



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

bei Schiller

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

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-

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 sucht 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