Ethik und Kunst. Aber die erkenntnistheoretische Einstellung der vergangenen Jahre tritt hier zum ersten Male deutlich, wenn auch modifiziert, in Erscheinung. Bis in die zweite Hälfte der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts ist der Reflexionsbegriff, der auch Schlegels erkenntnistheoretische Grundkonzeption ist, in seinen Schriften zurückzuverfolgen, aber in der Fülle seiner Bestimmungen erscheint er zum ersten Male in den Vorlesungen explizit entwickelt. In ihnen wollte Schlegel ausdrücklich ein System geben, in dem die Erkenntnistheorie nicht fehlt. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß gerade diese erkenntnistheore-

tischen Grundpositionen die statische, positive Komponente der Beziehung zwischen dem mittleren und späteren Schlegel darstellen – wobei man sich die innere Dialektik seiner Entwicklung als die dynamische, negative Komponente zu denken hätte. Sie sind, wie für Schlegels eigene Entwicklung, so überhaupt für den Uebergang der früheren zur späteren Romantik wichtig<sup>7)</sup>. Uebrigens können und wollen die folgenden Ausführungen von den Windischmannschen Vorlesungen als Ganzem kein Bild geben, sondern nur einen ihrer Gedankenkreise berücksichtigen, der für den ersten Teil dieser Arbeit wichtig ist. Diese Vorlesungen stehen damit zum Ganzen der Darstellung im gleichen Verhältnis wie die Fichteschen Schriften, im Zusammenhang, mit welchen sie behandelt werden. Beides sind Quellenschriften zweiten Ranges, sie dienen dem Verständnis der Hauptquellen, derjenigen Schlegelschen Arbeiten im „Lyceum“, „Athenäum“, in den „Charakteristiken und Kritiken“, sowie derjenigen Fragmente des Novalis, welche unmittelbar den Begriff der Kunstkritik bestimmen. Schlegels frühe Schriften zur Poesie der Griechen und Römer werden in diesem Zusammenhang, der nicht das Werden seines Begriffs der Kunstkritik, sondern diesen selbst darstellt, nur gelegentlich berührt.

---

7) Elkuß hat in seinem wichtigen posthumen Werk „Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung“ mit prinzipiellen Erwägungen bewiesen, wie wichtig die spätere Zeit Friedrich Schlegels und die Theorien der Spätromantiker für die Erforschung des Gesamtbildes der Romantik sind: „... solange man, wie bisher, sich im wesentlichen um die Frühzeit dieser Geister kümmert und im ganzen kaum danach fragt, welche Gedanken sie in ihre positive Zeit hinübergerettet haben ... gibt es auch wohl keine Möglichkeit, ihre historische Leistung zu verstehen und zu bewerten.“ (Elkuß 75.) Skeptisch scheint aber Elkuß gegen den allerdings oft erfolglos gewagten Versuch sich zu verhalten, auch schon die Leistung der romantischen Jugendideen genau und als eine positive zu bestimmen. Daß dies jedoch, wenn auch nicht ohne Berücksichtigung ihrer Spätzeit möglich ist, hofft die vorliegende Arbeit für ihren Bezirk zu erweisen.

## Erster Teil: Die Reflexion.

### I. Reflexion und Setzung bei Fichte.

5 Das im Selbstbewußtsein über sich selbst reflektierende Denken ist die Grundtatsache, von der Friedrich Schlegels und größtenteils auch Novalis' erkenntnistheoretische Ueberlegungen ausgehen. Die in der Reflexion vorliegende Beziehung des Denkens auf sich selbst wird als die dem Denken überhaupt nächstliegende angesehen, aus ihr werden alle andern entwickelt. Schlegel sagt einmal in der „Lucinde“: „Das Denken hat die Eigenheit, daß es nächst sich selbst am liebsten über das denkt, worüber es ohne Ende denken kann“<sup>8)</sup>. Dabei ist zugleich verstanden, daß das Denken am allerwenigsten im Nachdenken über sich selbst ein Ende finden könne. Die Reflexion ist der häufigste Typus im Denken der Frühromantiker; auf Belegstellen für diesen Satz heißt auf ihre Fragmente verweisen. Nachahmung, Manier und Stil, drei Formen, die sich sehr wohl auf das romantische Denken anwenden lassen, finden sich im Reflexionsbegriff ausgeprägt. Bald ist er Nachahmung Fichtes (wie vor allem beim frühen Novalis), bald Manier (z. B. wenn Schlegel an sein Publikum die Zumutung richtet „das Verstehen zu verstehen“<sup>9)</sup>, vor allem aber ist Reflexion der Stil des Denkens<sup>10)</sup>, in dem die Frühromantiker ihre tiefsten Einsichten nicht willkürlich, sondern mit Notwendigkeit aussprechen. „Der romantische Geist scheint angenehm über sich selbst zu phantasieren“<sup>11)</sup>, sagt Schlegel von Tiecks „Sternbald“, und er tut es nicht nur in den frühromantischen Kunstwerken, sondern, wiewohl strenger und abstrakter, auch, und vor allem, im frühromantischen Denken. In einem in der Tat phantastischen

---

8) Lucinde 92. 9) Jugendschriften II, 426.

10) Vgl. für diesen Gebrauch des Terminus Stil mit Beziehung auf die Romantiker Elkuß 45.

11) A 418.

Fragment sucht Novalis das gesamte Erdendasein als Reflexion von Geistern in sich selbst, und den Menschen in diesem Erdenleben als teilweise Auflösung und „Durchbrechung jener primitiven Reflexion“<sup>12)</sup> zu deuten. Und in den Windischmannschen Vorlesungen formuliert Schlegel jenes ihm längst bekannte Prinzip mit den Worten: „Das Vermögen der in sich zurückkehrenden Tätigkeit, die Fähigkeit das Ich des Ichs zu sein, ist das Denken. Dies Denken hat keinen anderen Gegenstand als uns selbst.“<sup>13)</sup> Hiermit sind also Denken und Reflexion gleichgesetzt. Dies geschieht jedoch nicht allein, um dem Denken jene Unendlichkeit zu sichern, die in der Reflexion gegeben und ohne nähere Bestimmung, als Denken des Denkens über sich selbst, als fragwürdiger Wert erscheint. Vielmehr haben die Romantiker in der reflektierenden Natur des Denkens eine Bürgschaft für dessen intuitiven Charakter gesehen. Sobald die Geschichte der Philosophie in Kant, wenn auch nicht zum ersten Male, so doch explizit und nachdrücklich, zugleich mit der Denkmöglichkeit einer intellektuellen Anschauung ihre Unmöglichkeit im Bereich der Erfahrung behauptet hatte, tritt ein vielfältiges und beinahe fieberhaftes Bestreben hervor, diesen Begriff für die Philosophie als Garantie ihrer höchsten Ansprüche wieder zurückzugewinnen. Es ging von Fichte, Schlegel, Novalis und Schelling in erster Reihe aus.

Schon in seiner ersten Fassung der Wissenschaftslehre („Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie“ Weimar 1794) dringt Fichte auf das wechselseitige Durch-Einander-Gegebensein von reflexivem Denken und unmittelbarer Erkenntnis. Er tut es mit voller Deutlichkeit der Sache nach, wenn sich auch der letztere Ausdruck in dieser Schrift noch nicht findet. Für den romantischen Reflexionsbegriff ist dies von großer Wichtigkeit. Es gilt hier dessen Beziehungen zum Fichteschen eingehend klarzulegen; daß er von diesem abhängig ist, steht fest, kann aber für den vorliegenden Zweck nicht genügen. Hier kommt es darauf an, genau zu vermerken, wieweit die

---

<sup>12)</sup> Schriften II. <sup>13)</sup> Vorlesungen 23.

Frühromantiker Fichte folgen, um deutlich zu erkennen, wo sie sich von ihm trennen<sup>14</sup>). Jener Trennungsort läßt sich philosophisch festlegen, er kann nicht lediglich durch die Abwendung des Künstlers vom wissenschaftlichen Denker und Philosophen bezeichnet und begründet werden. Denn auch bei den Romantikern liegen philosophische, ja, erkenntnistheoretische Motive dieser Trennung zugrunde; es sind eben dieselben, auf welche der Bau ihrer Theorie der Kunst und der Kritik fundiert ist.

In der Frage der unmittelbaren Erkenntnis läßt sich noch völlige Uebereinstimmung der Frühromantiker mit Fichtes Position im „Begriff der Wissenschaftslehre“ feststellen. Er ist später von dieser Position abgewichen und nie wieder hat er in so naher systematischer Verwandtschaft mit romantischem Denken gestanden, wie in dieser Schrift. In ihr bestimmt er die Reflexion als die einer Form und erweist auf diesem Wege die Unmittelbarkeit der in ihr gegebenen Erkenntnis. Sein Gedankengang dabei ist folgender: Die Wissenschaftslehre hat nicht nur Gehalt, sondern auch eine Form; sie ist die Wissenschaft von etwas, nicht aber dieses Etwas selbst. Das, wovon die Wissenschaftslehre Wissenschaft ist, ist die „notwendige Handlung der Intelligenz“, jene Handlung, die vor allem Gegenständlichen im Geiste, welche die reine Form von diesem ist<sup>15</sup>). „Hierin liegt nun der ganze Stoff einer möglichen Wissenschaftslehre, aber nicht diese Wissenschaft selbst. Um diese zustande zu bringen, dazu gehört noch eine, unter jenen Handlungen allen nicht enthaltene Handlung des menschlichen Geistes, nämlich die,

---

<sup>14</sup>) Mit Beziehung auf Fichte und Friedrich Schlegel sagt Haym: „wer wollte in dieser ideenreichen Zeit pedantisch das Abstammungsverhältnis einzelner Gedanken und das Eigentumsrecht der Geister bestimmen?“ (264) Auch in diesem Zusammenhang handelt es sich nicht um nähere Bestimmung des übrigens klar zutage liegenden Abstammungsverhältnisses, sondern um den Erweis der wenig beachteten erheblichen Differenzen zwischen beiden Gedankenkreisen.

<sup>15</sup>) Vgl. Fichte 70f.

seine Handlungsart überhaupt zum Bewußtsein zu erheben ... Durch diese freie Handlung wird nun etwas, das an sich Form ist, die notwendige Handlung der Intelligenz, als Gehalt in eine neue Form, die Form des Wissens oder des Bewußtseins aufgenommen, und demnach ist jene Handlung eine Handlung der Reflexion“<sup>16)</sup>. Es wird also unter Reflexion das umformende – und nichts als umformende – Reflektieren auf eine Form verstanden. In anderem Zusammenhange, aber genau im gleichen Sinne formuliert Fichte vorher in derselben Schrift: „Die Handlung der Freiheit, durch welche die Form zur Form der Form als ihres Gehaltes wird und in sich selbst zurückkehrt, heißt Reflexion“<sup>17)</sup>. Diese Bemerkung ist höchst beachtenswert. Offenbar handelt es sich in ihr um einen Versuch der Bestimmung und Legitimierung unmittelbarer Erkenntnis, der von deren späterer Begründung bei Fichte durch die intellektuelle Anschauung abweicht. Das Wort Anschauung findet sich in dieser Abhandlung noch nicht. Fichte meint also hier, eine unmittelbare und sichere Erkenntnis durch einen Zusammenhang zweier Bewußtseinsformen (der Form und der Form der Form oder des Wissens und des Wissens des Wissens), welche in einander übergehen und in sich selbst zurückkehren, begründen zu können. Das absolute Subjekt, auf welches allein die Handlung der Freiheit sich bezieht, ist Zentrum dieser Reflexion und daher unmittelbar zu erkennen. Nicht um die Erkenntnis eines Gegenstandes durch Anschauung, sondern um die Selbsterkenntnis einer Methode, eines Formalen – nichts anderes repräsentiert das absolute Subjekt – handelt es sich. Die Bewußtseinsformen in ihrem Uebergang in einander sind der einzige Gegenstand der unmittelbaren Erkenntnis, und dieser Uebergang ist die einzige Methode, welche jene Unmittelbarkeit zu begründen und begreiflich zu machen vermag. Diese Erkenntnistheorie mit ihrem radikalen mystischen Formalismus hat, wie sich zeigen wird, die tiefste Verwandtschaft mit der Kunsttheorie der Frühromantik. An ihr hielten die Frühromantiker fest,

---

<sup>16)</sup> Fichte 71f. <sup>17)</sup> Fichte 67.

und sie bildeten sie weit über Fichtes Andeutungen hinaus aus, welcher seinerseits in den folgenden Schriften die Unmittelbarkeit der Erkenntnis auf ihre anschauliche Natur gründete.

Die Romantik gründete ihre Erkenntnistheorie auf den Reflexionsbegriff nicht allein, weil er die Unmittelbarkeit der Erkenntnis, sondern ebenso sehr, weil er eine eigentümliche Unendlichkeit ihres Prozesses garantierte. Das reflektierende Denken gewann für sie vermöge seiner Unabschließbarkeit, in der es jede frühere Reflexion zum Gegenstand einer folgenden macht, eine besondere systematische Bedeutung. Auch Fichte hat auf diese auffallende Struktur des Denkens häufig hingewiesen. Seine Ansicht von derselben ist der romantischen entgegengesetzt und einerseits für deren indirekte Charakteristik wichtig, andererseits geeignet, die Ansicht von der durchgängigen Abhängigkeit frühromantischer philosophischer Theoreme von Fichte in ihre rechten Grenzen einzuschränken. Fichte ist überall bestrebt, die Unendlichkeit der Aktion des Ich aus dem Bereich der theoretischen Philosophie auszuschließen und in das der praktischen zu verweisen, während die Romantiker sie gerade für die theoretische und damit für ihre ganze Philosophie überhaupt – die praktische übrigens interessierte Friedrich Schlegel am wenigsten – konstitutiv zu machen suchen. Fichte kennt zwei dergestalt unendliche Aktionsweisen des Ich, nämlich außer der Reflexion noch das Setzen. Man kann die Fichtesche Tathandlung förmlich als eine Kombination dieser beiden unendlichen Aktionsweisen des Ich auffassen, in der sie ihre beiderseitige rein formale Natur, ihre Leere gegenseitig auszufüllen und zu bestimmen suchen: die Tathandlung ist eine setzende Reflexion oder ein reflektiertes Setzen, „... ein sich Setzen als setzend ... keineswegs aber etwa ein bloßes Setzen“<sup>18)</sup>, formuliert Fichte. Beide Termini besagen etwas verschiedenes, beide sind von großer Wichtigkeit für die Geschichte der Philosophie. Während der Reflexionsbegriff zur Grundlage der frühromantischen Philo-

---

<sup>18)</sup> Fichte 528.