

Einfluss Kant's auf Schiller als dramatischen Dichter.

Es ist die Eigenthümlichkeit des Schiller'schen Geistes, dass sich in ihm zwei Vermögen lange Zeit unvermittelt gegenüberstehen, sein dichterisches Genie und seine philosophische Fähigkeit; jenes zwang ihn, das Einzelne, Dinge und Ereignisse, zu betrachten und sie in Mass und Harmonie zu bringen, diese trieb ihn fort aus der Welt der Ereignisse in die der Gedanken und Ideen, welche unendlich und ohne Mass in ihm sich fortspannen. Beide Seiten seines Geistes lagen in stetem Kampfe; sie zusammenzustimmen, bis sie harmonisch tönten, ist lange die Aufgabe seines Lebens gewesen, und ihr Bund erst hat ihn auf jene Höhe des Schaffens gestellt, welche ihn nach vielen Seiten unerreicht dastehen lässt.

Göthe, in dessen Gemüthe dieser Gegensatz nicht war, bei dem alle andern Fähigkeiten sich dem dichterischen Genius willig unterordneten, nahm Anschauungen und Eindrücke in sich auf, um sie mit dem Stempel des Schönen wieder zu entlassen — er ist Repräsentant der naiven Dichtung geworden, welche das Schöne in Natur und Menschenwelt wiedergiebt, wie es sich unmittelbar in dem gleichgesinnten Dichtergemüthe abspiegelt. Schiller aber nimmt wohl auch Eindrücke und Anschauungen von Aussen auf, aber sie sind in seinem Gemüthe nicht unmittelbar zum Schönen umgewandelt; es tritt die Reflexion dazu, welche jetzt die mühsame Arbeit der Scheidung und Sichtung beginnt, bis sie erst dadurch ein harmonisch gebildetes Ganze zusammenstellt — die sentimentalische oder Reflexionsdichtung. Es ist zu sehen, wie Göthe's Geist immer der nämliche bleiben musste, wie aber der Schiller'sche es nothwendig machte, sich zum Vollkommeneren fortzubilden.

Zwei Faktoren sind es, welche diese Fortbildung bewerkstelligen. Einmal seine geschichtlichen Studien; sie stellen den Dichter auf den Boden der Wirklichkeit, des Gegenständlichen, und zwingen ihn fortan mit den Schranken derselben zu rechnen. Dann seine Beschäftigung mit der Kant'schen Philosophie; sie lehrt ihn, sich auf sich selbst zu besinnen und richtiges Mass für sein eignes dichterisches Schaffen zu finden. Erst nachdem Schiller den Weg der Geschichte und der Reflexion gegangen war, hatten dichterisches und philosophisches Vermögen sich zu einem fruchtbaren Einklange genähert. Kant und Schiller sind in Bezug auf Philosophie verwandte Geister, verwandt in dem Interesse, das Beide an der Reflexion über den menschlichen Geist selbst nehmen. Kant mit seiner grossartigen Abstractionsgabe ist der Erste gewesen, welcher das Wesen des menschlichen Geistes selbst erörterte, der nachwies, unter welchen Bedingungen alles Reflectiren zu Stande kommt, und mit welchen Schranken es behaftet ist. Auf drei Grundpfeilern baut sich seine ganze Philosophie auf, welche wir, an allgemein gebräuchliche Ausdrücke uns anlehnd, wohl zunächst als Verstand, das Vermögen der Erkenntniss, Gefühl und Willen bezeichnen können. In der Kritik der reinen Vernunft seinem ersten Hauptwerke, zeigt er, wie objective, d. h. allgemein gültige Erkenntniss zu Stande kommt, indem Einbildungskraft, vermöge ihrer beiden ihr innewohnenden Formen, Raum und Zeit, Anschauungen von Aussen gewinnt, welche dann vom Verstande durch die demselben innewohnenden Kategorien regulirt und zu allgemein gültigen Begriffen gestempelt werden. Hierbei tritt also Einbildungskraft und Verstand zwangsweise in Correspondenz, da Anschauungen, wenn wir uns die Operation des Verstandes wegdenken, uns gar nicht zum Bewusstsein kommen würden, vielmehr erst das Resultat Beider, der Begriff, uns Erkenntniss giebt.

Weiter zeigt Kant in der Kritik der praktischen Vernunft, wie der an sich regellose Wille des Menschen sich unterordnen muss dem unbedingt fordernden Vernunftgesetz, dem kategorischen Imperativ. Hierbei bestimmt er Vernunft im Gegensatz zum Verstande als das Vermögen der Ideen, d. h. derjenigen formalen Principien, vermöge deren der menschliche Geist alle seine Functionen, seien es nun die des Anschauens, des Schliessens, oder des Wollens bis in das Unendliche, bis zur Totalität, ausdehnen kann. Die Vernunft ist also ein regulatives Princip, welches uns keine neue Erkenntniss giebt, sondern nur die Bedingung bildet zu einer stetig und bis in's Unendliche fortschreitenden Erkenntniss.

In seinem dritten Hauptwerke endlich, der Kritik der Urtheilskraft, betrachtet Kant ein zwischen Verstand und Vernunft liegendes, sie beide verknüp-

fendes Vermögen, die Urtheilskraft, welche weder neue Erkenntnisse geben, noch den Willen normiren, sondern nur die Harmonie zwischen allen den gegebenen geistigen Vermögen herstellen will. Die Kritik der Urtheilskraft nun stellt sich die Aufgabe zu zeigen, warum diese Geisteskräfte harmonisch operiren und wie sich diese Harmonie dem Bewusstsein vorstellig macht. Dazu führt Kant den Zweckbegriff ein, der von Aussen nicht percipirt wird, da dort nur das Nebeneinander des Raumes besteht. Er muss daher intern sein, aber nicht im Verstande liegend, denn dann müsste er einzelner Begriff sein, auch nicht in der Vernunft als Idee liegend, denn dann müsste er auf die möglichst weite Ausdehnung der einzelnen Geistesfunktionen und nicht auf die Verknüpfung derselben gehen. Es ist vielmehr der Zweckbegriff das regulative Princip der einzelnen Seiten des menschlichen Geistes unter einander. Da dieses aber nun nicht mit dem Verstande durch Begriffe zum Bewusstsein gebracht werden kann, so resultirt die Frage, ob es überhaupt und wie es möglich ist, dass der Mensch seiner eigenen, harmonisch angelegten Geistesnatur sich bewusst wird. Da ist nun der Zeitpunkt, wo Kant hereintritt mit dem Begriff des Schönen und des Erhabenen, zweien Stimmungen, welche den in uns liegenden Zweckbegriff uns bewusst machen. Wenn wir von einem Gegenstande sagen, er sei schön, so fällen wir damit ein Urtheil, das auf Allgemeingültigkeit Anspruch macht, aber nicht nach Begriffen, den allgemeinen Formen des Verstandes, denn dann müssten wir unser Urtheil einem Jeden als richtig beweisen können; wir sinnen vielmehr unser Urtheil einem jedem Miturtheilenden nur an, ohne es ihm beweisen zu können. Das Kriterium für unser Urtheil ist dabei nicht das objectiv gültige Schema des Begriffs, sondern das subjectiv in uns hervorgebrachte Gefühl des Angenehmen, der Lust. Sie ist aber wohl zu unterscheiden von dem Angenehmen, das aus der Naturseite des Menschen entspringt, z. B. dem Angenehmen, welches durch den Geruch gewisser Blumen hervorgebracht wird, denn das involviret nicht einmal ein Urtheil, viel weniger ein allgemeines Urtheil. Das Angenehme, das aus der Betrachtung des Schönen entspringt, ist ein intellectuelles, hervorgehend aus der harmonischen, d. h. zweckvollen Stimmung, in welche Einbildungskraft und Verstand des Menschen getreten sind. Dabei fühlt sich der Geist in jeder Weise frei, denn jene beiden Vermögen sind in zwanglose Vereinigung getreten, im Gegensatz zum Verstandesurtheil, in welchem der Verstand zwingend auf die Anschauungen der Einbildungskraft wirkt.

Wenn bei der Betrachtung des Schönen Sinnlichkeit und Verstand sich zu einem freien Einklange zusammengeben, so tritt bei der Betrachtung des Erhabenen Einbildungskraft oder, was hier dasselbe bedeutet, Sinnlichkeit, in Verein mit dem

höchsten menschlichen Vermögen, der Vernunft, wodurch zunächst Disharmonie bewirkt wird, die sich aber nach einem höhern Gesichtspunkte in Harmonie auflöst. Wenn wir z. B. von einem hohen Berge herab das Meer überschauen, so begnügt sich die Einbildungskraft nicht mit einem Theile desselben, den das Auge augenblicklich sieht, sondern getrieben von dem Vernunftprincip, welches die Totalität fordert, sucht sie fort und fort das Ganze in sich aufzunehmen, kann aber diesem Gesetze nicht gerecht werden, weil ihr die Kraft dazu fehlt. Dadurch wird zunächst das Gefühl der Unlust erregt, welches aus einer scheinbaren Disharmonie der Vernunft und der Sinnlichkeit entspringt. Zugleich wird sich aber das Gemüth aus dieser Disharmonie des höchsten, in ihm wohnenden Principis bewusst, welches das Unendliche in sich fasst, der Vernunft. Der Mensch fühlt sich zum Unendlichen fähig, kann es aber nicht erreichen. Dadurch wird das Gefühl der Lust erregt, welche höchste Harmonie aufweist, denn es liegt in der Zweckbestimmung beider Vermögen, dass die Idee der Vernunft von der Sinnlichkeit nie erreicht wird. So entsteht das Gefühl des Erhabenen in uns aus der versuchten Stimmung der Vernunft und Sinnlichkeit; das Kriterium dieser versuchten Stimmung ist Lust, welche aus Unlust entspringt. Wer z. B. den Kölner Dom betritt, wird sich zunächst abgestossen fühlen von der Unendlichkeit des Raumes, welchen zu fassen der Einbildungskraft aufgegeben wird, bis das Auge sich daran gewöhnt, d. h. bis die Einbildungskraft ablässt, fühlend, dass sie diese Unendlichkeit des Raumes doch nicht in sich aufnehmen kann. Zugleich wird aber ein Gefühl hoher Befriedigung rege darüber, dass sie wenigstens versucht hatte, ihn zu fassen. Kant nennt diese Gattung, da sie bloss mit dem Raume zu thun hat, das mathematisch Erhabene.

Weiter tritt uns aber auch die Natur als unendliche, furchtbare Macht entgegen. „Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, der grenzenlose Ocean, in Empörung gesetzt, machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit, lassen aber ein Vermögen des Widerstandes von ganz anderer Art in uns entdecken, welches uns Muth macht, mit der scheinbaren Allgewalt der Natur uns messen zu können“. Der Mensch wird sich seiner sittlichen Macht bewusst, er fühlt, wie auch die grösste Naturgewalt nicht im Stande ist, ihn aus seiner sittlichen Bestimmtheit, aus seinen fest normirten Grundsätzen des Handelns zu drängen. Wenn der Eindruck, welchen die Macht der Natur auf die Sinnlichkeit des Menschen macht, eine Unlust, nämlich die Furcht, nach sich zieht, so folgt dieser doch sogleich der Triumph der Vernunft wodurch sich der Mensch als Herrscher auch der gewaltigsten Natur fühlt; es ist

ein Oscilliren der Stimmungen von Kleinheit und Grösse. So wird also das Erhabene die Veranlassung sich das allgemeine Vernunftgesetz des moralischen Handelns, welches als unendliche Idee eigentlich gar nicht darstellbar wäre, ästhetisch, d. h. im Gefühl zum Bewusstsein zu bringen. Kant nennt diese Art das dynamisch Erhabene; es zu fühlen, dazu gehört eine gewisse Cultur des Geistes, da es eine Anspannung und eine Wechselwirkung zweier Gemüthskräfte erfordert, zu welcher nicht jeder Mensch willig und fähig ist.

Hieran knüpfen sich bei Kant einige Betrachtungen, die nichts Neues in das System bringen, aber später für Schiller Veranlassung geworden sind, gerade nach dieser Seite hin und zwar in seinem Interesse weiter zu bauen. Wie aus der Betrachtung der Natur das Gefühl des Erhabenen in uns geweckt wird, so kann es auch geschehen aus der Betrachtung des Menschen. Auch in ihm treffen wir gewissermassen eine Naturseite an, die in ihm wohnende Stimmung zum Handeln. Wird nun diese durch die Idee des Guten zu möglichst weiten Grenzen angespannt, so nennen wir sie Enthusiasmus. An sich ist jene Naturseite des Menschen regellos und scheint also in keiner Weise der Bestimmung durch freie Grundsätze zugänglich zu sein, folglich auch kein Wohlgefallen nach sich ziehen zu können. „Aesthetisch gleichwohl ist der Enthusiasmus erhaben, weil er eine Anschauung der Kräfte durch Ideen ist, welche dem Gemüthe einen Schwung geben, der weit mächtiger und dauerhafter ist, als der Antrieb durch Sinnenvorstellungen.“ Aesthetisch erhaben können auch Affekte sein, z. B. der Zorn, weil er in uns das Bewusstsein unserer Kräfte, jeden Widerstand zu überwinden, rege macht; ästhetisch endlich die Affektlosigkeit, wenn sie die Folge eines nach Grundsätzen handelnden Gemüthes ist. Alle diese Seelenstimmungen dienen dazu, gewissermassen die moralische Idee frei wirkend zu machen, indem sie die Naturseite des Menschen zwingen, ihr so weit wie möglich zu folgen. Das Gefühl des Erhabenen als Darstellung einer Vernunftidee wird also moralisch wirken.

Wenn wir nun Schiller in seinem Verhältnisse zu Kant betrachten, so müssen wir zunächst hervorheben, dass die Zeit seiner Jugenddramen vorüber war, eine Zeit des Ringens, in welcher er den Idealen seiner Begeisterung Gestalt und Form geben wollte. Aber es blieben nur Ideale, d. h. Gebilde seiner Subjectivität, welchen das objective Mass der Wirklichkeit fehlte. So wurde es nun sein eifrigstes Bestreben, von sich selbst zu abstrahiren und seinen Geist fähig zu machen zur Darstellung des Wirklichen. Daher jetzt sein eifriges Lesen der griechischen Dramatiker und sein Studium der Geschichte. Aber ein Geist wie der Schiller's, der gewohnt war, Alles aus sich selbst zu schaffen, konnte sich nicht

mit Gegebenem begnügen. In sich selbst eine feste Norm für sein dichterisches Schaffen zu finden, seinen Geist dafür zu präformiren, war jetzt sein eifrigstes Bestreben. Zugleich ist es eine Charakterforderung Schillers, ein Streben nach Vollendung, zu einem Abschluss zu kommen sowohl in Hinsicht seiner moralischen, als auch ästhetischen Grundsätze. Erst nachdem er mit sich selbst in's Reine gekommen war, konnte er mit dem rechten Bewusstsein wieder allein der Dichtkunst leben.

Warum nun Schiller, obwohl Dichter, gerade Kant's eifrigster Schüler geworden ist, liegt nicht sowohl in der Strömung der Zeit, welche von Kant'schen Ideen erfüllt war, als vielmehr, wie schon oben erwähnt, in der Aehnlichkeit ihres philosophirenden Geistes. Schon im Jahre 1784, in seinem Aufsatz: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet,“ hat Schiller den Zweck des Dramas insonderheit der Tragödie, in einer Weise zu bestimmen gewusst, welche uns zeigt, wie das Studium der Kant'schen Philosophie einen vollständigen Umschwung seiner Anschauungen hervorgebracht hat. Schiller sucht sich in dieser Schrift die Wirkungen vorstellig zu machen, welche die Schaubühne, besonders die tragische, auf den Menschen äussert. Er weist von vornherein als unwürdig für die Schaubühne zurück, dass sie bloss vergnügen wolle. In der weiteren Entwicklung seiner Gedanken folgt er dann der Dreitheiligkeit des menschlichen Geistes, indem er einen Einfluss auf den Willen, den moralischen, einen auf den Verstand, den intellectuellen, und endlich einen auf die Sinnlichkeit, einen ästhetischen, hervorhebt. Jener erstere gilt ihm als der bedeutendste, für die tragische Bühne der einzige. Worin besteht nun dieser moralische Einfluss? Unter allen Mitteln, welche die Gemeinschaft der Menschen stützen, steht die Religion obenan, denn die Gesetze wirken nur negirend, während die Religion zu den geheimsten Triebfedern des menschlichen Herzens hinabsteigt, um sie nach ihrem Willen zu lenken. Da die Religion hauptsächlich durch das Medium der Phantasie, sie es durch Vorstellung von Strafen, sei es von Belohnungen auf den Willen wirkt, so wird die höchste Wirkung dadurch erreicht werden, dass sie in ein Bündniss mit der Schaubühne tritt, denn diese unterhält die Phantasie durch lebendige Gegenwart. Wie das Beispiel unendlich mehr wirkt, als das blosses Wort, so wird die Schaubühne grössere Erfolge aufweisen können, als die blosses moralische Vorschrift.

Die tragische Bühne wirkt also hauptsächlich durch Beispiele, Beispiele aber, welche um so wirksamer sind, als sie von den Zuschauern miterlebt werden. Wir sehen die Lady Macbeth als Nachtwandlerin, von Gewissensbissen gefoltert, vergebens das vergossene Blut von den Händen waschen und preisen die Ruhe eines guten Gewissens. Das Laster erregt unsern Abscheu, die Tugend unsre

Billigung, und das wirkt reinigend und veredelnd auf unser eigenes Handeln, um so mehr, da wir nicht bloss ein einzelnes Factum sehen, sondern wie sich beide, Tugend und Laster, aus den geheimsten Triebfedern des Menschenherzens loslösen, sich weiter entwickeln und endlich zur That werden. Dies die moralische Wirkung der Schaubühne, welche aber unmittelbar durch die Thatsachen selbst, sei es abschreckend, sei es antreibend zu Stande kommt, ohne dass das Formale der Tragödie dabei in's Spiel kommt. Um noch der ästhetischen Wirkung der Schaubühne Erwähnung zu thun, so trifft sich schon hier eine Ansicht angedeutet, welche dem Dichter später Veranlassung zu näherer Auseinandersetzung gegeben hat. Wenn die Arbeit als Ausdruck des Willens den Menschen als moralische Person anspricht, das Vergnügen ihn als sinnliches Wesen erschläft, so soll die Schaubühne durch die von ihr gegebenen Darstellungen das verlorene Gleichgewicht, die Harmonie dem menschlichen Geiste wiedergeben, so dass in ihm die absolute Fähigkeit zu jeglichem Thun wieder hergestellt wird.

Schiller hat diesen Aufsatz: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ im Jahre 1784 geschrieben, 1791 begann er das Studium der Kant'schen Kritik der Urtheilskraft, welchem später das der praktischen Vernunft folgte. Die Resultate dieses seines philosophischen Studiums hat Schiller in einer Reihe von Schriften niedergelegt, welche der Ideenschatz geworden sind, auf welchem sich fast jede Aesthetik aufgebaut hat. Es liegt mir der Beschränktheit meines Themas wegen fern, die späteren Aufsätze, welche aber die Hauptschriften sind, zu betrachten: „Ueber Anmuth und Würde, „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts“, „Ueber naive und sentimentalische Dichtung.“ Hier wird nur von denen die Rede sein können, welche Wesen und Zweck des Dramas, speciell der Tragödie, betrachten.

Lessing führt in seiner Dramaturgie aus, wie Aristoteles den Zweck der Tragödie in der Erregung des Mitleids und der Furcht gefunden habe, wodurch dann eine Reinigung dieser beiden und ihnen verwandter Affekte bewirkt werde. Doch ist dies von Aristoteles nur empirisch gefunden, ohne dass gezeigt wird, wie es im ganzen Wesen des Menschengesistes begründet ist. Dasjenige, was Schiller hierbei vermissen musste, ist die sittliche Erhebung des Menschengesistes; der Zweck seiner meisten Erörterungen über diesen Gegenstand ist es, diese sittliche Erhebung in den Vordergrund zu stellen. Dies geschah an der Hand Kant's, indem er die Ideen desselben über das Erhabene bei der Erörterung des tragischen Vergnügens anwandte. Zugleich musste es ihm eine hohe Befriedigung gewähren, hiermit in dem Ganzen eines Systems zu stehen. Diejenigen Aufsätze nun, welche diesen Gegenstand behandeln, sind: „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen

Gegenständen“, „Ueber die tragische Kunst“ und „Ueber das Pathetische“, welches letztere ein Theil eines ausführlicheren Aufsatzes ist: „Das Erhabne.“ Die Betrachtung der Aufsätze folgt hier nicht der Zeit, sondern dem Fortschritte des Inhalts nach. Indem Aufsätze: „Ueber das Pathetische“ zeigt Schiller unter welchen Bedingungen das Leiden Gegenstand jeder Kunst, vorzüglich aber der tragischen, sein kann. Darstellung des Leidens an sich kann niemals Gegenstand der Kunst sein, sondern nur, insofern es Darstellung des Uebersinnlichen, d. h. der Unabhängigkeit der menschlichen Vernunft von dem Drange der Nothwendigen ist. Der physische Mensch in uns muss heftig leiden, um sich seiner höchsten, der moralischen Kraft bewusst zu werden. Es muss also ein Widerstreit zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit uns vor Augen angeführt werden, denn ohne diesen würde man gar nicht erkennen, ob der Mensch in Folge seines ausgebildeten, moralischen Characters das Leiden besiegt oder bloss aus Unempfindlichkeit von demselben nicht berührt wird. Der Held also in der Tragödie muss wirklich leidensfähig sein, wie uns die Griechen bei allen ihren Helden darstellen, es muss die Natur in ihm sprechen; aber zugleich darf er in diesem Leiden nicht aufgehen, als moralische Person muss er vielmehr Herr desselben werden. Das erste Gesetz der tragischen Kunst ist also Darstellung der leidenden Natur, das zweite die Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden. Dass ein solches Verhältniss tief in der Menschennatur begründet sei, zeigen uns die Ausdrücke des gewöhnlichen Lebens. Wir nennen nämlich denjenigen Menschen gemein, der bloss den Trieben seiner Sinnlichkeit folgt, dagegen denjenigen edel, der dieselben nach dem moralischen Gesetze regelt. Hierbei führt Schiller den Kant'schen Gedanken an, welchen der Philosoph aus seinem ganzen System bewiesen hatte, dass moralische Ideen eigentlich gar nicht darzustellen seien — nach Kant nicht durch Verstandesbegriffe — sondern nur negativ und indirect durch das Gefühl der Hemmung im Widerstreit der beiden Geistesvermögen. Diese Gesichtspunkte, welche Schiller in Hinsicht des Leidens für die tragische Kunst angiebt, sind aber auch allgemein massgebend, insonderheit für die plastische Kunst. Als Beispiel führt er den Laokoon an, in welchem uns die physische Natur des Vaters in dem höchsten Leiden dargestellt, dagegen die moralische, nämlich das Vatergefühl, als dasselbe beherrschend vor Augen geführt wird. Dem Beschauer wird also, um mit Kant zu reden, Lust durch Unlust erweckt. Diese Geistesfreiheit des Menschen gegenüber seiner sinnlichen Natur wird erstens negativ offenbar, indem sie von derselben keine Gesetze empfängt, wie wir das in der Darstellung Laokoons finden können — das Erhabne der Fassung, welches als coexistirend Gegenstand der plastischen Kunst ist;

zweitens positiv, indem entweder das Vernunftgesetz, um sich selbst aufrecht zu erhalten, das Leiden wählt, oder das Leiden des Menschen Folge des verletzten Gesetzes ist — das Erhabne der Handlung, welches beides Gegenstand der tragischen Kunst ist. Für ersteres können wir Karl Moor anführen, der sich im Bewusstsein des übertretenen Gesetzes selbst der Gerechtigkeit überliefert; für letzteres Maria Stuart, welche das Leiden willig hinnimmt als Sühne für ihr früheres Leben.

Wenn Kant in seiner Kritik der praktischen Vernunft die Form des moralischen Gesetzes so streng von allen andern Antrieben gesondert hat, dass es nur in Widerstreit mit denselben gedacht werden kann, so suchte Schiller, der überall für die Einheit und Harmonie des menschlichen Geistes interessirt war, diese weite Kluft zu überbrücken. Wohl nimmt er an, was Kant ausgeführt hat, dass das Vernunftgesetz als absolut zwingend die Sinnlichkeit beherrschen müsse, und nennt dies die moralische Betrachtung; aber er glaubt, dass das Verhältniss beider noch eine andere Betrachtung zulasse, welche er die ästhetische nennt. Wenn dort nur das Vernunftprincip mit Freiheit waltet, auf der Seite des Sinnlichen aber nur Zwang ist, so glaubt er dem letzteren so viel Freiheit beilegen zu können, als er dem ersteren an Bestimmtheit wegnimmt. Er thut dies in Hinblick auf den Zweck jeglicher Kunst, das Vergnügen, welche aber in der Darstellung des Zwanges nur Unlust erwecken würde. Er glaubt die Freiheit der beiden Geistesvermögen in dem Falle gerettet zu haben, wenn er nicht eine wirkliche moralische Handlung darstellt, sondern nur eine solche, aus welcher uns das absolute Vermögen zum moralischen Handeln offenbar wird. Für die ästhetische Betrachtung wird also die Richtung des Handelns von geringer Bedeutung sein, dagegen von der grössten die Kraft, mit der gehandelt wird. Aesthetisch darstellbar sind daher sowohl gute als böse Charactere, wenn anders letztere nur eine Energie in der Ausführung beweisen, welche alle Schranken und Hindernisse zu überwältigen vermag, wie wir das in Shakespeare's Richard III. bemerken. Mit diesem Unterschiede hat sich Schiller für sein dichterisches Schaffen ein weites Feld eröffnet.

In dem andern Aufsätze: „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ weist Schiller zunächst die früher von ihm vertretene Ansicht zurück, dass es Zweck der Tragödie sei, moralisch zu bessern. Werde dieser Zweck der Kunst überhaupt untergeschoben, so werde viel Mittelmässigkeit befördert und ihr ein Beruf aufgedrungen, der ihr vollständig fremd und unnatürlich sei. Ihre Aufgabe sei vielmehr zu vergnügen, welches Vergnügen aber zugleich derartig sei,

dass es eine Veredlung des Menschen nicht ausschliesse. Er nennt dies das freie Vergnügen und führt hierbei den Gedanken weiter aus, welchen er schon früher angedeutet hatte, dass es der Kunst obliege, die Phantasie in Spiel zu setzen und den Willen abzuspannen, so dass beide geeint den ganzen Menschen wiederherstellen. Wodurch wird nun dieses sogenannte freie Vergnügen bewirkt? Hier nimmt Schiller den Kant'schen Gedanken einer dem menschlichen Geiste immanenten Zweckmässigkeit auf. Er unterscheidet sinnliches und freies Vergnügen so, dass jenes durch eine von Aussen kommende Naturnothwendigkeit entstehe, dieses aus einer zweckmässigen Uebereinstimmung, sei es des Verstandes und der Einbildungskraft, oder der Vernunft und der Einbildungskraft fliesse.

Erstere Uebereinstimmung bewirkt, wie schon Kant nachgewiesen, das Gefühl des Schönen, die zweite das des Erhabenen. Die Künste aber, welche beide Gegensätze zur Darstellung bringen, heissen die schöne und die tragische Kunst, und in wie weit sie im Zuschauer diese Uebereinstimmung hergestellt haben, darin wird der Gradmesser ihrer erreichten Absicht zu suchen sein. Wenn nun Schiller dem Zwecke dieses Aufsatzes gemäss die Bedingungen beschreibt, unter welchen die tragische Kunst ihre Wirkungen zu Stande bringt, so geht er den umgekehrten Weg wie Kant, indem er gewissermassen die Probe zu den Kant'schen Expositionen macht.

Schon Kant hatte das Gefühl des Erhabenen mit einer gewissen Rührung verglichen, und Schiller nimmt diesen Gedanken gern auf, da die Rührung die Quelle des tragischen Vergnügens ist. Er legt das Gefühl der Rührung auseinander und kommt nun rückwärts gehend zu den Bedingungen, welche der Philosoph für das Erhabene gefunden hatte. Die Rührung ist ebenso wie das Gefühl des Erhabenen eine gemischte Empfindung, bestehend aus Schmerz und Lust, also liegt bei beiden der Zweckmässigkeit eine Zweckwidrigkeit zu Grunde; der Schmerz, als unsrer sinnlichen Natur entgegenstehend, bezeichnet eine Zweckwidrigkeit, aber insofern er unsrer Geistesnatur entspricht, wirkt er Lust und bezeichnet dadurch die höchste Zweckmässigkeit. Beides zusammen macht die Rührung aus. Aus diesem Grunde wird Rührung verursacht durch das Leiden des Tugendhaften, da Leiden und Tugend als vollkommen unzusammengehörig erscheinen, also in ihrem Verhältniss jene gesuchte Zweckwidrigkeit vorhanden ist. Der höchste Zweck aber im Menschen ist der moralische; wird der offenbar, so wird die höchste Lust erregt. Er wird aber nur offenbar im Kampfe und zwar mit Allem, was der Vernunft entgegensteht, seien es Empfindungen und Leidenschaften oder die physische Nothwendigkeit und das Schicksal. „Je furchtbarer die Gegner, desto

glorreicher der Sieg, der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen“ Diesen Widerstreit nun zwischen Naturnothwendigkeit und dem moralischen Gesetz — der tragische Conflict — stellt die Tragödie dar. Hieran knüpft Schiller dann den Gedanken, den er, wie wir schon gesehen, im Aufsatz über das Pathetische weiter ausführt, dass der Held das Leiden wählt, um das Sittengesetz aufrecht zu erhalten, oder im Leiden büsst, weil er dasselbe übertreten hat — positive und negative Erfüllung des Gesetzes.

Der dritte Aufsatz Schiller's „Ueber die tragische Kunst“ kann gewissermassen die Poetik des Dichters genannt werden, obgleich er sich allerdings nur auf die Erörterung der Tragödie beschränkt. Er geht zunächst einleitend von der Naturbasis des Menschen aus, welche in der Aufsuchung der Gefahr, in der Liebe zu Hazardspielen eine Lust durch Schmerz zu erzielen strebe. Hier äussere sich der absolut freie Thätigkeitstrieb des Menschen gegenüber seinem Glückseligkeitstriebe. Diese Naturbasis sei aber keine andre als das Hervordrängen der Vernunft vor die Sinnlichkeit, womit nun auch zusammenhänge das Vergnügen an traurigen Rührungen. Die Materie also, aus welcher das Vergnügen entspringt, ist das Leiden, aber da wir es nicht als eigenes erdulden, das Mitleiden, welches aber so beschaffen sein muss, dass das im vorigen Aufsätze deducirte Gefühl der Rührung daraus entspringen kann. Es darf also nicht zu schwach sein, denn dann würden wir weder Schmerz noch Vergnügen empfinden, noch so stark wie ein eignes Leiden, weil sonst das Gefühl der freien Vernunft Herrschaft nicht zum Ausdruck kommen könnte. Unser Mitleid wird vermindert werden, wenn sich andere Affecte in dasselbe mischen, wie z. B. Abscheu vor gehäufter Bosheit oder Verachtung wegen mangelnder Characterfestigkeit. Es ist eine schlechte Empfehlung für den tragischen Dichter, wenn er nicht ohne grosse Verbrechen auskommen kann, vielmehr wird er am zweckmässigsten handeln, wenn er das Leiden entspringen sein lässt aus der Kette der Verhältnisse, welche aber kein dunkles Fatum sein darf wie bei den Griechen, denn dem steht der Mensch ja wehrlos entgegen, sondern eine teleologische Verknüpfung, in welcher der Mensch gewissermassen immer einen leitenden Gedanken heraus erkennen muss. Alles dies betraf die Gefahr, dass etwa das Mitleid irgend wie verringert werden könnte. Das Entgegengesetzte kann ebenso stattfinden, dass die traurige Rührung den Zuschauer haltlos mit sich fortreisst, deswegen haben schon die Griechen nicht ohne Grund an bestimmten Stellen allgemeine Sittensprüche und Regeln eingestreut, welche gewissermassen als Correctiv dastehen und den freien Geistesmenschen wieder aufrichten sollen.

Bis jetzt sind die Einschränkungen gegeben worden, welche bei dem Mitleid in der Tragödie statthaben. Was ist nun nothwendig, damit es das leiste, was die Tragödie sich zum Zweck gesetzt hat? Vier Gesichtspunkte stellt Schiller hierbei auf; die Vorstellung des Leidens müsse 1. Lebhaftigkeit, 2. Wahrheit, 3. Vollständigkeit und 4. Dauer haben. Um das Mitleid zu dem möglichst hohen Grade in uns zu erregen, genügt nicht eine bloße Erzählung vom Leiden, da bei derselben der Zuschauer den Eindruck desselben erst von zweiter Stelle empfängt, sondern das Leiden muss uns vor Augen geführt werden; es muss also die Tragödie eine Handlung sein. Nur wenn wir die handelnden Personen leiden sehen, kann auch in uns das Mitleid erweckt werden.

Doch auch die lebhafteste Darstellung des Leidens würde ohne Wirkung auf den Zuschauer sein, wenn es nicht in dessen ganzes Seelen- und Gefühlsleben hineinpasste, wenn es nicht darin eine ähnliche Stimmung fände, an welche es anklängen könnte; wir müssen mit Leichtigkeit uns an die Stelle der leidenden Person setzen können. Das Leiden, welches uns objectiv dargestellt wird, muss auch für uns subjective Wahrheit haben.

Wenn wir uns aber an die Stelle der leidenden Person versetzen sollen, muss drittens die Handlung eine vollständige sein, es muss für uns möglich sein, aus der Verknüpfung von Ursache und Wirkung zu erkennen, wie die leidende Person in diesen Zustand gekommen ist. Nur so auch kann ihr Leiden für uns zur subjectiven Wahrheit werden.

Dazu gehört viertens die Fortdauer des Leidens, da es nicht genügt, dass unsere Seele einmal von diesem Affecte betroffen wird, sondern dass sie den Kampf ihrer sinnlichen Natur mit der geistigen stets aufrecht erhält. Daher genügt nicht ein einziger Angriff des Leidens, weil der von der moralischen Kraft des Menschen sehr bald aufgehoben würde, sondern das Leiden muss sich in wiederholten, und zwar immer verstärkten Schlägen erneuern. Nur dadurch kann die Kraft des Menschen zum höchsten Ausdruck gebracht werden. Das sind also die Bedingungen, unter welchen das Mitleid in der Tragödie in dem Zuschauer zu dem specifisch höchsten Grad erregt wird. So ist also Tragödie die dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten, welche uns Menschen in einem Zustande des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.

Die in diesen drei Aufsätzen ausgesprochenen Grundsätze sind für Schiller für sein späteres dichterisches Schaffen normativ geworden.

Als Schiller den Aufsatz: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrach-

tet“ schrieb, hatte er bereits seine drei ersten Jugenddramen: „Die Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe“ vollendet und Don Karles angefangen. In ihnen wird sich also der dort ausgesprochene Zweck einer unmittelbar moralischen Wirkung thatsächlich abspiegeln. Jedes einzelne dieser Stücke bringt in sich eine bestimmte moralische Idee zur Darstellung; hiervon, nicht so von der tragischen Form des Ganzen hängt die Wirkung ab.

Von dem ersten Schauspiel: „Die Räuber“, sagt dies Schiller in der Vorrede dazu selbst; die einzelnen Personen in dem Stücke haben gewissermassen jede einzelne einen Selbstzweck. Franz Moor stellt uns das Laster dar, welches in ohnmächtigen Reflexionen die eigenen Folgen vergeblich zu negiren strebt. Karl Moor die Grösse eines nach dem Höchsten strebenden Geistes, der aber in unrichtige Bahnen gelenkt ist. Ebenso ist jede der übrigen Personen der Typus irgend einer menschlichen Verirrung. So ist die Wirkung der ganzen Tragödie eine moralische, indem sie zeigt, wie das Laster dort sich selbst vernichtet und zum abschreckenden Beispiele dient, hier die Tugend, trotz der lasterhaften Umgebungen, in welchen sie eingeschlossen ist, triumphirt.

In „Fiesco“ ist es das Streben nach Alleinherrschaft gegenüber dem starren Republikanismus eines Verrina, welches den Conflict herbeiführt, doch der tragische Character des Stückes wird nur auf gewaltsame Weise herbeigeführt. Das Leiden des Helden, welches er selbst durch die Ermordung seiner Gemahlin hervorruft ist ein zufälliges, also kein Beweis von der Kraft seines Charakters, von der Grösse seines Strebens. Unser Mitleid gilt wohl dem Helden, wie er sich in jener einzelnen Scene zeigt, aber nicht dem Helden des ganzen Stückes, und so geht auch hier die Wirkung aus von der Darstellung der Empfindung, nicht von der formalen Anlage des ganzen Stückes.

Das dritte Stück, Kabale und Liebe, ist in formaler Hinsicht das vollendetste von Schillers Jugendstücken. Es stellt uns den Kampf dar zwischen der berechtigten subjectiven Neigung des Individuums und den gesellschaftlichen Formen und Traditionen. Auch hier hängt die Wirkung von der Darstellung der moralischen Idee ab, durch welche der Held leidet nicht von der tragischen Form, welche auf Intriguen und Missverständnisse beruht.

Auch das zwischen der ersten und zweiten Epoche liegende Stück „Don Carlos“ zeigt uns die moralische Idee, nämlich den Kampf zwischen der Humanität und dem Despotismus, verbunden mit der Geistesknechtung. Die Einheit der tragischen Form hat Schiller selbst nur mit grosser Mühe in seinen Briefen über Don Carlos zu retten vermocht.

Wenn hiernach diese erste Tragödien Schillers mehr oder weniger die subjectiven Stimmungen und Neigungen des Dichters ausdrücken, so zeigen die der zweiten Epoche, welche auf sein philosophisches Studium folgten, ein vollständig anderes Gesicht. Es ist der Vortheil der Kant'schen Idealphilosophie, dass sie den Menschen sich selbst objectiv und somit fähig macht, sich selbst zu betrachten. Dieses allgemeine formale Resultat seines philosophischen Studiums hebt Schiller selbst hervor, indem er von sich sagt, er vermöge jetzt ruhig die Operationen seines Geistes zu betrachten und Zeuge derselben zu sein. Diese grossartige Objectivität ist das Characteristische seiner späteren dramatischen Dichtungen. Der historische Stoff tritt in den Vordergrund, die einzelnen Facta drängen sich selbst weiter, gemäss des in ihnen lebenden, nothwendigen Connexes. Personen und Helden der Stücke sind Personen der Geschichte, nicht bloss Träger der Ideale des Dichters. Mit dieser dem Dichter-eigen gewordenen Objectivität hängt zusammen die Art und Weise der Wirkung seiner jetzigen Stücke, welche hervorgebracht wird durch die formale Anlage des Ganzen. Wenn die früheren Tragödien, wie wir gesehen haben, durch ihre Ideen eine unmittelbar moralische Wirkung auf den Zuschauer ausübten, so haben die jetzigen zwar auch eine erhebende Wirkung, aber so wie Kant in seinen Expositionen über das Erhabene aussprach und wie Schiller in seinen ästhetischen Abhandlungen weiter erörterte; das Erhebende wird bewirkt durch die Form der Tragödie, welche uns den Helden im höchsten Leiden darstellt, wie er eben durch dieses Leiden die höchste Energie seines Strebens bethätigt; Lust wird durch Unlust bewirkt. Es ist das Gefühl des Erhabenen, welches wir aus allen diesen Tragödien mit fortnehmen. So Wallenstein. Ein dunkles Geschick, welches die Nothwendigkeit des Fatums in sich trägt, aber von den Sternen gewissermassen die Vernunft des Gesetzes geborgt hat, treibt ihn vom blossen Gedanken zum Beschluss und zur That. Alles erhebt sich wider ihn, was als feste, sittliche Norm gilt, die Autorität des Kaisers, sein eigener fleckenloser Ruf als Feldherr, die ideale Liebe eines Jünglings, das gefährdete Glück seiner Familie, die Disciplin seiner Feldherrn und seines Heeres. Alle diese Fesseln muss er zerreißen, aber die Qual seines Herzens zeigt uns die erhabene Grösse des fest entschlossenen Mannes. Dieser Gegensatz wird gegen das Ende des Stückes zugespitzt in der Ruhe und Hoffnungsfreudigkeit seines Gemüthes gegenüber seinem sich vollendenden grausamen Geschehe. Es ist wohl in keinem anderen Stücke unserem Dichter besser gelungen als in diesem, uns mit dem Eindruck des Erhabenen zu entlassen um alle überflüssige Gefühlsrührung von uns fern zu halten.

In Wallenstein wurde uns die Grösse eines energisch strebenden Geistes

dargestellt ohne Rücksicht auf die Richtung dieses Strebens. In der Jungfrau von Orleans zeigt sich uns wieder die sittliche Idee, noch erhöht durch den Nimbus des Wunderbaren, aber wirksam durch die Kraft, von welcher sie getragen wird, und tragisch dargestellt in dem energisch festgehaltenen Leiden, durch welches an der Trägerin desselben die Uebertretung ihrer idealen Aufgabe gerächt wird. Die Wirkung der Tragödie geht also auch hier von der formalen Composition aus.

Als Resultat seiner über die Tragödie gewonnenen Ansichten ist auch die Einführung des Chors in der Braut von Messina anzusehen. Schiller hatte schon in seinem Aufsätze über die tragische Kunst als gewinnbringend für die Tragödie die Forderung aufgestellt, dass der Dichter in die Reihe der Begebenheiten, welche das Mitleid erregen sollen, allgemeine Sittensprüche und Regeln einstreue, an welchen sich die freie Geistesnatur des Menschen gewissermassen wieder emporranke. Dieses Vernunftprincip nun soll der Chor in der Tragödie repräsentiren. Er soll einmal gegenüber der Unendlichkeit und Vereinzelung des Stoffes das Ideale der zusammenfassenden Form darstellen und zweitens gegenüber den Affekten und Leidenschaften, welche auf den Zuschauer drückend einwirken, die Ruhe des vernünftigen Betrachters zeigen. Wenn sich auch in der Rechtfertigung der Einführung des Chors schon andere, besonders Schelling'sche Einflüsse bei Schiller geltend machen, so liegt doch der letzte Grund in seinen durch Kant aufgebauten Ansichten.

In Maria Stuart wird uns, wie schon oben erwähnt, die erhabene Unterwerfung unter das moralische Gesetz und seine Folgen dargestellt, gemäss dem Character des Weibes. Aus dieser negativen Form der Tragödie lässt sich wohl auch die grössere Gefühlsrührung erklären, welche ja immer dem Dulder am meisten folgt. Schiller hatte, wie uns die Erörterung dieser seiner Tragödien beweist, durch sein ästhetisches Studium gewissermassen ein fest bestimmtes, geistiges Gefüge für eben diese Dichtungsart bekommen. Dasselbe ist auch vielfach noch erkennbar in den Balladendichtungen, welche ebenfalls bald nach der Zeit seines Philosophirens entstanden.

Im „Taucher“ wirkt der Kampf des nach einem hohen Preise ringenden Menschen gegenüber der allgewaltigen Naturkraft gewiss das Gefühl des Erhabenen in uns; ebenso im „Kampfe mit dem Drachen“ und im „Handschuh“, wo die Menschenkraft sogar als Sieger aus dem Kampfe mit der Naturgewalt hervorgeht. Auch in den anderen Balladen ist ein gewisser tragischer Zug nicht zu verkennen, da in ihnen der Mensch es wagt sich einem ungeheuren Schicksale entgegen zu stellen, dem er freilich erliegt.

Wenn wir also in Schiller den grössten dramatischen Dichter Deutsch-

lands ehren, so dürfen wir das Verdienst des grössten deutschen Philosophen nicht ausser Acht lassen, an dessen Hand er auf die Höhe seines Ruhms gelangte.

.....