

Das Literatur-Archiv

Veröffentlichungen
der Literatur-Archiv-Gesellschaft in Berlin

Herausgegeben

von

Julius Petersen

Vierter Band

Berlin und Leipzig 1931

Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

Friedrich Schleiermachers Ästhetik

Im Auftrage der Preußischen Akademie
der Wissenschaften und der Literatur-
Archiv-Gesellschaft zu Berlin nach den
bisher unveröffentlichten Urschriften zum
ersten Male herausgegeben

von

Rudolf Odebrecht

Berlin und Leipzig 1931
Walter de Gruyter & Co.
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

Das Literatur-Archiv

Veröffentlichungen der Literatur-Archiv-Gesellschaft
in Berlin

herausgegeben von

Julius Petersen

Als 1. und 2. Band erschienen:

Die Briefe Barthold Georg Niebuhrs. Herausgegeben von
Dietrich Gerhard und William Norvin.

I. Band: 1776—1809. 1926. Geh. 18.—, geb. 20.— RM.

II. Band: 1809—1816. 1929. Geh. 30.—, geb. 32.— RM.

III. Band (zugleich 3. Band der Sammlung) in Vorbereitung).

Vorwort.

Das philosophische Werk Friedrich Schleiermachers liegt leider nicht in abgeschlossener Ausführung vor und bedarf noch immer gewissenhaftester textkritischer Bearbeitung. So hat sich der Herausgeber zunächst des Gebietes angenommen, bei dem die Lücken besonders erheblich und besonders verhängnisvoll erscheinen. Die vorliegende Ausgabe ist keine Neubearbeitung der 1842 in der Gesamtausgabe erschienenen und auf einer recht unzulänglichen Nachschrift beruhenden „Vorlesungen über die Ästhetik“, sondern bringt die Kunsttheorie Schleiermachers auf Grund bisher noch nicht veröffentlichter Originalniederschriften, die dem im Berliner Literatur-Archiv befindlichen Handschriftenschatze entnommen sind, zum Abdruck, so daß mit vollem Recht von einer erstmaligen Ausgabe der Ästhetik Schleiermachers gesprochen werden kann.

Glückliche Fügung, verständnisvolle Hilfsbereitschaft und entsagungsvolle Arbeit mußten sich zum Gelingen des Werkes vereinen. Zu tiefem Danke bin ich den Herren Vorsitzenden der Literatur-Archiv-Gesellschaft verpflichtet. Vor allem gilt dieser Dank Herrn Professor Dr. Behrend, der mich auf die archivalischen Bestände hingewiesen und mein Unternehmen in freundlichster und selbstlosester Weise gefördert hat. Seine stets ungeminderte Teilnahme bekundete er besonders auch dort, wo es galt, durch tatkräftiges Eingreifen Schwierigkeiten zu beseitigen und Widerstände zu brechen.

Ferner danke ich der Universitätsbibliothek zu Bonn für die freundliche Überlassung einer Kollegnachschrift, die für das Gelingen des Ganzen von großer Bedeutung war.

Herr Professor Dr. Spranger begleitete mein Unternehmen mit größtem Wohlwollen und gab mir einige wertvolle Ratschläge, die ich noch während des Druckes berücksich-

tigen konnte. Ihm und Herrn Verlagsdirektor Dr. Lüdtké, durch dessen Weitblick das Erscheinen des Buches von vornherein sichergestellt war, gebührt mein aufrichtigster Dank.

Für die Anordnung und kritische Behandlung des Textes trage ich allein die Verantwortung. Bei der Entzifferung schwer lesbarer Wörter leistete mir meine Frau treueste Hilfe.

Den ursprünglichen Plan, die Ausgabe durch eine längere Darstellung der systematischen Grundlagen einzuleiten, ließ ich in letzter Stunde fallen. Sie würde, soll sie erschöpfend sein, den für eine Einleitung bestimmten Raum um vieles überschreiten und wird deshalb besonders erscheinen. An ihre Stelle treten einige biographische und philosophiegeschichtliche Hinweise und der Bericht über die Textgestaltung. Textkritische und vergleichende Erläuterungen am Schluß des Buches suchen den systematischen und historischen Ort, an den dieser wichtige Teil von Schleiermachers philosophischem Werk gehört, näher zu bestimmen.

Die Ausgabe wendet sich zunächst an den Forscher, dem hier wichtiges Quellenmaterial zur Geschichte der Ästhetik geboten wird; aber nicht minder auch an alle, für die Schleiermachers universaler Geist nicht zum toten Buchstaben erstarrt ist, sondern ewig fortwirkendes Leben besitzt.

Berlin, Juli 1930.

Rudolf Odebrecht.

Einleitung des Herausgebers.

1. Biographische und problemgeschichtliche Bemerkungen.

Das künstlerische und ästhetische Vermögen Schleiermachers unterliegt noch immer einer falschen Beurteilung. Man hält es aus der romantischen Unersättlichkeit seines wissenschaftlichen Expansionsdranges für hinreichend erklärt, wenn sein Geist auch in jene Räume drang, die das ewige Rätsel schöpferischer Gestaltung bergen. Aber man läßt ihn dort nur als einen fremden Gast gelten, dem diese Sphären nicht traulich zu werden vermögen. So bildete sich langsam ein Vorurteil heraus, das, von literarwissenschaftlicher Prominenz erzeugt und gehegt, sich im Laufe eines Jahrhunderts axiomatisch verfestigte.

Bei der Untersuchung dieses Vorurteils bleibe die Frage offen, ob zur Physiognomie des Ästhetikers notwendig die Fähigkeit zu eigener künstlerischer Gestaltung gehöre. Jedenfalls scheint Schleiermacher nach unwiderleglichen Zeugnissen dieser Fähigkeit ermangelt zu haben. Rudolf Haym¹⁾ spricht ihm jeden Sinn „für die Schönheit der Gestalten, für die harmonische Vermählung des Geistigen und Sinnlichen“, den rein ästhetischen Takt und Geschmack ab. Er hebt die Unselbständigkeit seines ästhetischen Urteils hervor und diktiert als Wahrheit: „Die große Weichheit und Schmiegsamkeit des nachfühlenden Sinnes, verbunden mit der zu großen Schärfe und Sprödigkeit des zergliedernden Verstandes, irrte Schleiermacher ebenso beim Bilden wie beim Beurteilen ästhetischer Werke“²⁾.

¹⁾ Die Romantische Schule. 5. Aufl. (Walzel.) Berlin 1928.
S. 579
²⁾ ebenda

Dilthey, der in Schleiermachers Ästhetik (NB. in der Fassung von Lommatzsch) nur Abhängigkeiten von den Theorien seiner romantischen Freunde sieht, ist in der Beurteilung seiner künstlerischen Empfänglichkeit noch ab sprechender¹⁾. Nirgends in der gesamten Literatur erhebt sich gegen das Urteil dieser beiden Großen Protest. Man beruft sich vor allem auf Schleiermachers eigene Äußerungen über seinen Mangel an Kunstsinn, wie wir sie angeblich in den Briefen, den Monologen und den Reden über die Religion finden. Nun scheint mir zunächst die bekannte Stelle in den „Reden“²⁾ häufig einer falschen Deutung zu unterliegen. Schleiermacher wünscht hier anschauen zu können, „wie der Kunstsinn für sich allein übergeht in Religion, wie trotz der Ruhe, in welche das Gemüt durch jeden einzelnen Genuß versenkt wird, es sich dennoch getrieben fühlt, die Fortschreitungen zu machen, die es zum Universum führen können“. In tiefer Resignation bekennt er, diesen Weg nicht zu sehen und dieses Mysterium nie fassen zu können. Doch es ist ein Verzagen vor selbstgesteckten Zielen, ein Versagen in künstlich gesteigerten ästhetischen Spannungen, worin sich nicht bloß sein Schicksal, sondern das einer ganzen Generation erfüllt. Die Glaubenssätze der Romantik, durchtränkt vom asketisch-mystischen Erlebnis seines einstigen Herrenhutertums, haben Religion und Kunst zu einer solchen Identität verdichtet, daß sich aus ihr ein quälender ästhetischer Imperativ mit übermenschlichen Ansprüchen ablöst. So kommt es, daß hinter diesem konstruktiven Extrembegriff sein wahres Kunsterlebnis zurücktritt, das ihm doch nur deshalb, weil es ihn immerfort im tiefsten Seelengrunde packt, zum Problem werden kann.

Er spricht sich hier keineswegs die Fähigkeit des kontemplativen Kunstgenusses ab. Nur jene Verbindung mit dem höchsten Wunder, dem Religiösen, sei ihm versagt und bleibe ihm nur als Glaube. „Doch ist dieser Glaube mehr auf die Zukunft gerichtet als auf die Vergangenheit oder Gegen-

1) Leben Schleiermachers. 2. Aufl. (Mullert.) Berlin 1922, S. 324 ff.

2) Reden über die Religion. Krit. Ausg. v. Pünjer. 1879. S. 170/171

wart“. So ist dieser Gedanke also nur ein Ideal, dessen Verwirklichung in der Gegenwart überhaupt bezweifelt wird. Es sind Worte eines „prophetischen Bürgers einer späteren Welt“, als welchen er sich in den Monologen fühlt, der die Vereinigung von Religion und Kunst in einer Kunstreligion für seine Generation herbeisehnt, die sich gegenwärtig nur „ahndend“ in gefühlsselligen Ergießungen des Herzens ergeht. Der trotz aller abgründigen Träumerei stark hervor-drängende Intellektualismus der romantischen Situation trübt sein Urteil über den Wert seines wirklichen Kunstempfindens. Das Problem der Identität von Religion und Kunst türmt sich riesenhaft und chaotisch vor ihm auf, ohne daß ihm die theoretischen Hilfsmittel zu Gebote stehen, wodurch die Frage der reinlichen Scheidung beider Gebiete beantwortet werden könnte. Das ästhetische Paradoxon, daß die Kunst ethisch und religiös aufs tiefste verwurzelt sein muß und dennoch die Erregung sittlicher und religiöser Gefühle niemals zum Zweck haben darf¹⁾, wird — ein deutliches Zeichen für den ästhetischen Takt Schleiermachers — zunächst gefühlsmäßig als Faktum erlebt, aber noch nicht zur methodischen Grundlegung benutzt, sondern als „Lücke“ im eigenen Vermögen umgedeutet.

Ähnlich verhält es sich mit den „Monologen“. Was hier unter dem Schein eines persönlichen Bekenntnisses vorgetragen wird, sind keimhafte Ansätze ästhetischer Ansichten, die sich später systematisch verfestigen; Antinomien grundsätzlicher Art, die, um die bekenntnishafte Illusion zu wahren, mit Minderwertigkeitsgeständnissen umrankt werden.

Der Gegensatz zwischen Betrachtungsgenuß und schöpferischem Akt offenbart sich ihm wie Karl Philipp Moritz in aller Schärfe und Tragik. Schwer, fast unmöglich wird es dem Nachempfindenden, in das Mysterium des schöpferischen Geistes, in seine geheimen Anlässe und Absichten einzudringen. Ihm, der sich hier auf den Standpunkt des Betrachtenden stellt, spiegelt sich im Kunstwerk als dem Pro-

1) Noch im Brouillon 1805/06 (Schl.s Werke. Bd. 2 in Auswahl hrsg. v. O. Braun. Lpz. 1927. S. 100) wird die Identität von Kunst und Religion behauptet. Das Dilemma findet erst in der Gefühlstheorie seine eigentümliche Auflösung. Vgl. bes. S. 70 ff., 74 dieser Ausg.

dukt allgemein symbolisierender Tätigkeit nur die Verbundenheit mit dem Menschheitsganzen wieder¹⁾, aus dem die künstlerische Schöpfung als ausdrucksvolle Mitteilung ihren Darstellungssinn empfängt. Es ist die eine wesentliche Wurzel der Produktivität, die aber einer Ergänzung bedarf und in ihrer Bedeutung erst dann vollendet ist, wenn „des Bildners Kunst“, d. h. die Gestaltung seiner Individualität, von ihr aus sinnvoll erfaßt ist. „Nur mit Mühe ergreife ich diese in späterer Betrachtung und erkenn ein wenig nur von ihrem Wesen“²⁾. Hinter diesen Worten stehen prinzipielle Erwägungen, die sich an der „Kritik der Urteilskraft“ genährt haben und die Subjektivität des ästhetischen Werturteils betreffen; Erwägungen, die in Schleiermachers Dialektik bei der Behandlung theoretischer und ästhetischer Allgemeingültigkeit schärfer formuliert werden und auf das Problem der „Umkehrung“ zielen, „indem der Betrachtende aus der Darstellung die Ideen gewinnt, der Produzierende umgekehrt“³⁾. Ähnlich schmerzvoll hatte Moritz den polaren Gegensatz Bildungsvermögen und Empfindungsfähigkeit, zwischen Produktivität und Rezeptivität erlebt und geschildert. „Wenn nämlich das Organ nicht fein genug gewebt ist — — so können wir statt der Bildungskraft nur Empfindungskraft für das Schöne haben“, und wir müssen um so mehr verzweifeln, je mehr das eine Vermögen an das andere grenzt⁴⁾.

Allerdings scheinen uns die Monologen ein ganz unmißverständliches Bekenntnis von seiner künstlerischen Unproduktivität an der folgenden Stelle zu geben: „Wohl hab ich Recht, was auch die Freunde sagen, mich auszuschließen aus dem heiligen Gebiet der Künstler“⁵⁾. Hier nennt er sich ein „unkünstlerisch Gemüth“, weil es ihm versagt sei, einsam zu bilden, und es ihn zur Geselligkeit treibe: „Ich strebe nicht bis zur Vollendung den Stoff zu zwingen, dem ich meinen Sinn eindrücke; drum scheue ich Übung“. Und

1) Monologen. 2. Aufl. Leipzig 1914. Ed. Mulert, S. 35

2) Monologen ebenda

3) Dialektik ed. Halpern. S. 87

4) Über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788. S. 27/28

5) Monologen. S. 35

dennoch will es mir nicht recht dünken, diesen Satz als isoliertes Dokument heranzuziehen¹⁾, ohne nicht der anderen Stellen zu gedenken, wo der Drang und die innere Berufung zu prometheischer Gestaltung deutlich ausgedrückt wird. „Es ist das höchste für ein Wesen wie meines, daß die innere Bildung auch übergehe in äußere Darstellung, denn durch Vollendung nähert jede Natur sich ihrem Gegensatz. Der Gedanke, in einem Werk der Kunst mein inneres Wesen — — zurückzulassen, ist mir Ahnung des Todes“²⁾.

Der Tod ist die Vollendung des Werkes, denn nur „ein ganz vollendetes Wesen ist ein Gott, es könnte die Last des Lebens nicht ertragen, und hat nicht in der Welt der Menschheit Raum“³⁾. Fügt er deshalb hinzu, daß alle Bildung, die von ihm ausgehe, unreif sein müsse, „ehe das Feuer des Lebens ausgebrannt ist“, weil sonst mit dem Werk sein Wesen vergehen müsse, so ist auch dies wieder eine Betrachtung über ideale Bildung, in der Wesen und Werk zur Identität verschmolzen ist, eine idealisch übersteigerte Auseinandersetzung mit seinen Fähigkeiten. Es ist bedenklich, die Monologen allzuwörtlich als Bekenntnisschrift zu nehmen. Schon Twesten betont, daß sie „nicht bloße, den individuellen Zustand mit gleichsam historischer Treue und Vollständigkeit darstellende Selbstbekenntnisse sein sollten“⁴⁾. Ja er neigt dazu, eher die zweite Stelle bekenntnishaft zu deuten, wenn er erklärt: „Des Triebes und Vermögens zu eigentlich künstlerischer Produktivität war er sich später nicht mehr so, wie allerdings wohl früher bewußt“⁵⁾.

Wir wollen bei den Zwielichtern seiner literarischen Bekenntnisse nicht länger verweilen. Deutlicher vielleicht könnten Briefstellen das Innere seines Wesens aufhellen. Schlegels Aufforderung, einen Roman zu schreiben, lehnt er ab; er fühlt zwar den Beruf hierzu, zweifelt aber an seinem Können. 1808 schreibt er an Henriette Herz: „Noch wage

1) Selbst wenn er in diesem zweiten Monolog, wie er an Brinkmann berichtet (Schleiermachers Leben in Briefen Bd. IV, S. 66), in besonderem Maße „über sein Herz zu reden“ glaubt

2) Monologen S. 83

3) ebenda

4) Fr. Schleiermachers Grundriß der philosophischen Ethik. Ed. Twesten. Berlin 1841. S. LXXXIV

5) ebenda S. XL

ich nicht zu entscheiden, ob ich wirklich einigen (Kunst)-Sinn habe, oder ob alles nur durch den Zusammenhang der Theorie (wie so vieles) in mich gekommen ist. Alles andre, was ich sonst auf diesem Wege zuerst erlangt, wenigstens ins Bewußtsein bekommen habe, ist doch hernach lebendiger mir geworden. Ob es mit der Kunst auch so gehen würde, bezweifle ich“¹⁾.

Bescheidenheit, Augenblickstimmung und ein wenig Courtoisie mögen hier im Hintergrund stehen. Drei Jahre vorher rechtfertigt er sich Brinkmann gegenüber wegen des Vorwurfes der Verkünstelung seines Monologen-Stils. Hier wünscht er „es in allen Formen der Prosa mit der Zeit zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen“, „da mir die Poesie ein für allemal versagt ist“²⁾. Seine lyrischen Ergüsse sind allerdings nicht hervorragend, die Durchsetzung der Monologen mit Jamben, Daktylen und Anapästen ein fast unerträglicher Schönheitsfehler³⁾. Ist es aber nicht zu hart, aus dieser Jugendsünde auf seine poetische Unfähigkeit zu schließen; erscheint es nicht noch ungerechter, wenn wir an die Torheiten seiner romantischen Genossen denken?

Wie wesensverwandt seine literarische Produktion dem künstlerischen Schaffen war oder von ihm gehalten wurde, erfahren wir aus einem Brief an Reimer, der für die Einsicht in seine Arbeitsweise von höchstem Wert ist. Hier schreibt er über die Konzeption der „Weihnachtsfeier“: „Ganz wunderbar kam mir der Gedanke plötzlich des Abends am Ofen, da wir eben aus Dülons Flötenkonzert kamen, und nicht drei Wochen nach dieser ersten Empfängnis, von der ich doch erst nach einigen Tagen wußte, daß es wirklich eine wäre, war es auch fertig. Und es hat doch wirklich etwas einem Kunstwerk Ähnliches und könnte zu einer Art von

1) Leben in Briefen. I. S. 379

2) Leben in Briefen. IV. S. 68

3) In der Besprechung von Engels „Herr Lorenz Stark“ in der Erlanger Literaturzeitung von 1801 (Leben in Briefen. IV. Anhang. S. 567—572) wundert sich Schl., so viele vollständige Hexameter in der gebundenen Rede zu finden. War es Ironie, wenn er erklärt, er „wäre neugierig zu wissen, ob hierbei Mangel an Gehör, oder eine neue bisher unerhörte Theorie von dem prosaischen Rhythmus zugrunde liege“?

Vollendung gebracht werden, wenigstens mir scheinen die Gestalten hierzu bestimmt genug zu sein¹⁾).

Wenn künstlerische „Begeisterung“ immer nur ein Organ schöpferisch zu beseelen vermag, so dürfte Schleiermachers Gestaltungsgabe im Bereich der Sprachkunst zu meisterlicher Vollendung gelangt sein. Die Pseudolyrik der Monologen und Reden ist später einer bewußten Schmucklosigkeit gewichen, alle rhetorische Ornamentik auf ein Mindestmaß herabgesunken. Man wird nicht behaupten können, daß in Schleiermachers Predigten und Akademiereden der Stoff durch die Form „vertilgt“ sei; aber der Hörer leidet auch nicht unter der „Pein der Form“. Es fehlt diesen Schöpfungen der rhythmische Schwung, aber auch der verkünstelnde Aufputz des Periodenbaues. Die Sprache vermeidet jede Anlehnung an das Poetische, getreu den in seiner „Theorie der religiösen Rede“ aufgestellten Grundsätzen. Form und Stoff sind hier zu einer lebendigen Einheit verschmolzen, in der, wie Schelling in seiner Akademie-Rede von 1807 von der erhabenen Schönheit verlangt, „die Fülle der Form die Form der Fülle selbst aufhebt“²⁾. In der vorliegenden Ausgabe widmet er der Kanzelberedsamkeit einen besonderen Abschnitt. Er vergleicht sie mit der Architektur und erkennt sie als Kunst an.

Zu dem Problem der künstlerischen Gestaltungsgabe gesellt sich nun noch die Frage der allgemeinen Kunstempfänglichkeit. Einer der Grundpfeiler, auf denen sich sein ästhetisches System erhebt, ist die Auffassung, daß beide Vermögen nur Pole einer zusammenhängenden Offenbarungsreihe menschlichen Wesens darstellen, daß der Kunstsinn nur ein Minimum von Produktivität sei und im Gegensatz zur einseitig bedingten ausübenden Tätigkeit auf alle ästhetischen Gebiete gleichmäßig gerichtet sein müsse. Inwieweit können wir nun bei Schleiermacher von einer solchen Universalität der Kunstbegeisterung sprechen?

Es bedarf zunächst kaum eines besonderen Hinweises, daß er auf literarischem Gebiete zur Selbständigkeit ästhetischen Urteils gelangt ist. Das würden allein seine Macbeth-

1) Leben in Briefen. IV. S. 122

2) Schelling, W. W. I. VII. S. 306

Besprechung¹⁾ und die gelegentlichen Äußerungen über zeitgenössische Dichtungen in seinen Briefen beweisen. Wenn er nie in Versuchung gerät, Goethe zu lieben²⁾, so ist dieses freimütige Urteil nur ein Zeichen für die Bestimmtheit und Selbständigkeit seiner ästhetischen Grundsätze. Heinrich Scholz sucht diese Abneigung aus sittlichen Motiven zu begründen³⁾ und entschuldigt das mangelnde Verständnis Schleiermachers für Goethes Werk damit, daß ihm das Bedeutsamste noch nicht bekannt sein konnte. Den „Meister“ hat er jedenfalls mit großer Gewissenhaftigkeit und nochmals in Gemeinschaft mit Henriette Herz gelesen⁴⁾. Daß er die „Wahlverwandtschaften“ nicht gekannt hat, wie Scholz behauptet⁵⁾, trifft nicht zu. In der vorliegenden Ästhetik, wo Goethes Name mehrfach erwähnt wird, zählt er die „Wahlverwandtschaften“ zu den geistreichen Romanen, „wo Ansichten und Grundsätze entwickelt sind mit dem tiefsten Geist, die von dem größten Einfluß, von der größten Bedeutung für das gegenwärtige Leben sind“⁶⁾.

Seine Beziehungen zur Musik sind immer besonders innig und lebhaft gewesen. Nach seinen Briefbekenntnissen mochte ihm wohl die Gabe absoluter Musikalität gefehlt haben; aber sein Verhältnis zu Mozarts Musik zeugt warm für seine große Empfänglichkeit, besonders, wenn wir an Friedrich Schlegels peinlich-naive Stumpfheit gegenüber diesem Meister erinnern. „Die gestaltlose musikalische Stimmung war der tiefe Gemütsgrund der Weltansicht Schleiermachers“, sagt Dilthey⁷⁾. Die musikalischen Veranstaltungen in seinem Hause waren von erlesenem Geschmack⁸⁾. Heinrich Meisners entgegengesetzte Bemerkung⁹⁾, daß es

1) Leben in Briefen. IV. Anhang. S. 540—554

2) An El. Grunow. Leben in Briefen. I. S. 305

3) Schl. u. Goethe. 2. Aufl. S. 8f.

4) Leben in Briefen. I. S. 221

5) Schl. u. Goethe. S. 9. Neben den drei von Scholz angeführten Literaturstellen über Wilh. Meister ist noch der Hinweis in der Besprechung von Engels Lor. Stark zu erwähnen. Briefe. IV. Anhang. S. 570

6) Ästhetik dieser Ausgabe. S. 278

7) Schleiermachers Leben. S. 760

8) Vgl. Dilthey ebenda und „Aus dem Nachlaß Varnhagens von Ense. Briefe von der Universität in die Heimat.“ 1874

9) Schleiermacher als Mensch. Sein Wirken. Gotha 1923. S. 7

in seiner Familie „nicht zu der Ausbildung der Pflege einer eigenen Hausmusik“ gekommen sei, ist ungerecht. Der Ernst des Tages und die erdrückende Last der Amtsgeschäfte machten ihm in späteren Jahren allerdings die Pflege der Kunst fast unmöglich; um so anerkennenswerter ist, daß er sich trotzdem Zeit für Konzertbesuche abgewann.

Der bildenden Kunst wandte er sein besonderes Interesse zu, trotz seiner Kurzsichtigkeit, die nach Diltheys Vorgang immer wieder als störendes Moment angeführt wird. Er besaß eine hinreichende Kenntnis kunstgeschichtlicher Tatsachen. Seine 1818 mit Georg Reimer und L. v. Plehwe unternommene Reise durch Böhmen, Salzburg, Tirol und Süddeutschland war an Kunsteindrücken besonders reich gewesen. 1828 führte ihn der Weg zusammen mit Alex. v. Forster über Rotterdam nach England. In seinen Briefen zählt er die Rubens, van Dycks, Potters, Steens, Ruisdaels und Sachtlevens, die er im Haag besichtigt, als wohlvertraute Namen auf¹⁾.

Der Mimik und dem Tanz galten seine Neigungen in nicht minder hohem Maße. Seine Ausführungen über diese Kunstgebiete beweisen das stärker als seine angeblich seltenen Theaterbesuche. In der Geschichte der Ästhetik dieser Künste sollte sein Name an erster Stelle stehen.

Kann es noch verwunderlich erscheinen, daß ein Mann von dieser Vielseitigkeit ästhetischer Interessen es gewagt hat, Vorlesungen über Ästhetik zu halten? Mochte Schleiermacher in seinen früheren Tagen über seine schöpferische Sendung wie auch über das Ausmaß seines ästhetischen Nachempfindens Zweifel gehegt haben, so hat er sich mit den Jahren mehr und mehr zum begeisterten und selbstsicheren Kunstliebhaber entwickelt, der das schöpferische Element im Kunstgenuß betonte und den „Mitkünstlerstandpunkt“ in sich bestätigt fand. In seiner Ethik steht das trotzige und erlösende Wort: „Alle Menschen sind Künstler“²⁾. Die

1) Leben i. Br. II. S. 438

2) Entwurf eines Systems der Sittenlehre, hrsg. v. Ed. Schweizer. Berlin 1835. S. 253/54. Ich zitiere hier und in den Erläuterungen nach dieser Ausgabe. Die Zitate aus dem Brouillon 1805/06 beziehen sich auf die Ausgabe von Braun (Schleiermachers Werke. Auswahl. Bd. II. 2. Aufl. Leipzig 1927)

„gestaltende Tätigkeit des Geistes“ wirkt nicht bloß im Künstler als „ursprüngliche Offenbarung“, sie ruht als allgemeine Funktion in jedem einzelnen, bildet in allen stets schöpferisch und formt das Objektive um. „Wie oft sehen wir nicht das Wirkliche anders als es ist, also nicht rein das, was die Dinge unserem Auge zubringen, sondern vermischt mit dem, was wir, jeder nach seiner eigenen Weise, sie zu mildern oder um uns darein zu vertiefen, innerlich dazu bilden“¹⁾. Unter dem Einfluß der uns beherrschenden Stimmung halten wir gleichsam unter den gegebenen Dingen eine Auslese und suchen nur das heraus, was dieser Stimmung entspricht. „Je tiefer wir uns hineinsehen in das, was uns so harmonisch anspricht, je mehr wir nichts anderes sehen wollen, als dies, was ist das anderes als nur der abgekürzte Prozeß des eignen Bildens? Wir freuen uns zu finden, was wir sonst würden selbst gebildet haben.“

Weiter und weiter spannt sich der Gedanke der ästhetischen Hierarchie, er formt sich zu einem Wertsystem des Schöpferischen, das man tadelnd und verständnislos als Ästhetizismus bezeichnet hat.

In seiner Dialektik führt Schleiermacher die Parallele auf theoretischem Gebiete mit bewußter Hinweisung auf das Grundverhältnis in der Ästhetik aus. Wie im Ästhetischen auch beim Nichtkünstler der Wille zum Schaffenwollen dem Drange entspricht, aus der gebundenen Tätigkeit herauszukommen, so entscheidet sich auch hier die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Spekulierenden und denen, „welche hierzu nicht gelangen“. Wie sich die grundständige „Agilität“ im Wohlgefallen an der Kunsttätigkeit äußert, so ist hier das Wissenwollen der „Anfang der Spekulation“²⁾. Der Wille zum Schauen und der Wille zum Wissen wurzeln in der gleichen Grundkraft, die jedem einzelnen durch seine Verbundenheit mit der Gesamtheit a priori eingepflanzt ist, weil in uns allen „als lebendige Kraft auf bewußte Weise“ wirkt, was sich in besonnener Zielstrebigkeit zu bestimmtem

1) Reden u. Abhandlgn. W. W. 3. Abt. Bd. 3. Bln. 1835 (Sign.: AKR) S. 204. Die These vom allgemeinen Künstlertum wird bereits im Brouillon 1805/06 als ethischer Grundsatz aufgestellt.

2) Dialektik. H. S. 15

Bewußtsein entwickeln will. „Alle Wissenschaft will Kunst werden und alle Kunst Wissenschaft. — — Also muß die höchste Wissenschaft auch Kunst sein“¹⁾. Hier haben unzweifelhaft Schellings Ideen die Anregung gegeben. Aber wie weit ist Schellings „intellektuelles Anschauen der Kunstwerke“ von Schleiermachers gefühlsmäßiger Auffassung entfernt!

Die Vorstellung von der innigen Verwandtschaft zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Gestaltung ist ein Wesenszug Schleiermacherschen Denkens. Keime einer noch unentwickelten schöpferischen Divinatorik finden sich an den verschiedensten Stellen seiner Dialektik. Sie sind zu größerem Reichtum entfaltet in den beiden Akademiereden über den Begriff der Hermeneutik. Wie der Dichter sich mit der überlieferten feststehenden Form auseinandersetzt, wie diese Form richtunggebend auf seine Produktion gewirkt hat, hier gewisse Vorstellungskreise ausschließend, dort ihm andere öffnend, wie mit der Modifikation des Ausdrucks auch die Erfindung beeinflußt wird, „wie der Strom des Denkens und Dichtens hier gleichsam an die Wände seines Bettes anstieß und zurückprallte und dort in eine andere Richtung gelenkt wird, als die er ungebunden würde genommen haben“²⁾, das ist die Aufgabe selbstschöpferischer Hermeneutik, des divinatorischen „unmittelbaren Verstehens“, der stets eigene künstlerische Erfahrung zugrundeliegen muß. Hier gibt es kein anderes Verfahren, als divinatorisch „jenen schöpferischen Akt nachzubilden“³⁾.

Schleiermachers Ästhetik ist in ihren systematischen Grundlagen bis zum heutigen Tage unbekannt geblieben. Das Interesse wendet sich fast ausschließlich der vorsystematischen Zeit der „Reden“ und „Monologen“ zu, wo die Anregungen durch Schlegel und Schelling noch vorherrschen. Das literarhistorische Problem der Romantik steht im Vordergrund der Schleiermacher-Forschung und verdrängt die Fülle des absolut Unromantischen in Schleiermachers Wesen und Denken. Von diesem Zentralaspekt aus gesehen, wird Schleiermachers ästhe-

1) ebenda S. 20

2) AKR. S. 359

3) AKR. S. 362; vgl. auch seine 1838 von Lücke herausgegebene Hermeneutik

tische Leistung entwertet und erscheint neben den prometheischen Konstruktionen Schellings und Hegels, neben dem romantisch-unmittelbareren Lebenswerke Solgers eklektisch, dilettantisch, wenn nicht gar hausbacken-spießbürgerlich. Die geschichtliche Verkettung Schleiermachers mit der Romantik begünstigt eine künstliche Verengung des kritischen Gesichtswinkels, die jedenfalls vom Standpunkt einer Geschichtsschreibung der Ästhetik nicht gebilligt werden kann. Geht man also von kulturgeschichtlicher zur anders strukturierten problemgeschichtlichen Spannung über, so wird man die ästhetischen Leistungen dieser Epoche einer entschiedenen Umordnung unterziehen müssen. Weder bei Solger, noch bei Schelling oder Hegel kann von einem ernsthaften Bestreben gesprochen werden, die Ästhetik in dem kritisch-nüchternen Sinn zu fundieren, in dem sie seit Alexander Baumgarten Wissenschaft werden will. Die Begründung der Ästhetik als Wissenschaft ist gekettet an die Frage der theoretischen Erfäßbarkeit des Irrationalen und an das Problem der Gebietsautonomie. Wenn auch von einem tiefen Verständnis für diese Fragestellung im 18. Jahrhundert noch nicht die Rede sein kann, so hatte doch die nüchterne Sachlichkeit dieses vielgelästerten Zeitalters eine Problematik geschaffen, woran man anknüpfen mußte. Am allerwenigsten kann bei Schelling von einer Fortsetzung dieser Tradition gesprochen werden. Er begibt sich, wie er 1802 an A. W. Schlegel schreibt, „zum Voraus gänzlich, eine Theorie der Kunst aufzustellen“¹⁾. Seine Kunstphilosophie als „Darstellung des Universums in der Form der Kunst“ ist ein verkehrter Platonismus, der problemgeschichtlich gesehen von recht geringer Bedeutung ist. Man wird dieses Urteil nur dann der Härte zeihen, wenn man übersieht, welche Fülle von Kleinarbeit immerhin vorlag, und was — nachdem Kant als erster das Material gebändigt hatte —, auf dem Spiele stand, wenn ein trunken gewordener Intellektualismus in tönenden Tiraden über eine „Kunst an sich“ phantasierte. Ebenso war Schelling bereits vorher im System des transzendentalen Idealismus am Problem der Kunst abgeglitten. Seine Genielehre Kantischen Ursprungs, so wertvoll sie als Schlußstein des

1) Aus Schellings Leben. I. S. 397

Ganzen erscheint, pendelt zwischen psychologischen Betrachtungen und der Vorstellung eines „absoluten Kunstwerkes“ hin und her und eröffnet die „Odysse des Geistes“, nur in einer höheren Potenz, von neuem.

Dem gegenüber zeichnet sich Schleiermachers Ästhetik dadurch aus, daß sie mit großer Exaktheit das Problem der Grenzabsteckung obenan stellt und der Ausbildung und Verfeinerung der Methode das ganze Interesse zuwendet. Die Ästhetik von 1819 ist das erste glänzende Beispiel für die Anwendung der dialektischen Methode, über die Schleiermacher ein halbes Jahr vorher gelesen hatte. Hier wurde erkannt, daß die Wahrheit nur aus dem Zusammentreffen des bekannten realen Inhaltes mit dem spekulativen Geist entsteht. Und so formte sich unter Anwendung dieser Methode in steter Oszillation zwischen Denken und Wahrnehmen eine Theorie der Kunst, die das Irrationale schöpferischen Gestaltens in einer bisher noch unerhörten Weise der Beschreibung unterwarf¹⁾.

Schleiermachers grundlegende ästhetische Betrachtungen sind mit Tradition gesättigt. Man fühlt die Schulung an Kants Kritik der Urteilskraft heraus; und je tiefer man sich in die knappen Leitsätze und Folgerungen vertieft, um so deutlicher leuchtet das ganze Strahlungsgefüge des ästhetischen Jahrhunderts auf. Aber die Kritik der Urteilskraft ist nicht der einzige Quell, aus dem ihm der Geist dieses Jahrhunderts entgegenströmt. Kants subjektivistische Ästhetik steht am Ende einer Reihe, die von Leibniz über Wolff und Baumgarten führt und mit dem Postulat der ästhetischen Uninteressiertheit ihre glänzende Vollendung findet. Aber hinter diesem Postulat steht der Formalismus des „trockenen Wohlgeschmacks“, der sich gegen den Vollkommenheitsbegriff eben dieser Reihe auflehnt, ohne ihn doch gänzlich entbehren zu können. Stand der Subjektivismus dieser Ästhetik auch den Bestrebungen der durch Sulzer, Mendels-

1) Auch Schelling fordert absolutes Gleichgewicht zwischen Spekulation und Erfahrung, und sieht in der Idee die Synthese des Allgemeinen und Besonderen. Aber das Empirische dient seiner spekulativen Konstruktion nur zur Darstellung der zeitlosen, ideellen, unbeweglichen Einheit, des starren, fixierten Seins, nicht der wirklichen lebendigen Bewegung (vgl. H. Süskind. Der Einfluß Schellings auf d. Entwickl. v. Schl.s System. Tüb. 1909. S. 182—194).

sohn und Eberhard vertretenen zweiten Reihe nahe, so waren doch durch die Logifizierung des Gefühls die ästhetischen Ansprüche des Emotionalen zu kurz gekommen. Schleiermacher stand zum Ideenkreis dieser Reihe in unmittelbarer Beziehung. Eberhard hatte in Halle auf ihn einen unauslöschlichen Eindruck gemacht. In seinen Briefen an Brinkmann spricht er in schwärmerischer Verehrung von ihm, nennt ihn den „Patriarchen des Raisonnements“, beneidet den Freund, der seine Kollegs noch einmal hören und jedes Wort so getreu wie möglich auffangen kann¹⁾. Dieser Mann, der fast stets unter der verzerrenden Perspektive der unseligen Zänkerelei mit Reinhold und Kant gesehen wird, hat Schleiermacher nicht nur seine Platon-Verehrung in die Seele gepflanzt. Ihm vor allem ist es zu verdanken, daß die Idee einer systematischen Ästhetik und die Beschäftigung mit ästhetischen Problemen Schleiermachers Denken un- ausgesetzt begleitete. Mochte der Sinn für Kunst und schöpferische Gestaltung zu Schleiermachers Gemütsart wesentlich gehört haben, mochte diese Gemütsart durch den lyrischen Geist Zinzendorfs zur Entfaltung gebracht worden sein²⁾: die Berufung und Befähigung zur ästhetischen Systembildung erlangte er erst durch die Vorlesungen und den erzieherischen Einfluß Eberhards. In dessen 1776 als Preisschrift der Berliner Akademie veröffentlichter „Allgemeinen Theorie des Denkens und Empfindens“ finden sich wichtige Grundlinien vorgezeichnet, die in Schleiermachers Ästhetik von 1819 weitergeführt und vollendet werden. Wie Eberhard den Empfindungen ihre Selbständigkeit neben dem Denken erkämpft, so steht bei Schleiermacher das Gefühl in seiner Unmittelbarkeit im Brennpunkt der Betrachtung. Wie dort Denken und Empfinden als koordinierte Erscheinungen der einen Grundkraft der Seele, des Vorstellungsvermögens, abgeleitet werden, so stehen hier objektives Erkennen und subjektives, in der stimmunghaften Gehaltenheit des unmittelbaren Selbstbewußtseins sich betätigendes Anschauen der Urbilder gegenüber. Wird der Ort des Ge-

1) Vgl. Leben i. Br. IV. S. 11, 16, 17, 19/20, 27/28, 32, 34, 40

2) Vgl. Wehrung. Schl. in der Zeit seines Werdens. Gütersloh 1927. S. 12

fühls in dem Übergang des Selbstbewußtseins vom Denken zum Handeln verlegt, so hat dieser Gedanke seine fast wörtliche Parallelstelle in der Schrift Eberhards.¹⁾

Von einer erschöpfenden Behandlung der Beziehungen zwischen beiden Denkern kann hier nicht die Rede sein. Wir müßten dann auch auf die selbständige und großartige Ausweitung der Gedanken, auf ihre Einordnung in die Architektur des Gesamtsystems Schleiermachers eingehen. Es mag als Hinweis genügen, daß die durch Eberhard versuchte Synthese von Leibnizscher Vorstellungstheorie mit Sulzers Gefühlsbegriff von Schleiermacher in einer höheren geistigen Ebene aufgenommen und mit Kantischen und Platonischen Gedanken zu einem vollendeten Ganzen verbunden worden ist.

Unter diesen beiden Horizonten größten Spannungsausmaßes — dem immanenten des Systemganzen und dem historischen eines ästhetisch raisonnierenden Jahrhunderts — muß die Ästhetik von 1819 gesehen und gewürdigt werden. Dann erst mag im einzelnen nach zeitlicher Verbundenheit mit engeren und engsten Kreisen gesucht werden.

Anlehnungen an die Ideenwelt seiner romantischen Genossen sind an einigen Stellen nachweisbar. Im Drange der Konzeption und bei der Geschwindigkeit, mit der der Plan Gestalt annehmen mußte, nahm er wie Kant die Anregungen, wo er sie fand: von Schelling, Schiller und Solger, wie selbst von Ast, Bouterwek, Engel u. a. Doch stets sind es nur Motive, seinen kritischen Geist in selbstschöpferischer Weise zu entzünden. Schellings Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, die ihm offenbar in einer Nachschrift vorlagen, hatten ihn stark beschäftigt. Wie wenig sie ihm geboten haben, zeigen die Reflexionen und die kritischen Auseinandersetzungen im Grundheft von 1819. In der Frage der Naturnachahmung steht Schleiermacher mit Moritz, Schelling und Schlegel auf einer Linie²⁾. Wenn der Mensch den unendlichen Beziehungsreichtum des

1) Wobei natürlich Eberhard zunächst nur als Vermittler, nicht als Schöpfer dieser Ideen gemeint ist.

2) Vgl. Moritz a. a. O. S. 27. Schelling W. W. I. III. S. 622. A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Lit. u. K. ed. Minor. I. S. 102

in der Natur verstreuten Fragmentarisch-Schönen auf sich wirken läßt, so erweckt dies seine eigene Produktivität, um aus den Tiefen der individuellen Seele das Reich der Urbilder aufsteigen zu lassen.

Im übrigen liegt Schleiermachers Ästhetik jenseits der Reihe des nachkantischen Idealismus. Hatte Kant die transzendentalen Erkenntnisbedingungen aus ihrer Anwendung auf das „fruchtbare Bathos der Erfahrung“ gewonnen und für die Ansprüche des Ich, sofern es sich selbst fühlt, Raum gelassen, so wendet Schleiermacher diesem Raum seine ganze Aufmerksamkeit zu. Weder das cogito noch das facio vermag den eigentlichen fundus animae zu begründen, sondern erst die „Identität der Gewißheit in beiden Funktionen“, die schlichte „Gewißheit des Lebens“, aus der sich der Prozeß des Kunstwerdenwollens als sittliche Tat entwickelt.

Das eine steht jedenfalls fest und wird durch die vorliegende Ausgabe erwiesen: während alle romantischen Theorien der Ästhetik, einschließlich der Hegelschen, von metaphysischen Konstruktionsideen stark übergittert sind und mehr systemgeschichtlichen Wert besitzen, wird in Schleiermachers Theorie der Kunst das Erbe der „Urteilkraft“ in klarer und selbständiger Weise übernommen und fortgebildet. Baumgarten-Kant-Schleiermacher bilden die Stufen des Aufstieges der Ästhetik, sofern sie Wissenschaft werden will.

2. Zur Geschichte der Textgestaltung von Schleiermachers Aesthetik.

A. Die Entstehung der Ausgabe von 1842.

Den ersten Entschluß zu einer Vorlesung über Ästhetik faßte Schleiermacher am Ende des Jahres 1818, nachdem er von der bereits erwähnten Reise mit Reimer zurückgekehrt war. Er hatte sein 50. Jahr, wie er an Brinkmann¹⁾ schreibt, „auf eine recht fröhlich festliche Weise“ vollendet und begann nun, ganz vom Geiste seiner eben vorgetragenen Dialek-

1) Leben i. Br. IV. S. 240

tik beseelt, sich dem neuen Plane hinzugeben. Allerhand Dienstgeschäfte, die politische Verfinsterung, welche der Tod Kotzebues zur Folge gehabt hatte, die Sorge um seinen Freund Steffens, der mit seinen „Caricaturen des Heiligen“ und anderen Unvorsichtigkeiten bei der Regierung übel angefahren war, die Maßreglung Jahns, Arndts und Reimers durch die geheime Polizei, ließen die Gedanken nicht recht zur Sammlung kommen. Am 14. März 1819 schreibt er an Twesten von dem neuen Kollegium, das er „schon lange im Schilde führe“, wozu aber noch nichts vorbereitet sei. „Nun wünschen Sie mir immer Gottes Segen zu diesen Unternehmungen, zwischen denen mir noch Synode, Gesangbücher, Akademie quer durchgehen“¹⁾. Er begann die Vorlesung am 19. April in fünf Wochenstunden. Da Henriette Herz in Italien weilte, und die Geselligkeit etwas eingeschränkt war, konnte er sich der Aufgabe mit aller Energie widmen²⁾. Wie er Gaß mitteilte, gefiel ihm die neue Schöpfung nicht übel³⁾, doch mußte er sich durch ein ganz neues Gebiet vorwärts arbeiten und vermochte das Ende nicht abzusehen. Anfang August schloß er die Vorlesung. Sein Ästhetik-Kolleg füllte eine Lücke aus, die in dem Programm der Berliner Universität durch den im Herbst dieses Jahres erfolgten Tod K. W. F. Solgers entstanden war. Aber es war schon ein Größerer gekommen, von dem man zwar erst sehen mußte, wie er sich auf die Länge⁴⁾ hielte, der aber bald viel von sich reden machte. Hegel, der gemeint ist, hatte bereits in Heidelberg Ästhetik vorgetragen und las zunächst 1820/21, dann 1823 in Berlin von neuem über dieses Gebiet. Ihm folgte Schleiermacher am 11. April 1825 mit einer zweiten und 1832/33 mit einer dritten Vorlesung. Dazwischen lagen wieder zwei Kollegien von Hegel.

Als nach Schleiermachers Tode der Verlag Reimer die Gesamtausgabe der Werke des Verstorbenen besorgte, erhielt Schleiermachers Schwiegersohn, der Konrektor am

1) H. Meisner, Schleiermacher als Mensch (1804—34). Gotha 1923. S. 296

2) Vgl. Brief an Imm. Bekker vom 24. April 1819. Mitteilungen aus dem Literaturarchiv in Berlin. Neue Folge. II

3) Schleiermachers Briefwechsel mit Gaß. Berlin 1852. S. 174

4) Mitteilungen d. Lit. Arch. ebenda S. 102

Kölnischen Realgymnasium zu Berlin Bernhard G. C. Lommatzsch, den Auftrag, die Ästhetik aus dem Nachlaß zu bearbeiten. Lommatzsch selbst hatte ein Jahr nach Schleiermachers Tode eine eigene umfangreiche Ästhetik herausgebracht und erschien also für dieses Gebiet besonders geeignet¹⁾.

Es besteht kein Zweifel, daß die von Lommatzsch 1842 herausgegebenen Vorlesungen dem Geiste Schleiermachers weder inhaltlich noch formal gerecht werden. Durch alle von Schleiermacher in der späteren Zeit vorgetragenen Disziplinen geht ein einheitlicher architektonischer Zug, der mit einer Reihe von Grundgedanken einen stärkeren systematischen Zusammenhang stiftet, als man es gemeinhin vermutet. Und man kann gewiß sein, daß Schriften, welche diesen zentralen Charakter nicht erkennen lassen, auch von geringerer systematischer Bedeutung sein werden. Die Ästhetik von 1832/33 ist nun nicht bloß durch ein Verwildern des dialektischen Aufbaues gekennzeichnet, sie läßt auch die wichtigsten Leitideen nur in verblasener, oft sogar verzerrter Form erkennen. So kommt etwa der Ausdruck „Gefühl“ in ihr überhaupt nicht vor. Es scheint fast, als sei er absichtlich vermieden worden. An seiner Stelle findet sich überall das Wort „Selbstbewußtsein“. Man darf daraus nicht etwa einen grundsätzlichen inneren Gegensatz zwischen 1819 und 1832, womöglich gar eine Fortentwicklung und Ausreifung anfangs unvollkommener Gedankengänge herleiten. In der Vorlesung von 1832 werden alle Probleme populärer, darum aber keineswegs etwa verständlicher dargestellt und somit auch ihres systematischen Zusammenhanges entbunden. So werden etwa auch alle Voraussetzungen vermieden, die für das Verständnis der Beziehung zwischen Gefühl und Selbstbewußtsein aus dem System Schleiermachers erforderlich waren. Diese popularisierende Unschärfe hat nun eine durchgehende Verschwommenheit aller übrigen wichtigen Begriffe, die insgesamt aus der Gefühlstheorie hervorgewachsen sind, zur Folge gehabt. So ist diese Vorlesung von dem gleichen Geschick betroffen worden, das nach Hothos Mitteilung auch über Hegels Ästhetik gekommen

1) Lommatzsch, Die Wissenschaft des Ideals oder die Lehre vom Schönen. Reimer. Berlin 1835

ist, indem beide Denker „manche bittere Erfahrung zu immer populärerem Darstellungen veranlaßt“ hat, wodurch die Strenge der wissenschaftlichen Methode merklich nachlassen mußte¹⁾.

Dieser Mangel an inhaltlicher Gestrafftheit hat auch auf die formale und stilistische Seite des Vortrages verhängnisvoll eingewirkt, doch ist unzweifelhaft ein großer Teil der Schuld dem Nachschreiber zuzumessen. Jedenfalls zieht sich die Problemwicklung, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen kann, in einem ununterbrochenen Zuge und ohne äußere Stoffeinteilung über einen Raum von 700 Seiten hin. Der Vortrag besitzt eine zähflüssige Struktur und will besonders im ersten spekulativen Teil, wo Wiederholungen, neue Ansatzversuche, dialektische Exkurse mitunter ganz unvermittelt nebeneinander stehen, nicht von der Stelle kommen. Diese offenbaren Mängel der Diktion, welche nach meiner Überzeugung vor allem auf eine unzureichende Verfassung der benutzten Nachschrift zurückzuführen sind, haben es verschuldet, daß die ästhetischen Ansichten Schleiermachers verkannt und geringgeschätzt worden sind. Ich verweise besonders auf das abfällige Urteil Ed. v. Hartmanns, der die Ausführungen als „formlosen Gedankenbrei“ und „altersschwache salbadernde Nachmittagspredigten“ bezeichnet²⁾.

Hartmanns Urteil ist nicht bloß unfein, es ist auch unwissenschaftlich. Er zieht zu seiner Darstellung nur die Ästhetik von Lommatzsch, nicht einmal die Akademievorträge, geschweige die umfangreichen Betrachtungen über Ästhetik in den Vorlesungen über Dialektik, Ethik, Psychologie und in den theologischen Schriften heran. Hätte er das Vorwort von Lommatzsch durchgelesen, so wäre ihm der Gedanke einer Abhängigkeit Schleiermachers von Thrandorff, dessen Ästhetik 1827 erschien, schwerlich gekommen.

Dem somit dringend gewordenen Unternehmen einer Neuausgabe kam der vom ersten Herausgeber gelieferte Bericht über seine Arbeitsmethode zu Hilfe. An Material standen Lommatzsch Kolleghefte aus allen drei Vorlesungen,

1) Vorwort Hothos zur Ästhetik Hegels. Hegel W. W. X, 1, X

2) E. v. Hartmann, Ästhetik. Tl. I. Leipzig 1886. S. 157

ferner das Grundheft Schleiermachers zur Verfügung. Lommatzsch beschränkte sich auf die einfache Abschrift eines Kollegheftes aus dem Wintersemester 1832/33. Einzelne bedeutungslose Ergänzungen aus einer Nachschrift von 1825 bringt er im Anhang¹⁾. Aus dem Grundheft werden wahllos ein paar Stellen herausgegriffen und als Anmerkungen beigelegt. Von einer wirklich kritischen Auswertung des handschriftlichen Materials, etwa in der Weise, wie es auf den anderen Gebieten durch Jonas, George und Schweizer geschehen ist, kann nicht geredet werden. Lommatzsch hat von einer Benutzung des Grundheftes besonders wegen seiner Unvollständigkeit, „in dem der Schluß, namentlich die besonderen Untersuchungen über Malerei und Poesie ganz fehlen“, Abstand genommen. Den vorhandenen Teil des Grundheftes hat er nicht bearbeitet, weil er bedeutsame Differenzen feststellen zu müssen glaubte. Worin diese Differenzen bestehen, wird nicht ausgeführt. Die gelegentlich als Fußnoten gebrachten Zitate aus dem Grundheft sind häufig falsch und sinnenstehend wiedergegeben²⁾.

Es besteht kein Zweifel, daß Lommatzsch vor der Durchsicht der fast mikroskopisch kleinen Schrift des Manuskriptes zurückgeschreckt war. Jonas berichtet, daß er sich über dem mühsamen Erraten der Handschrift Schleiermachers eine langwierige Augenkrankheit zugezogen habe. Die Randbemerkungen vollends können nur Wort für Wort unter dauernder Leitung durch den mutmaßlichen Gesamtsinn entziffert werden. Dennoch kam, wenn überhaupt an eine kritische Ausgabe der Ästhetik gedacht werden sollte, nur dieser Weg in Betracht. Das hat Jonas bei der Herausgabe der „christlichen Sitte“ erkannt. „Bei der Macht, die in Schleiermachers Vorträgen dem Momente eingeräumt war,

1) Ästhetik. Lo. S. 691 ff.

2) Die Bruchstücke finden sich bei Lo. an folgenden Stellen (Die in Klammern gesetzten römischen Ziffern zeigen die Abschnitte des Grundheftes an, wo sie auch in dieser Ausgabe gesucht werden können): 220 (XVI—XVII); 263 (XXXIII); 283/84 (XXXIX); 311 (XLIII); 344 f (XLV); 349 (XLVI); 375 (LI); 390 (XLIX u. LI); 402 ff. (LI); 461 (LX); 607 (LXIV); 619 (LXII u. LXIII). Ihre textkritische Behandlung erfahren sie jeweils in den Erläuterungen dieser Ausgabe.

und bei der Schwierigkeit, die es hatte, ihm mit der Feder zu folgen, scheint mir unter allem Gewagten das Gewagteste, seine wissenschaftlichen Produktionen, ohne einen Halt zu haben an etwas von ihm selbst Geschriebenen, aus Kollegienheften ans Licht zu stellen. Ist also überhaupt irgendetwas Handschriftliches von ihm vorhanden, was ein wenig mehr ist, als bloße Notiz: so gilt mir diejenige Vorlesung für die Herausgabe als die beste, die sich am leichtesten und sichersten auf dasselbe zurückführen läßt¹⁾.

Gegen diesen Kanon hat Lommatzsch zum Schaden der Entwicklung der ästhetischen Wissenschaft gefehlt. Das Grundheft stammt aus dem Jahre 1819. Er benutzte eine Nachschrift von 1832/33. So hätte er wenigstens die handschriftlichen Notizen aus diesem Jahr als Leitfaden heranziehen müssen. Sie liegen als Randbemerkungen des Grundheftes vor und waren Lommatzsch bekannt. Aber nicht eine einzige dieser sehr wichtigen Notizen hat er beachtet. Es erscheint mir nach alledem unverständlich, wie Lommatzsch mit dieser Ausgabe glauben konnte, „Geist, Leben und Wort des Schleiermacherschen Gedanken geschützt, geehrt und behauptet“ zu haben. Nur an wenigen Stellen leuchtet Schleiermachers Geist hindurch, das übrige ist, obwohl es durch seine popularisierende Form der geringen philosophischen Vorbildung der Hörer Rechnung trägt, vielfach schief wiedergegeben, ja an mehreren Stellen hoffnungslos verballhornt worden.

Es erhebt sich nun die Frage, was an literarischem Gut vorhanden ist, und ob es ausreicht, eine Neubearbeitung der Ästhetik als aussichtsvoll erscheinen zu lassen. Das von Lommatzsch erwähnte Grundheft (A) Schleiermachers wird im Berliner Literatur-Archiv aufbewahrt. Ebendort befindet sich ein zweites Heft (B) über Ästhetik, das mit Sicherheit von Schleiermacher selbst stammt, ferner eine Lage Blätter mit ästhetischen Reflexionen (C), und endlich eine Nachschrift von Bindemann (Bi) aus dem Jahre 1825. Ein Kollegheft von 1819 (B1) besitzt die Universitätsbibliothek in Bonn. Dagegen haben sich keine Nachschriften aus

1) Die christliche Sitte. 2. Aufl. 1884. S. XI

dem letzten Jahre feststellen lassen. Für sie stehen als Ersatz die Randbemerkungen des Grundheftes (Not. 1832).

B. Die Handschriften und die Textgestaltung dieser Ausgabe.

Es mögen nun zunächst einige Angaben über den Zustand und den Inhalt dieser Quellen folgen. Da eine Behandlung des Materials noch nirgends erfolgt ist, werde ich seine Ordnung und Signierung nach eigenem Ermessen festsetzen.

I. Schleiermachers Grundheft 1819 (A) (Literatur-Archiv).

Es umfaßt 91 engbeschriebene Quartseiten (17×20), die lose aufeinanderliegen. (Ein Rand von 6—7 cm Breite nimmt an einzelnen Stellen die Bemerkungen von 1832/33 auf.) Hierin sind die kapitelweise nach römischen Ziffern von I—LXIV geordneten Vorbereitungen für die Vorlesungen von 1819 enthalten. Es schließt mit den Ausführungen über Plastik ab. Malerei und Poesie fehlen. Die gleichmäßige, selten von Durchstreichungen unterbrochene Schrift läßt die ruhige, organische Entfaltung der Gedanken ahnen. Tinte, Schrifthöhe und Schriftlage wechseln kapitelweise, wenn auch nur unerheblich. Die Orthographie ist die bei Schleiermacher auch sonst übliche. Die Interpunktion wird recht sorglos gehandhabt, der Beistrich fehlt fast ganz oder wird durch einen Doppelpunkt ersetzt. In beschränktem Umfange werden allgemein übliche Siglen und Abkürzungsschnörkel verwendet.

II. Die Niederschrift von 1825 (B) (Literatur-Archiv).

Wann das Heft in den Nachlaß gekommen ist und in wessen Besitz es vorher war, ließ sich nicht ermitteln. Das Kontrollbuch des Literatur-Archivs gibt hierüber keine Auskunft. Jedenfalls wird die Überweisung zu einer Zeit geschehen sein, als Dilthey den Schatz verwahrte. Es ist ein Heft mit braunem, beschmutztem Umschlag, von gleichem Format wie A, das in fremder Handschrift den Titel: Ästhetik von Schleiermacher trägt.

Es enthielt ursprünglich 19 Blattlagen mit durchschnittlich acht Seiten. Infolge der Unachtsamkeit seines späteren Besitzers hat man dem Inhalt übel mitgespielt. Die ersten acht Lagen (also vermutlich etwa 60 Seiten) sind gewaltsam herausgerissen und entfernt worden. An den Heftschnüren hängengebliebene Papierfetzen zeigen an, daß das Heft durchgängig beschrieben war und auch den ersten Teil der Ästhetik von 1825 enthalten hat. Ein weniger umfangreicher Zerstörungsakt hat noch an einer zweiten Stelle stattgefunden. Von Lage 16 fehlen zwei Seiten, ferner Lage 17 (8+2), so daß die Ausführungen über das Drama und den Roman unvollständig sind. Außerdem ist die Schlußseite entfernt worden. Ein Papierrest deutet an, daß sich auf ihr noch 6—7 Zeilen befunden haben müssen. Trotz diesen bedauerlichen Beschädigungen liegt uns doch noch auf 72 Seiten eine zusammenhängende Darstellung über Architektur, Skulptur, Malerei und Poesie vor, die sich mit der in diesen Teilen unvollständigen Niederschrift von 1819 widerspruchlos verbinden läßt.

Zunächst konnte durch genaue Vergleichung des Inhalts mit dem Heft von Bindemann (siehe Nr. VI) und den von Lommatzsch aus einer Nachschrift von 1825 gebrachten Stellen unzweifelhaft festgestellt werden, daß die Niederschrift, deren handschriftlicher Duktus der sorgfältigsten Untersuchung unterzogen wurde, in dieses Jahr gehört, jedenfalls sich unmittelbar auf die Vorlesung von 1825 bezieht. Einige Sätze bei Lo. 691 finden sich fast wörtlich wieder. Die Aufeinanderfolge der Kunstarten: Architektur (teilweise), Skulptur, Malerei, Poesie entspricht der Disposition von 1819 und 1825; erst 1832 ist sie abgeändert worden.

Lommatzsch kannte das Heft jedenfalls nicht. Er erklärt ausdrücklich, daß den Vorlesungen von 1825 der Entwurf von 1819 zugrunde gelegen habe, worin er durch eine Notiz Schleiermachers, die den Beginn beider Vorlesungen auf der ersten Seite von A verzeichnet, bestärkt worden ist. Ferner spricht er (Lo. VII) „von der Unvollständigkeit des ursprünglichen Heftes, in dem der Schluß, namentlich die besonderen Untersuchungen über Malerei und Poesie ganz fehlen“. Die Möglichkeit einer Ergänzung durch B lag also für ihn nicht vor.

Orthographie und Interpunktion weichen in einigen Punkten von der des Heftes A ab. Anstelle des c in Wörtern griechischen oder lateinischen Ursprungs tritt das k stärker hervor (subjektiv, Spekulation, Cyklus, Effekt). Dehnungs-h erscheint in freihlich, fehlt dagegen in willkürlich. Substantivierte Adjektiva beginnen fast stets — im Gegensatz zu 1819 — mit der Majuskel. Die Interpunktion wird weit häufiger verwendet und nähert sich unserer modernen Zeichengebung. Einige Verschreibungen von Fremdwörtern sind bemerkenswert.

Dem Schriftbild fehlt der im Zuge ursprünglicher Konzeption impulsiv vorwärtsdrängende Charakter. Durchstreichungen treten viel häufiger auf als früher. Aus ihnen läßt sich erkennen, daß es Schleiermacher nicht so sehr um die erste Fixierung des Gedankens, als vielmehr um seine Vertiefung und formale Gestaltung handelt. Sprachlichen Äußerlichkeiten wird hier und dort eine Sorgfalt gewidmet, die sich sonst in Schleiermachers Vorlesungsnotizen nicht zeigt. Dazu kommt, daß die Darstellung ohne Einteilung nach Stunden und Paragraphen fortschreitet. Aus alledem gewinnt man den Eindruck, daß es sich hier nicht um Vorbereitungen auf die Vorlesung handelt, sondern um eine stille und bedächtige Bearbeitung des Vorgetragenen. Vermutlich ist diese Darstellung als Vorarbeit für eine spätere Veröffentlichung anzusehen. Bestimmtes wird sich hierüber nicht ermitteln lassen. Während er sich als Fünziger noch im Vollbesitz seiner Schaffenskraft fühlt, drückt sich in den Briefen der Jahre 1824 und 1825 (an Gaß und de Wette, *Leben* i. Br. IV, S. 330ff.) ein leises, wehmütiges Verzichten aus. Doch hofft er noch, etwas Philosophisches fertigen zu können. In welcher Beziehung die Ausarbeitung zu den Akademievorlesungen über Ästhetik steht, kann nur durch Einsicht in die handschriftlichen Originale, die noch Jonas vorlagen, ermittelt werden.

III. Die Vorlesungsnotizen von 1832/33 (Not. 1832) (Literatur-Archiv).

Sie befinden sich als wertvolle Beigabe am Rande des Grundheftes A. Es sind stundenweise geordnete Inhalts-

angaben über die Vorlesung 1832/33, die, weniger umfangreich als A, dennoch den Umwandlungsprozeß der Ideen, soweit ein solcher überhaupt vorliegt, erkennen lassen. Für die Kontrolle der Ausgabe von Lommatzsch sind sie von großer Bedeutung. Die Schrift ist noch kleiner als die des Textes von A und häufig mit dickfließender Tinte geschrieben, so daß die Entzifferung die größte Mühe verursacht. Verbesserungen im Text sind kaum anzutreffen.

IV. Reflexionen (Refl.) (Literatur-Archiv).

Einige Bogen mit $8\frac{1}{2}$ beschriebenen Seiten. Einfälle und Zusätze, die Niederschrift von 1819 betreffend oder daran anknüpfend. Im ersten Teil kritische Bemerkungen zu Schellings Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, von denen ihm eine Nachschrift zur Verfügung stand. Sie sind vermutlich nach der Abfassung des Abschnittes VIII, auf den sie anfangs bezugnehmen, begonnen worden und fallen zeitlich mit der Ausarbeitung von A zusammen. Einige von ihnen sind durchstrichen und im Grundheft näher ausgeführt. Den Blättern ist ein loser Zettel mit Bemerkungen über Bouterweks Ästhetik beigelegt.

V. Die Bluhmesche Nachschrift (Bl) von 1819 (Bonn).

Eine wichtige Ergänzung der Handschrift von 1819 bildet die in der Universitätsbibliothek zu Bonn aufbewahrte Nachschrift (Signatur: S 839). Es ist ein 311+270 Seiten umfassender Halblederband, der im ersten Teil die Dialektik von 1818/19, im zweiten Teil die Ästhetik von 1819 enthält. Name und Stand des Nachschreibers ließen sich feststellen. Es befinden sich zur Kennzeichnung der einzelnen Bogen Randbemerkungen, welche die Buchstaben F. Bl. enthalten. Auf S. 25 (Dial.) ist der ausgeschriebene Name F. Bluhme zu finden. Ohne Zweifel handelt es sich um den 1797 zu Hamburg geborenen Geh. Justizrat Dr. jur. u. theol. Friedrich Blu(h)me, der seit 1843 als Professor für Kirchenrecht an der Universität Bonn wirkte und dort 1874 gestorben ist. Obwohl die Nachschrift weder von Jonas, noch von Lommatzsch benutzt worden ist, kann über den Wert des Heftes

kein Zweifel bestehen. Eine Vergleichung der Dialektik mit den entsprechenden Stellen bei Jonas zeigt teilweise wortgetreue Übereinstimmung. Ebenso passen sich die Ausführungen über Ästhetik der Handschrift von 1819 sinngemäß an. Zusätze oder nachträgliche Ausarbeitungen sind nirgends festzustellen. Die Schrift ist sorgfältig, leserlich und mit vielen leicht und einwandfrei deutbaren Siglen durchsetzt. Beide Teile tragen am Rande später hinzugesetzte Kapitelüberschriften, die von mir größtenteils unter entsprechender Kennzeichnung (Bl) verwendet worden sind. An einigen Stellen sind kleine Lücken entstanden. Hier bemühte sich der Schreiber um sinngemäße (in Tinte und Schrift deutlich abgehobene) Ergänzungen. In zweifelhaften Fällen steht am Rande ein Kreuz. Die Dialektik besitzt ein kurzes Inhaltsverzeichnis (S. 2) von der Hand des Nachschreibers. Es ist nach 1839 angefertigt und gibt eine genaue Kollationierung mit der Ausgabe von Jonas. Der Ästhetik ist keine Inhaltsangabe beigegeben.

VI. Bindemanns Nachschrift von 1825 (Bi) (Literatur-Archiv).

Ein Folioband von 287 Seiten. Diese Nachschrift ist sehr ausführlich, bedient sich aber leider so vieler Siglen und Abkürzungen, daß die Entzifferung stellenweise unmöglich ist.

Plan und Richtlinien sind einer Neuausgabe der Ästhetik durch dieses Material beinahe eindeutig vorgeschrieben. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, der Ästhetik von 1832 eine neue Fassung zu geben. Die Vorlesungsvermerke dieses Jahres sind zu kurz und nehmen häufig auf die Niederschrift von 1819 bezug. Lommatzschs Ansicht, die letzten Vorlesungen stellten die größte Vollendung dar, kann ich in keiner Weise beipflichten. Noch die Akademievorlesungen von 1830/31 stimmen in den meisten Punkten mit den Gedanken von 1819 überein. Das Kolleg von 1832/33 dagegen trägt, wie das an den entsprechenden Stellen in den Erläuterungen näher auszuführen ist, popularisierenden

Charakter und amputiert geradezu die wichtigsten Teile, welche die Ästhetik an das Gesamtsystem ketten. Dadurch wird der Gedankengang schief, die Dialektik verliert ihre Richtung und verwildert. Dagegen sind für das Jahr 1819 alle Bedingungen vorhanden, um den von Jonas aufgestellten Kanon zu erfüllen. Bringt man die Niederschrift Bluhmes in sachgemäßer Auswahl und in abgehobenem Satz von Kapitel zu Kapitel als Erläuterung mit der Urschrift von 1819 in Verbindung, kann man ferner das Heft (B) mit dem ersten in geeigneter Weise verzahnen, so daß ein Ersatz für die beiden fehlenden Gebiete der Kunstlehre geschaffen wird, wobei nunmehr die Niederschrift Bindemanns zum Vergleich oder auch zur Ergänzung herangezogen wird, so dürfte hieraus die Ästhetik Schleiermachers in einer Unversehrtheit und Geschlossenheit erwachsen, wie sie als systematische Ergänzung der übrigen philosophischen Teilgebiete zu fordern ist.

In dieser Weise ist von mir verfahren worden. Die Übereinstimmung des Heftes A mit der Nachschrift Bluhmes (Bl) bezieht sich vor allem auch auf die Anlage und Gedankenfolge, so daß ohne nennenswerte Umstellungen Manuskript und Nachschrift ineinander gestellt werden konnten. Dank dieser idealen Isomorphie war es möglich, dem Original in keiner Weise Gewalt anzutun. Wer also nur die Urschrift Schleiermachers auf sich wirken lassen will, kann den in großem Satz stehenden Text als selbständiges Sinnganzes unter Ausschluß der Nachschrift leicht erfassen. Den Text des Grundheftes habe ich selbstverständlich unangetastet gelassen. Kleine, des Verständnisses wegen von mir gemachte Zusätze oder Ergänzungen fraglicher Stellen aus den Niederschriften sind in Schrägstriche eingeschlossen. Die Einteilung nach Kapiteln unter Hinzufügung von Überschriften dürfte der Übersicht zugute kommen. Sie entspricht nicht überall den mit römischen Ziffern bezeichneten Abschnitten Schleiermachers, findet aber ihre Begründung in den Randtiteln, die der Nachschrift Bluhmes beigegeben sind.

Die Orthographie ist in den Originalniederschriften Schleiermachers unversehrt geblieben mit Ausnahme der substantivierten Adjektiva, die mit großen Anfangsbuchstaben gesetzt wurden, um das Verständnis zu erleichtern.

Die Interpunktion allerdings mußte sinngemäß eingefügt werden, da sie in Schleiermachers Grundheft fast ganz fehlt. Für die Bearbeitung der Kolleghefte hat Jonas einen zweiten Kanon aufgestellt: „So notwendig es ist, das von Schleiermachers Hand Geschriebene als das eigentlich Authentische so genau als möglich wiederzugeben: so notwendig ist es, in der, sei es ausführlichen, sei es exzerpierenden Mitteilung der Kollegienhefte mit großer Freiheit zu Werke zu gehen, damit was entzückte, als man es hörte, wenigstens erträglich sei, wenn man es liest“¹⁾. Dieser Kanon, der dem Herausgeber fast unbeschränkte Freiheit gewährt, richtet sich natürlich nur an den Zeitgenossen, der als Hörer zu Schleiermachers Füßen gesessen hat. Uns kann er gefährlich werden. So habe ich denn die Nachschriften im allgemeinen mit der gleichen literarischen Pietät behandelt wie die Grundhefte. Allerdings mußte alles aus ihnen entfernt werden, was zu lästigen Wiederholungen führen könnte. So sind denn hier und dort einige Satzanfänge geändert worden. Auch waren Umstellungen von kleineren Satzgruppen erforderlich, die durch die Gedankenbewegung in den Grundheften bedingt waren. Streichungen nahm ich überall dort vor, wo Nachschrift und Grundheft inhaltlich völlig übereinstimmen. Offenbare Flüchtigkeiten und allzu ungeschickte Formulierungen des Nachschreibers wurden beseitigt, wobei ich mir ein Mindestmaß von Eingriffen zur Pflicht machte. Natürlich ließen sich nicht überall Dubletten vermeiden; doch tragen sie fast immer zum Verständnis des Zusammenhanges bei. Die Orthographie dieser Texte habe ich modernisiert; denn es wollte mir nicht zusagen, die vielen Abkürzungen und Siglen der Nachschriften nach altertümlicher Orthographie zu ergänzen. Gleichzeitig sah ich in dieser Maßnahme ein Mittel, Urtext und Nachschrift noch schärfer gegeneinander abzugrenzen. Um eine Nachprüfung zu erleichtern, sind kapitelweise Seitenvermerke gegeben, die sich auf dieses Kollegheft beziehen.

Zwischen 1819 und 1825 besteht für Schleiermacher kein Gegensatz in den ästhetischen Ansichten. Man sieht das besonders daraus, daß die Problembehandlung in den sich

1) Die christliche Sitte. S. XIII

überschneidenden Randgebieten von A und B die gleiche ist. So konnte also von S. 205 ab der Text des Heftes von 1825 den Ausführungen des Grundheftes von 1819 über Architektur und Skulptur zwanglos angeschlossen werden. Da mein Bestreben war, das von Schleiermacher Geschriebene nach Möglichkeit allein zur Wirkung kommen zu lassen, und da ferner das Heft B in sorgfältiger Ausführung kaum etwas zu wünschen übrig läßt, so suchte ich mich in diesem Teile von der Nachschrift Bluhmes, die ohnehin gegen den Schluß immer knapper wird, freizumachen. Auch mußte hier besser die Nachschrift von Bindemann, soweit sie entzifferbar war, herangezogen werden. Mit ihrer Hilfe ergänzte ich die fehlende Stelle über den Roman.

Es bedarf nach dem Vorgegangenen keiner besonderen Rechtfertigung, wenn der von Lommatzsch gegebene Text ganz beiseite gelassen worden ist. Die vorliegende Ausgabe liefert die Ästhetik Schleiermachers in ihrer unverfälschten, systematischen Gestalt. Jeder Zusatz aus der Ausgabe von Lo. würde den organischen Zusammenhang stören. Wer sich über die Anlage der Vorlesung von 1832/33 und über die Umwandlung der Gedanken unterrichten will, findet alles Erforderliche in den Randbemerkungen.

Erklärung der Zeichen und Abkürzungen.

Im ersten Teil wie im zweiten bis zur Einsatzstelle des Heftes B genügt die im Druck gekennzeichnete Unterscheidung zwischen Schleiermachers eigenhändig geschriebenem Heft A, das in größeren Typen gedruckt ist, und der Nachschrift von Bluhme (Bl), so daß hier der Zeichenvorsatz A oder Bl fortfällt.

Die Herkunft der Überschriften deutet der dahinter stehende Buchstabe (Schl., Bl., O = Herausgeber) an. Doppelbuchstaben wie (Bl. O.) geben eine kleine stilistische Umformung einer vorgefundenen Überschrift durch den Hrsg. an.

Alle dem besseren Verständnis dienenden Zusätze sind in Schrägstriche // eingeschlossen. Sie stammen (bei kleineren stilistischen Ergänzungen) vom Herausgeber. Längere Einschreibungen sind einer Parallelstelle aus Bl. entnommen und stehen dann ausnahmsweise in den Typen des Originaltextes, um das Schriftbild nicht unnötigerweise zu zerreißen.

Die in Schrägstrichen neben den Überschriften stehenden Vermerke, wie etwa /Bl. 37—41/ weisen auf die Seitenzahlen bei Bl. hin. Runde Klammern gehören stets dem Originaltext an.

Der Text von B ist in denselben Typen wie A gedruckt. Außerdem ist er stets durch den Vorsatz B mit der Seitenzahl des Originalheftes gekennzeichnet und in Doppelschrägstriche // // eingeschlossen.

Alle Verbesserungen und Durchstreichungen im Originalmanuskript sind in den Fußnoten angegeben.

Naheliegende Abkürzungen wie: ursprüngl/ich/, wirkll/ich/, Bw. = Bewußtsein usw. sind im Text nicht besonders kenntlich gemacht. Ebenso wenig Siglen, die entweder allgemein üblich waren: ð = nicht, M = Mensch, X = Christ, oder solche, deren Sinn aus dem Zusammenhang unzweideutig hervorgeht.

Vom Herausgeber benutzte Siglen:

∩ durchstrichenes Wort (rechts) mit darüberstehendem Zusatz (links); z. B. da das) ∩ weshalb

‡ durchstrichenes Wort mit dahinterstehender Verbesserung oder neuem Ansatz

(/) durchstrichene Notiz bei den Reflexionen.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	I
1. Name und Begriff der Ästhetik als Wissenschaft	I
2. Hat das Schöne in der Natur oder Kunst seinen Sitz?	6
3. Über den Begriff einer allgemeinen Theorie der Kunst	10
a) Theorie	10
b) Umfang der Kunst	15
4. Zur Anlage des Ganzen	18

Eigentliche Aesthetik.

Erster Teil.

Allgemeiner spekulativer.

1. Totalität der menschlichen Funktionen	23
2. Welt und Umwelt	26
3. Die Beziehungen zwischen Erregungsmoment und Darstellung	30
4. Das Verhältnis der Kunst zu den drei Grundelementen	36
5. Die Identität des Schema der drei Grundelemente	39
6. Über den Charakter des Gefühls als allgemeinen Kunstprinzips	44
7. Phantasie und Stimmung	48
8. Stimmung, lebendige Produktivität und Darstellung	53
9. Die Möglichkeit eines Streits über den Wert der Kunst	57
10. Die Möglichkeit eines Streits über den Ort der Kunst	61
11. Würdigung des Streits über den Wert der Kunst	66
12. Die beiden Hauptzweige der Kunsttätigkeit	70
13. Resultate dieser Betrachtungen	78
14. Die Kunst als freies Spiel	81
15. Über ästhetische Wertdifferenzen	83
16. Volkstümliche Einheit	87
17. Über die Vollkommenheit eines Kunstwerkes	91
18. Elementarische Vollkommenheit	94
a) Zwei Vorbemerkungen	94
b) Das Spiel der Phantasie	96
c) Das Ideale	97
d) Verhältnis des Idealen zum Schönen	100
e) Das Erhabene	102
f) Schlußbemerkungen zum Begriff der elementarischen Vollkommenheit	105

	Seite
19. Organische Vollkommenheit	108
a) Das Einzelne und das Ganze	108
b) Das übergeordnete Ganze.	109
c) Beiwerk.	113
20. Überblick über das Ganze. Die Triplizität des Wahren, Schönen, Guten	116
21. Der Gegensatz des Antiken und Modernen	120
22. Die Entwicklung von Gegensätzen aus den Haupt- momenten	124
23. Das System der einzelnen Künste	129
24. Die Einteilungen von Ast und Schelling	136
25. Das Verhältnis der einzelnen Künste zueinander	138
a) Vorerinnerung	138
b) Unterschied der antiken und modernen Kunst	139
c) Verfahren bei den einzelnen Künsten	145
d) Das Allgemeine und Besondere jeder Kunst	149

Zweiter Teil.

Darstellung der einzelnen Künste.

Einleitung	152
----------------------	-----

Erste Abteilung.

Die begleitenden Künste.

I. Mimik	153—178
1. Stellung und Bewegung	153
2. Bekleidung.	154
3. Grenzen der Mimik.	155
4. Unterschied zwischen Mimik und Orchestik	156
5. Orchestik im engeren Sinne, eigentliche Tanzkunst . .	157
6. Mimik im engeren Sinne	160
7. Der Gegensatz zwischen antiker und moderner Mimik .	161
8. Übersicht der Mimik	162
9. Vollkommenheit der Mimik	164
10. Die Gegensätze in der mimischen Ausführung	166
11. Gruppierung	170
12. Pantomime	171
13. Schlußbemerkung	173
II. Musik	178—199
1. Die drei Grundelemente	178
2. Die Töne	180
3. Die Melodie	182
4. Eigentümliches Verhältnis bei der Musik zwischen Geni- alität und Virtuosität.	185
5. Gattungen der Musik	188
a) Kirchen- und Opernstil	188
b) begleitende Musik	190
c) selbständige Musik	195

	Seite
Zweite Abteilung.	
Die bildenden Künste.	
I. Architektur	199—219
1. Begriff der Architektur	199
2. Die Elemente der Architektur	202
3. Von den Verzierungen	204
4. Die Stilarten der Architektur	207
5. Das spezielle Begeisterungsprinzip in der Architektur	212
6. Die Stellung der Architektur zu den anderen Künsten	217
II. Skulptur	219—239
Das Verhältnis der Skulptur zur neueren Zeit	236
III. Malerei	239—257
Dritte Abteilung.	
Die redenden Künste	257—287
1. Die Beredsamkeit	257
2. Über Poesie im allgemeinen	260
3. Das Drama	272
4. Der Roman und die poetische Form	275
5. Die Behandlung antiker Stoffe für die moderne Poesie	284
—————	
Die Vorlesungsnotizen von 1832/33	288—317
—————	
Reflexionen	318—327
—————	
Erläuterungen	328—351
Personenregister	352
Sachregister	353
—————	

Einleitung¹⁾.

1. Name und Begriff der Ästhetik als Wissenschaft. (O)

/Bl. 3—7/

Die Erörterung des Namens Ästhetik scheint sehr äußerlich und unbedeutend zu sein, hängt aber sehr mit der Ansicht über den ganzen Gegenstand zusammen. Die ganze Behandlung des Problems ist nicht älter als der Name.

(I.) Der Name Aesthetik bedeutet Theorie der Empfindung und /wird/ so der Logik gegenübergestellt.

Er kommt erst in der Wolff-Baumgartenschen Philosophie vor und ist neueren Ursprungs. Ursprünglich behandelte man unter dem Namen Ästhetik als Gegenstück zur Logik das Schöne. Αἰσθησις hieß bei den Griechen der sinnliche Eindruck, das Gemeinschaftliche von Lust und Unlust. Man behandelte die

1) Neben dem Wort „Aesthetik“, welches in Schl.s Mskr. über „Einleitung“ steht, befindet sich ein späterer Zusatz von ihm: Aristot/eles/ Ausscheidung der bildenden Kunst trotz der μίμησις. —/Daneben am Rande:/ Angef/angen/ 1819 d. 19. April in 5 wöchentlichen Stunden. /Darunter:/ Angef/angen/ 1825 d. 11. April in 5 wöchentlichen St. /Etwas tiefer, wohl aus dem Jahre 1825 stammend/:

Man unterschied allgemeine Aesthetik und specielle, Redner und Dichter — also Theorie der schönen Redekünste

Erstes Avancement der Aesthetik bei Kant. Das subjectiv nicht Unerkennbare. Zweckmäßigkeit ohne Zweck. (Schillers Naives und Sentiment/ales/, auf d/ie/ Kunst/bezogen/). Verbindungsmittel der zwei Theile der Philosophie zu einem Ganzen. Die gleiche Beziehung auf Natur und Kunst wird zweifelhaft, wenn man die Tabelle betrachtet

Zweites /Avancement/ bei Fichte. Kunst als Beruf, Bildung des ästhetischen Sinnes. Verschwindet also im Pädagogischen.

Schelling eine bloße Tendenz, die bildende Kunst aus der Naturlehre zu construiren

Drittes /Avancement/ bei Hegel zum absoluten Geist. Aber er tritt doch nicht ein, zerfällt in unbestimmte Vielgötterei, die Begeisterung in unfreies Pathos

Die Bl.sche Nachschrift beginnt mit dem Vermerk: A. d. 19. April 1819, F. Bl.