



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

IV. Schlegel, Kant und Schiller.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99238](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99238)

IV. Schlegel, Kant und Schiller

I. Interesseloses Wohlgefallen am Schönen

Unnötig und zwecklos könnte es scheinen, neben der außerordentlichen Bedeutung, die für den jungen Schlegel das Wesen der Vernunftskritik Kants hat, auch der Verwandtschaft zu gedenken, die überdies einzelne Ansichten Kants und Schlegels besitzen. Begriffe und Normen Kants spielen in Schlegels frühem Denken vielfach mit. Schon um der Vollständigkeit willen sei einzelnes hinzugefügt.

Der Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie“ dürfte wenigstens ein Gutes nachgesagt werden, das ihr neben Schillers großer Arbeit über die naiven und die sentimentalischen Dichter ein gewisses Lebensrecht sichert: Sie äußert sich über Dichtung von einem Standpunkt, der das eigentlich Künstlerische mehr in Nähe rückt als Schillers Abhandlung.

Schiller scheidet die Dichter nach ihrem Verhältnis zur Natur. Sie sind entweder Natur oder sie sind es nicht mehr und möchten desto lieber naturhaft sein. Das wurzelt in ihrem Menschentum. Nicht gemeint ist ihr ästhetisches Verhältnis zur Natur. Einstimmig mit Kant denkt Schiller an ein Verhältnis zur Natur, das in der Tatsache wurzelt, daß sie Natur ist. Gar nicht in Betracht kommt, wie Natur gestaltet ist. Schiller selbst hebt hervor, daß „diese Art des Wohlgefallens an der Natur kein ästhetisches, sondern ein moralisches ist“. Der Sentimentalische schätzt die Natur, weil er in ihr „das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eigenen und unabänderlichen Gesetzen“ antrifft oder anzutreffen meint. Ob die Natur ästhetische Eindrücke weckt oder nicht, kommt nicht in Frage. Ja, vielleicht enthüllt sich Sentimentalität, die zur Natur zurückverlangt, weil sie weiß, wie sehr sie von Natur abgekommen ist, am reinsten, wenn ästhetisch anspruchloseste Natur dies sentimentalische Gefühl weckt.

Das ist Rousseauismus; und wirklich erscheint unter den Hauptvertretern der Sentimentalität auch Rousseau. Aber Rousseau hatte zugleich unzweideutig starkes ästhetisches Interesse an schöner Natur. Cohn einer Landschaft, die für uns immer noch höchsten ästhetischen Reiz hat, wußte auch er, diesen Reiz zu würdigen. Schon Haller sieht die Schweiz mit Augen, die nicht nur ästhetische Werte einer Landschaft erfüllen, sie sogar im Gegensatz zu damals immer noch bestehender Geschmacksrichtung eindringlich nachzuweisen vermögen. Schiller meint das nicht, wenn er in dem Aufsatz über die sentimentalischen Dichter

von Haller sagt, er zeichne mit Liebe die schöne Einfalt der Natur. Schweizer Hochgebirgslandschaft ist nicht von schöner Einfalt; und nicht schöne Einfalt kennzeichnet sich in den Strophen der „Alpen“ Hallers, die auf Alpenhöhen hinaufführen.

Ästhetisches wird in der Abhandlung Schillers zuweilen auch unmittelbar betrachtet. Ich nenne etwa die Entgegensetzung plastischer und musikalischer Dichtung. Doch der herrschende Blickpunkt ist, wie es jetzt heißt, geistesgeschichtlich oder vielmehr ideengeschichtlich, richtet sich auf die geistigen Voraussetzungen des Dichtens, nicht auf den künstlerischen Ausdruck und auf seine Wirkungen. Umgekehrt geht Schlegel in der Arbeit „Über das Studium“ von Gegensätzen der künstlerischen Wirkung aus. Den Gegensatz „musikalischer“ und „bildender“ Dichter kennt übrigens schon Friedrich Schlegels Brief an Wilhelm vom 15. Dezember 1793.

Schlegel verwertet, den Unterschied antiker und moderner Poesie zu bestimmen, nicht wie Schiller Polaritäten der Geisteshaltung, sondern ästhetische Begriffe. In der Vorrede erläutert er das nachträglich mit Hinblick auf Schillers Vorgehen. Er gedenkt der „Meinung der Majorität der Philosophen“, charakteristisches Merkmal des Schönen sei, „daß das Wohlgefallen an demselben uninteressiert sei“. Er folgert: „Das Schöne ist also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden.“

Gleich zu Beginn der Abhandlung stellt dann Schlegel in der modernen Poesie „das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten“ fest, „das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Pikanten und Frappanten“. Wie umgekehrt die Dichtung der Griechen im Schönen wurzelt, erweist die Abhandlung in ihrem weiteren Verlauf. Unnötig wäre, noch ausführlich zu erörtern, was es heißt, wenn Schlegel von Goethe sagt: „Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manierierten und dem Objektiven.“

Nicht als erster stellt Schlegel die Neigung der Modernen zum Interessanten fest. In der Jenaer „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ vom 26. April 1792 besprach er die ersten Stücke von Bürgers „Akademie der schönen Redekünste“: sie enthalten Beiträge seines Bruders Wilhelm. (Die Besprechung ist in der Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1889 S. 485 ff. wiederabgedruckt.) F. Schlegel äußert sich hier über einen Aufsatz Friedrich Bouterwecks „Fragmente vom griechischen und modernen Genius“. Ebenso richtig bemerkt als gut gesagt nennt er eine Stelle des Aufsatzes, die in der griechischen Poesie

„so etwas unbeschreiblich Absichtsloses“ erfüllt. Unsere Poesie, aber auch schon die römische, sei eine Kokette, an der bei aller Schönheit die Gefallsucht mißfalle. Dann gedenkt Schlegel noch einer Darlegung Bouterwecks, die ein Interesse der Sympathie und ein Interesse der Neugier scheidet. Das erste begnüge sich, den Dichter oder seine handelnden Personen im Gang der Empfindungen Schritt vor Schritt zu begleiten; das zweite genieße die Erwartung statt des Erwarteten. Es sei ein Altweiberinteresse; es freue sich an Spannung der Erwartung. „Ihr Armen! und wenn ihr's nun wißt, wie es kommt, was habt ihr dann noch? Der Grieche wußte den Inhalt der Schauspiele immer vorher. In der Ilias fand er keine Begebenheit, die er nicht schon als Kind hätte erzählen hören. Aber die Situation vor sich zu sehen, lebendig vergegenwärtigt in sich zu fühlen, das war der erwünschte Genuß, den ihm die Kunst gab, und darum las und hörte und sah er sich nicht beim ersten Mal müde.“

Bouterweck legte bald „Parallelen. Vom griechischen und modernen Genius Nur Fragmente“ (Göttingen 1791) vor. Sie bieten S. 31 und 33 f. die Sätze, die von Schlegel wiedergegeben werden, ungefähr im selben Wortlaut.

Selbstverständlich denke ich nicht daran, daß Schlegel durch Bouterweck zur Erkenntnis gekommen sei, moderne Dichtung ziele im Widerspruch zur antiken auf das Interessante. Solche Beobachtungen lagen damals in der Luft. Sie trieben weiter, was durch Windkelmanns Formel „edle Einfachheit und stille Größe“ der griechischen Kunst angebahnt war. Sie trieben vor allem weiter, was sich aus Hamanns und Herders Wesensbestimmungen ergab, die der neuern Kulturpoesie das Angebrochene naturhafter Urpoesie entgegenstellten. Den treffendsten Ausdruck fand all das in dem Brief Goethes an Herder, der mit der Zeitangabe 17. Mai 1787 in der „Italienischen Reise“ den Abschnitt „Neapel“ eröffnet. Von den „Alten“ heißt es da: „... sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm usw. Daher kommt alles Übertriebene, alles Manierierte, alle falsche Grazie, aller Schwulst. Denn wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man, ihn nicht fühlbar genug machen zu können.“ (Oft genug habe ich seit einem Menschenalter und länger die nächstverwandten Äußerungen des 18. Jahrhunderts zusammengefragt.)

Goethe ist das in Sizilien aufgegangen. Dort ist ihm die Odyssee „ein lebendiges Wort“ geworden. Allein er weiß auch, daß, was er sagt, nicht neu ist; er hat es nur bei diesem Anlaß recht lebhaft gefühlt.

Es wird ihm zum Mittelpunkt der Kunstseinsicht, die er aus Italien heimbringt. Lange sollte es noch dauern, ehe diese Worte vor die Öffentlichkeit traten. Schlegel kann durch sie gewiß nicht geleitet worden sein. Doch sie leben sich schon in den Aufsätzen aus, die bald nach der Heimkehr aus Italien von Goethe in Wielands „*Deutschem Merkur*“ veröffentlicht wurden. Über sie und über ihre Bedeutung für die Zeit bringe ich einiges in der Studie „*Die Sprache der Kunst*“ (Vom Geistesleben alter und neuer Zeit S. 293 ff.). Ich berichte dort auch von dem Kreis deutscher Denker, in dem sie den vielleicht stärksten Widerhall weckten; es ist der Kreis um Schillers Freund Christian Gottfried Körner. Diesem Kreis gehörte Schlegel an. Sie alle, auch Schiller, nutzten den Begriffsgegensatz, den im „*Deutschen Merkur*“ Goethe festgestellt hatte, den Gegensatz von Manier und Stil. Der Begriff „*Manier*“ in Goethes Sinn grenzt so nahe an den Begriff des Interessanten, daß Schlegel beide Ausdrücke unmittelbar nebeneinander verwenden konnte, Manieriertes und Interessantes als wesensverwandte Begriffe den Platz miteinander tauschen ließ. Goethes Begriff Manier entspricht subjektivem, sein Begriff Stil objektivem Verhalten des Künstlers. Auch Schlegel stellt dem Interessanten moderner Dichtung das Objektive der antiken gegenüber.

Schlegel beruft sich darauf, daß viele Philosophen meinten, das Wohlgefallen am Schönen sei von allem Interesse frei. Er hat also nicht bloß den Anfang der „*Kritik der Urteilskraft*“ Kants im Sinn. Immerhin geht Kants Analytik des Schönen von der Behauptung aus, das Wohlgefallen, das dem Geschmacksurteil zugrunde liegt, sei ohne alles Interesse, während das Wohlgefallen am Angenehmen wie am Guten sich mit Interesse verbinde. Über den Sinn dieser Scheidung sage ich Näheres in meinem Weimarer Vortrag „*Das ästhetische Glaubensbekenntnis von Goethes und Schillers Hochklassizismus*“ (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1930 16, 277 ff.). Selbstverständlich teilt auch Schiller die Ansicht Kants. Goethe nimmt sie gleichfalls auf. Für Schopenhauer, noch für Nietzsche hat sie hohe Bedeutung. All das ist schon in meinem Vortrag gebucht und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Zugleich sind dort Vorläufer Kants genannt. Zunächst Mendelssohn (im siebenten Abschnitt der „*Morgenstunden*“), endlich Thomas von Aquino. Die „*Summa theologiae*“ erklärt (Pars 2, I Quaestio 27 Articulus I ad 3): „... ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus.“

Festgestellt darf wohl werden, daß in diesem Zusammenhang für Schlegel vor allen Kant entschied. Schlegel traf bei andern, zunächst

bei Schiller und in dessen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, die er in dem Aufsatz „Über das Studium“ gründlichst verwertet, auf erwünschte Bestätigung der Ansicht Kants. Schiller leitete aus der Ansicht Kants die Notwendigkeit der Idealität künstlerischen Gestaltens ab. Und dieser Folgerung schloß sich Schlegel, schloß sich auch die Romantik an, obwohl Schlegel nach dem Aufsatz „Über das Studium“ den Kampf gegen interessante Dichtung aufgab und für eine Romantik eintrat, die nicht auf dem Standpunkt antiker Objektivität der Kunst beharrte, sondern weiterführte, was die „interessante“ Kunst der Modernen schon längst getrieben hatte und was ihr im Aufsatz „Über das Studium“ Schlegel zum Vorwurf machte.

Er tat zunächst nichts anderes als Schiller. Ihm leistete er Gefolgschaft, indem er fortan gleichfalls das Recht der Modernen vertrat. Schiller hatte nicht nötig, als Verteidiger der Sentimentalischen von der Überzeugung abzugehen, Kunst habe Idealität zu wahren. Im Gegenteil ließ sich Idealität noch unbedenklicher mit dem lebensfernen Verhalten des Sentimentalischen verbinden als mit dem naturnäheren des Naiven, der doch für Schiller ein Realist war, freilich als Mensch und nicht im Sinn künstlerischen Schaffens. Wirklich verbindet sich in Goethes Gestalten Lebensnähe mit dem Grundsatz der Idealität. Ich verweise auf meine Schrift über Goethes Allseitigkeit; sie erörtert auch diese Polarität Goethes.

Schiller kämpfte gegen das, was er Naturalismus nannte. Die Romantiker, voran Schlegel, tun Gleiches. Die Abhandlung „Über das Studium“ wehrt sich gegen interessante Dichtung, aber auch gegen „charakteristische“. Die Wendung, die sich in Schlegel sofort vollzog, ließ ihm die moderne Dichtung, die er verurteilt und der antiken preisgegeben hatte, wertvoll werden, obgleich sie doch aufs Interessante und aufs Charakteristische nach seiner Überzeugung ausging. Allein er wurde dennoch nicht Vorkämpfer charakteristischer Dichtung, während Schiller gelegentlich sich noch für charakteristische Kunst einsetzen konnte.

Am 7. Juli 1797 tat er das in einem Brief an Goethe; er hatte die Ansichten Alois Ludwig Hirts im Sinn, die in antiker Kunst einen Zug zum Charakteristischen erkannten. In den „Horen“ bot er Hirt Gelegenheit, diese Auffassung zu vertreten. Unmittelbar vor dem Brief war Schiller wie Goethe mit Hirt beschäftigt. Auch Goethe stimmte Hirt zu. Bisher hat man sich nicht viel um dies alles gekümmert oder auch nur eilig Schillers und Goethes Eintreten für Hirt in den Dienst einer realistischen Kunstlehre gestellt, wie sie sich später im 19. Jahrhundert entwickelte. Natürlich diente das dann dem beliebten

Nachweis, daß deutsche Klassik und deutsche Romantik unvereinbare Gegensätze seien. Ich kann nicht auch das noch hier ausführlich darlegen, hätte es in der Weimarer Rede tun können, ja müssen, wenn sie nicht notwendig auf engen Raum einzuschränken gewesen wäre.

Schillers Brief ist eins der wichtigsten Zeugnisse für sein späteres Verhältnis zu Winckelmann und zu Lessing. Er wendet sich gegen die Annahme, Griechenkunst sei einzig und allein auf Schönheit gerichtet gewesen. Mit unverkennbarem Hinweis auf Schlegels Abhandlung „Über das Studium“ kehrt sich der Brief gegen „unsre allerneuesten Ästhetiker, sowohl über Poesie als Plastik“; sie ließen es sich recht sauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und das Charakteristische zum Merkzeichen des Modernen zu machen. So werde der Begriff des Schönen beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt. Man sei in der Entgegensetzung des Richtigen und des Schönen viel zu weit gegangen und habe eine Absonderung, die bloß der Philosoph mache, viel zu grob genommen.

Schiller gedenkt dabei des Gegensatzes zwischen dem „Vatikanischen Apoll“ und der Laokoongruppe. Dann der „oft niedrigen und häßlichen Natur im Homer und in den Tragikern“. Er schließt: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen.“

Nur beihin gebe ich zu erwägen, was für Schiller, aber auch für Goethe „Wahrheit“ bedeutete. An Realismus im Sinn des 19. Jahrhunderts ist um so weniger zu denken, je mehr sich dieser Realismus zu einem materialistisch-diesseitigen Wahrheitsbegriff bekehrte.

Schillers Brief drückt nur milder aus, was, gleichfalls in unverkennbarem Bezug auf Schlegels Abhandlung, die Kenienreihe „Neueste Behauptung“, „Griechische und moderne Tragödie“, „Entgegengesetzte Wirkung“, „Die höchste Harmonie“, „Aufgelöstes Rätsel“, „Gefährliche Nachfolge“ mit scharfer Zuspitzung vorweggenommen hatte.

Wesentlich ist, daß Schiller in diesen Kenien noch nicht auf Hirt sich stützt, sondern unmittelbar die Terminologie Schlegels angreift. Er meint die Abhandlung „Über das Studium“ und tut, als führe er nur eine ihrer Behauptungen an, wenn es heißt: „Völlig charakterlos ist die Poesie der Modernen, Denn sie verstehen bloß, charakteristisch zu sein.“ Wirklich findet sich gleich nach Beginn der Abhandlung der Satz: „Charakterlosigkeit scheint der einzige Charakter der modernen Poesie“ (Minor I, 91). Wenige Seiten später (I, 95) folgt die

Stelle vom Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten in der modernen Poesie. Schlegel konnte einen Widerspruch zwischen den beiden Äußerungen um so weniger empfinden, weil die erste doch bewußt als wortspielendes Paradoxon geformt war. Dann aber erklärte er selbst auf dem Wege von der ersten zur zweiten Behauptung, es könne in strengster und buchstäblicher Bedeutung keine Charakterlosigkeit geben (1,93). Gegen Schillers Spott war er also wohl geschützt; er wäre es noch mehr gewesen, wenn der Ausdruck „charakteristisch“ ungefährlicher sich verwerten ließe.

Wer gibt uns endlich eine Geschichte der Worte „Charakter“ und „charakteristisch“, die der ästhetischen Bedeutung der beiden Worte gerecht wird, vor allem aber den Wandel ihrer Bedeutung ergründet? Im 18. Jahrhundert bahnt sich eine Vorstellung von „Charakterdrama“ an, die sich zu längst bestehendem Brauch in vollem Gegensatz stellt. Wer denkt heute noch daran, daß Charakterdrama einst das Typendrama hieß? Das Charakterlustspiel des 18. Jahrhunderts führt nach alter Gewohnheit Typen vor; so hatte in Übereinstimmung mit dem Charakterbegriff Theophrasts die antike Komödie und ihre Nachfolge, auch Molière, es gehalten. Der Ausdruck geht jedoch dann auf Dramen im Sinn Shakespeares über, die genau das Gegenteil, nicht Darstellung eines Typus, sondern einer einmaligen Persönlichkeit, vielmehr des Einmaligen einer Persönlichkeit erstreben und leisten. Wie das Wort „Charakter“ bleibt um 1800 auch „charakteristisch“ ein schwankender Begriff. Wirklich kann deshalb Schiller ebenso für charakteristische Kunst eintreten, wie auch in seinen letzten Dramen mehr auf das Typische als auf das Einmalige seiner Gestalten Wert legen.

Wie wenig das Zeitalter fähig war, das Entscheidende angesichts der Frage nach charakteristischer oder nichtcharakteristischer Kunst zu treffen, bezeugt Joh. Georg Sulzer in dem Artikel „Charakter“ seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“. Er schreibt gleich zu Beginn dem Maler vor, „jedem Gegenstand in allem, was an ihm sichtbar ist, den Charakter seiner Gattung, oder auch, (wie in Porträten) den einzelnen Charakter, wodurch er sich von allen Dingen seiner Art auszeichnet, zu geben“. Ob Gattungscharakter oder persönlicher Charakter zu geben ist, steht ja gerade in Frage; Sulzer indes fordert das eine und das andere, ohne sich um den Unterschied zu kümmern. Typisches und Einmaliges empfindet er nicht als Gegensätze, aus denen zwei weitauseinander liegende Möglichkeiten der Kunst sich entwickeln können.

Man wende nicht etwa ein, daß Sulzer zu wenig bedeute, um in Betracht zu kommen. Selbst Goethe blieb beim Vermitteln stehen. Die Aufsätze Goethes, die sich mit Hirt beschäftigen, vertreten echt goethisch dies Vermitteln. Goethe findet in der Laokoongruppe realistische Charakterisierung des physischen Leidens und der gegebenen Lage, allein auch Idealität in der Anordnung der Gruppe. Hirt selbst spielt in der Kunstnovelle „Der Sammler und die Seinigen“ als einseitiger „Charakteristiker“ eine bedenkliche Rolle. Charakteristisches behält nur den Wert einer der vielen Aufgaben der Kunst; die andern Aufgaben sind so wichtig, daß dem Charakteristischen ein enger Spielraum bleibt.

Das heißt: Weder Goethe noch Schiller erwog die ganze Weite der Entfernung, die zwischen eigentlich charakteristischer Kunst und grundsätzlich typischer liegt. Wir erkennen sie weit besser. Denn seit 1800 ist charakteristische Kunst derart zu reicher Entfaltung gediehen, daß als nurtypische Kunst erscheinen kann, was für Goethe wie für Schiller Charakteristisches mit Typischem, Betrachtung durch Lupe und durch Fernrohr einträchtig miteinander verband. Wir wissen heute auch besser Bescheid über ältere charakteristische Kunst, zunächst über alles, was sich Barock nennt oder nennen läßt, wissen, daß Winkelmann und Lessing, dann ihre Nachfolge, zu der auch Goethe zählt, gegen Barock kämpften; wir erblicken in derselben Laokoongruppe, die für Winkelmann ein Zeuge für edle Einfachheit und stille Größe der Griechen war, ein Werk des Barocks.

Sogar Hirt erkannte das nicht. Er nahm die Gruppe im selben Sinn wie Werke antiker Klassik. Sein Begriff des Charakteristischen blieb daher unumrissen. Die Schlegel konnten Hirts Wendungen genau so witzig verspotten wie Schiller Friedrich Schlegels Abhandlung „Über das Studium“. Am Ende des zweiten Bands des „Athenäums“, im „Literarischen Reichsanzeiger“ steht (S. 331 f.) Bisfigstes: Der Grundsatz, daß antike Kunst auf Charakteristik ausgegangen sei, der Grundsatz, den während eines vieljährigen Aufenthalts in Italien Hirt entdeckt haben wolle, bestehe darin, daß in der alten Kunst ein Pferd völlig wie ein Pferd, ein Zentaur völlig wie ein Zentaur abgebildet wurde. Dazu käme noch die „Individuellheit der Attitüde“. Eine Venus nahm „den gewöhnlichen Akt der jungfräulichen Schamhaftigkeit vor“. Das ist wörtlich einem Aufsatz Hirts entlehnt, der in den „Horen“ erschienen war.

Freilich wurde die Antwort auf die ganze schwere Frage durch solche Witze nicht gefördert. Wie Schillers Stellung zur Frage durch

seine Äußerungen gegen Friedrich Schlegel nicht eindeutig bestimmt wird, so läßt auch die Satire gegen Hirt im „Reichsanzeiger“ des „Athenäums“ sich ebenso als Angriff auf Hirt wie als Zugeständnis deuten, daß gegen Hirts Annahme, antike Kunst sei charakteristisch, nichts einzuwenden sei, solange der Begriff des Charakteristischen nicht strenger vom Typischen gesondert werde, als es bei Hirt geschieht. Hirt sage ja nur charakteristisch und meine tatsächlich nicht ein Charakteristisches, das dem Typischen wesentlich entgegengesetzt sei. Der „Reichsanzeiger“ geißelt wirklich nur das Unklare von Hirts Begriff des Charakteristischen.

Aber geißelt nicht auch Schiller das Unklare der Ausdrucksweise Schlegels? Es war nicht ein glücklicher Griff Schlegels, den scharf-umgrenzten, durch Kant eindeutig bestimmten Begriff des Interessanten mit andern und mit minder eindeutigen Begriffen zu verquicken. In diesem Fall macht sich geltend, was ich auch sonst gegen Synthesen einwende, die eilig aus einem mißverständlichen Begriff das Wesen eines größern Bereichs der Kunst oder auch des Geisteslebens ableiten.

Dennoch bleibt von zwei Seiten die Behauptung Schlegels wichtig und wertvoll. Erstens birgt sich in ihr die richtige Ahnung, das Charakteristische im strengern Sinn des Worts sei auf dem Weg, sich immer stärker durchzusetzen. Tatsächlich ist, was bei Schlegel als Kennzeichen moderner Kunst angesprochen wird, im 19. Jahrhundert immer mehr zum Durchbruch gelangt. Und zwar in vollem Gegensatz zu Schillers Absichten und Kunstleistungen. Ich denke natürlich an Großes und nicht an Hintertreppendichtung. Es entspricht zugleich dem Blickpunkt Schlegels, daß diese Wandlung sich in einer Zeit vollzog, die immer mehr von der Antike abkam. Mit andern Worten: Was Schlegel von moderner Kunst sagt, ist heute, ist längst weit greifbarer geworden. Die beiden Dreieiten, mit denen Schlegel arbeitet, dürfen als Kennzeichen der Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts gelten: Das Charakteristische, Individuelle und Interessante; das Neue, Pikante und Frappante. Heute noch mehr als je. Das Ganze gipfelt in einer Kunst, die dem Häßlichen weitesten Spielraum läßt, mehr Spielraum als wohl irgendein älteres Zeitalter abendländischer Kultur.

Die Romantik der Deutschen ist da nur zum Teil mitgegangen. Hier offenbart sich die zweite richtige Ahnung Schlegels. Die deutsche Romantik hält nicht nur mit Schiller am Grundsatz der Idealität fest. Einzelne ihrer Führer, voran Novalis, setzen noch mehr als Schiller eine weite Entfernung zwischen ihr Dichten und das Leben. „Ferne“ ist ihnen Wesen romantischer Kunst, eine Ferne, die bei

Schiller nicht besteht. Er durfte mit Recht dieser Romantik nachsagen, daß sie dem, was ihm charakteristisch hieß, weit weniger entsprach als die Antike, auch als sein eigenes Gestalten. Und so durfte auch Schlegel, nachdem ihn Schiller zum Anwalt der Modernen bekehrt hatte, ungescheut ein Anwalt der Idealität, der Entfernung von Kunst und Leben, des Fernrohrs und nicht der Lupe bleiben. Novalis' „Osterdingen“ ist romantisch, und zwar vor allem wegen des Verzichts auf „charakteristisches“ Gestalten, wie es sich demnächst durchsetzen sollte. Zugleich ist „Osterdingen“ minder charakteristisch als Schillers letzte Werke. Sie aber stehen dem „Charakteristischen“ des 19. und 20. Jahrhunderts sehr fern.

Auch Adam Müller nahm 1808 in der Zeitschrift „Phöbus“ (Stück 3, S. 22 ff.) dem Gegensatz Windelmanns und Hirts alle Schärfe. Das entsprach dem Grundsatz einer „vermittelnden Kritik“, den er vertrat. Der ganze Streit sei leicht zu lösen. „Ihr haltet das göttliche Feuer, welches den Menschen bewohnt, die Seele, nicht fest, dadurch, daß ihr den Körper davon losreißt, ebenso wenig könnt ihr das Irdische, die äußere Gestalt mit ihren bestimmten, individuellen Anrissen ergreifen, wenn ihr sie von der Gemeinschaft des Göttlichen trennt, — also ist auch das nicht wahrhaft Irdische zu nennen, welches des Göttlichen entbehrt... Alles, was ich Mensch auf dieser Stelle zwischen Himmel und Erde erbaue, bilde und verfasse: seien es Statuen, Gemälde, Reden, Gedichte, philosophische Werke, Staaten — alles soll bestehen aus Geist und Fleisch, wie ich... Nun fragt einmal, ob das, was ich so erzeuge, dem Himmel angehört oder der Erde, ob es bloß menschlich oder bloß göttlich sei, ob es bloß allgemeine Schönheit oder bloß individuellen Charakter an sich trage? — Die ganze Schönheit des Werks liegt ja bloß in der harmonischen Vereinigung beider, oder im Herzen, wie wir es nannten.“ Nach dem begeisterten Windelmann, der sich mehr der charakterfreien Idee der Schönheit hingab, hätten wieder trocknere, prosaische Naturen wie Hirt von den Antiken nichts zu sagen und zu entwickeln als den darin aufgefaßten Naturcharakter oder ihre Individualität. Für Müller ergab sich aus solcher gegensätzlichen Betrachtung nur um so genauer das Wesen der Antiken: „Wenn uns der eine lehrt, was der Geist der Künstler Reines und Göttliches erstrebt, der andere mehr, was die Hand derselben irdisch Tüchtiges erreicht, so ist zwischen diesen Extremen desto leichter von nachfolgenden sinnigen Betrachtern dasjenige zu erkennen, was jene Künstler und ihre Werke nun eigentlich waren, in ihrem Herzen.“

Immerhin gibt Müller zu, Winckelmann wende sich gegen das, „was wir im gemeinen Leben scharfgeschnittene, markierte Individualität, Eigentümlichkeit des Ausdrucks und Charakters nennen“. Müller fügt an, er wisse sehr wohl, wie edel und groß Winckelmann es gemeint, und wie klein und nichtswürdig die Ansicht der Kunst sei, der sich Winckelmann entgegenstellte. Gerade diese Bemerkung zeigt, wie wenig Müller die volle Stärke des Gegensatzes zwischen einer ganz lebensnahen und einer vom Leben abrückenden Kunst im Auge hat, die Stärke, die uns heute durchaus geläufig ist. Da Müller an das gar nicht dachte, was sich im 19. Jahrhundert als „charakteristisch“ durchsetzte, durfte er erklären: „Die Kunst muß beständig sagen: Je individueller, natürlicher mein Werk ist, desto allgemeiner, göttlicher ist ebendasselbe, und umgekehrt, je göttlicher, desto irdisch tüchtiger.“ Das stimmt überein mit Glaubensbekenntnis und Kunst seines Freundes Kleist, aber auch mit Schillers Auffassung.

Und so durfte er von dieser Einsicht zu dem weiterschreiten, was er in der Äußerung über Winckelmann und Hirt nur vorbereitet. Die Verbindung des Göttlichen mit dem Irdischen, von Geist und Leib fordert er nicht nur für die Kunst, auch für den Menschen: „Nicht im Göttlichen allein ist die Schönheit, nach der ich als Mensch strebe, nicht im Menschlichen allein, sondern in der liebevollen Umarmung zwischen dem Gott und dem Menschen“ (S. 27). Müller zielt tatsächlich auf ein Drittes Reich, auf eine Abkehr von Weltflucht wie von einseitiger Verweltlichung.

2. Komödie

Noch in anderem Sinn waltet eine Beziehung zwischen Kant und den Folgerungen, die aus Kants Lehre vom Interessellosen des Schönen Schiller und Schlegel ziehen. Längst schon wies ich auf diesen Zusammenhang hin. Sorgsam sammelte und verknüpfte Mary Beare in der Dissertation „Die Theorie der Komödie von Gottsched bis Jean Paul“ (Bonn 1927) die Zeugnisse. Jüngste Erforschung gedenkt gleichwohl des Zusammenhangs nicht, wo sie sich über Schlegels folgereichen Kampf für Aristophanes und für eine Komödie aristophanischer Art äußert. Ich möchte jetzt nicht wiederholen, was bei Mary Beare offensichtlich dargelegt ist, vielmehr nur ein paar deutende Worte anfügen.

Kants frühe „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ von 1764 stellen zu Beginn des zweiten Abschnitts Trauerspiel und Lustspiel als Erhabenes und Schönes einander entgegen.

Trauerspiel und Lustspiel dienen als Belege für den Unterschied des Erhabenen vom Schönen, für einen Unterschied also, der in der „Kritik der Urteilskraft“ noch eindringlicher erörtert und in den Mittelpunkt der Ästhetik Kants gestellt werden sollte. Die „Beobachtungen“ schreiten von Fall zu Fall weiter, um das Wesen des Schönen und des Erhabenen festzustellen. Ein Suchen also, während die „Kritik der Urteilskraft“ von errungener Begriffsbestimmung ausgeht. Die „Beobachtungen“ nennen hohe Eichen und einsame Schatten im heiligen Haine erhaben, Blumenbetten, niedrige Hecken und in Figuren geschnittene Bäume schön. Die Nacht ist erhaben, der Tag ist schön. Sie schließen aus solchen Beobachtungen, das Erhabene rühre, das Schöne reize. „Die Miene des Menschen, der im vollen Gefühl des Erhabenen sich befindet, ist ernsthaft, bisweilen starr und erstaunt. Dagegen kündigt sich die lebhafteste Empfindung des Schönen durch glänzende Heiterkeit in den Augen, durch Züge des Lächelns und oft durch laute Lustigkeit an.“ „Verstand ist erhaben, Witz ist schön. Kühnheit ist erhaben und groß, List ist klein, aber schön.“ Erhabenes flößt Bewunderung ein; aber man nähert sich dem Erhabenen nicht mit der Vertraulichkeit der Liebe. Freundschaft hat hauptsächlich den Zug des Erhabenen, Geschlechterliebe den des Schönen.

Es ist selbstverständlich, daß nach solchen Voraussetzungen das Trauerspiel dem Erhabenen, das Lustspiel dem Schönen zugewiesen werden muß. Der Einzelnachweis wiederholt wesentlich nur, was schon vorher über Erhabenheit und Schönheit gesagt ist. Die Liebe etwa sei im Trauerspiel schwermütig, zärtlich und voll Hochachtung, im Lustspiel nicht so grämisch, sondern lustig und vertraulich.

Die „Kritik der Urteilskraft“ verzichtet darauf, Lustspiel und Trauerspiel bei der Scheidung des Schönen und des Erhabenen zu verwerfen. Das ist sehr wichtig. Denn erst in diesem Werk gewinnt das Schöne als der reinere ästhetische Begriff einen Vorrang vor dem Erhabenen. In den „Beobachtungen“ wird dem Erhabenen nur der eine Einwand entgegengehalten, es spanne die Kräfte der Seele stärker an und ermüde daher.

Immerhin bedurfte es noch eines weitem Schritts, um dem Schönen im Gebiet des Ästhetischen volle Überlegenheit über das Erhabene zu sichern. Erst dann durfte aus Kants Proportion Trauerspiel zu Lustspiel wie erhaben zu schön gefolgert werden, daß ästhetisch dem Lustspiel der Rang vor dem Trauerspiel gebühre.

Schiller tat das. Es meldet sich an in seinem Brief an Körner vom 3. Februar 1794 durch die Scheidung von Künsten des Affekts und

von schönen Künsten, setzt sich fort im 22. Brief über ästhetische Erziehung, der die Tragödie den Künsten des Affekts zuweist, steigert sich zu der Äußerung des Abschnitts „Satire“ der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, zu dem Nachlaßblättchen „Tragödie und Komödie“ und zu dem Bekenntnis „Dramatische Preisaufgabe“.

„Nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben.“ So heißt es schon im 22. Brief. Die Äußerung über sentimentalische Satire gesteht der Tragödie zwar zu, daß sie das wichtigere Objekt behandelt. Allein bei Urteilen des Geschmacks komme der Stoff nie in Betracht. Daher stehe der ästhetische Wert der beiden Kunstgattungen in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer materiellen Wichtigkeit.

Das wurzelt nicht in Kants Ansichten, ist vielmehr Ergebnis der Umgestaltung, die in Schillers Denken den Ansichten Kants erstanden war. Tatsächlich nimmt Schiller ein interesseloses Wohlgefallen nur für das Schöne und nicht für das Erhabene an. Kant tut das nicht. Gleich zu Beginn der „Analytik des Erhabenen“ setzt Kant für das Schöne wie für das Erhabene fest, daß da wie dort „das Wohlgefallen nicht an einer Empfindung wie die des Angenehmen, noch an einem bestimmten Begriffe wie das Wohlgefallen am Guten hängt“.

Das ist ein gewichtiger Unterschied. Er allein bedingt, daß für Schiller die Tragödie als Trägerin des Erhabenen den Vorrang dem Lustspiel überlassen muß, weil das Lustspiel im Bereich des Schönen beharrt. Erst durch diese Wendung ergibt sich das Wesentliche der Wertung, die bei Schiller besteht, ergibt sich eine Wertung, die in den „Beobachtungen“ Kants nicht durchgreift, in der „Kritik der Urteilskraft“ vollends unmöglich war.

Schiller sieht den Gegensatz der beiden Dichtungsformen im Sinne seiner Lehre vom schönen Schein oder von der Scheinhaftigkeit des Schönen. Die Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ gipfeln in dieser Anschauung. In ihren Dienst tritt auch seine Bestimmung des Wertverhältnisses der Tragödie und der Komödie. Vorbereitet hatte sich das in den Schriften vom Erhabenen. Doch die eigentliche Wurzel des Gegensatzes, der sich hier zwischen ihm und Kant ergibt, ist natürlich dort zu suchen, wo Schiller bewußt und ausdrücklich von Kant abgeht, in dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“.

Er legt zwischen das Schöne und das Erhabene eine weite Entfernung. Anmut ist schön, Würde ist erhaben. Dergestalt sieht Schiller bis an sein Ende die Tragödie. Sie hat das Erhabene zu gestalten, ihr Held hat Würde zu bewahren. Er erreicht es, indem er das Schicksal

überwindet, das ihn physisch zermalmt. Sein Mittel ist Erfüllung des kategorischen Imperativs. Im Bezirk der Würde hält Schiller alle sittlichen Ansprüche aufrecht, die von Kant erhoben worden waren. Doch wie er an dieser Stelle sich mit Kant ganz einig fühlt, so war ihm ebenso dringlich um eine Haltung des Menschen zu tun, die den Ansprüchen Kants sich entziehen darf. Er wies diese andere Haltung dem Zustand der Anmut zu. Die Anmut galt ihm als die Ausdrucksform einer Sittlichkeit, die ebenbürtig neben Kants Begriff des Sittlichen treten darf; die Ausdrucksform der Sittlichkeit Kants bezeichnete er als Würde.

Anmut wird erreicht, „wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen“. Schiller sagt sonst und auch in dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ für „Affekt“ besser und eindeutiger „Trieb“. Er denkt an eine Erziehung des Triebs. Er scheidet die Sittlichkeit, die sich als Anmut ausdrückt, von dem „guten Herzen“ oder der „Temperamentstugend“. Sicherstes Kennzeichen des Unterschieds ist ihm, daß „in Affekten“, „wo die Natur (der Trieb) zuerst handelt und den Willen entweder ganz zu umgehen oder ihn gewaltsam auf ihre Seite zu ziehen strebt“, die Sittlichkeit sich durch Widerstand offenbart; der Trieb verhindert sie, die Freiheit des Willens einzuschränken. (Hier die Affekte, dort der Affekt; die beiden Wendungen meinen ganz Verschiedenes. Es war nicht gut, daß Schiller dort, während er doch das Wort „Affekt“ bald in ganz anderm Sinn zu verwerthen hatte, Affekt sagte und Trieb meinte.)

„Untrüglicher Probierstein“ war für Schiller, daß im Affekt (das Wort ist jetzt nicht eindeutig mit Trieb) Anmut in Würde übergehe. Er selbst bringt das in die Worte: „Die schöne Seele muß sich also im Affekt in eine erhabene verwandeln.“ (Hätte er nicht besser gesagt, die schöne Seele habe im Affekt erhaben zu handeln? Allein ich will bei diesen terminologischen Einwänden hier nicht länger verweilen.)

Schillers Aufsatz scheint also nur eine neue, von Kant abweichende und doch wieder zu Kant zurückleitende Sittlichkeit aufzudecken und in solcher Leistung sein eigentliches Ziel zu erblicken. Wirklich verbindet Schiller in eigener und neuer Weise die Sittlichkeit des kategorischen Imperativs mit der Sittlichkeit eines „moral sense“, der mit Bewußtsein erzogen und vervollkommenet worden ist. Aber schon die Wort-

wahl, die sich in der Überschrift „Über Anmut und Würde“ ankündigt und den Aufsatz beherrscht, verrät, daß nicht Sittliches, sondern Ästhetisches für ihn vor allem in Frage kam. Die ästhetische Erscheinung der Anmut wie der Würde, die ästhetischen Eindrücke, die von Anmut und von Würde erwirkt werden, sind ihm Maßstäbe der Sittlichkeit. Noch mehr: Ihn leitet der Wunsch, eine Form der Sittlichkeit zu gewinnen, die seinen ästhetischen Überzeugungen entspricht.

Eigengesetzlichkeit enthüllt sich ihm bei der Abfassung der Briefe an Körner, die zu der Schrift „Kallias“ ausgestaltet werden sollten, aber nicht ausgestaltet worden sind, als Wesen des Schönen. Er erfindet den Ausdruck „Heautonomie“ und stellt ihn zu „Autonomie“ in Gegensatz. „Heautonomie hat nur das Schöne, weil nur an diesem die Form durch das innere Wesen bestimmt ist.“ So heißt es in dem Abschnitt der Briefe, der überschrieben ist: „Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit.“

Diese Begriffsbestimmung leitet sich auf Plotin zurück und stützt sich auf die plotinisch gedachte Ästhetik Goethes, Herders und ihrer Mitkämpfer. Wie ganz plotinisch Schiller hier denkt, macht sich unmittelbar vor und nach den soeben angeführten Worten stark geltend.

Gewiß ist „Freiheit in der Erscheinung“ nicht sittlich gemeint. Nur ein sittlicher Begriff, der Begriff „Freiheit“, wird symbolisch verwendet, das Wesen der Schönheit zu bezeichnen. Goethe und Herder kamen ohne sittliche Begriffe aus, wenn sie plotinisch das Organisch-Persönliche der einzelnen schönen Erscheinung erwiesen, also deren Eigenrecht und Selbstbestimmung vertraten. Indem Schiller den kantischen Begriff der Selbstbestimmung, den Begriff „Freiheit“ verwendete, stand er vor der Frage, wie weit der kategorische Imperativ eine „Heautonomie“ des sittlichen Menschen zulasse. Er übersteigerte in dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ den Sittlichkeitsbegriff Kants; er suchte nachzuweisen, daß von Selbstbestimmung nicht die Rede sein könne, wenn der Mensch sich jederzeit ängstlich auf den kategorischen Imperativ besinnen müsse, ehe er handelt.

Kant hat trotz allem das Recht dieses Einwands anerkannt. Was er antwortet, ist weit eher ein Nachgeben als ein Widerlegen. An der Stelle seines Werks „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“, gegen das sich Schiller gewendet hatte, fügte Kant in der zweiten Auflage die Auseinandersetzung mit Schiller ein, in der „Anmerkung“ zum ersten Stück des Buchs. Er will die innere Freiheit des sittlich handelnden Menschen auch für das Befolgen des kategorischen Imperativs wahren: „Trägt man nun, welcherlei ist

die ästhetische Beschaffenheit, gleichsam das Temperament der Tugend, mutig, mithin fröhlich, oder ängstlich-gebeugt und niedergeschlagen? so ist kaum eine Antwort nötig. Die letztere sklavische Gemütsstimmung kann nie ohne einen verborgenen Haß des Gesetzes stattfinden, und das fröhliche Herz in Befolgung seiner Pflicht (nicht die Behaglichkeit in Anerkennung derselben), ist ein Zeichen der Echtheit tugendhafter Gesinnung, selbst in der Frömmigkeit, die nicht in der Selbstpeinigung des reuigen Sünders (welche sehr zweideutig ist und gemeinlich nur ein innerer Vorwurf ist, wider die Klugheitsregel verstoßen zu haben), sondern im festen Voratz, es künftig besser zu machen, besteht, der durch den guten Fortgang angefeuert, eine fröhliche Gemütsstimmung bewirken muß, ohne welche man nie gewiß ist, das Gute auch lieb gewonnen, d. ist, es in seine Maxime aufgenommen zu haben."

So äußert man sich gegen Einwände, die man widerlegen will, wenn man vorgibt, diese Einwände träfen nicht den Kern der Sache. Sie seien unberechtigt, weil sie nichts anderes meinen, als was man selbst gesagt hat. Wirklich behauptet die Auseinandersetzung mit Schiller, Kant selbst habe niemals an eine „kathäuserartige Gemütsstimmung“ gedacht und sie nie den Anhängern seiner Sittlichkeitslehre vorgeschrieben. Ausdrücklich beginnt Kant mit der Erklärung, er könne, da er mit Schiller in den wichtigsten Grundsätzen einig sei, auch in diesem keine Uneinigkeit feststellen, „wenn wir uns nur untereinander verständlich machen können“. Dann nimmt er vorweg, was er nicht zugeben kann, zunächst daß er dem Pflichtbegriff nicht Anmut beigesellen könne. Allein schon kommt er Schiller entgegen, wenn er der Tugend ihr Recht werden läßt, der „festgegründeten Gesinnung, seine Pflicht genau zu erfüllen“; „und das herrliche Bild der Menschheit, in dieser ihrer Gestalt aufgestellt, verstatte gar wohl die Begleitung der Grazien, die aber, wenn noch von Pflicht allein die Rede ist, sich in ehrerbietiger Entfernung halten“. Das stimmt mit Schillers Anspruch überein, in Affekten nicht Anmut, sondern Würde zu betätigen. Ebenso stimmt mit Schillers Ansicht, in der Anmut sei durch Selbsterziehung das Erfüllen der Pflicht etwas Selbstverständliches geworden, Kants Wendung überein: „Nur nach bezwungenen Ungeheuern wird Herkules Musaget.“ In diesem Zusammenhang wird auch die angeführte Stelle ein Versuch, sich mit Schiller zu einigen, ein Vorschlag zur Güte, bleibt indes trotzdem ein mißglückter Nachweis, Schiller habe mit Unrecht sich gegen Kants Rigorismus gewendet und durch Übertreibung dieses Rigorismus einen Gegensatz zwischen sich und Kant behauptet, der gar nicht bestehe. Er bestand dennoch.

Schiller kam denn auch, nachdem er zunächst durch Kants Entgegenkommen sich angenehm berührt gefühlt hatte, schließlich zu dem Ende, daß Kants Einwürfe ihn nicht befriedigten. So heißt es in dem Brief an Ferdinand Huber vom 19. Februar 1795. Weit unbedingter aber äußert sich Schiller zu Goethe am 21. Dezember 1798. Goethe hatte ihm von Kants „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“ berichtet, die eben erschienen war, hatte sich sogar recht freundlich über das Werk geäußert, freilich seine Bedenken nicht verschwiegen. Schiller erwiderte, ohne das Buch gesehen zu haben. Was er sagt, zieht mit aller Entschiedenheit die Grenzlinie zwischen Schiller und Kant. Es darf wohl als die endgültige Antwort auf den Zusatz der zweiten Auflage des Buchs über Religion gelten:

„Die pathologische Seite, die er am Menschen immer herauskehrt, und die bei einer Anthropologie vielleicht am Plage sein mag, verfolgt einen fast in allem, was er schreibt, und sie ist's, die seiner praktischen Philosophie ein so grämliches Ansehen gibt. Daß dieser heitre und jovialische Geist seine Flügel nicht ganz von dem Lebensschmutz hat losmachen können, ja selbst gewisse düstere Eindrücke der Jugend pp. nicht ganz verwunden hat, ist zu verwundern und zu beklagen. Es ist immer noch etwas in ihm, was einen, wie bei Luthern, an einen Mönch erinnert, der sich zwar sein Kloster geöffnet hat, aber die Spuren desselben nicht ganz vertilgen konnte.“

Über dieses allerwichtigste Bekenntnis hätte ich jetzt so viel zu sagen, daß ich vorziehe, es nicht an dieser Stelle zu tun. Was ich meine, läßt sich aus dem Schlußabschnitt der Schrift „Goethes Allseitigkeit“ erkennen. Hier wird nur eins wesentlich benötigt: Der Aufsatz „Über Anmut und Würde“ enthüllt, was sich fortschreitend immer stärker in Schillers Werken durchsetzte, die Überzeugung, daß der Mensch, der sich unter die allgemeingültige Gesetzmäßigkeit des kategorischen Imperativs stellt, minder innere Freiheit bewahrt als der Mensch, dem sittliches Handeln zu etwas Selbstverständlichem geworden ist. Mag Schiller immer mit Kant die Erfüllung des kategorischen Imperativs als eine Tat der Selbstüberwindung festhalten, er tut es nur, soweit besonders schwere Ausnahmefälle in Betracht kommen; er hält es für entbehrlich, soweit ein Mensch, der sein sittliches Gefühl geschult hat, diesem Gefühl vertrauen darf. Volle innere Freiheit waltet für Schiller nur, soweit ein Mensch aus diesen Voraussetzungen sein Handeln bestimmt.

Der Unterschied, den hier Schiller macht, findet sein Gegenstück in der ästhetischen Welt, wie Plotin sie sieht, wie alle sie sehen, die

von Plotin kommen. Plotin leugnet im Ästhetischen überindividuelle, allgemeingültige Gesetze. Ästhetisch wertvoll ist ihm nur, was unverkümmerter Ausdruck des einmaligen Persönlichen ist, das in einem Menschen besteht. Doch Plotin vertritt nicht Ästhetizismus. Und für Schiller ist der Mensch am wertvollsten, der sein Persönliches sich auswirken und nicht ein Allgemeingültiges dies Persönliche bestimmen läßt. Die Briefe „Über die ästhetische Erziehung“ erweisen das noch viel klarer als die Schrift „Über Anmut und Würde“. Folgerichtig billigt die Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ nicht der Tragödie, sondern der Komödie den höhern Rang zu. Denn nur die Komödie bringt „Freiheit des Gemüts“ hervor und nährt sie, während die Tragödie Gemütsfreiheit auf ästhetischem Weg wiederherstellen muß, nachdem Affekte die Gemütsfreiheit gewaltsam aufgehoben haben. Das stimmt genau überein mit der Scheidung, die früher im Verhalten des Menschen zwischen dem Zustand der Anmut und dem Zustand der Würde vorgenommen worden war.

Man hat sich über die Beantwortung der Frage gestritten, was für Schiller höhern Wert hatte, das Ästhetische oder das Sittliche, ob ihm das Ästhetische Vorstufe des Sittlichen oder das Sittliche Vorstufe des Ästhetischen war. Friedrich Überweg eröffnete in seinem Buch „Schiller als Historiker und Philosoph“ (Leipzig 1884) vielfach sehr tiefe Einblicke in das Wesen und das Denken Schillers. Doch nur bedingt kann ich Überwegs Antwort auf die Frage (S. 247) billigen: „Schiller hat stets die Kraft, erhaben zu wollen, über die bloß ästhetische Bildung, die Verbindung dieser Kraft mit der ästhetischen Bildung aber über die bloße moralische Kraft gesetzt.“ Gewiß vollendet sich in „Über Anmut und Würde“ die schöne Seele nur durch ihre Fähigkeit, im Affekt den kategorischen Imperativ zu erfüllen. Doch Schillers Wendung „nötig haben, erhaben zu wollen“, die von Überweg alsbald herangezogen wird, deutet noch anders, als Überweg selbst annimmt, auf Schillers wahre Ansicht hin. Diese Ansicht wurde wesentlich bloß durch die Tatsache vielen unklar, daß die Briefe „Über die ästhetische Erziehung“ Bruchstück geblieben sind; man meinte, sie hätten, wären sie nicht Bruchstück, zuletzt dem erhabenen Zustand sein volles Recht werden lassen. (Vgl. Wilhelm Böhm, Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, Halle 1929. S. 116 f.)

Gerade die Äußerungen Schillers über die Komödie weisen den rechten Weg. In der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ heißt es: „Ihr Ziel ist, einerlei mit dem Höchsten, wor- nach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer

klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen." Schiller denkt an denselben Zustand des Menschen, wenn er kurz nach der Begriffsbestimmung der Komödie in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" den Begriff einer Idylle entwickelt, die ihm als ein Höchstes vorschwebt. Er ist ihm „der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl im Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet." Auch in diesen Wendungen kennzeichnet sich Schönheit als Maßstab für das rechte Verhältnis des Menschen zum Leben. Was in der Welt des Schönen Voraussetzung und Merkmal des Höchstmaßes ist, ist es auch im Leben. Das Wesen der Idylle, die hier als Ziel gesetzt wird, noch näher zu bestimmen, verwertet Schiller Ausdrücke, die durchaus ein Höchstmaß menschlichen Gebarens fordern: „Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit — eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leere fließt und von dem Gefühle eines unendlichen Vermögens begleitet wird." Er tut das, nicht weil er aus dem Sittlichen das Schöne ableiten will, sondern weil für ihn im höchsten Schönen wie im höchsten Sittlichen gleiches Gesetz walte.

Am einfachsten enthüllt sich, was er meint, wenn die Begriffe und Begriffsgegensätze herangeholt werden, die er schon in den Briefen an Körner von 1793 verwertet. Vonaußenbestimmtheit tritt hier neben Voninnenbestimmtheit, das zweite trifft mit „Freiheit" überein. Für Plotin ist nur das schön, was von innen bestimmt ist oder, wie er es nennt, ein „endon eidos" versinnlicht. Für Schiller ist schön, aber auch sittlich, was aus freier Selbstbestimmung kommt. Nur auf der Stufe der Anmut bestimmt die schöne Seele sich selbst, handelt sie, durch keine Fessel gebunden, im Sinn ihrer Persönlichkeit. Wohl gilt auch Unterwerfung unter den kategorischen Imperativ als Selbstbestimmung. Schiller indes fühlt richtig heraus, daß der Mensch, der sich dem kategorischen Imperativ unterwirft, eines Mittels benötigt, das außer ihm liegt, daß der kategorische Imperativ diesem Menschen eine Stütze bedeutet, die nicht in seiner Persönlichkeit enthalten ist, daß er sich also nicht rein selbst bestimmt, sondern durch etwas sich bestimmen läßt, das außer ihm liegt. Überindividuelles Gestalten des Künstlers nutzt stets solche Hilfen, läßt sich also bestimmen; nur ganz

persönliches Gestalten, wie Plotin es fordert, bestimmt sich selbst. Schiller überträgt nicht so sehr auf Sittlichkeit, was andern längst an der Kunst aufgegangen ist, als daß ihm vielmehr ästhetische Scheidungen, die er vorfindet, auch auf sittlichem Gebiet allerschärfste Scheidungen ermöglichen.

Im Zustand der Anmut bestimmt der Mensch sich selbst, im Zustand der Würde oder des Erhabenen wird er durch anderes bestimmt. Das bleibt Schillers Überzeugung. Der Weg von der Anmut zur Würde ist ein Abstieg, freilich ein unerläßlicher. Denn nach Schillers Ansicht reicht Anmut nicht für alle Lebenslagen des Menschen aus. In „Affekten“ könnte sie zusammenbrechen; sie bedarf dann einer Stütze, sie muß sich des kategorischen Imperativs erinnern. Weil der Mensch Mensch ist, weil er nur Mensch ist, bleibt ihm die Höhe der reinen Selbstbestimmung nicht unter allen Umständen gesichert.

Übermals im Zusammenhang mit der Frage nach dem Wertverhältnis von Tragödie und Komödie spricht das Nachlaßblatt das aus. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, Schiller wolle nun manches aufgeben, was er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von dem Mehrwert der Komödie gesagt hatte. Nun heißt es, die Komödie setze uns in einen höhern Zustand, die Tragödie in eine höhere Tätigkeit. Dann aber nennt Schiller den Zustand der Komödie (er beschreibt ihn ähnlich wie in der Abhandlung) einen Zustand der Götter, „die sich um nichts Menschliches kümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt“. „Aber“, geht es weiter, „wir sind Menschen“. So müsse eine höhere, rüstigere Kraft in uns geweckt werden, damit wir uns wiederherstellen können, wenn jenes glückliche Gleichgewicht aufgehoben ist. „Dort brauchten wir diese Kraft nicht...; aber hier... müssen wir siegen und bedürfen also der Kraft.“ Unverkennbar deutet Schiller auf eine Hilfe, die von außen kommt, auf ein Mittel, das uns gereicht wird, auf etwas, das uns bestimmt. Nur also weil wir Menschen sind und nicht Götter, bedürfen wir der Tragödie.

Notwendig ergab sich aus der Begriffsbestimmung, die der Komödie bei Schiller zufällt, die Folgerung, daß die Mehrzahl der Lustspiele des Zeitalters nicht Komödien seien. Schiller zieht diese Folgerung erst 1800 in der „Dramatischen Preisaufgabe“ ausdrücklich: „Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden, und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung

und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird." Wirklich war vor 1800 diese Klage von F. Schlegel und von seinen romantischen Gesinnungsgenossen schon laut genug vorgetragen worden. Dennoch brauchte Schiller nicht von ihnen zu lernen. Heißt es doch schon in dem Aufsatz über das Sentimentalische bei Gelegenheit der Satire, der Komiker müsse sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten. Und nur nähere Ausführung dieses Satzes ist im Nachlaßblatt die Forderung, in der Komödie müsse alles von dem moralischen Forum auf das physische gespielt werden. Kühn geht Schiller jetzt weiter zu der Behauptung, Undank dürfe in der Komödie nicht sittlich verlesen, sondern nur als eine natürliche Sache erscheinen. Die Komödie mache den lächerlich, der Dank erwartet. Der Heuchler habe in der Komödie nicht abscheulich zu sein; lächerlich würden nur die, die er betrügt. (Molières „Tartuffe“ dient als Beispiel, freilich entscheidet Schiller nicht, ob das Stück es wirklich so meint.)

Wie Schillers ganze Lehre von der Komödie liegt auch diese Forderung weitab von Kant. Es wäre unnötig, in diesem Zusammenhang noch Kants zu gedenken, wenn nicht der sattelfeste Kantianer Christian Gottfried Körner schon am 29. Juni 1790 in einem Brief an Schiller gegen Ifflands zugleich rührende und satirische Lustspiele den Einwand erhoben hätte, er zerstöre die sanftere Stimmung und damit die schönere Wirkung der Komödie. Noch greifbarer wird Nachwirkung Kants bei Karl Heinrich Heydenreich. Vor Kant legte er 1790 eine Ästhetik vor, die auf Kants Grundsätze sich stützt. Sieben Jahre später äußerte er sich noch ausführlicher als in seinem „System der Ästhetik“ über das Lustspiel. Mary Beare entwickelt das (S. 54 ff.), ich begnüge mich jetzt, mit ihr festzustellen, daß aus Kants Anregungen sich für Heydenreich viel ergibt, was auch in Schillers Nachlaßblatt zur Geltung gelangt. Heydenreich wird von Körner mehrfach erwähnt; Friedrich Schlegel kümmerte sich früh um ihn. Auch in diesem Fall erscheint der Kreis, der sich um Körner am Ende des Jahrhunderts bildete und dem auch Schlegel angehörte, als wichtige Keimstätte ästhetischer Gedanken. Für Körner wurde die Frage nach der echten Komödie früh zu einem Lieblingsgegenstand seines Nachdenkens. Langsam wie er in der Abfassung seiner Aufsätze war (Schiller und Schlegel spotteten über diese Langsamkeit), kam er erst spät mit seiner Ansicht an die Öffentlichkeit heran. 1808 erschien endlich sein Aufsatz über die Komödie. Er wirkt wie ein zusammenfassender Epilog, während sicherlich Schiller wie Schlegel durch Körner längst näher an die

Frage nach dem wahren Wesen der Komödie herangeführt worden waren.

Vor Schiller hat Friedrich Schlegel die Frage erwogen. Sein Aufsatz „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie“ erschien 1794 im Dezemberheft der „Berlinischen Monatschrift“. Er beginnt mit der Klage, nichts sei seltener als eine schöne Komödie. Das komische Genie sei nicht mehr frei, es schäme sich seiner Fröhlichkeit und fürchte, durch seine Kraft zu beleidigen. Es schmücke nur noch ernsthaft dramatische Handlungen aus dem häuslichen Leben mit seinen Reizen. Damit werde komische Energie durch tragische ersetzt. So entstehe eine neue Gattung, eine Mischung des komischen und tragischen Dramas, die sich gewöhnlich mit bescheidenem Stolz den ersten Platz anmasse.

„...die Natur des Komischen kann man nur in der unvermischten reinen Gattung kennen lernen: und nichts entspricht so ganz dem Ideal des reinen Komischen, als die alte griechische Komödie.“ Mit einem einzigen kühnen Schritt geht es bei Schlegel von den Ansichten, die bisher zu mustern waren, weiter zu einer ganz neuen Begründung. Der Kenner der Antike weist in Aristophanes den wahren Erfüller aller Wünsche nach, die seit Kant vorgetragen worden waren und demnächst auch von Schiller geäußert werden sollten. Er begnügt sich nicht mit philosophischen Gedanken, sondern meint, aus geschichtlicher Betrachtung zur rechten Antwort zu kommen. Seltsamerweise hatte man bisher sich mit Einwänden gegen bestehenden Brauch begnügt, aber kaum verraten, wo das Bessere zu finden sei. (Noch Schiller ließ im Nachlaßblatt die Frage offen, ob Molières „Tartuffe“ seinen Wünschen entspreche oder nicht.)

Schlegel wird tatsächlich zum Wiederentdecker des Aristophanes. Sulzer urteilt über die Form seiner Komödien noch ganz ab und nennt sie barbarisch; da sei mehr Possenspiel als Handlung. Immerhin gibt er mit Gravina (*Della ragion poetica* I, c. 20) zu, bewunderungswürdige Gürtrefflichkeit bleibe übrig, wenn man die Flecken wegnehme, die in einem unreinen Herzen ihren Grund hätten. Schon am 11. Dezember 1793 versprach Friedrich Schlegel seinem Bruder eine „Apologie des Aristophanes“. Im selben Jahr kündigte Wielands „Neuer Teutscher Merkur“ (3, 421 ff.) Verdeutschungen des Aristophanes an. Im nächsten Jahr brachte Wielands „Merkur“ die erste; andere folgten in seinem „Ästhetischen Museum“. Schlegel war Mitarbeiter dieser Zeitschrift. Er kämpfte also Schulter an Schulter mit Wieland für Aristophanes.

Zwei Begriffe stehen im Vordergrund von Schlegels Aufsatz: Freude und Freiheit. „Die Griechen hielten die Freude für heilig.“ „Die Freude ist an sich gut, auch die sinnlichste enthält einen unmittelbaren Genuß höhern menschlichen Daseins.“ „Weil reine menschliche Kraft sich in Freude äußert, so ist sie ein Symbol des Guten.“ „Was wäre eine Freude, die nicht von selbst schön wäre, sondern wie einem Gesetze, der Schönheit aus Pflicht gehorchte?“ „Schöne Freude muß frei sein, unbedingt frei.“ „Wenn die Freude, wo wir Schranken erwarteten, uns mit Freiheit überrascht, so wird sie das schönste Symbol der bürgerlichen Freiheit.“ „Eine Person . . ., die sich bloß durch ihren eignen Willen bestimmt, und die es offenbar macht, daß sie weder innern noch äußern Schranken unterworfen ist, stellt die vollkommene innere und äußere persönliche Freiheit dar.“ „Daß die Freude frei und in ihrer Natürlichkeit schön sei, setzt eine Bildung des Menschen durch Freiheit und Natur voraus, wo alle seine Kräfte ihrem freien Spiel und ihrer eignen Entwicklung ungehemmt überlassen sind.“

Mary Beare erkannte (S. 62 f.) richtig, daß diese Sätze sich nahe mit Ansichten Schillers berühren, zunächst mit der Gedankenwelt der Briefe „Über die ästhetische Erziehung“. Es geht indes nicht an, Schlegels Begriff „Freude“ von Schillers „Don Karlos“ und von der Hymne „An die Freude“ abzuleiten und zu behaupten, Schlegel flöße dem eudämonistisch-ästhetischen Enthusiasmus, der sich in Schiller zur gottoffenbarenden Nächstenliebe emporgeläutert hatte, die philosophische Helle des kantischen Kritizismus ein. (Nicht Mary Beare behauptet das.)

Aufschlußreich erörtert Franz Schulz das Wesen der „Göttin Freude“, wie sie sich dem 18. Jahrhundert darstellt (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1926 S. 3 ff.). Hagedorn ist wichtiger Gewährsmann; Anlaß der Vorstellung, die seit Hagedorn das 18. Jahrhundert durchzieht, ist für Schulz die von Shaftesbury ausgehende, von dem Feuer seines Geistes durchglühete Glückseligkeitslehre. Schulz verfolgt diese Vorstellung bis zu Schiller. Er weist zuletzt noch auf eine Stelle der „Lucinde“ Schlegels hin. Er erwähnt nicht den Aufsatz über Aristophanes. Allein Schulz hebt richtig hervor, daß auch der spätere Schiller trotz Kant der „Freude“ nicht untreu geworden ist. Vielmehr kennzeichne sich in diesem Begriff, was ihn von Kant trennt. Schillers Ideal vollendeter sittlicher Kultur setze voraus und bedinge „Freudigkeit“. Shaftesbury wirke sich im späten Schiller auch an dieser Stelle aus.

Nicht also der Dichter der Hymne „An die Freude“ ist unmittelbarer Nachbar des jungen Schlegel, sondern der spätere Schiller. Wirklich stimmen schon die wenigen Sätze, die soeben aus der Schrift für Aristophanes angeführt wurden, in auffälliger Weise mit Schiller und mit dem Glaubensbekenntnis des Aufsatzes „Über Anmut und Würde“ überein. Schier möchte man staunen, daß Schlegel trotz allen Einwänden gegen diesen Aufsatz und gegen dessen „Vernünftelei“ sich derart zum Anwalt der Überzeugung Schillers machen konnte, nicht pflichtmäßiger Gehorsam gegen das Gesetz sei wahre innere Freiheit, sondern nur wer sich selbst durch seinen eignen Willen bestimme und sich weder innern noch äußern Schranken unterwerfe, sei zu vollkommener innern und äußern Freiheit gelangt.

Noch andere fast wörtliche Übereinstimmungen des Aufsatzes über Aristophanes mit Schiller ließen sich anführen. Doch hieße es, Schlegel gründlich mißverstehen, wenn man annähme, er treffe hier unbewußt mit Schiller überein. Hier und später. Wird ihm doch in den nächsten Jahren immer lieber, mit Schillers Worten etwas zu sagen, was mit Schillers Ansichten sich nicht deckt.

Rasch ergibt sich näherer Prüfung, daß Schlegel nicht uneingeschränkt übernimmt, was bei Schiller Voraussetzung der Anmut einer schönen Seele ist, und noch weniger, was Würde zur Aufgabe der schönen Seele erhebt, wenn die Affekte den Übergang ins Erhabene fordern. Auch Schlegel denkt zwar nicht an schrankenlose Freiheit, sondern an Selbstbestimmung, die dem gebührt, der sich durch Freiheit und Natur gebildet hat. Aber an die Stelle fester und durch Kant geformter Begriffe tritt anderes. Bei Schlegel herrscht die „Helle des kantischen Kritizismus“ weit weniger als bei Schiller. Ich aber glaube, den entscheidenden Unterschied noch auf andere Weise schlicht und klar bezeichnen zu können.

Schulz leitet (S. 13 ff.) Hagedorns Gedicht „An die heutigen Enkratiten“ auf Shaftesbury zurück und führt eine Stelle der philosophischen Rhapsodie Shaftesburys „The Moralists“ an, die alles Wesentliche des Gedichts vorwegnimmt. Sie findet sich im ersten Abschnitt des zweiten Teils. Sie wehrt es ab, das Wort „pleasure“ für die „satisfactions of the mind and the enjoyments of reason and judgment“ zu verwerfen. „The satisfactions which are purely mental, and depend only on the motion of a thought, must in all likelihood be too refined for the apprehensions of our modern epicures, who are so taken up with pleasure of a more substantial kind.“ Hagedorn nimmt das auf in den Versen des Gedichts: „Ihr kennt vielleicht Epikuräer;

Doch kennt ihr auch den Epikur?" Das ganze Gedicht ist Kommentar zu diesem Text. Es ist zugleich ein Bekenntnis zu Epikur.

Noch andere Stellen der „Moralists“ ließen sich anführen, die für Epikur eintreten und Shaftesburys eigene Stellung zur Welt als epikurisch im strengen Sinn des Worts erkennen lassen. Im zweiten Abschnitt des zweiten Teils wird Epikur denen entgegengestellt, die man albernweise mit diesem Namen bezeichne. Nach Epikurs Meinung verdanke die Welt ihre höchsten Freuden der Mäßigkeit und dem sparsamen Genuß. Ein Urteil Epikurs über Mäßigkeit ist angefügt, das den Grundsätzen seiner neuern Schüler durchaus widerspricht.

Wer schenkt uns die dringend nötige Darlegung von Epikurs Bedeutung für das Jahrhundert der Aufklärung und des deutschen Klassizismus? Auch Walther Rehms wertvoller Aufsatz „Götterstille und Göttertrauer“ (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1931 S. 208 ff.) streift nur Epikur und nennt ihn fast nur zusammen mit andern, die mit ihm nicht wesensverwandt sind. Sein Schüler Lukrez ist noch für Goethe ein hoher Wert. Das Ideal einer „Göttin Freude“ ist wesentlich durch Epikur bestimmt, fußt auf seinem Begriff der „ataraxia“. Und wie schon Shaftesbury diesen Begriff aufnimmt, so denkt Windelmann, für den die Welt- und Kunstschau Shaftesburys viel bedeutete, auch an Epikur, wenn er sein Ideal der edlen Einfalt und der stillen Größe aussinnt. Die ganze Haltung der Kultur unseres Hochklassizismus ist auf Ataraxie abgestimmt. Freude aber bedeutet ihm, was für Epikur „hedone“ hieß. Epikurs „hedone“ mit „Lust“ zu übersetzen, ist noch bedenklicher als die englische Übertragung mit „pleasure“, gegen die sich Shaftesbury wehrt. Noch wenn wir heute „Hedonismus“ sagen, ist anderes gemeint als das Glaubensbekenntnis Epikurs. Schon frühe Schüler Epikurs wandeln den Begriff. Ihm selbst ist nur dann „hedone“ wertvoll, wenn keine Schmerzen folgen. Nur richtige Abmessung der Lust und ihrer Ergebnisse zeugt von Tugend. Nur Einsicht, Gerechtigkeit, Maßhalten erwirken glückliches Leben. Tugend ist mit „hedone“ innig verbunden. Und höchste „hedone“ ist die seelische. Das alles kommt an Stoizismus nahe heran.

Schiller nennt, wenn er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von Komödie spricht, das Höchste, „wornach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen“. Stimmt das nicht mit Epikur überein? Schiller entscheidet da anders als Kant, der grundsätzliche Gegner Epikurs. Auch in diesem Falle enthüllt sich, daß die Ver-

Knüpfung Kants mit Shaftesbury, die von Schiller in dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ versucht wird, einem hedonischen Eudämonismus im Sinn Epikurs entgegenkam.

Mehr als der Nachweis eines Zusammenhangs zwischen dem reifen Schiller und Epikur steht hier in Betracht. Deutlich scheidet sich nun auch Schlegels Begriff der Komödie von dem Schillers ab. Schiller hält immer noch so weit an Kant fest, wie seine Forderung, in Affekten Würde zu bewahren, es tut. Schlegel nimmt das nicht auf. Doch selbst im Zustand der ungefährdeten Anmut, also in dem Zustand, den die rechte Komödie wachrufen soll, liegt bei Schiller das Schwerkewicht an anderer Stelle als in dem Zustand, der für Schlegel dem wahren Lustspiel entspricht.

Freude zu wecken, ist beiden die Absicht der echten Komödie. Doch dionysischer ist Schlegels Freudebegriff. Altagie meint er durchaus nicht. Es wäre auch seltsam gewesen, gerade Aristophanes mit solchen Mitteln rechtfertigen zu wollen. Schiller hätte schwerlich bei Aristophanes sein Ideal der echten Komödie angetroffen. Was er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von Aristophanes sagt, widerspricht der Ansicht Schlegels so durchaus, daß es nach Schlegels Aufsatz wie rückständige und überholte Weisheit gelten könnte.

Das Dionysische des Aristophanes kennzeichnet ja der Aufsatz Schlegels. Zählt doch Schlegel zu den Wegbereitern Nietzsche, nicht nur in der Deutung der griechischen Tragödie, auch in der Verwertung des Begriffs „dionysisch“. „Im Gemüte des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen.“ So steht es in dem Aufsatz „Über das Studium“ (bei Minor I, 140). Das ist gewiß nicht ganz in Nietzsches Sinn gesagt, aber dennoch eröffnet es eine Bahn, die zu Nietzsche hinleitet. Das Dionysische des Aristophanes kennzeichnet sich in Schlegels Aufsatz durch den Ton, den er auf das Wort „Freiheit“ legt. Die Freude, die er meint, gewinnt ihren Wesenszug durch dies Wort. Es ist weder im strengen Sinn Kants, noch auch im Sinn Schillers gemeint. In Schlegel wehrt sich etwas gegen Altagie.

Der erste starke Vorstoß des 18. Jahrhunderts gegen Altagie erfolgt im Sturm und Drang und ist Hamanns Werk. Oft angeführte Verse des unglücklichen Lenz drücken diesen Vorstoß am kenntlichsten aus. Die Romantik ist bescheidener in ihren Ansprüchen an das Dionysische. Aber sie will nicht von aller Leidenschaft frei, nicht nur

immer klar, immer ruhig um sich und in sich schauen. Schlicht gesagt ist solche Ataraxie nicht das Ziel einer Jugend, die noch nicht — wie die junge Decadence um 1900 — etwas Greisenhaftes angenommen hat. Wie der reisende Goethe hat der reisende Schiller sich zur Ataraxie bekehrt. Noch Novalis' Einwände gegen das „Ökonomische“ der „Lehrjahre“ wurzeln auch in solchem Gegensatz zwischen Jugend und Alter, in solcher Abkehr vom Ideal der Ataraxie.

Und so könnte es scheinen, als wäre schließlich trotz vielfacher Übereinstimmung Schillers Begriff der wahren Komödie weit anders als der Begriff Schlegels. Darf doch sogar behauptet werden, daß die sogenannten aristophanischen Komödien der Romantik, die sich auf Schlegel berufen konnten, kaum Schillers Beifall finden mochten. Die „Dramatische Preisaufgabe“ und ihr Schicksal erhärtet das.

Um so nötiger ist, das Gemeinsame der beiden Auffassungen stark herauszuheben. Schiller wie Schlegel versagen einstimmig der Komödie das Gebiet des Sittlichen und weisen sie dem Verstand zu, ganz wie Kants Gesinnungsgenossen Heydenreich und Körner es tun. Und wenn Schiller die Komödie zum Werk der Ataraxie macht, Schlegel sie ins Dionysische verlegt, so bleibt sie beiden ein Werk bloßen Spiels. Schillers Satz im 15. Brief „Über die ästhetische Erziehung“ gilt auch für die Romantik: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Längst ist dieser Satz mit dem Begriff der romantischen Ironie in Zusammenhang gebracht worden.

Die romantische Ironie ist mit bewußter Zerstörung der künstlerischen Täuschung verwandt. Schlegels Aufsatz über Aristophanes verweilt bei der Neigung des alten Komödiendichters, Illusion zu zerstören. Er wird dadurch zur Vorstufe der Lehre von romantischer Ironie. Auch Schiller kämpft im Sinn seiner Lehre vom Spiel und vom Scheinhaften der Kunst gegen Täuschung, vor allem auf der Bühne. Zusammenhänge tun sich da auf, die für sich zu erwägen sind. Der Romantik wies damals weniger Kant oder Schiller als Fichte den Weg.

3. Illusion

Sowohl Schillers Spielbegriff wie sein Begriff „Schein“ steht in Verbindung mit Kant. Falsch ist die Behauptung, Kant fasse Schein ganz anders als Schiller, weil ihm in der „Kritik der reinen Vernunft“ Schein etwas Täuschendes bedeutet, das aller wahren Er-

kenntnis entgegengesetzt ist. Kennt doch Kant einen erlaubten sittlichen Schein; er rechnet Anstand, Sittsamkeit, Wohlanständigkeit, Höflichkeit zum sittlichen Schein. Vollends arbeitet seine Ästhetik mit dem Begriff Schein. Zum Scheinhafte des Schönen gehört es nach Kant ja, daß es nicht Erkenntnis schafft, daß es nicht interessiertes Wohlgefallen wecken will. Vollends vertritt Kant wie Schiller das Scheinhafte des Kunstwerks, wenn er in der „Kritik der Urteilskraft“ (§ 45) sagt: „Schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.“

Kants Spielbegriff greift weit aus und beschränkt sich durchaus nicht bloß auf Ästhetisches. So scheidet er Glücks-, Ton- und Gedanken-spiele, doch auch Spiele der Einbildungskraft, des Verstandes, der Vernunft, der Empfindungen, der Gestalten. Spiel wird ihm zu einem wesentlichen Mittel, das zu bestimmen, was ihm als der Kern der ästhetischen Lust erscheint. Die Empfindung eines freien Spiels von Einbildungskraft und Verstand als Bewußtwerden eines zur Erkenntnis schicklichen Verhältnisses geht nach Kant als Lustgefühl dem bejahenden Geschmacksurteil voraus. Das wurzelt in seiner Ansicht, die Urteilskraft vermittele zwischen Verstand und Vernunft, das Gefühl der Lust und Unlust zwischen Erkenntnis und Begehren, die Kunst zwischen Natur und Freiheit. Eht kantisch sondert er das Ästhetische scharf vom Erkennen und vom Wollen, von Wissenschaft und von Sittlichkeit. Das Kunstwerk hat folgerichtig anderes zu leisten als Erkenntnis oder Sittlichkeit. Ihm bleibt nur, den Schein solcher Wirkung zu wecken, indem es ein freies Spiel der Empfindungen in Gang setzt und durch dies Spiel ein Lustgefühl erzeugt.

Alles deutet auf das Unwirkliche des Kunstwerks, auf seinen Gegensatz zum Leben, aber auch auf das Uninteressierte jedes ästhetischen Eindrucks. So meint es Schiller, der ja gerade nach Kant die Zwischenstellung des Schönen zwischen Erkenntnis und Wollen, zwischen Natur und Freiheit zur eigentlichen Grundlage seines Denkens macht, auf ihr sowohl seine Ästhetik wie seine Ansicht aufbaut, daß aus dem Schönen und aus der Kunst eine Seelenlage sich ergebe, die für jede sittliche Entscheidung des Menschen von hohem Wert ist. Hier wurzelt ja sein Gedanke einer ästhetischen Erziehung des Menschen. Der Zustand ästhetischer Freiheit gestattet ebenso den Übergang zum leidenden Zustand des Empfindens wie zu dem tätigen des Denkens und Wollens. Er ist für Schiller notwendige Bedingung, zu einer Einsicht und zu einer Gesinnung zu gelangen. Schiller nennt ihn einen Nullpunkt; von diesem Nullpunkt eröffnen sich die Wege nach allen Seiten. Zu-

immer klar, immer ruhig um sich und in sich schauen. Schlicht gesagt ist solche Ataraxie nicht das Ziel einer Jugend, die noch nicht — wie die junge Decadence um 1900 — etwas Greisenhaftes angenommen hat. Wie der reisende Goethe hat der reisende Schiller sich zur Ataraxie bekehrt. Noch Novalis' Einwände gegen das „Ökonomische“ der „Lehrjahre“ wurzeln auch in solchem Gegensatz zwischen Jugend und Alter, in solcher Abkehr vom Ideal der Ataraxie.

Und so könnte es scheinen, als wäre schließlich trotz vielfacher Übereinstimmung Schillers Begriff der wahren Komödie weit anders als der Begriff Schlegels. Darf doch sogar behauptet werden, daß die sogenannten aristophanischen Komödien der Romantik, die sich auf Schlegel berufen konnten, kaum Schillers Beifall finden mochten. Die „Dramatische Preisaufgabe“ und ihr Schicksal erhärtet das.

Um so nötiger ist, das Gemeinsame der beiden Auffassungen stark herauszuheben. Schiller wie Schlegel versagen einstimmig der Komödie das Gebiet des Sittlichen und weisen sie dem Verstand zu, ganz wie Kants Gesinnungsgenossen Heydenreich und Körner es tun. Und wenn Schiller die Komödie zum Werk der Ataraxie macht, Schlegel sie ins Dionysische verlegt, so bleibt sie beiden ein Werk bloßen Spiels. Schillers Satz im 15. Brief „Über die ästhetische Erziehung“ gilt auch für die Romantik: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Längst ist dieser Satz mit dem Begriff der romantischen Ironie in Zusammenhang gebracht worden.

Die romantische Ironie ist mit bewußter Zerstörung der künstlerischen Täuschung verwandt. Schlegels Aufsatz über Aristophanes verweilt bei der Neigung des alten Komödiendichters, Illusion zu zerstören. Er wird dadurch zur Vorstufe der Lehre von romantischer Ironie. Auch Schiller kämpft im Sinn seiner Lehre vom Spiel und vom Scheinhaften der Kunst gegen Täuschung, vor allem auf der Bühne. Zusammenhänge tun sich da auf, die für sich zu erwägen sind. Der Romantik wies damals weniger Kant oder Schiller als Fichte den Weg.

3. Illusion

Sowohl Schillers Spielbegriff wie sein Begriff „Schein“ steht in Verbindung mit Kant. Falsch ist die Behauptung, Kant fasse Schein ganz anders als Schiller, weil ihm in der „Kritik der reinen Vernunft“ Schein etwas Täuschendes bedeutet, das aller wahren Er-

Erkenntnis entgegengesetzt ist. Kennt doch Kant einen erlaubten sittlichen Schein; er rechnet Anstand, Sittsamkeit, Wohlanständigkeit, Höflichkeit zum sittlichen Schein. Vollends arbeitet seine Ästhetik mit dem Begriff Schein. Zum Scheinhafte des Schönen gehört es nach Kant ja, daß es nicht Erkenntnis schafft, daß es nicht interessiertes Wohlgefallen wecken will. Vollends vertritt Kant wie Schiller das Scheinhafte des Kunstwerks, wenn er in der „Kritik der Urteilskraft“ (§ 45) sagt: „Schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.“

Kants Spielbegriff greift weit aus und beschränkt sich durchaus nicht bloß auf Ästhetisches. So scheidet er Glücks-, Ton- und Gedanken-spiele, doch auch Spiele der Einbildungskraft, des Verstandes, der Vernunft, der Empfindungen, der Gestalten. Spiel wird ihm zu einem wesentlichen Mittel, das zu bestimmen, was ihm als der Kern der ästhetischen Lust erscheint. Die Empfindung eines freien Spiels von Einbildungskraft und Verstand als Bewußtwerden eines zur Erkenntnis schicklichen Verhältnisses geht nach Kant als Lustgefühl dem bejahenden Geschmacksurteil voraus. Das wurzelt in seiner Ansicht, die Urteilskraft vermittele zwischen Verstand und Vernunft, das Gefühl der Lust und Unlust zwischen Erkenntnis und Begehren, die Kunst zwischen Natur und Freiheit. Eht kantisch sondert er das Ästhetische scharf vom Erkennen und vom Wollen, von Wissenschaft und von Sittlichkeit. Das Kunstwerk hat folgerichtig anderes zu leisten als Erkenntnis oder Sittlichkeit. Ihm bleibt nur, den Schein solcher Wirkung zu wecken, indem es ein freies Spiel der Empfindungen in Gang setzt und durch dies Spiel ein Lustgefühl erzeugt.

Alles deutet auf das Unwirkliche des Kunstwerks, auf seinen Gegensatz zum Leben, aber auch auf das Uninteressierte jedes ästhetischen Eindrucks. So meint es Schiller, der ja gerade nach Kant die Zwischenstellung des Schönen zwischen Erkenntnis und Wollen, zwischen Natur und Freiheit zur eigentlichen Grundlage seines Denkens macht, auf ihr sowohl seine Ästhetik wie seine Ansicht aufbaut, daß aus dem Schönen und aus der Kunst eine Seelenlage sich ergebe, die für jede sittliche Entscheidung des Menschen von hohem Wert ist. Hier wurzelt ja sein Gedanke einer ästhetischen Erziehung des Menschen. Der Zustand ästhetischer Freiheit gestattet ebenso den Übergang zum leidenden Zustand des Empfindens wie zu dem tätigen des Denkens und Wollens. Er ist für Schiller notwendige Bedingung, zu einer Einsicht und zu einer Gesinnung zu gelangen. Schiller nennt ihn einen Nullpunkt; von diesem Nullpunkt eröffnen sich die Wege nach allen Seiten. Zu-

gleich ist er ihm ein Zustand der höchsten Realität, die von allen Schranken befreit ist und eine hohe Summe von Kräften in sich zur gemeinschaftlichen Betätigung verbindet. Notwendige Bedingung solcher Schrankenlosigkeit ist das Scheinhafte des Ästhetischen, also zunächst des Kunstwerks.

Nicht nur das ist Weiterdenken der Anschauung Kants. Kant macht auch noch den letzten entscheidenden Schritt, der für Schiller alles bedeutet. Er geht an den Begriff der „Illusion“ heran. Er nennt sie ein Blendwerk, das bleibe, „ob man gleich weiß, daß der vermeinte Gegenstand nicht wirklich ist“. Das steht erst in der „Anthropologie“ von 1798; schwer fällt ins Gewicht, daß Kant dasselbe meint wie Schiller, mag Schiller das auch noch nicht gewußt haben, als er in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung“ von Scheinhaftigkeit des Ästhetischen sprach. Es geschieht im 26. Brief.

Von Anfang an trennt Schiller den ästhetischen Schein, den man von der Wirklichkeit und Wahrheit unterscheidet, scharf von dem logischen Schein, den man mit Wirklichkeit und Wahrheit verwechselt. „Nur der erste ist Spiel, da der letzte bloß Betrug ist.“ Das stimmt genau zu Kants Begriffsbestimmung: Man muß wissen, daß der vermeinte Gegenstand nicht wirklich ist. Abgelehnt wird von Kant wie von Schiller Illusion, die den Eindruck zu wecken bedacht ist, daß volle Wirklichkeit sei, was tatsächlich nur scheinhaft ist. (Die naturalistische Bühne ist das nächstliegende Beispiel. Sie suchte mit einem reichen Bestand von Mitteln dem Zuschauer vorzutäuschen, daß er nicht die Welt der Bühne, sondern die wirkliche Welt vor sich habe. Schiller und Schillers Gesinnungsgenossen wollen umgekehrt im Zuschauer das Bewußtsein erhalten, was er auf der Bühne erblickt, sei Kunst und nicht Wirklichkeit.) „Nur soweit er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er selbständig ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch. Sobald er falsch ist und Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken und kann nichts für die Freiheit des Geistes beweisen.“ In diesen Sätzen faßt Schiller alles Wesentliche zusammen. Ich verzichte darauf, hier die ausführliche Begründung, die diesen Sätzen vorher von Schiller geboten wird, zu wiederholen. Es genügt, festzustellen, daß Schiller schärfer und reiner als irgendeiner vor ihm die zwei Seiten und die zwei Möglichkeiten der Täuschung sondert. Wichtiger fast als sein Bewerten dieser beiden Möglichkeiten bleibt, daß Schiller ganz genau künst-

lerisches Schaffen, das sich bewußt ist, nur Kunst und nicht Wirklichkeit zu bieten, von einem Streben unterscheidet, Kunst derart der Wirklichkeit zu nähern, daß sie wie volle Wirklichkeit hingenommen werden kann.

Die wundergleiche Kraft des Künstlers, in seinem Werk etwas zu schaffen, das nicht weniger erschüttert als das Leben selbst, hatte man längst gerühmt. Shakespeare hielt das nicht anders als Horaz. Noch aber war wenig dafür geschehen, die beiden Möglichkeiten zu erwägen, die sich der Wirkung des Kunstwerks ergeben. Schiller holt das im besten Sinne nach.

Er tut noch mehr. Er bleibt nicht beim Kunstwerk stehen, er vertritt auch die Scheinhaftigkeit des Schönen überhaupt. Die Realität des schönen Gegenstandes ist ihm kein Hindernis, Schönheit als Schein hinzunehmen. Nur darf unser Urteil auf diese Realität keine Rücksicht nehmen. Nimmt es Rücksicht, so ist es kein ästhetisches Urteil. Sein Bekenntnisgedicht „Das Ideal und das Leben“ fordert folgerichtig, daß der Blick sich nur am Schönen weide. „Des Genusses wandelbare Freuden Rächet schnellig der Begierde Flucht.“ Immer wieder wurzelt das in dem Begriff des uninteressierten Wohlgefallens am Schönen, berührt sich mithin mit Kants Ästhetik.

Offen bleibe die Frage, ob Schiller seine Ansicht nicht überspißt, wenn er erklärt, lebende weibliche Schönheit könne uns wohl besser als bloß gemalte gefallen; aber dann gefalle sie nicht als selbständiger Schein besser, nicht mehr dem reinen ästhetischen Gefühl. Plotin (VI, VII, 22) hätte da kaum zugestimmt. Schiller freilich sagt, es erfordere höhere Kultur, in dem Lebendigen nur den reinen Schein zu empfinden, „als das Leben an dem Schein zu entbehren“. Schiller meint natürlich, es sei unrecht, von dem schönen Schein zu verlangen, er solle sich, anders als im Kunstwerk, auch noch als ein Stück lebendigen Lebens darstellen. Sollte es indes nicht möglich sein, auch lebende weibliche Schönheit nur im Sinn uninteressierten Wohlgefallens zu genießen und dennoch ein Mehr in der Tatsache zu empfinden, daß sie lebt und nicht Kunst ist? Ich werfe die Frage nur auf; ihre Beantwortung ist außerordentlich schwer, weil innerhalb der Kunst selbst Leben sich in der einen Kunstgattung stärker, in der andern minder stark betätigen kann.

Die Briefe „Über die ästhetische Erziehung“ bleiben bei allgemeinen Erwägungen des ästhetischen Scheins stehen und gehen nicht an die Frage heran, die für den Bühnendichter Schiller fortschreitend immer dringlicher wurde. Er selbst hatte in seinen Anfängen sich nicht ge-

scheut, von der Bühne herab „unaufrichtigen“ Schein wirken zu lassen, Ansprüche also auf Realität zu erwecken, die er später unbedingt verworft. In „Kabale und Liebe“ arbeitet eine viel beachtete Bühnengestaltung mit solchem Mittel. Alle spätere Auseinandersetzung Schillers mit der Bühnenkunst seines Zeitalters geißelt unbarmherzig unaufrichtigen Schein. Er schont sich dabei selber nicht und deutet unmißverständlich auf seine eigene Jugendschöpfung hin. Seine wichtigsten Anwendungen der Lehre vom ästhetischen Schein auf Bühnenkunst sind der Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 und der Aufsatz „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, die Rechtfertigung der „Braut von Messina“. Dort steht der denkwürdige Ausdruck von Schillers Vertrauen zur Oper und der Hoffnung, aus ihr werde sich wie aus den Chören des Bacchus-Festes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt loswickeln. Das fußt auf der Tatsache, daß „servile Naturnachahmung“ in der Oper nicht gefordert werden darf, daß mithin die Oper unbedingt nur schönen Schein verwirkliche als das Wortdrama. Hier gilt im gleichen Sinne der Chor als Hindernis eines unaufrichtigen Scheins. Nun gebraucht Schiller das Wort „Illusion“ nur noch im Sinn der einen Art von Scheinhaftigkeit, die er verwirft. Mit seiner ganzen Schroffheit nennt er solche Illusion, wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, einen armseligen Gauklerbetrug. Nicht nur die Opernbühne, auch alles Äußere jeder dramatischen Vorstellung steht für ihn jetzt dieser Illusion entgegen. „Alles ist nur Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal.“

Die deutsche Romantik, voran die Brüder Schlegel, ist diesmal ganz mit Schiller einig. Ich verzichte auf Einzelnachweise; sie zusammenzustellen ist nicht schwer. Vielmehr halte ich mich an eine zusammenfassende Äußerung von beträchtlichem Gewicht. Die Berliner Vorlesungen Wilhelm Schlegels stellen den ersten Versuch der deutschen Romantik dar, ein geschlossenes Bild ihrer Kunstanschauung zu bieten. Gerade hier ist Zug um Zug bis ins einzelne entwickelt, was von Schiller in der Äußerung zur „Braut von Messina“ angedeutet wird. Auch das soll nicht heißen, daß die Schlegel schülerhaft die Ansichten Schillers übernommen hätten. Der Kampf für volles Zugestehen, daß die Bühne niemals den Eindruck der Wirklichkeit bieten könne, ist in der Familie Schlegel Erbgut. Am unbedingtsten führte der Rhein der beiden Schlegel, Johann Elias Schlegel, diesen Kampf. Schon er setzte sich für das Recht der Phantasie ein, der Bühne eine Sprache

zu schenken, die verschieden ist von der Sprache des täglichen Lebens. Das richtete sich gegen Gottscheds Forderung, das Lustspiel nur in ungebundener Rede abzufassen. Gottsched stützte sich auf die seltsam widerspruchsvollen Verstandesforderungen des französischen Klassizismus, der auf der einen Seite die Grenze von Kunst und Wirklichkeit stark fühlbar macht und auf der andern Seite den Zuschauern ein Stück nicht zutraute, das gegen die drei Einheiten verstieß. Bezeichnend ist, daß Schiller in der Äußerung über die „Braut von Messina“ den Anspruch der klassischen Franzosen, Einheit der Zeit und des Orts sei auf der Bühne um der höhern Wahrscheinlichkeit willen (Schiller hätte gesagt: im Dienst betrügerischen Scheines) durchzusetzen, nicht viel anders verspottet als J. E. Schlegel.

Dessen Neffe Wilhelm Schlegel erörtert den Gegenstand im weitesten Sinn; er verwirft „Täuschung“, d. h. „unaufrichtigen Schein“ in jeder Kunst (I, 96 ff.).

„Man hat den spielenden Schein, welchen die echte Kunst sucht, und welchem sich das bezauberte Gemüt freiwillig hingibt, wiewohl es sich der Fiktion sehr gut bewußt ist, ... mit dem materiellen Irrtum verwechselt, mit der gänzlich passiven Berückung, die dem Geist alle Freiheit der Betrachtung rauben würde, indem die Wirklichkeit nun ernsthaft auf ihn eindringe.“ Gesang und Tanz seien schon durch den Rhythmus frei umbildende Darstellungen des natürlichen Ausdrucks der Affekte. Bildhauerkunst wolle nicht Wachsfiguren mit natürlichen Haaren und vielleicht mit den wahren Kleidern der vorgestellten Personen schaffen. Malerei und Bühnenkunst hätten sich freilich als minder widerstandsfähig gegen den Grundsatz der „Täuschung“ erwiesen, aber nur zu ihrem Schaden.

„Mit der Täuschung ist die Forderung der Wahrscheinlichkeit nahe verwandt, welche hauptsächlich in der Poesie, vor allem in der dramatischen gemacht worden.“ Dadurch sei alles Kühne, Große, Wunderbare und Außerordentliche zu Gunsten des Trivialen, Alltäglichen ins Unrecht geraten; während doch Berechnungen des Verstandes, diese Voraussetzungen des Wahrscheinlichen, nicht auf ein Kunstwerk anzuwenden seien. In der Poesie habe nur etwas wahr zu scheinen, mag es auch „nimmer wahr werden“. „Es kommt nur darauf an, daß ein Dichter uns durch den Zauber der Darstellung in eine fremde Welt zu versetzen weiß, so kann er alsdann in ihr nach seinen eigenen Gesetzen schalten.“

Wilhelm Schlegel meint Shakespeare. Er hat das 11. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ gelesen. Über Schillers Ansicht schreibt

er nicht hinaus, aber er dürfte sich darauf berufen, sein Rat habe Schiller veranlaßt, gleich Shakespeare die Reihe der Dramen, die mit „Wallenstein“ begann, in Versen und nicht in ungebundener Rede abzufassen. In den Berliner Vorlesungen (I, 100) nennt er es größte Verwirrung der Begriffe, es für unnatürlich zu erklären, wenn die Personen im Drama in Versen sprechen, „als ob der Dichter im Sinne hätte, lauter improvisierende Poeten aufzuführen“. (So meinte es schon sein Oheim.) Es sei Verwirrung der Begriffe, die zum Inhalt der Darstellung die Form, das Medium der Darstellung, rechnet. „Was man gegen die Oper, als eine unschickliche und verwerfliche Gattung eingewandt, reduziert sich auf diesen unstatthafter Grund.“

Mit der Wahrscheinlichkeit hängt nach Schlegel auch das ängstliche Motivieren zusammen, „wo man, in der Unfähigkeit, einen Charakter unmittelbar darzustellen, oder aus Besorgnis, er möchte auf diese Art den Zuschauern oder Lesern nicht begreiflich sein, ... seiner Aufstellung eine psychologische Zergliederung substituiert“. Schlegel fügt hinzu: „Als Wissenschaft schon taugt die Psychologie nicht viel, aber in der Poesie ist sie der wahre Tod, ja die ekelhafteste Verwesung, welche nur da eintritt, wo der lebendige Organismus zerstört ist.“ (Der Kampf der Schlegel und ihrer Genossen — besonders Schellings in der sechsten Vorlesung über die Methode des akademischen Studiums — gegen Psychologie und gegen psychologische Kunst ist in jüngster Zeit wieder begreiflicher geworden. Ob Schlegel wußte, wie sehr im Sinn Schillers, des reifen Schiller, auch dies war?)

Die ganze Auseinandersetzung Wilhelm Schlegels bereitet seinen Vorstoß gegen den Nachahmungsgrundsatz der Kunstlehre vor. Unmittelbar folgt seine Äußerung, die Kunst solle wie die Natur selbstständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch innewohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich seien und vollendet in sich selbst zurückkehren. Plotins Ästhetik steht im Hintergrund. Voraussetzung ist Goethes Gesinnungsgenosse Karl Philipp Moritz. Moritz vermittelte zum Teil diese Art Ästhetik, die wir Organismusästhetik zu nennen uns gewöhnt haben, an Schiller. Sie ist die Ästhetik der deutschen Hochklassik und der deutschen Romantik. So ist nur selbstverständlich, daß auch in Schlegels Vorlesungen die Verdammung des „unaufrichtigen Scheins“ sich mit der Ansicht des Hochklassizismus deckt, vollständiger vielleicht, als Schlegel selbst es meinen mochte.

Gewiß wurzelt auch Schillers Kampf gegen „Illusion“ in der Organismusästhetik. Indem Wilhelm Schlegel den Namen und die Leistung Karl Philipp Moriz' in den Dienst seiner Einwände gegen Illusionsästhetik stellt, tritt er auf den Boden der Kunstanschauung Goethes und Herders. Folgerichtig berührt sich alles, was von ihm und von seinen romantischen Genossen über die Entfernung von Kunst und Wirklichkeit vorgebracht wird, mit der deutschen Hochklassik. Schlegel erweist Moriz zu viel Ehre, wenn er ihn den einzigen Schriftsteller nennt, der im hohen Sinn der Organismusästhetik den Grundsatz der Nachahmung für die Künste aufgestellt hat. Ebenso erwies spätere Zeit Schelling zu viel Ehre, indem sie ihn — zunächst wegen der Münchener Akademierede von 1807 „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ — zum Schöpfer der Organismusästhetik erhob. Näheres enthält mein Aufsatz „Die Sprache der Kunst“ (Vom Geistesleben alter und neuer Zeit S. 262 ff.).

Die Münchener Rede Schellings fordert (I, 7, 301), der Künstler müsse sich vom Produkt oder dem Geschöpf entfernen, aber nur um sich zur schaffenden Kraft zu erheben. Der Künstler hat also nicht die Natur nachzubilden, sondern selbst gleich der Natur zu schaffen. Schelling sagt in diesem Zusammenhang: „Wollte er sich aber mit Bewußtsein dem Wirklichen ganz unterordnen, und das Vorhandensein mit knechtischer Treue wiedergeben, so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke.“ In gleichem Sinn heißt es auf der nächsten Seite: „Wie kommt es, daß jedem einigermaßen gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannten Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen...?“ Wilhelm Schlegel meint dasselbe, wenn er von Wachsfiguren spricht. Und nur neue Formung des überlieferten Gedankens ist es, wenn Schelling von dem einen Augenblick vollen Daseins, der im Kunstwerk dargestellt wird, sagt: „Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.“ Das ist immer noch ganz in Schillers Sinn gedacht.

Schelling führt nur weiter, was schon seine Vorlesungen über Philosophie der Kunst zu Beginn des Jahrhunderts geboten hatten. Wichtig ist, daß auch die Komödie in diesen Vorlesungen auf Nichtwirklichkeit verpflichtet wird. Um wieviel näher diese Erörterung der Komödie den Ansichten Friedrich Schlegels steht als der Lehre Schillers, erhärtet allerdings der breite Raum, den hier Aristophanes ein-

nimmt. Schelling nennt die alte griechische oder die Aristophanische die einzige und höchste Art der Komödie, und zwar „sofern sie sich auf öffentliche Charaktere wirklicher Personen gründet und diese gleichsam zur Form nimmt, worein sie ihre Erfindung ergießt“.

Wie das gemeint ist, ergibt sich am besten aus Schellings Deutung der „*Wolken*“: Sokrates hatte wohl einen öffentlichen Charakter, aber keinem Athener konnte einfallen, daß der Sokrates des Stücks der wirkliche Sokrates sei; und Sokrates konnte, ohne alle Rücksicht auf seinen persönlichen Charakter, der ihn etwa über die Satire erheben konnte, sehr wohl Zuschauer sein. So deutet Schelling. Er setzt hinzu: „Wenn etwa einmal unsere lieben deutschen Nachahmer auf den Einfall kämen, den Aristophanes nachzuahmen, so würden daraus freilich nichts wie Pasquillen entstehen. Aristophanes stellt nicht die einzelne Person dar, sondern die ins Allgemeine erhöhte, also von sich selbst ganz verschiedene Person.“ (Schelling behielt recht; die sogenannten aristophanischen Komödien der Romantik und besonders Platens sind wirklich nur Pasquille. Vielleicht deuten Schellings Worte schon auf die ersten und frühesten romantischen Versuche hin, es dem Aristophanes nachzumachen.)

Friedrich Schlegel hat auch in den Vorlesungen über „Geschichte der alten und neuen Literatur“ nicht gewagt, die „*Wolken*“ durch die Annahme zu retten, daß Aristophanes den Grundsatz nichtwirklichkeits-treuer Kunst auch beim Angriff auf öffentliche Charaktere wahre. Er sucht vielmehr die „schwere Anklage“, die gegen Aristophanes wegen des Angriffs auf Sokrates lastet, auf anderm Weg zu entkräften (Sämtliche Werke, 2. Ausgabe I, 43). Eher kommen Wilhelm Schlegels Jenaer Vorlesungen (S. 188) an Schelling heran, wenn sie, freilich ganz allgemein, fordern, der komische Dichter habe die Menschheit im entgegengesetzten Sinn wie der Tragiker ins Häßliche und Schlechte zu idealisieren. Es mag auffallen, daß die Schlegel nicht schon aus den Grundsätzen, die sie mit Schelling teilten, die Folgerung zogen, die er zog. (Die Berliner Vorlesungen schließen sich 2, 380, die Wiener 5, 182 genau den Worten der Jenaer an. Vgl. auch W. Schlegels Sämtliche Werke 12, 103.)

Gelangt Schelling an dieser Stelle über Friedrich Schlegel und über dessen Bruder hinaus, so verwerft er andererseits in der Charakteristik des Aristophanes und der alten griechischen Komödie einen Zug nicht, der von Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz von 1794 berücksichtigt worden war, die willkürliche Zerstörung der Illusion. Schlegel weiß, daß einer der Vorwürfe, die sich gern gegen Aristophanes

phanes richten, ihm verdenkt, er unterbreche oft die Täuschung. Schlegel verfährt zunächst sehr vorsichtig. Dieser Tadel sei nicht ohne Grund; „nicht bloß in dem politischen Intermezzo, der Parekbasis, wo der Chor mit dem Volke redete, sondern auch außerdem kommen in häufigen Anspielungen der Dichter und das Publikum zum Vorschein“. (Warum Schlegel statt des üblichen Worts „parabasis“ das entgegenere „parekbasis“ wählt, wage ich nicht zu entscheiden. Vielleicht lag nur eine Verwechslung zugrunde. Bedeutet nicht „parekbasis“ etwas anderes?) Wichtigerer Anlaß dieses Brauchs als in den politischen Verhältnissen der Komödie liegt für Schlegel „in der Natur der komischen Begeisterung“. „Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle, und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verlegt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören. Dieser charakteristische Zug des Lebens und der Freude, wird in der Komödie noch überdem bedeutend durch die Beziehung auf die Freiheit.“

Schon der Begriff Freiheit erinnert daran, daß Schlegel hier eine Richtung nimmt, die von Schiller wegführt. Schillers verschiedene Äußerungen über die wahre Komödie gedenken der willigen Illusionszerstörung so wenig wie der Dichtungen des Aristophanes. Ist es nicht, als setze sich erst bei Friedrich Schlegel durch, was Kant meinte, wenn er das Spiel des Gemüts mit dem Sinnenschein sehr angenehm unterhaltend fand? (Ich betone nochmals, daß Kants Äußerung erst 1798 hervortritt.)

V. Romantische Ironie

1. Begriffsbestimmungen Schlegels

F. Schlegels Worte über das Unterbrechen der Täuschung bei Aristophanes bilden einen ersten Versuch, das große und weite Gebiet der später sogenannten romantischen Ironie zu erschließen. Wurde doch bald Illusionszerstörung eine besonders beliebte Ausdrucksform solcher Ironie.

Der Begriff Ironie beginnt seine Laufbahn in Schlegels Denken innerhalb der „Kritischen Fragmente“, die er 1797 in Reichardts