



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

3. Jllusion

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

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 Bühnengabe 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 Jugendsichtung 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 Verwufung, 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