

Werk

Titel: Das ästhetische Glaubensbekenntnis von Goethes und Schillers Hochklassizismus. Fe...

Autor: Walzel, Oskar

Ort: Weimar

Jahr: 1930

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503542318_0016|log20

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Das ästhetische Glaubensbekenntnis von Goethes und Schillers Hochklassizismus

Festvortrag, gehalten am 14. Juni 1930

Von Oskar Walzel (Bonn a. Rh.)

Start scheidet sich Beethoven von fast allen, die nach ihm gekommen sind, nicht bloß von neuester Musik. Weibevoll klingen seine Töne, schlicht, klar und wohlgeordnet. Ihnen scheint alles eingeboren zu sein, was sich mit dem Begriff „klassisch“ in der Vorstellung der Menschen verbindet. Wecken sie nicht den Eindruck, einer besseren vergangenen Welt anzugehören, in die der Gegenwartsmensch ab und zu gern flüchtet, um dann doch wieder willig zurückzukehren zu Stimmungen, die ihm unentbehrlich sind, gerade weil sie dem Wesen der Gegenwart entsprechen? In gleicher Weise verhält sich der Mensch heute zu allem, was er klassisch nennt. Entscheidend ist dabei das Bewußtsein, daß dies Klassische weitab von uns liegt und bestenfalls in Feierstunden genossen werden kann.

So ergibt sich leicht der Glaube, Goethe und Beethoven seien Träger eines und desselben Klassizismus. Um so mehr überrascht viele die Tatsache, daß Goethe die Kunst Beethovens nicht unbedingt anerkannt, sie nicht wie etwas ihm Urverwandtes empfunden hat. Man sähe es gern, wenn zwei außerordentliche Künstler wie Goethe und Beethoven Hand in Hand, ein Brüderpaar, zusammen gewirkt hätten. Es schmerzt manchen, zwei große Männer, die auf ihrem Lebensweg zusammengetroffen sind, nicht auch freundschaftlich verbunden zu wissen. Leicht unterschätzt wird die Stärke des Gegensatzes, die auch zwischen Nächstverwandten bestehen kann. Zeitgenossen, die, von fern gesehen, wie etwas Untrennbares erscheinen können, gleichmäßig beteiligt an der Größe ihres Zeitalters, sind im Leben meistens einander fremd geblieben. Ein seltener Ausnahmefall ist der Bund Goethes und Schillers. Daß er überhaupt zustande kommen konnte, obwohl — wie Goethe es aussprach — mehr als ein Erddiameter zwischen beiden lag, ist sogar etwas Ungewöhnliches, ist für den Deutschen wie für die ganze Welt ein seltener Gewinn gewesen. Genug von der eigenen Persönlichkeit hatte Goethe wie Schiller, wenn nicht aufzu-

geben, so doch in den Hintergrund zu stellen, um das einigende Band nicht zu zerstören. Sie opferten willig, was geopfert werden mußte, im frohen Bewußtsein des Gemeinsamen, das sie verband. In ihrer Kunst wie in ihrer Lebensanschauung war so viel Gleiches und Gleiches von so schwerem Gewicht, daß von einem deutschen Hochklassizismus gesprochen werden kann, dessen eigentliche Träger Goethe und Schiller im Augenblick ihrer höchsten Reife waren.

Noch in der Zeit engster Verbindung mochte dem Menschen Goethe an dem Menschen Schiller, dem Menschen Schiller an dem Menschen Goethe manches nicht gefallen. Sie ertrugen, was ihnen da nicht taugte, im Bewußtsein der hohen Bedeutung ihrer geistigen inneren Verwandtschaft. Beethoven indes war nicht nur als Mensch anders geartet als Goethe, betonte solche Verschiedenheit nicht nur recht stark; zwischen seiner und Goethes Kunst liegt zwar nicht mehr als ein Erddiameter, aber doch eine Kluft, deren Umfang manche heute unterschätzen. Aus der Ferne gesehen, nimmt sie sich kleiner aus, als sie tatsächlich gewesen ist.

Sie war beträchtlich genug, einem Menschen von Goethes ungewöhnlicher Empfänglichkeit, der sich gern Neuem und Fremdem anpaßte, unüberbrückbar zu erscheinen. Soll wirklich wehmütig geklagt werden, daß Goethe williges Verständnis, wie er es andern gewährte, für Beethoven nicht bereit hatte? Ist es nicht wertvoller und ergebnisreicher, von der Tatsache dieses künstlerischen Gegensatzes aus tiefer hineinzudringen in das Wesen des einen wie des andern? Wer recht erkannt hat, was von Beethoven Goethe trennte, wird die Kunst des einen wie des andern richtiger und genauer sehen.

Der Goethe, der die Musik Beethovens zu hören bekam, war zu unbedingt dem Ideal edler Einfachheit und stiller Größe ergeben, als daß er Beethoven hätte lieben können. An solchem Ideal gemessen, mußte, schlicht gesagt, Beethoven als zu laut erscheinen. Seit Beethoven ist Musik noch so viel lauter geworden, daß heute nur schwer zu begreifen ist, was Goethe an Beethoven störte. Allein die Musik, an die Goethes Ohr gewöhnt war und in der er seinen eigenen Formwillen wiederfand, klang wie

Goethes Dichten beruhigter und gedämpfter. Nicht nur dem Ohr Goethes war solche Kunst genehmer. Konnte doch ein jugendlicher Neuerer wie Friedrich Schlegel, der mit seiner Zeit rasch weiterschritt, ja diese Zeit gern überholte, sogar gegen Mozart den Vorwurf unmäßigen Gebrauchs der Blasinstrumente erheben. Wäre nicht seit einiger Zeit in besten Kennern der Wunsch erwacht, über Beethoven und sogar über Mozart zurückzugehen zu noch schlichterer Kunst, es ließe sich heute kaum nachfühlen, was wie Goethe auch noch die junge Romantik von einer Musik trennt, die ihren unmittelbaren Zeitgenossen ebenso überbewegt erscheinen mußte, wie sie der Mehrzahl heute einen Gipfel klassischer Ruhe bedeutet.

Es hieße einer Selbsttäuschung verfallen, wenn man meinte, die Klassik Mozarts und Beethovens entspreche dem Formgefühl des Gegenwartsmenschen nicht wesentlich mehr als die Klassik Goethes und Schillers. Mit gutem Recht mutet der Rundfunk seinen Zuhörern beträchtlich mehr von solcher klassischer Musik als von der Dichtung des deutschen Hochklassizismus zu, vor allem natürlich (aus naheliegenden Gründen) im Ausland. Wenn in zwei Jahren Goethe zu feiern ist, wird dann die Verknüpfung Goethes mit der Gegenwart sich ebenso stark und machtvoll herausstellen wie vor kurzem bei ähnlicher Gelegenheit die Verknüpfung Beethovens mit unserer Mitwelt? Die Beethoven-Feier war ein überwältigendes Bekenntnis zu Beethovens Kunst. Die Gefahr ist nicht ausgeschlossen, daß im Jahre 1932 alles, was zu Goethes Ehren geschehen soll, sich auf engere Kreise beschränkt und von minder starkem Zugehörigkeitsgefühl beseelt ist. Das Mehr an innerer und äußerer Bewegtheit spricht jetzt für Beethoven und dürfte noch lange für ihn sprechen. Die edle Einfalt und stille Größe von Goethes Kunst wird ihr gern wie ein Nachteil gedeutet. Ich selbst gedachte vor kurzem (zu Beginn meiner Darstellung des deutschen Klassizismus im 'Handbuch der Literaturwissenschaft') der Farbenarmut Goethes, auch Schillers. Farbenarm erscheinen beide in der großen Mehrheit ihrer Leistungen neben dem Klassizismus anderer Länder, auch der griechischen Antike. Willig weichen sie vom Reichtum des Lebens ab. Die Welt, die sie gestalten, hat etwas Abstraktes;

es ist, als sollten nur ihre Umrisse und weit weniger ihre Farben sich geltend machen. Spielt doch Goethe auf seiner Höhe Umrisszeichnung grundsätzlich gegen Malerei in Farbe aus. Schwer ist, dergleichen Wesenszüge seiner Kunst festzustellen, ohne den Anschein zu erwecken, als ob man in ihnen etwas Herabstimmendes oder gar eine Entgleisung erblicke. Schützt es Goethe oder auch Schiller gegen Vorwürfe, wenn auf Winckelmann hingewiesen wird? Auch Winckelmann und seine Deutung der alten griechischen Kunst ist längst Einwänden ausgesetzt. Manchem scheint es, als habe er durch das vielberufene Wort von der edeln Einfachheit und stillen Größe den deutschen Klassizismus auf falsche Bahnen gedrängt.

Das 19. Jahrhundert kämpfte, zumal in seiner zweiten Hälfte, gegen Winckelmann. Es durfte sich auf eine beträchtlich genauere Kenntnis antiker bildender Kunst und besonders auf eine weit umfangreichere Zahl von Denkmälern dieser Kunst stützen. Was von solchen Denkmälern dem 19. Jahrhundert hinzugekommen worden war, bot freilich ein ganz anderes Bild als der alte Besitz, mit dem sich Winckelmann auseinanderzusetzen hatte. Immer wieder muß ich auf die Rotunde des Kunstmuseums in Bonn hinweisen. In ihr sind die Werke antiker Plastik aufgestellt, mit denen Winckelmann zu rechnen hatte. Wer aus den anderen Räumen im Bonner Kunstmuseum, von den inzwischen neu hinzugekommenen Denkmälern griechischer Plastik kommt und die Rotunde betritt, erblickt rings um sich Werke, die ihm das Lebensgefühl des 18. Jahrhunderts zu atmen scheinen. So überwältigend stark ist der Gegensatz; er macht begreiflich, warum Winckelmann griechische Kunst so sehen mußte, wie er sie sah. Er legt überzeugend nahe, daß Winckelmann sie nur falsch sehen konnte.

Unrecht wäre, in diesem Zusammenhang die eine Tatsache zu vergessen: unsere Kenntnis von antiker Kunst ist seit Winckelmann außerordentlich gewachsen, allein bisher hat der Fortschritt der Wissenschaft so gut wie gar nicht der Dichtung genutzt. Ist ihr genauere, wissenschaftlich zuverlässigere Kenntnis vielleicht nur hinderlich? Aus wissenschaftlich Unzureichendem, aus — fast darf es heißen — nur dilettantischem Forschen kann dem

Dichter sich mehr Anregung ergeben. Die deutsche volksliedartige Lyrik, wie sie im Zeitalter der Romantik ihre Höhe erreichte, ruht nicht auf philologisch einwandfreien Texten echter alter Volkslieder. 'Des Knaben Wunderhorn' wollte niemals mit strenger Methode echte Texte bieten, aber es konnte neue Lyrik zum Leben wecken. Spätere Sammlungen, die mit peinlicher Sorgfalt das alte Gut in echter Gestalt boten, haben Gleiches nicht erwirkt.

Farbenärmer im eigentlichsten Sinne des Worts als antike Dichtung wurde das Schaffen des deutschen Hochklassizismus auch, weil ihm die Plastik der Griechen nur in schlichtem weißem Marmor vor Augen stand. Goethe wußte so gut wie Windelmann, daß die Antike ihre Statuen auch bemalte. Aber dieser Brauch galt für beide, für Goethe vielleicht noch mehr als für Windelmann, wie eine Ausnahme. Im 'Didaktischen Teil' der 'Farbenlehre' (§ 866) spricht Goethe vom Streben zur Farbe innerhalb der Plastik. Wie Tadel klingt das: „Selbst die Bildhauerei der Alten konnte diesem Trieb nicht widerstehen.“ Goethe erwähnt auch Statuen, die aus Marmor und Porphyr oder gar aus buntem Kalksinter zusammengesetzt waren. Wie er das wertete, bezeugt der ironische Zusatz: „Die Jesuiten verfehlten nicht, ihren heiligen Moses in Rom auf diese Weise zusammenzusetzen.“ Daß antike Plastik auf ihrer Höhe polychrom gewesen ist, hat sogar Windelmann nicht geahnt, solche Feststellung vielmehr dem 19. Jahrhundert überlassen.

Auch der Farbenreichtum griechischer Dichtung und mit ihm der Gegensatz zu deutscher hochklassischer enthüllte sich erst dem 19. Jahrhundert. Von recht verschiedenen Seiten aus wurde dem 18. Jahrhundert vorgehalten, es habe die Griechenwelt mißverstanden, den wahren Sinn ihrer Kunst verkannt und demgemäß auf unsicherer Grundlage seinen eigenen Klassizismus aufgebaut. Der Einspruch wurde von Männern vorgebracht, die zueinander in starkem Gegensatz standen. Wilamowitz tritt da an die Seite Jakob Burckhardts und Friedrich Nietzsche. Klassische Philologie, die den Burckhardt und Nietzsche teils ungenügende Vorkenntnisse, teils gefährliche Lust zur Umdeutung alter Zeugnisse vorwarf, war doch mit beiden einig in der Ansicht, der große

Fehler des deutschen Hochklassizismus liege in seiner ungenügenden Erfassung altgriechischen Wesens und altgriechischer Kunst.

Für Wilamowitz ist die Antike, wie Schiller sie sah, im wesentlichen aber auch Goethe, in die begrenzte Auffassung deutscher Aufklärung übersetzt. Noch sei um 1800 die Aufklärung zu mächtig gewesen, um nicht ihre Ideale der Antike aufzuhalten. Und wie die Aufklärung des 18. Jahrhunderts ärmer, engherziger und ängstlicher war als altes Griechentum, so sei auch für Schiller wie für Goethe die Dichtung der alten Griechen in ihrem eigentlich kraftvolleren, kühneren und lebendigeren Wesen unzugänglich geblieben. Der wichtigste und folgenreichste Fall solchen Mißverstehens ist für Wilamowitz das Bild, das bei Schiller und bei Goethe der großen antiken Tragödie ersteht. Da die Meisterwerke Schillers im Sinn dieses Bildes gestaltet sind, mußten sie für Wilamowitz den rechten Weg verfehlen oder mindestens weit hinter ihren antiken Mustern zurückbleiben.

Burckhardts 'Griechische Kulturgeschichte' — sie trat bekanntlich erst nach Burckhardts Tode kurz vor 1900 hervor als Abdruck der Vorlesungen, die er längst gehalten hatte — verkehrt noch unbedingt die Vorstellungen unseres Hochklassizismus vom Wesen der Griechen. Vor allem wendet sich Burckhardt gegen den beliebten Begriff „griechische Heiterkeit“. Er nennt ihn „eine der größten Fälschungen des geschichtlichen Urteils, welche jemals vorgekommen“. Umgekehrt war er überzeugt, daß die Griechen vom Leben übel dachten. Der Stadtstaat, die „Polis“, habe die Menschen mit der Zeit überwiegend unglücklich gemacht. Von allen Kulturvölkern seien die Griechen das, welches sich das bitterste, empfindenste Leid angetan habe. Gerade weil sie Menschen von unendlich feiner und vollkommener Organisation waren, wuchs gleichzeitig mit ihrer hohen geistigen Entwicklung die Empfindung für die Leiden, die sie einander zufügten. So wurden in Burckhardts Hand die Griechen zu Vorläufern Schopenhauers. Das 18. Jahrhundert hätte gewiß niemals den Griechen der Blütezeit schlechthin zum Pessimisten gemacht. Allein sind wirklich, wie Burckhardt behauptet, Schillers 'Götter Griechenlands' die eigentliche Voraussetzung und der unbedingte Ausdruck einer „Heiterkeit“, die den Griechen eigen gewesen sein

soll? Nur aus undeutlicher Erinnerung an Schillers Gedicht konnte Burckhardt dies vertreten. Die 'Götter Griechenlands' künden nur von dem hohen Glück des griechischen Dichters, der sich von vornherein von einer künstlerisch gedachten Welt umgeben sah. Künstlerisch war für Schiller das Weltbild der Griechen, weil sie die Natur nicht wie einen Mechanismus faßten, sondern wie etwas Beseeltes, dem Menschen Verwandtes, daher dem Menschen Nachfühlbares. Indem der griechische Mythos die Erscheinungen und Vorgänge der Natur ins Menschliche übersetzte, wandelte sich ihm die Welt ins Kunstvolle um. Dem Künstler dient nach Schillers Überzeugung nicht ein Feuerball, der sich seelenlos dreht, wohl aber Helios, der seinen goldnen Wagen lenkt. Folgerichtig ist in den 'Göttern Griechenlands' zwar von der Heiterkeit der griechischen Götterwelt die Rede, von der Heiterkeit des Griechen aber nur, soweit er sich freudig in dieser Götterwelt spiegelt. Der Grieche konnte indes auch sein Los in vollem Gegensatz zur Heiterkeit des Olymps sehen; das mußte Schiller sehr wohl. Neidisch blickt auch bei Schiller der Mensch empor zu den seligen Göttern, die das Erdenleid nicht kennen. Die Augenblicke, in denen sogar der Grieche dem Pessimismus verfällt, sieht Schiller gern vor sich in der Gestalt, die ihnen die bildende Kunst der Antike geschenkt hat. Da ist Laokoon, der in namenlosem Schmerz sich der Schlangen erwehrt, da ist Herakles, der des Lebens schwere Bahn geht, um nur zuletzt flammend sich vom Leben zu scheiden und verklärt in Kronions Saal zu treten; alle Plagen, alle Erdenlasten wälzt der unverföhnten Juno list auf seine Schultern, solange er den Boden der Erde tritt. Wo indes Schiller solche Vorstellung der antiken bildenden Kunst vertwert, fußt er auf Windelmann. Und so bezeugt seine Dichtung, daß auch Windelmann nichts weniger als unbedingter Verkünder der griechischen Heiterkeit gewesen ist. Am bezeichnendsten spricht den Gegensatz zwischen der Heiterkeit des Olymps und dem schweren Schicksal des Menschen in der Zeit des deutschen Hochklassizismus 'Hyperions Schicksalslied' von Hölderlin aus. Droben im Licht wandeln auf weichem Boden selige Genien; dem Menschen ist es gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen. „Es schwinden, es fallen Die leidenden Men-

sehen Blindlings von einer Stunde zur andern.“ Nicht im Gegensatz zu Schiller hat Hölderlin vom Schicksal des Menschen gesungen, und ebenso wenig im Gegensatz zu Goethe. Denn das Parzenlied der Iphigenie spielt noch anklagender als ‘Hyperions Schicksalslied’ gegen die Götter, die in ewigen Festen an goldenen Tischen bleiben, das traurige Schicksal der Menschen aus, denen die Götter ihre Gunst entziehen.

Nietzsche kämpfte wie Burckhardt gegen die Vorstellung von der griechischen Heiterkeit. Fast wörtlich berührte er sich in der ‘Geburt der Tragödie’, aber auch sonst mit Burckhardts Äußerungen über griechischen Pessimismus und über dessen Veranlassung, das Leben in der „Polis“. Doch richtiger als Burckhardt macht er nicht Schiller und den deutschen Hochklassizismus, sondern die Philologen des 19. Jahrhunderts verantwortlich für das Wort von der griechischen Heiterkeit. Ist dennoch nicht alles, was Nietzsche vom dionysischen Griechen zu melden hat, desto unbedingtere Abkehr vom deutschen Klassizismus? Da eröffnet sich noch weit mehr als bei Burckhardt ein tiefer Einblick in Stimmungen des Griechen, die dem Ideal der edeln Einfalt und der stillen Größe völlig widersprechen. Der Grieche, vor dem sich Windelmann beugte, der Grieche, in dessen Sinn Goethe, aber auch Schiller zu leben und zu wirken meinte, war auf Selbstüberwindung aus, rief sich, wo er dem Übermaß zu verfallen neigte, ein warnendes „Meden agan!“ zu. Ganz so warnt der deutsche Aufklärer des 18. Jahrhunderts vor dem „Zuwiel“. Für Nietzsche bezeichnete solche Selbstbescheidung nur die eine und nicht die beste Seite des Griechentums, die apollinische. Am einseitigsten sah Nietzsche das Apollinische verwirklicht in der Weltanschauung des Sokrates. Wie wenig er Sokrates schätzt, wird durch die Verknüpfung erwiesen, die er zwischen Sokrates und einem deutschen Aufklärer von Gellerts Art herstellt. Nur wo das Apollinische mit dem ihm entgegengesetzten Dionysischen sich vermählt, kann Nietzsche Beifall rufen; also etwa da, wo, wie in Homerischer Dichtung, dem Apollinischen sich das Dionysische zu fügen beginnt oder wo es, wie in den Tragödien des Aeschylos und Sophokles, sich harmonisch mit dem Apollinischen zu einem Ganzen verknüpft. Bei Euripides, der

von Nietzsche mit Sokrates in nahen Zusammenhang gebracht wird, macht das Dionysische der apollinischen Verstandesklarheit schon wieder zu unbedingt Platz, als daß Nietzsche über Euripides nicht ebenso ungünstig geurteilt hätte wie die Brüder Schlegel.

Das dionysische Griechentum ist überbewegtes Griechentum. Sein Anwalt Nietzsche scheint auf den ersten Blick am unbedingtsten dem deutschen Klassizismus und dem Ideal der edeln Einfachheit und stillen Größe zu widersprechen. Erfordert nicht das Dionysische auch reichere und wechselndere Farben? Doch Nietzsches Begriff des Dionysischen ist nichts weniger als etwas ein für allemal Bestimmtes und Unverrückbares. Der ewig sich wandelnde Nietzsche gewährt dem Begriff des Dionysischen viel Entwicklungsfreiheit. Ganz anders ist er umrissen in der frühen Schrift über die 'Geburt der Tragödie', ganz anders später. Anfangs bestimmt ihn der Pessimismus Schopenhauers, der auch in Burckhardts 'Griechischer Kulturgeschichte' sich auswirkt. Als Nietzsche sich von Schopenhauer abwandte, mußte der Begriff des Dionysischen aus dem Pessimistischen ins Optimistische umgekehrt werden. Die 'Geburt der Tragödie' indes trifft mit dem deutschen Klassizismus, zunächst mit Schiller, weit genauer überein, als im allgemeinen angenommen wird. Schiller und Nietzsche stehen ursprünglich gemeinsam in Gegensatz zu einer Kunstauffassung, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts sich stärker und stärker durchsetzte. Dem „Leben“ stellt das Gedicht Schillers, das am ungebrochensten seine heiligsten inneren Überzeugungen vorträgt, als „Ideal“ die Kunst entgegen. Scharf sondert Schiller zwischen Leben und Kunst. Dem 19. Jahrhundert wurde Kunst fortschreitend mehr und mehr zum bloßen Abbild des Lebens; je lebensnäher Kunst war, desto höher wurde sie geschätzt. Das war die eigentliche Abkehr von der Welt- und Kunstanschauung des deutschen Klassizismus. In der 'Geburt der Tragödie' hat Nietzsche diese Abkehr noch nicht vollzogen; er kämpft durchaus im Sinne Schillers für scharfe Scheidung von Kunst und Leben.

Der Gegensatz von Leben und Kunst, wie er hier gemeint wird, ist jedem geläufig, der sich irgendwie mit Stefan George

auseinandergesetzt hat. Auch Stefan George zielt, wie der deutsche Hochklassizismus, auf Kunst, nicht auf Wiedergabe des Lebens. Er blieb lange unverstanden und ist auch heute noch vielen etwas Wesensfremdes, das ihnen widerspricht, gerade weil sich während des 19. Jahrhunderts die Dichtung (nicht etwa nur die deutsche) mehr und mehr entschloß, in ihren Werken den unermesslichen Reichtum des Lebens nach- und miterlebbar zu machen, ohne ihn den Gesetzen einer das Leben händigenden Kunst zu unterwerfen. Kunst hatte nur noch die Aufgabe, Mittel zu finden, die am besten den Reichtum des Lebens erfaßten.

Gegen Georges Lyrik spielte man Mörike, Eichendorff, auch den jungen Goethe aus. Sicherlich spiegelt sich bei diesen dreien, und nicht nur bei ihnen, das Leben ungebrochener als bei George. Doch mit gutem Recht vertraten früh schon Anhänger Georges die Überzeugung, daß auch der alternde Goethe oder etwa Hölderlin sich ebenso scharf wie George von der Kunst des jungen Goethe, Eichendorffs, Mörikes scheiden. Diesen Gegensatz will ein neuerer Dichter, der tief in die Geheimnisse künstlerischen Schaffens hineinblickt, mit den Worten deuten: Bei Hölderlin, dem gealterten Goethe und George seien Blut, Herz, Seele, Gewissen, Menschlichkeit, Schicksal, alle Verwandlungen, die Blut jeder Augenblicklichkeit ganz Leib geworden, ganz Form, ganz Sprache also, ganz Wort, kurz ganz Kunst. „Es war das Höchste; nicht Gebilde des Augenblicks, im Feuer, im süßen Prall und Fall des Augenblicks, nicht Wimpernzucken und geballte Hand und aufwallendes Herz, sondern — zutage gefördert freilich durch all dieses — Denkbilder immer, geplante, errichtete, geprägte Form.“

Wichtig ist vor allem der Gegensatz zwischen dem jungen und dem alten Goethe. Es war die unerhöht große Leistung von Goethes Sturm- und Drang-Jahren, daß sein Lied bewegtes Leben unmittelbarer miterleben ließ als irgendwelche Lyrik vorher. Das war nicht länger Schilderung des Lebens oder Erzählung vom Leben, sondern Leben selbst. Bis ins Einzelne des Wortausdrucks läßt sich das erweisen und ist es erwiesen worden. Dies unvergleichlich Neue von Goethes Sang ver-

liert sich um 1790. In den 'Epigrammen' aus Venedig kehrt Goethe zurück zur Gestaltungsweise älterer Lyrik. Die beiden Gruppen von Goethes 'Elegien' — besonders die zweite — bleiben dem Wesen seiner frühen Lyrik noch beträchtlich verwandter. Schon die antike Form dieser Epigramme und dieser Elegien rückt sie vom Leben ab. Sie bedeutet etwas Überpersönliches, während ein Gedicht wie 'Auf dem See' noch in seinem wechselnden Rhythmus das Ganzpersönliche wahr, das allein die rechte Tönung eines einmaligen Erlebnisses gewinnt.

Gegensätze der Kunst, die in jüngerer Zeit vielfach beachtet und sorgfältig erklärt worden sind, spielen hier herein. Dem einen ist Kunst ein Mittel, das Wirrsal des Lebens zu ordnen. Der andere möchte das Wirrsal, das ihn täglich umgibt, in der Kunst noch unbedingter erfühlen. An dieser Stelle scheiden sich Völker von Völkern, Zeiten von Zeiten. Nicht aber sei hier der Versuch solcher Scheidung wiederholt. Es hieße nur Einsprüche wachrufen, die längst und zuweilen mit Grund erhoben worden sind und die das Recht der Persönlichkeit gegen Übergriffe synthetischer Zusammenfassung ausspielen. Bloß ein paar unbestreitbare Tatsachen seien festgestellt. Dem Griechen verbindet sich mit dem Wort „Kosmos“ der Begriff „Ordnung“. „Kosmos“ und „Taxis“ stehen bei ihm nebeneinander wie Gleichwertiges, wechseln auch miteinander den Platz. Das Wort „Kosmos“ kann dann das Weltall bedeuten, weil der Grieche auch im Weltall feste Ordnung erkennen zu dürfen meinte. Kosmos aber heißt auch Schmuck, bedeutet ein Mittel der Verschönerung, weil und soweit Schönheit dem Griechen als etwas Wohlgeordnetes, leicht Überschaubares, in seinen Teilen klar Gesondertes erscheint.

Im Umkreis der Dichtung ergab solche übersichtliche Ordnung zunächst die wohlberechneten Versmaße, dann die sorglich aufgebauten Strophen, die in vielfacher Abwandlung ein Gesetz immer wiederkehrenden Wechsels mannigfaltiger Glieder durchführten. Auf gleichem Boden wie die Strophen der griechischen (und römischen) Antike stehen die Strophen der Romanen. Bieten auch sie eine feste Ordnung, die an unzähligen Einzelfällen sich bewähren darf, so verwirklichen Gebilde wie die Sonette in noch unbedingterem Sinn eine überpersönliche

Formung, deren entscheidende Züge bestehen bleiben, mag immer noch die Möglichkeit gewisser Abwandlungen der Form zugelassen werden. Germanische Dichtung hat überpersönliche Formgebilde von gleicher Strenge niemals geschaffen.

Nicht nur an den wenigen Fällen, die hier genannt worden sind, enthüllt sich das Bedürfnis von Griechen und Römern wie von Romanen, in der Kunst dem Leben etwas besser und klarer Geordnetes entgegenzustellen. Zahlenverhältnisse gewinnen eine entscheidende Bedeutung. Auch in der bildenden Kunst (um nur noch diese andere Tatsache festzustellen) ist dem antiken Meister und seinem Gefolge die Proportion eine Voraussetzung, vom Vielgestaltigen des Lebens zum Kosmos der Kunst weiterzuschreiten. Zugleich werden diese Proportionen ein Maßstab für lebendige Schönheit. Als schön darf nur gelten, was im Leben den vorgeschriebenen Zahlenverhältnissen nahekommt. Kunst schafft Menschengestalten, deren Glieder nach ihrer Länge den vorgeschriebenen Zahlenverhältnissen genügen. Sie hat dabei das Recht, um solcher Zahlengesetzlichkeit willen vom Modell abzuweichen. Am höchsten aber darf sie ein Modell schätzen, das diesen Zahlengesetzen am besten nachkommt.

Kunst, die das Leben in feste Zucht nimmt und es nur wiedergibt, soweit es dieser Zucht genügt, war auch Georges Ziel. Doch so wenig wie Georges Wunsch, das Leben in Kunst umzuwandeln, ist das verwandte Bedürfnis des alternden Goethe oder Hölderlins ganz auszuschöpfen, wenn, wie ich dies bei der Erörterung antiker und romanischer Kunst und ihres Gegensatzes zur germanischen getan habe, nur von künstlerischer Gestaltung die Rede ist. Das Wesen einer Kunst, die nur Leben sein will, und einer entgegengesetzten Kunst, die das Leben kraftvoll formt, bestätigt sich auch in der geistigen Haltung. Falsch wäre, den Widerstreit von Ideal und Leben, wie Schiller das nennt, nur vom Standpunkt der künstlerischen Form sehen zu wollen. Schiller tut das nicht. Sein Gedicht 'Das Ideal und das Leben' zeigt auf Schritt und Tritt, daß er dem Leben im Ideal nicht nur etwas kunstvoll Wohlgeordnetes, auch eine Geisteshaltung von höherem innerem Gesetz entgegenhielt. Ihm eröffnete kunstvolle Formung die Bahn zu einer Weltanschauung, in

der alle Zweifel, alle Kämpfe des Menschen zum Schweigen gelangen. Noch mehr: in dem Gedicht 'Das Ideal und das Leben' geht, wie überhaupt in Schillers Weltanschauung, ein sittliches Verhalten, das eine Höchstufe der Menschheit bezeichnet, immer Hand in Hand mit dem Höchsten, was von der Kunst im Menschen geweckt wird. Das zielt auf einen Idealzustand innerer Freiheit, die willig, wie einem Selbstverständlichen, den Geboten strenger Sittlichkeit sich beugt. Idealzustand ist es (nach dem Wortgebrauch der Philosophie von Schillers Zeitalter), soweit nur ein letztes Ziel dabei in Betracht kommt, das dauernd erstrebt, aber nie ganz erreicht werden kann. Sittlichkeit gilt in solchem Zustand für etwas so Selbstverständliches, daß von ihr die Rede nicht mehr zu sein braucht.

Rehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

Diesen Idealzustand kann auch Schiller nur mit Wendungen beschreiben, die mehr andeuten als bestimmen, mehr nur Sinnbild bieten als scharf umgrenzte Begriffe. So ist es noch, wenn er von der geplanten Idylle erzählt, die in den Olymp Herkules hinaufführen und ihn eines solchen Idealzustands teilhaft machen sollte. Die Briefe 'Über die ästhetische Erziehung' gelangen nicht weiter als die beiden Schlusstrophen des Gedichts 'Das Ideal und das Leben'; die beiden Strophen sind das einzige, was in Dichtern Worten Schillers den Stoff der Idylle vorträgt. In ihnen verflüchtigt sich die „Angst des Irdischen“.

Fernab von solchem Sinnen und Planen Schillers scheint alles zu liegen, was von Nietzsche über Leben und Kunst gesagt worden ist. Um so mehr überrascht die Entdeckung, daß die Schrift über die 'Geburt der Tragödie' sich in weitem Ausmaß mit Schiller berührt. Noch hat der Begriff des Dionysischen hier bei Nietzsche nicht die Gestalt gewonnen, die jede Verbindung und Vermittlung mit Schiller ausschließt. Durchaus trifft Nietzsche mit Schiller überein in dem Wunsch, durch Kunst das Leben zu überwinden. Falsch wäre, zu meinen, nur der apol-

linische Griechen erfülle diese Aufgabe, nicht der dionysische. Wäre das Gegenteil der Fall, dann hätten die recht, denen Nietzsche dionysischer Griechen von Anfang an die endgültige Zerstörung des apollinischen Griechentums bedeutet, wie es von Windelmann, Goethe, Schiller und anderen verfochten worden ist. In der Schrift von der 'Geburt der Tragödie' will der Dionysische wie der Apollinische vom Leben erlöst werden. Einseitiger nur als der deutsche Klassizismus betont Nietzsche die Angst des Griechen vor den dunkeln Tiefen der Welt, und gewiß bleibt er nur so weit auf dem Standpunkt des deutschen Klassizismus stehen, als er die Ansicht vertritt, der apollinische Grieche verdecke diese dunkeln Tiefen, indem er etwas Wohlgeordnetes aufbaut. Daß sie auch in dionysischer Ekstase vergessen werden können, hat nicht der deutsche Klassizismus, hat Nietzsche vertreten. Allein auch dionysische Ekstase leistet nur, was Schiller gefordert hatte; sie erlöst wie apollinische Klarheit vom Leben. Sinnbildlich drückt Nietzsche das aus: der Grieche flüchtet vor den Tiefen des Daseins entweder, indem er apollinisch dem Traum oder indem er dionysisch dem Rausch sich ergibt. Dionysische Kunst rückt nicht weniger, eher noch mehr vom Leben ab als apollinische und wirft die „Angst des Irdischen“ von sich.

Und so gilt auch für die Schrift von der 'Geburt der Tragödie' die Ansicht Schillers, daß Kunst etwas Lebensfernes ist. Idealität der Kunst wird auch von Nietzsche verfochten, wird von ihm derart in Schillers Sinn verfochten, daß er sich ausdrücklich auf Schillers wichtigste Äußerung über diesen Gegenstand stützt. Es ist der Aufsatz Schillers, der zeigen möchte, warum die 'Braut von Messina' den Chor der Griechen wieder aufnimmt. Nietzsche wiederholt entscheidende Worte des Aufsatzes. Sie nennen den Chor einen willkommenen Behelf, Bühnendichtung als Kunst und nicht als Wiedergabe des Lebens empfinden zu lassen. Nietzsche weiß, daß er ebenso wie Schiller einer großen Mehrheit widerspricht, wenn er dem Naturalismus der Bühnenkunst entgegentritt. Ihm ist bekannt, daß seine wie Schillers Gegner für solche Anschauung „das wegwerfende Schlagwort Pseudoidealismus“ gebrauchen. Ganz Schillerisch sagt er: „Ich fürchte, wir sind . . . mit unserer jetzigen Verehrung des Natürlichen und

Wirklichen am Gegenpol alles Idealismus angelangt, nämlich in der Region der Wachsfigurenkabinette.“

Wäre Nietzsche damals unbedingt auf Schillers Seite getreten, wenn ihm nicht Schopenhauer zur Zeit der Abfassung der 'Geburt der Tragödie' noch als zuverlässiger Gewährsmann gegolten hätte? Schopenhauer ruht an einer bedeutungsvollen Stelle seines Hauptwerks 'Die Welt als Wille und Vorstellung' (§ 36—38) eine Gedankenreihe, die in Schillers Lebens- und Kunstanschauung an erster Stelle steht, auf der Schiller seine Vorstellung von der Idealität der Kunst und zusammen mit ihr seine Überzeugung aufbaut, die Kunst erlöse den Menschen von allem Schweren des Lebens. Schopenhauer ist Pessimist. Im Lebenswillen erblickt er den Grund alles Elends des Menschendaseins. Den Lebenswillen gilt es zu überwinden. Eines der Mittel, ihn zu besiegen, ist für Schopenhauer das ästhetische Verhalten des Menschen. Es macht den Genius (wie Schopenhauer das ausdrückt) unabhängig vom Satz des Grundes. Genialität ist ihm dabei die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sein eigenes Interesse, sein Wollen und seine Zwecke ganz aus dem Auge zu lassen, sich seiner Persönlichkeit zeitweilig völlig zu entäußern. Solche „uninteressierte Betrachtung“ erlöse den Menschen vom Lebenswillen.

Mit den Worten „uninteressierte Betrachtung“ nimmt Schopenhauer einen schwerwiegenden Begriff der Ästhetik Kants auf, einen Begriff, der nicht nur für Schiller, auch für die deutsche Romantik hohe Bedeutung gewinnen sollte. Schiller und die deutsche Romantik haben aus diesem Begriff gefolgert, was ihrer Welt- und Kunstanschauung das vielleicht merklichste Kennzeichen aufprägte. Kant selbst wäre kaum so weit gegangen. Ihm, dem fein und scharf sondernden Erkenntnisritiker, war es ausschließlich um genaueste Umgrenzung des Begriffs „schön“ zu tun, als er von uninteressiertem Wohlgefallen sprach.

Kants 'Kritik der Urteilskraft' (§ 2) stellt fest: „Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse.“ Das Wort „Interesse“ wird an gleicher Stelle genauer gedeutet: es sei das Wohlgefallen, das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden; solches

Bildfehler

Die Konvertierung der Seite ist fehlgeschlagen, bitte melden Sie den Fehler an die DigiZeitschriften Geschäftsstelle.

✉ info@digizeitschriften.de

Scheidung des Schönen vom Angenehmen und Guten bei Kant erkenntnistheoretisch und nicht psychologisch gedacht. Es handelt sich wirklich nur um genaueste Begriffsbestimmung. Sie stützt sich auf Kants Ansicht, das Schöne sei ausschließlich Sache des Gefühls, sei etwas begrifflich Unertweisbares, das Geschmacksurteil aber demgemäß nur bedingt durch das Lust- oder Unlustgefühl, das beim Anblick einer ästhetischen Erscheinung sich in dem Beurteilenden regt.

Verufung gegen das Geschmacksurteil, das sich dergestalt aus dem Lust- oder dem Unlustgefühl ergibt, wird von Kant nicht zugelassen. Für vergeblich gilt ihm jeder Versuch, mit Schönheitsbegriffen den überzeugen zu wollen, der aus seinem Gefühl heraus etwas für unschön erklärt. Ob Kant recht hatte, wenn er trotzdem eine Allgemeingültigkeit des ästhetischen Werturteils annahm, bleibe dahingestellt. Allein er hat viel getan, Anlässe auszuschalten, die notwendigerweise Gegensätze im ästhetischen Bewerten wachrufen. Immer noch wäre es gut und nützlich, wenn beim ästhetischen Bewerten sorglicher das Schöne und das Gute geschieden würden. Viele nennen unschön, was ihrer Sittlichkeit widerspricht. Auf der andern Seite gilt vielen als schön, was ihren Sinnen schmeichelt, was also nach Kant nur angenehm ist. Da wie dort wird nach Kants Ausdrucksweise dem Begehrungsvermögen Raum gelassen. Unser Begehren verlangt triebhaft nach dem Angenehmen. Dies Begehren zu bändigen ist Absicht der Sittlichkeit; sie will nur gestatten, was gut ist. Wer mit Kant das Schöne vom Guten und Angenehmen scheidet, entzieht das Schöne dem Begehrungsvermögen, schaltet im ästhetischen Verhalten die Bedeutung aus, die das bloße Sein oder Da-Sein eines Gegenstandes für uns hat. Sinnlichkeit und Sittlichkeit haben dieses Da-Sein im Auge, suchen es entweder für sich zu nutzen oder es sich zu unterwerfen. Indem Kant angesichts des Schönen das eine wie das andere verbietet, darf er von interesselosem Wohlgefallen sprechen, die Existenz eines Gegenstandes für solches Wohlgefallen als nebensächlich hinstellen. Alles Begehrungsvermögen ist damit zum Schweigen gebracht.

Kant mutet dem Menschen, der das Schöne recht sehen will, ein gut Stück Askese zu. Zahllose Menschen halten an einem

andern Verhältnis zum Schönen fest und haben an ihm festgehalten, nicht bloß in andern Ländern und andern Zeiten, sondern auf deutschem Boden unmittelbar neben Kant. Vor Kant vertrat Moses Mendelssohn schon das uninteressierte Wohlgefallen am Schönen. Im siebenten Abschnitt seiner 'Morgenstunden' nennt er es ein besonderes Merkmal der Schönheit, daß sie mit ruhigem Wohlgefallen betrachtet wird, daß sie gefällt, wenn wir sie auch nicht besitzen und von dem Verlangen, sie zu benutzen, auch noch so weit entfernt sind. So nennt Mendelssohn dies Wohlgefallen am Schönen „Billigungsvermögen“; er will es von der Erkenntnis der Wahrheit wie von dem Verlangen nach dem Guten absondern. Nimmt er doch die Zwischenstellung, die von Kant, aber auch von Schiller, dem Schönen zugewiesen wird, vorweg, indem er das „Billigungsvermögen“ als Übergang vom Erkennen zum Begehren faßt. Er tut das nicht als erster. Schon Thomas von Aquino weiß, daß beim Anblick des Schönen das Begehren ruhen soll (quietetur appetitus).

Kants Lehre vom uninteressierten Wohlgefallen am Schönen zieht bald ihre Folgerungen. Als Friedrich Schlegel noch ganz unromantisch das Kanonische der griechischen Dichtung gegen alle Poesie auspielte, die hinterdrein gekommen war, verwertete er Begriffe Kants. Griechische Dichtung war ihm reine Verkörperung des Schönen um so mehr, weil spätere Poesie nach seiner Überzeugung auf das Interessante lösging. Erste Keime seiner Lehre vom Klassischen und Romantischen waren in der Gegenüberstellung antiker uninteressierter und moderner interessanter Poesie enthalten. Indem er seine Ansicht weiter entwickelte, mußte er eine Stelle gewinnen, von der gesehen auch die moderne Poesie, soweit sie romantisch war, das uninteressierte Wohlgefallen am Schönen bewährte. Trotz allem trat auch er auf Schillers Seite, indem er eine Kunst verfocht, die nur als Kunst, mithin ein Schönes, das nur als Schönes gefaßt werden will. Schiller aber erhob Kants Lehre vom uninteressierten Wohlgefallen zum Mittelpunkt seiner künstlerischen und seiner sittlichen Selbstbesinnung. Ihm war nicht bloß höchste Schönheit befreit von allen Ansprüchen des Begehungsvermögens, ihm war Kennzeichen höchsten menschlichen Verhaltens,

der Welt nicht als ein Begehrender gegenüberzutreten. Nur wer es erreicht, die Welt interesselos zu schauen, hatte für Schiller wahre Lebensweisheit betätigt.

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frei sein in des Todes Reichen,
Brecht nicht von seines Gartens Frucht!
An dem Scheine mag der Blick sich weiden;
Des Genußes wandelbare Freuden
Nähet schleunig der Begierde Flucht.

Wieder kündet das Gedicht 'Das Ideal und das Leben' heiligste Überzeugung Schillers. Nicht einmal die Briefe 'Über die ästhetische Erziehung' sprechen sie gleich eindeutig aus. Was sie über das Scheinhafte des Schönen sagen, was im Zusammenhang damit über das „Spiel“, das im Verhältnis des Menschen zum Leben bestehen muß, wenn er nicht Sklave des Lebens sein soll: es wird leicht mißverstanden und verlockt zu Annahmen, die dem Sinn Schillers widersprechen. Verantwortungloses Spiel mit dem Leben hätte er nie empfohlen. Als die deutschen Romantiker in enger Beziehung mit Schillers Spielbegriff ihre Lehre von der romantischen Ironie entwickelten, gerieten sie — das darf unbedenklich gesagt werden — auf Abwege, die für Schiller Widerfittliches bedeuteten. Nie sollte übersehen werden, daß für Schiller ein Seelenzustand, in dem der Mensch nur spielt, auch die volle innere Freiheit verbürgt, im rechten Augenblick zu strenger Betätigung der Sittlichkeit und zur Erfüllung des kategorischen Imperativs überzugehen. Solche innere Freiheit ist ihm alles. Er möchte sie auch im Genuße des Kunstwerks wahren; bedroht wäre sie, wenn der Mensch für Wirklichkeit hielte, was er im Kunstwerk vor sich erblickt. (In solchem Sinne wehrt sich ja noch Nietzsche gegen die „Wachsfigurenkabinette“.)

Während andere Völker im 18. Jahrhundert, und besonders am Ende des Jahrhunderts die Franzosen, zu äußerer Freiheit emporstiegen, blieb der Deutsche den Vorschriften alter beengender Bräuche der Gesellschaft unterworfen. Neidvoll blickte er nach England hinüber und erkannte, wie kräftig dort der einzelne sich im öffentlichen Leben betätigen und es bestimmen konnte. Von dem Gefühl, im Leben an Händen und Füßen ge-

bunden zu sein, sich auf Schritt und Tritt durch eine höhere Macht bestimmt zu wissen, erlöste den Deutschen nur der Entschluß, sich innerlich freizumachen. Innere Freiheit erreicht nicht, wer schlechthin alles Bestehende umstürzt, er schmiedet sich nur neue Fesseln, wenn er seinem Trieb freien Spielraum läßt. Zu solcher Überzeugung hatte sich Schiller durchgerungen, gestützt auf Kant; er hatte dabei manchen Wunsch aufgegeben, der ihn in seiner Jugend erfüllte. Indem er dem Begriff innerer Freiheit mehr und mehr nachsann, ergab sich ihm, daß Kants kategorischer Imperativ die volle innere Freiheit, die ihm vorschwebte, nicht herbeiführt. Der kategorische Imperativ erlöst nicht von dem beengenden Gefühl, einem Gesetz unterworfen zu sein. Nur wer sich erzogen hat, Kants Sittlichkeitsgebot nicht wie etwas Schwererfüllbares, das uns auferlegt ist, zu fassen, sondern wie etwas Selbstverständliches und Längstgewohntes, gewinnt nach Schiller die höchste Stufe innerer sittlicher Freiheit. Schillers „Schöne Seele“ hat das erreicht. Sie erzielt eine Aktivität, neben der die pflichtmäßige Erfüllung des kategorischen Imperativs einen Anschein von Passivität behält.

Gleiche Aktivität erstrebte Schiller im ästhetischen Verhalten. So gelangte er im 26. Brief 'Über die ästhetische Erziehung' zu fast paradoxen Behauptungen: Die Realität der Dinge sei das Werk der Dinge. Wer die Realität der Dinge erfassen will, unterwirft sich ihnen. Dagegen sei der Schein der Dinge des Menschen Werk, und ein Gemüt, das sich am Scheine weide, ergöße sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es tut. Das arbeitete mit Anschauungen Fichtes, zielte aber auf Kants „uninteressiertes Wohlgefallen“; es wies der Kunst die Aufgabe, nicht Wirklichkeit vorzutragen, sondern nur „ästhetischen Schein“ zu bieten, einen Schein, der nicht für etwas Besseres gelten will, nicht für einen täuschenden Ersatz der Wirklichkeit, einen Schein, der folgerichtig nicht bloß Betrug sein will. Dieser Begriff des ästhetischen Scheins ist die Unterlage des Aufsatzes über den Chor der 'Braut von Messina', er gilt noch für den Verfasser der Abhandlung über die 'Geburt der Tragödie', ebenso wie er für Schopenhauer gilt. Ästhetische Schau will nicht einer Täuschung verfallen, sondern des Scheinhaften sich bewußt

bleiben. Verfällt sie der Täuschung, dann geht ihr auch der eigentliche Sinn des Kunstwerks verloren.

Liegt indes, was Schiller da verfißt (und mit ihm Schopenhauer wie Nietzsche), nicht fernab von Goethes Weltansicht? Vielmehr ist, was Goethe mit Schiller aufs engste verbindet, was uns berechtigt, von einem einheitlichen ästhetischen Glaubensbekenntnis des deutschen Hochklassizismus zu sprechen, die gemeinsame Überzeugung vom Scheinhafsten der Kunst. Nach Schillers Hingang setzen Dichtungen Goethes viel von dem, was ihn mit Schiller verband, fast mit Schillers Worten in kunstvoll Gestaltetes um. Das geschieht in den 'Wahlverwandtschaften', in 'Pandora', in der 'Novelle'. Zu Schillers Ansicht vom Scheinhafsten des Schönen bekennt sich ausdrücklich der Ausgang der Mummenschanz im ersten Aufzug des Zweiten Teils von 'Faust'. Plutus-Faust erscheint mit Geiz-Mephisto auf einem prächtigen Wagen, der Knabe Lenker leitet das Gespann. Er ist nach Goethes eigener Deutung die Personifizierung der Poesie. „Bin die Verschwendung, bin die Poesie“, so stellt er sich vor. Goldne Spangen, Kämmen und Krönchen, Ringe wirft er verschwenderisch der Menge zu. Der Herold berichtet, wie die Menge nach den Gaben greift und hascht: „Kleinode schnippt er wie ein Traum, Und alles hascht im weiten Raum.“ Der Menge ersteht nur schwere Enttäuschung. Der Herold meldet:

Doch da erleb' ich neue Pfiffe:
Was einer noch so emsig griffe,
Des hat er wirklich schlechten Lohn,
Die Gabe flattert ihm davon.
Es löst sich auf das Perlenband,
Ihm krabbeln Käfer in der Hand,
Er wirft sie weg, der arme Tropf,
Und sie um'ummen ihm den Kopf.
Die andern, statt solider Dinge,
Erhaschen freble Schmetterlinge.
Wie doch der Schelm so viel verheißt,
Und nur verleiht, was golden gleißt!

Poesie verleiht nur, was golden gleißt, nur an dem Schein ihrer Gaben darf der Sinn sich weiden. Kantisch gesprochen, nimmt die Menge zu viel Interesse an den Gaben des Knaben Lenker;

ihr ergibt sich nicht der wahre Sinn der Kunst, weil sie baren Gewinn aus der Kunst holen will. Greifbarer und anschaulicher, als es jemals Schiller geglückt ist, gelangt an dieser Stelle von Goethes 'Faust' das uninteressierte Wohlgefallen am Schönen zu künstlerischer Gestaltung.

Goethe trägt hier eine Überzeugung Schillers vor, an deren Grundlagen er mitgearbeitet hatte. In Italien war seine Kunst vom Leben abgerückt, hatte es aufgegeben, Leben selbst zu sein. Unmittelbar nach Italien veröffentlicht er den Aufsatz über 'Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil'; viel höhere Ansprüche erhebt er an den Künstler als den bloßer Wiedergabe der Sinnenwelt. Was ihm als oberste Stufe der Kunst erscheint, der „Stil“, widerspricht ausdrücklich jeder Abspiegelung der Wirklichkeit. Wie die Natur aus inneren Gesetzen schafft, so soll es auch der Künstler tun. Von hier aus enthüllt sich der Ästhetik Schellings wie überhaupt der Romantik als Wesen von Goethes Kunst, daß er nicht die Natur nachschaffe, sondern wie die Natur schaffe. Das ist der eigentliche Ausgangspunkt des klassischen und romantischen Kampfes gegen die Lehre des 18. Jahrhunderts von der Naturnachahmung in der Kunst. Auch Schiller ist sich dieser Voraussetzung bewußt, wenn er den ästhetischen Schein verfißt. Fortschreitend freute sich Goethe mehr und mehr, wenn er an Kunstwerken feststellen durfte, daß sie nicht die Gesetze der Wirklichkeit erfüllten, sondern nur bezeugten, wie weit die Kunst der Wirklichkeit ihr Gesetz vorschreiben kann.

Zwei Äußerungen Goethes seien aus der Menge hier frei herausgegriffen. 1826 erschien in der Zeitschrift 'Über Kunst und Altertum' sein Aufsatz 'Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung'. Ausdrücklich war bemerkt, daß er schon im Jahre 1796 abgefaßt worden war. Goethe spricht hier von alten Gemmen, auf denen die Pferde ohne Geschirr dennoch den Wagen ziehen. Er gibt dem Wagenlenker recht, der dies ganz unnatürlich findet; recht aber habe auch der Künstler, wenn er die schöne Form seines Pferdekörpers nicht durch einen unglücklichen Faden unterbreche. „Diese Fiktionen, diese Hieroglyphen, deren jede Kunst bedarf, werden so übel von allen denen verstanden, welche alles Wahre natürlich haben wollen und dadurch die

Kunst aus ihrer Sphäre reißen.“ Es gebe in den Künften Fälle, wo nicht einmal der Schuster von der Sohle urteilen dürfe; denn der Künstler finde für nötig, subordinierte Teile höheren Zwecken völlig aufzuopfern. Im nächsten Jahre, am 18. April 1827, erörterte nach Eckermanns Bericht Goethe die sogenannte Landschaft von Rubens mit dem doppelten Schatten. Von zwei entgegengesetzten Seiten wirft das Licht den Schatten in das Bild. Nach Goethes Überzeugung erweise sich Rubens gerade dadurch als groß; mit freiem Geist stehe er über der Natur und traktiere sie seinen höheren Zwecken gemäß. Das doppelte Licht sei wohl gegen die Natur, aber es sei höher als die Natur, sei der kühne Griff des Meisters, durch den er auf geniale Weise an den Tag lege, daß die Kunst nicht durchaus natürlicher Notwendigkeit unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat.

Das ist Scheidung von Kunst und Leben, wie sie auch von Schiller verfochten wird, eine Scheidung, die schon vor dem Freundschaftsbund Schillers und Goethes für Goethe etwas Selbstverständliches bedeutete, später von Goethe in der frohen Überzeugung verfochten wurde, an solcher Stelle mit Schiller ganz einig zu sein. Für Goethe war es von ungemeiner Wichtigkeit, seine Grundsätze durch den erkenntnis-kritisch geschulten Denker Schiller bestätigt zu wissen. Sein eigenes Träumen sah er da gedeutet. So konnte er zuletzt an den Schädel des toten Freundes das unvergleichliche Bekenntnis richten:

Geheim Gefäß! Drakelsprüche spendend,
Wie bin ich wert, dich in der Hand zu halten?

Die Kunst hat ihre eigenen Gesetze, sie weichen ab von den Gesetzen der Wirklichkeit, sie verlangen, daß Kunst als Kunst gesehen und gewertet werde, nicht aber vom Standpunkt der Wirklichkeit oder des Lebens. Fähig sein, die Kunst als Kunst zu nehmen, heißt durchaus nicht, Kunst um der Kunst willen zu treiben. Die Formel „l'art pour l'art“ ist eine beträchtliche Überspizung des ästhetischen Hauptgrundsatzes unseres Hochklassizismus. Soll das noch bewiesen, soll noch gesagt werden, daß Goethe wie Schiller unbedenklich für die Kunst auch das Recht in Anspruch nahmen, in das Leben einzugreifen, es zu bestimmen und zu ordnen? Sie verlangten nur, daß neben allem, was

die Kunst um des Lebens willen leistet und im Dienst des Lebens schafft, noch die Möglichkeit bestehen bleibe, die Kunst als Kunst zu fühlen. Sie überließen es andern, den Schritt zu der Formel „l'art pour l'art“ zu tun.

Sie wird im Zeitalter der französischen Romantik von Victor Cousin ausgegeben. Sicherlich wurzelt sie auch in Anschauungen von bildender Kunst, die sich auf französischem Boden durchgesetzt hatten. Sie ruht zugleich in einem Mißverständnis, sie deutet eilig, fast kurzichtig die Ästhetik Goethes und Schillers um. Der Weg, auf dem solches Mißverstehen zustande kam, ist leicht zu entdecken. Auch in diesem Falle vermittelt Frau v. Staël zwischen deutschem Geistesgut aus der Zeit um 1800 und der französischen Romantik. Das neunte Kapitel im dritten Teil ihres Werks 'De l'Allemagne' erörtert die Wirkung der neueren deutschen Philosophie auf Dichtung und Kunst der Deutschen. Es geht von Kant aus und von Annahmen Kants, die hier schon zu beleuchten waren. Die Staël nimmt diese Gedanken sofort im Sinne Schillers. Kant, sagt sie, trennt das Schöne vom Nützlichen und beweist dadurch, daß die schönen Künste nicht Unterricht zu geben hätten. Nicht um das Sittliche zu entwerthen, nehme Kant diese Scheidung vor; ihm sei nur wichtiger ein Gefühlsverhalten, aus dem das Laster unmöglich wird, als eine Lehre, die das Laster unmittelbar bekämpft. (Ahnungslos schiebt sie dabei Kant zu, was in beträchtlichem Gegensatz zu Kant über die Schöne Seele Schiller vorgetragen hatte.) In diesem Zusammenhang verwertet auch Frau v. Staël den Ausdruck „désintéressement absolu“. Schon die beiden Worte verraten, daß es ihr hier tatsächlich um Schillers ästhetischen Scheinbegriff zu tun ist. Als bald schließt sich auch im Sinne Schillers eine Erwägung an, die den Gegensatz von Kunst und Wirklichkeit ins Auge faßt und sich gegen den Grundsatz der Naturnachahmung wendet. Was von den Deutschen an die Stelle nachgeahmter Wirklichkeit gesetzt wird, bezeichnet sie als „la beauté idéale“. Wichtiges und Entscheidendes ist hier angedeutet, freilich mit solcher Kürze, daß der eigentliche Sinn des klassischen (und romantischen) ästhetischen Glaubensbekenntnisses sich nicht ergibt. Wer dieses Glaubensbekenntnis begriffen hat, kann der Frau

v. Staël recht geben. Doch wie dieses Glaubensbekenntnis eigentlich beschaffen ist, wird aus ihren Worten keinem deutlich, der es nicht ohnedies kennt. Ihr Hausgenosse Wilhelm Schlegel hätte ihr über alles, was sich hinter dem Begriff des Idealschönen verbirgt, sehr viel zu sagen gehabt; wären doch nur heiligste Überzeugungen der deutschen Romantik darzulegen gewesen, so etwa, wie es in Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen geschehen war. Doch vergeblich sucht man in dem Buch der Staël über Deutschland nach der Vorstellung von der organischen inneren Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks. Wenn dieser Gedanke in der französischen Romantik weitergedacht wird (wie etwa von Victor Hugo), so hatte der Franzose sich nicht auf das Buch „De l'Allemagne“, sondern auf Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen zu stützen, die rasch ins Französische übertragen worden waren.

Folgerichtig blieb der Begriff „la beauté idéale“ den Lesern der Staël etwas Unklares und Verschwimmendes. Sie konnten sich nicht viel anderes vorstellen als irgendein Deutscher, dem die Ästhetik des Klassizismus und der Romantik der Deutschen nur in unklarsten Umrissen vor sich weht. Er denkt bei dem Wort „ideale Schönheit“ nur an ein willkürliches Abweichen von der Wirklichkeit; er ahnt nicht, wie strenge Ansprüche für Goethe, Schiller und ihr Gefolge sich hinter dem Ausdruck bergen. Nicht wesentlich besser wurde es in dem Buch der Staël durch das sechste Kapitel des zweiten Teils, in dem vom „beau idéal“ berichtet wird. Als Gewährsleute erscheinen hier Windelmann und Lessing. Zuzugeben bleibt, daß Windelmann den Begriff des Ideals, wie Schiller ihn faßt, und noch mehr die Lehre von der organischen Notwendigkeit des künstlerischen Gestaltens vorbereitet. Doch gerade Schillers Begriff „ideal“ gewinnt seine Umrisse nur durch Kant; dank Kant dringt er wesentlich über Windelmann hinaus und gibt Widersprüche auf, die in Windelmanns Vorstellung vom Idealschönen walten. Frau v. Staël ist auch diesen tieferen Zusammenhängen und diesen wesentlichen Gegensätzen nicht gerecht geworden; daher schränkt sich ihr Begriff des „beau idéal“ auf die Vorstellungen ein, die von Windelmann und noch unbedingter von Lessing vertreten wur-

den, als sie in der Kunst griechischer Antike nur Gestaltung des Schönen erblicken wollten. Lessing hat (das verrät sein Streit gegen Klop) das Schönheitsbedürfnis des antiken Künstlers beträchtlich überspannt. War es ein Wunder, daß die Äußerungen der Stael über das „beau idéal“ alsbald von den Franzosen auch nur als Vorstoß im Dienst des Schönen und gegen jede kunstvolle Wertverteilung des Unschönen gefaßt wurden?

Ausdrücklich berufen sich Cousin's Vorlesungen 'Du Vrai, du Beau et du Bien', in denen er 1836 das Wort „l'art pour l'art“ seinen Lesern bot, auf einen französischen Vertreter des „beau idéal“, auf Quatremère de Quincy. Ihn konnte Cousin mit Windelmann zusammenstellen. Freilich wehrte sich Cousin wie sein Gewährsmann auch gegen jeden Versuch, die Kunst sittlichen Zwecken unterzuordnen. Doch schon 1835 hatte Theophil Gautier in der Vorrede zu seiner Erzählung 'Mademoiselle de Maupin' leidenschaftlich den Kampf gegen alle aufgenommen, die vom Standpunkt bürgerlicher Sittlichkeit über Kunst urteilen wollen. Möchte er seine Ansprüche noch so sehr überspannen, er trieb nur weiter, was von Frau v. Staël mit Hinweis auf Kant und in Schillers Sinn über die Grenzen von Kunst und Sittlichkeit gesagt worden war. Aber auch in Gautiers Hand wandelte es sich rasch aus einem Vorstoß für moralisfreie Kunst in ein Bekenntnis für höchste, für prunkvolle Schönheit. Da wurden Windelmann und Lessing noch beträchtlich überholt. Ganz anders hatten Goethe und Schiller es gemeint, als sie forderten, man solle sich fähig machen, Kunst nur als Kunst zu sehen. Überdies blieben französische Vorkämpfer des „l'art pour l'art“ nicht auf Gautiers Standpunkt stehen, so wenig wie die vielen Deutschen, die nachmals die Formel Gautiers weiterdachten, etwa der junge Stefan George. Die wechselnden Schicksale, die in den Händen der Franzosen und der Deutschen des 19. Jahrhunderts der Formel sich ergaben, harren noch genauer Erforschung. Konnte sie doch sogar in vollem Gegensatz zu Gautier der Rechtfertigung einer Kunst des Häßlichen dienstbar gemacht werden. Wenn es gilt, im künstlerischen Schaffen nur Kunst zu bewahren, so kann der Gegenstand, in dem sich Kunst bewährt, alle Bedeutung verlieren, kann sich das durchsetzen, was gern als For-

malismus bezeichnet wird: eine Verklärung der künstlerischen Gestaltung, die sich um Stoff und Geistesgehalt wenig kümmert, die vielmehr zum höchsten Ziel des Künstlers erhebt, noch an gleichgültigsten Stoffen und an unbedeutendsten Gedanken den Grundsatz kunstvoller Gestaltung zu bewähren. Die Formel „l'art pour l'art“, wurzelnd in der einseitigen Schönheitslehre Windelmanns und Lessings, durchleilt in kurzer Zeit den weiten Weg bis zu der Ansicht, es sei gleichgültig, ob ein Maler sein großes Können an einem schönen und durchgeistigten Antlitz oder an einem Kohlkopf bewähre. Die Vieldeutigkeit der Formel, eine Folge der Unklarheit, aus der heraus sie aufgestellt worden war, hat im 20. Jahrhundert ihre Vertreter fast durchaus an eine Stelle geführt, wo sie die Formel aufgeben mußten; das gilt noch von Stefan George.

Es war notwendig, daß im 19. Jahrhundert Waffen, die von Goethe und Schiller im Dienst ihrer Überzeugung geschmiedet worden waren, zuletzt zur Verteidigung des Häßlichen in der Kunst dienen mußten. Dieses Jahrhundert hat in der Welt der Kunst dem Häßlichen weiteres Bereich zugestanden als irgendein anderes Zeitalter. Zu Hilfe kam solcher Entwicklung zunächst die neue Auffassung von der Antike und ihrer Kunst, dann die Abkehr von der Antike, die sich im 19. Jahrhundert vollzog. Zu Hilfe aber kam vollends der Übergang von einer Kunst, die sich vom Leben schied, zu einer Kunst, die vor allem nur Leben bieten wollte. Blied, als Nietzsche über die 'Geburt der Tragödie' sich zum erstenmal äußerte, dank Schopenhauer ein gutes Stück der Ästhetik unseres Hochklassizismus unerschüttert, schied auch er noch Kunst von Leben und entdeckte er froh mit Goethe und Schiller in der Kunst das Mittel, Leben zu überwinden: bald wandte er sich von Schopenhauer ab, aus dem Pessimisten Nietzsche wurde ein Optimist, aus dem Schopenhauerisch fühlenden Verneiner ein Bejaher des Lebens und der Begriff „dionysisch“ gewann einen neuen Inhalt. Nicht rauschhaftes Vergessen des Lebens vollzog sich fortan für Nietzsche im Dionysischen; dionysische Ekstase forderten im Weltbild Nietzsches nun die Träger überschwelliger Kraft, denen reiches Erleben einen höchsten Wert darstellte. Sie ersehnten nicht mit Schopenhauer

ein Vergessen des Lebensleids. Auch wo sie Zerstörendes antrafen, fühlten sie sich bestätigt. So meinte es Nietzsche's 'Fröhliche Wissenschaft'. Der 'Wille zur Macht' vertritt noch unbedingter die Sympathie für das Schreckliche und Fragwürdige. Dionysisch heißt nun für Nietzsche: zur Welt, wie sie ist, Ja zu sagen. Nietzsche war damit zu dem Weltgefühl zurückgekommen, das einst für den jungen Goethe bestanden hatte. Faust ersehnt im 'Fragment' dies unbegrenzt allseitige Erleben:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerstreuen.

Ist das wohl schon von Goethe aus einer gewissen Entfernung gesehen, bringt es in Worte, was ihm in früherer Jugend lockender erschienen sein mochte als zur Zeit, in der er diese Verse niederschrieb, so spricht ein oft angerufener Vierzeiler von Goethes Jugendgenossen Lenz unmittelbarer aus, was für Nietzsche in seinem späteren Begriff des Dionysischen enthalten war:

Lieben, Hassen, Fürchten, Bittern,
Hoffen, Zagen bis ins Mark
Kann das Leben zwar verbittern,
Aber ohne sie wär's Quark.

Weit liegt das ab von Schillers Bangen, der Begierde Flucht könne des Genusses wandelbare Freuden rächen, von seiner Forderung, sich nur am Schönen zu weiden. Steht wirklich hinter dem Glaubensbekenntnis, das von dem Gedicht 'Das Ideal und das Leben' vertreten wird, ein aufklärerhaft schwacherziges Verhältnis zur Welt? Im Gegenteil. Weder Lenz noch Nietzsche können das Verfallmäßige verbergen, das Defiziente (wie man es zu Nietzsche's Zeit nannte, wie er selbst es genannt hat), das ihnen anhaftet. Lenz wie Nietzsche wollen sich zu unbegrenzter Erlebniskraft und Erlebnisfreude steigern, gerade weil beide solche Kraft nicht in sich tragen. Vorsichtiger gab Goethe wie Schiller die grenzenlosen Erlebniswünsche des Sturms und Dranges auf. Indem sie verzichteten, errichteten sie

noch einmal einen festen Wall gegen drohenden Kulturabstieg. Um Kultur im strengen Sinne zu wahren, verzichteten sie, verzichtete vor allem Goethe auf alles Überlaute, auf alles Ekstatische. Kunst wurde ihnen zum sicheren Hort; von ihm herab sahen sie hin auf die Wirrnisse des Lebens. In ihrer Kunst konnte Erlösung finden, wer unter diesen Wirrnissen litt. Sie mieden das Häßliche des Erdendaseins in ihrem Schaffen, sie übersahen es indes nicht. Sie sorgten nur dafür, daß es, wo es sich in ihren Werken vernehmlich machte, zuletzt überwunden werde, daß der Weg sich immer wieder öffne, der aus den Tiefen des Lebens zu höherer Warte emporführt. Soll es Einseitigkeit heißen, wenn Goethe in Beethovens Tönen das wirre Leben noch zu ungebrochen anzutreffen meinte? Vielleicht hätte Schiller anders geurteilt. Bewegter bleibt Schillers Kunst noch auf ihren Höhen als die Kunst Goethes. Goethe hatte sich gewöhnt, dem Leben in seiner Kunst noch engere Schranken zu ziehen. Seitdem sind solche Schranken so grundsätzlich niedergelegt worden, daß der Nachwelt auch Beethoven für einen Träger der edeln Einfalt und stillen Größe gelten kann. Goethe sah das anders, und anders als Beethoven klingt die Musik, in der sein eigenes Lebens- und Kunstgefühl Goethe wiederfand.

Vor dem Vortrag spielte die Weimariſche Staatskapelle das *Andante con moto* aus Beethovens Fünfter Symphonie, nach dem Vortrag die Ouvertüre zu Glucks 'Iphigenie in Aulis'. Mit diesen Tatsachen rechnet der Anfang wie der Schluß des Vortrags.

Friedrich Schlegel über Mozart: Lyceumfragment 5. — Über Farbenarmut des deutschen Klassizismus: 'Deutsche Dichtung von Gottſched bis zur Gegenwart' (im 'Handbuch der Literaturwissenschaft', Wildpark-Potsdam) 1, 7 ff. — Windelmann über bemalte Statuen der Antike: 'Geschichte der Kunst des Altertums' Teil 1, Kapitel 1, Stück 2, VI und Kapitel 4, Stück 4, II. — Über Hölberlin, den alten Goethe und George: Abrecht Schaeffer, 'Elli oder sieben Treppen, Beschreibung eines weiblichen Lebens', Insel-Verlag 1919, S. 33 f. — Über Goethes Jugendlyrik und „Auf dem See“: Walzel, 'Das Wortkunstwerk', Leipzig 1926, S. 286 ff. — Stil der 'Epigramme' aus Venedig und der 'Elegien': 'Deutsche Dichtung von Gottſched' usw. 1, 270 f. 297. — Thomas von Aquino erklärt in der 'Summa theologiae' (Pars 2, 1

Quaestio 27 Articulus 1 ad 3): „... ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus“. — „L'art pour l'art“: Georg Büchmann, 'Geflügelte Worte', 25. Auflage, neu bearbeitet von Bogdan Krieger, Berlin 1912, S. 286 f. Albert Cassagne, 'La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers Romantiques et les premiers Réalistes', Paris 1906, S. 40 ff. hat den Zusammenhang zwischen Cousin und der deutschen klassisch-romantischen Ästhetik richtig herausgefunden und die Staël als Vermittlerin festgestellt. Doch bleibt er noch manches schuldig. Natürlich soll auch oben die Andeutung den Gegenstand nicht ausschöpfen. Genauere Untersuchung wird in Bonn vorbereitet.

Am Ende des Ablaufs der Antike wendet sich Plotin gegen die Ästhetik der Maßzahlen, also gegen den Hauptgrundsatz des antiken klassischen Alteliens. Von ihm geht eine Bewegung aus, deren hohe Bedeutung, zumal für deutsche Kunst, ich oft zu würdigen versucht habe. Hier muß ich mir versagen, auch diesen Weg zu verfolgen, wie überhaupt der enge Rahmen eines Vortrags von vornherein eine Menge von Ausblicken verbot. Nur angedeutet sei daher, daß Plotin noch von der andern Seite gegen die Überzeugung der klassischen Antike kämpft. Ihm gilt (VI, VII, 22) ein Lebender für schöner als ein Bildwerk. Das heißt: auch Plotin entscheidet für das Leben gegen die Kunst. Da eröffnen sich neue Zusammenhänge jedem, der weiß, wie sehr Plotin mit deutschem Formgefühl übereintrifft.
