



Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

1. Interesseloses Wohlgefallen am Schönen

[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 Xenienreihe „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 Xenien 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 einzeln 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 Windkelmanns 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 Windkelmann, 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.