



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Romantisches**

**Walzel, Oskar**

**Bonn, 1934**

Wilhelm Schlegel

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mit der Wahrscheinlichkeit hängt nach Schlegel auch das ängstliche Motivieren zusammen, „wo man, in der Unfähigkeit, einen Charakter unmittelbar darzustellen, oder aus Besorgnis, er möchte auf diese Art den Zuschauern oder Lesern nicht begreiflich sein, ... seiner Aufstellung eine psychologische Zergliederung substituiert“. Schlegel fügt hinzu: „Als Wissenschaft schon taugt die Psychologie nicht viel, aber in der Poesie ist sie der wahre Tod, ja die ekelhafteste 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-