



Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

2. Komödie

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

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, wieweit 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 reinigen Sünders (welche sehr zweideutig ist und gemeiniglich 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 Platze 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, verwendet 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 verwendet. 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 sanftteilere 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 Monatsschrift“. 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 Geseze, 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 albernerweise 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-