

Die Dokumente bedeutender Künstler über ihre eigene Praxis, über ihre theoretischen Bemühungen zur Vertiefung dieser Praxis sind stets ausserordentlich bedeutsam. Sie sind gleich wichtig für die Entwicklung unserer Aesthetik, wie für das pädagogische Näherbringen der grossen Probleme der Kunst an das lesende Publikum. Es folgt aus der Natur der Sache, dass die intimsten Probleme der künstlerischen Praxis gerade in solchen unmittelbaren Aeusserungen seitens grosser Künstler, in Briefen, Gesprächen, Tagebüchern etc. am besten studiert werden können. Die wichtigsten und theoretisch am schwersten erfassbaren Fragen, z.B. die der künstlerischen Umarbeitung des unmittelbaren Lebensstoffes erscheinen hier konkret, lebendig mit der Praxis verknüpft. Wir können die Kunstwerke in ihrem Entstehungsprozess studieren, indem wir die ersten Projekte und die Zwischenstadien mit den fertigen Werken vergleichen, indem wir auf diese Weise den künstlerischen Wert der theoretischen Klärung und der praktischen Verbesserung Schritt für Schritt verfolgen. In solchen Dokumenten des Schaffensprozesses bedeutender Künstler liegt ein noch ungehobener Schatz unseres kritischen und literaturtheoretischen Erbes. Sehr viele Vulgarisationen in der Auffassung der künstlerischen Probleme könnten vermieden werden bei einem tieferen und eingehenderen Studium des hier vorhandenen Erbes.

Selbstverständlich muss auch dieses Erbe kritisch bearbeitet werden. So sehr wir an diese Dokumente als Lernende herantreten müssen, um durch ihr Studium die Probleme des Schaffensprozesses und der schöpferischen Methode gewissermassen experimentell zu erlauschen, so wenig sind die Resultate solcher Dokumente unmittelbar auf unsere Theorie und Praxis anwendbar. Die allgemeine Ungunst des kapitalistischen Zeitalters für die Entwicklung der Kunst hat das sehr weit verbreitete Vorurteil hervorgebracht, als ob nur die Künstler selbst etwas Richtiges über die Kunst aussagen könnten. Hinter diesem Vorurteil ist insofern eine richtige Erkenntnis verborgen, als die bedeutenden Künstler die grossen Probleme



ihrer Entwicklungsperiode der Kunst mit der grössten Intimität, in stärkster Verknüpfung mit der Praxis aussprechen und formulieren. Jedoch sie sprechen diese Probleme in einer so engen Verknüpftheit mit der unmittelbaren Praxis aus, dass ihre Aussprüche erst einer eingehenden Untersuchung bedürfen, um aus <sup>Atelierwahr</sup> ~~Atelierwahrheiten~~ zu allgemein kunsttheoretischen Wahrheiten zu werden.

Diese ergänzende Untersuchung, diese kritische Bearbeitung muss auf der <sup>p)</sup> Doppellinie des Historischen und des Systematisch-Aesthetischen vor sich gehen. Gerade in der unmittelbaren künstlerischen Praxis ist es selbst bei einem sehr hohen Grad der Bewusstheit für den bürgerlichen Künstler so gut wie unmöglich, die historischen Voraussetzungen ~~stärk~~ seiner Problemstellungen wirklich klar zu sehen. Er <sup>er</sup>erfüllt vom gegenwärtigen Leben einen bestimmten und bestimmt gearteten Stoff; er wird in eine bestimmte Tradition der Fragestellungen in Bezug auf Formgebung hineingebehen. Er versucht in diesem Komplex seinen Weg zu finden - einerlei ob er sich zu diesem Stoff und zu dieser Formtradition bejahend oder verneinend verhält - ohne eine wirkliche Klarheit über die wirklichen entscheidenden gesellschaftlichen Kategorien, die beide bestimmen, zu besitzen und in sehr vielen Fällen, ohne auch nur eine solche Klarheit anzustreben. Und in aesthetisch-systematischer Hinsicht folgt es aus dem praktischen Charakter solcher Aeusserungen, dass sie sich selten bemühen, die technischen Probleme der unmittelbaren Praxis von den allgemeinen Problemen der künstlerischen Formgebung begrifflich zu trennen. Ja, im Gegenteil, der Reiz und das Lehrreiche solcher Aeusserungen besteht gerade darin, dass die Formprobleme in ihrer unmittelbaren Verknüpftheit mit den praktisch-technischen Problemen behandelt werden. Um aber hier wirklich und fruchtbar lernen zu können, muss der Leser lernen, diese Verknüpftheit begrifflich aufzulösen, und sowohl historisch wie systematisch eine kritische Distanz zu den Aeusserungen der grossen Künstler über ihre eigene Praxis zu gewinnen.

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, eines der wichtigsten Dokumente dieser Art, bildet selbstverständlich auch keine Ausnahme von dieser Regel. Freilich ist er in gewisser Hinsicht ein einzig- 2



artiges Dokument. Denn Goethe und Schiller waren nicht nur die bedeutendsten Schriftsteller ihrer Periode, sondern standen auch kunsttheoretisch auf der Höhe einer ausserordentlich hohen <sup>h</sup>philosophischen Entwicklung, der Entwicklung der idealistischen Dialektik in Deutschland, der Entwicklung der Philosophie und Kunsttheorie von Kant bis Hegel. Die theoretischen Werke von Goethe und Schiller bilden eine der wichtigsten Etappen auf dem Entwicklungsweg der deutschen Philosophie und Aesthetik von der subjektiv idealistischen Dialektik Kant zu der objektiv idealistischen Dialektik Hegels.

Diese tiefe und innige Verknüpfung von hochentwickelter aesthetischer Theorie und von tiefem Eingehen in die feinsten Details der künstlerischen Praxis, ist das Einzigartige an diesem Briefwechsel. In ihrer theoretisch praktischen Zusammenarbeit kritisieren Goethe und Schiller nicht nur wechselseitig ihre entstehenden und entstandenen Werke, sondern sind zugleich bemüht, bis zu den letzten Prinzipien der künstlerischen Formgebung, bis zu den letzten Prinzipien der Eigenart und der Trennung der literarischen Genre vorzudringen. Aber gerade die hohe philosophische Kultur, die die gedankliche Grundlage dieser Bestrebungen Goethes und Schillers bildet, macht eine historische und kritische Durcharbeitung dieses ihres Erbes notwendig. Denn ihre philosophische Kultur ist eben die Kultur der idealistischen Dialektik der klassischen Periode Deutschlands mit ihrer Grösse in der Formulierung bedeutender und neuer Probleme, aber zugleich und in untrennbarer Weise davon, mit ihrer idealistischen Verzerrung, mit ihrem idealistischen Auf-den-Kopf-Stellen dieser Probleme.

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

Die systematisch-kritische Durcharbeitung dieser Probleme kann nur von der historischen Analyse der Periode ausgehen, in der und für deren Bedürfnisse die Goethe-Schillerschen Bemühungen um eine grosse Kunst und um ihre theoretische Begründung entstanden sind. Der Briefwechsel umspannt die Jahre 1794-1805. Also die Schaffensperiode Schillers, seine aesthetischen Schriften, seine Balladen, seine Dramen von "Wallenstein" bis zum Demetrius-Fragment; bei Goethe "Hermann und ...", ... verschiedenen Prosaerzählungen, die Balladen, die "Närrliche



rothea, die verschiedenen Epospläne, die Balladen, die "Natürliche Tochter", die Wiederaufnahme der Arbeit am "Faust" etc. Die bürgerlichen Lite-  
raturhistoriker pflegen diese gemeinsame Schaffensperiode Goethes und Schillers als "klassische" der realistischen Jugendentwicklung schroff gegenüberzustellen. Oberflächlich angesehen scheint ziemlich viel für eine solche Gegenüberstellung zu sprechen; insbesondere viele Aeusserungen Goethes und Schiller selbst.

Trotzdem ist diese schroffe Gegenüberstellung nicht richtig. Es besteht freilich ein Gegensatz zwischen der Jugendperiode und der späteren Entwicklung Goethes und Schillers. Dieser Gegensatz lässt sich aber nicht auf formal-künstlerische oder subjektiv-psychologische Motive (Unreife und Reife etc. bei den bürgerlichen Literaturhistorikern) zurückführen. Er bedeutet vielmehr den Gegensatz und zugleich den Zusammenhang zweier historischen Entwicklungsetappen der bürgerlichen Klasse. Die Jugendperiode sowohl Goethes wie Schillers ist der letzte künstlerische Gipfelpunkt der vorrevolutionären Aufklärungsperiode. Sowohl ihre Jugendpraxis, wie die sie begleitenden Kunsttheorien stehen auf den Schultern der französisch-englischen Aufklärung des XVIII. Jahrhunderts. Sie bilden die letzte bedeutende Zusammenfassung der spezifischen Art des künstlerischen Realismus der Aufklärung, der Entwicklungsperiode der Bourgeoisie vor der französischen Revolution. Die sogenannte klassische Periode Goethes und Schillers ist dagegen der erste Gipfel der nachrevolutionären künstlerischen Entwicklungsperiode der Bourgeoisie. Jener Periode, deren grösste realistische Gestalten Balzac und Stendhal sind, die in Reine ihren letzten Vertreter von europäischer Bedeutung findet. In ihren Grundzügen muss diese Periode von 1789-1848 auch als eine Periode des grossen Realismus gewertet werden, wenn dieser Realismus auch von dem der Aufklärungsperiode sich in sehr wesentlichen Zügen unterscheidet, wenn dieser Realismus auch in vielen seinen Etappen (insbesonder bei Schiller) sehr problematisch ist und oft ins Gegenteil umschlägt. Die Theorie und die Praxis der gemeinsamen Wirksamkeit von Goethe und Schiller bildet die



Brücke zwischen der Literatur der vorrevolutionären Aufklärung und zwischen dem nachrevolutionären Realismus. Besonders wichtig ist das Lebenswerk Goethes als ein lebendiges Hinüberwachsen der Literatur der ersten Periode in die folgende. Wir werden im Laufe der Analyse von Goethes und Schillers Anschauungen sehen, wie eine Reihe der wichtigen schöpferischen Probleme dieser nachrevolutionären Etappe bei ihnen bereits auftaucht und eine immer interessante, oft sehr tiefe Lösung findet.

Die Besonderheit dieser Goethe-Schillerschen Entwicklungsphase kann auch nur aus ihrer gesellschaftlichen Grundlage begriffen werden. Wenn wir sie als eine nachrevolutionäre Phase bezeichnen, so ist dabei entscheidend, dass auf ihre formalen und inhaltlichen Probleme die grosse Tatsache des Ausbruchs der französischen Revolution entscheidend eingewirkt hat. Denn sonst ist gerade ihre Eigenart, dass sie fast gleichzeitig mit der französischen Revolution einsetzt und die verschiedenen Etappen der Entwicklung der ganzen Periode verfolgt. Während in Frankreich selbst die grosse literarische Widerspiegelung der revolutionären Umwälzungen erst nach dem Abschluss der ganzen Periode, erst nach dem Sturz Napoleons einsetzt, während auch das industriell höchst entwickelte England seine bedeutenden literarischen Reaktionen auf diese Entwicklungsperiode erst später zeigt, setzt diese unmittelbare und literarisch ausserordentlich hochstehende schriftstellerische Reaktion auf das Weltereignis im ökonomisch und politisch zurückgebliebenen Deutschland am raschesten ein. Diese rasche Reaktion hängt sicherlich sehr eng gerade mit der Zurückgebliebenheit Deutschlands zusammen. Die Zurückgebliebenheit in der kapitalistischen Entwicklung hat für Deutschland die bürgerliche Revolution damals noch nicht als politische Tatsache auf die Tagesordnung gestellt. Die kapitalistische Entwicklung war jedoch genügend fortgeschritten, um eine verhältnismässig breite bürgerliche Elite hervorzubringen, die ideologisch die Vorbereitungsperiode der französischen Revolution mitgemacht hat und die jetzt in ihrer Weise, dichterisch und philosophisch auf den Umschlag der Vorbereitung in die Revolution selbst reagieren musste. Die ökonomische und politische Zurückgebliebenheit Deutschlands bei dieser Ungleichmässigkeit



der Entwicklung bestimmt die ganze Eigenart dieser Reaktion und damit die Eingart des dichterischen Gipfelpunktes dieser Tendenzen in Deutschland, der schöpferischen Probleme und Lösungen Goethes und Schillers. Der entscheidende Zug aller deutschen Reaktionen auf die französische Revolution ist ihr vorwiegend ideologischer Charakter. Die Umsetzung der Theorie in die Praxis gehört zu den allerseltensten Ausnahmen. (Georg Forster). Damit hängt einerseits zusammen, dass die Gegensätze innerhalb der revolutionären Klasse selbst, innerhalb der Bourgeoisie notwendig viel weniger zugespitzt sein konnten, als sie in Frankreich gerade in der Revolution, infolge der Revolution waren.

Dieser geringere Grad der Zuspitzung der Klassengegensätze lässt es auf ideologischem Gebiete - mit sehr verändertem Inhalt - ähnliche Typen der Problemstellungen und Lösungen entstehen, wie sie in Frankreich nur in der vorrevolutionären Periode möglich waren: nämlich die Fragen rein vom allgemein-menschlichen Standpunkt aus zu stellen (d.h. vom Standpunkt der bürgerlichen Klasse als Führerin aller vom Feudalismus unterdrückten Gesellschaftsschichten). Diese allgemein bürgerliche Form der Fragestellungen und die synthetische Form ihrer Beantwortung schließt selbstverständlich nicht sehr scharfe Gegensätze zwischen den verschiedenen Richtungen innerhalb der bürgerlichen Klasse aus. Diese scharfen Gegensätze widerspiegeln die objektive ökonomisch vorhandenen widerspruchsvollen Tendenzen innerhalb der zum politischen Handeln noch nicht herangereiften bürgerlichen Klasse. Sie werden aber, da der Zeitpunkt des politischen Handelns objektiv noch nicht gekommen ist, auf rein ideologischem Gebiete ausgetragen. Der allgemeine Charakter dieser Lage wirkt nicht nur in der Richtung, dass die Problemstellungen und Lösungen einen solchen allgemein bürgerlichen, synthetischen Charakter erhalten, sondern bestimmen zugleich ihren idealistisch-utopischen Charakter. Die konkrete Nachwirkung dieser allgemeinen Lage der deutschen Bourgeoisie, ihrer ökonomischen und politischen Schwäche bei bereits vorhandener ideologischer Führerrolle in der Gesellschaft, bringt als allgemeine Tendenz gerade in den führenden Schichten der bürgerlichen



Ideologen jene ~~zu~~ Richtung <sup>h</sup> hervor, deren bedeutendsten Repräsentanten Goethe und Schiller geworden sind. Diese Richtung tendiert zu einer Verschmelzung der Spitzen von Bourgeoisie und Adel, auf Grundlage einer allmählichen, schrittweisen <sup>i</sup> Verbürgerlichung des ökonomisch-politischen Lebens in Deutschland. D.h. sie erstrebt bestimmte soziale Resultate von 1789 ohne Revolution. Sie lehnt die revolutionäre Methode, insbesondere die Mobilisierung der "Plebejer", wie Engels sagt, für die Ziele der bürgerlichen Revolution entschieden ab. Gleichzeitig aber bejaht sie die ökonomischen und politischen Inhalte von 1789, sie propagiert die schrittweise, die evolutionäre Liquidierung des Feudalismus in Deutschland unter der gemeinsamen Führung des kulturell entwickeltsten Teiles der Bourgeoisie zusammen mit dem sich verbürgerlichenden, den Feudalismus freiwillig liquidierenden Teil des Adels.

Diese Stellungnahme zur französischen Revolution, dieses aus der Ablehnung der revolutionären Methode und aus der Annahme des sozialen Inhalts der Revolution entspringende Programm bildet die gemeinsame Grundlage für das Weim<sup>a</sup>-Jenaer Zusammenwirken Goethes und Schillers; bildet die gesellschaftlich-ideologische Grundlage für den deutschen "Klassizismus", für die erste Etappe der europäischen Literaturentwicklung von 1789-1848. Diese Gemeinsamkeit der grundlegenden ökonomisch-politischen Auffassungen und Ziele ist der wirkliche Schlüssel zur Freundschaft Goethes und Schillers. Sie ist, so könnte man ein wenig paradox zugespitzt sagen, eine politische Freundschaft, die Bildung eines politischen Blocks <sup>auf</sup> (kulturell-ideologischem Gebiete). Und dieser Charakter ihres Zusammenwirkens erklärt dann sowohl die ausserordentliche Tiefe und Intimität ihrer Zusammenarbeit, wie zugleich die Grenzen ihrer Freundschaft, die die bürgerliche Literaturhistoriker entweder zu vertuschen versuchen, oder durch "tiefsinnige" psychologische Hypothesen erklären wollen.

Zur Bildung solcher literaturhistorischen Legenden hat freilich der alte Goethe selbst einiges beigetragen. Seine Darstellung der Hemmnisse der Freundschaft mit Schiller und des allmählichen Entstehens dieser Freundschaft in seinen "Annalen" leidet darunter, dass er seinen Standpunkt nach der italie-

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.



nischen Reise mit dem Sturm-und Drang-Standpunkt Schillers kontrastiert, obwohl jener Schiller, dem er damals in Weimar und Jena begegnet ist, schon längst nicht mehr der Dichter der "Räuber" und "Kabale und Liebe" gewesen ist. Die gemeinsame gesellschaftliche Tendenz zwischen Goethe und Schiller war schon Jahre vor <sup>ihren</sup> Freundschaft wirksam, aber es mussten sich in der deutschen Intelligenz jene Differenzierungen, die die französische Revolution hervorgebracht hat, durchsetzen, damit diese gemeinsame Tendenz über die vorhandenen persönlichen Differenzen, die ebenfalls gesellschaftlich bedingt waren, triumphiere.

In seinem Memoirenwerk "Campagne in Frankreich" gibt Goethe ein anschauliches Bild über diese Differenzierungen, über diese Scheidungen der Wege. Er beschreibt seinen Besuch in Mainz bei Sömmering, Huber und Forster und erzählt, dass man bei diesem Zusammensein ängstlich vermieden hat auch nur ein Wort über die Zeitereignisse fallen zu lassen. "Von politischen Dingen war die Rede nicht; man fühlte, dass man sich wechselseitig zu schonen habe: denn wenn sie republikanische Gesinnungen nicht ganz verleugneten, soelte ich offenbar mit einer Armee zu ziehen, die eben diesen Gesinnungen und ihrer Wirkung ein entscheidendes Ende machen sollte."

Aber selbstverständlich konnte keine liebenswürdige Diplomatie in persönlichem Verkehr die vorhandenen objektiven Gegensätze überbrücken oder auch nur auf die Dauer vertuschen. Bekanntlich löste sich gerade in dieser Periode die alte Freundschaft, die Goethe mit Wieland und Herder verband; die Mainzer Ergebnisse führten zu einem schroffen Bruch zwischen Schiller und seinem Jugendfreund Huber etc.

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

Aber der Zerfall des persönlichen Zusammenwirkens zeigt sich nicht nur in der Richtung des Abfalls eines Teils der bisherigen Weggenossen nach links unter dem Einfluss der französischen Revolution, sondern auch in der entgegengesetzten Richtung. Ich verweise nur auf die Konflikte Goethes mit dem Grafen Stolberg, Schlosser etc. Goethe selbst hat diesen seinen Standpunkt in einem Brief an seinen Freund Meyer sehr klar ausgesprochen. Es handelte sich dort - zwei Jahre nach Beginn der Freundschaft mit Schiller - um die Aufnahme August Wilhelm Schlegels in den Mit-



Arbeiterkreis von Goethe und Schiller. Und Goethe schreibt über ihn: "Leider ist freilich schon bemerklich, dass er einige demokratische Tendenz haben mag, wodurch denn manche Gesichtspunkte sogleich verrückt und die Übersicht über gewisse Dinge ebenso schlimm als durch die eingefleischt aristokratische Vorstellungsart verhindert wird!" Und in voller Übereinstimmung mit <sup>u</sup>den hier ausgesprochenen Anschauungen begrüsst er sehr objektiv und sehr kühl in einem Brief an Fritz von Stein (Sohn Charlottens von Stein) die beginnende Freundschaft mit Schiller als eine Zusammenarbeit "zu einer Zeit, wo die leidige Politik und der unselige körperlose Parteigeist alle freundschaftlichen Verhältnisse aufzuheben und alle wissenschaftlichen Verbindungen zu zerstören droht."

Es ist selbstverständlich, dass diese gesellschaftlich-politische Gemeinsamkeit der Tendenzen die tiefgreifenden Differenzen zwischen Goethe und Schiller für keinen Augenblick aufheben kann, dass also ihrer Freundschaft von Anfang an bestimmte Grenzen gesetzt sind. Goethe steht von Anfang an auf einem aufklärerisch-humanistischen, im Wesentlichen evolutionären Standpunkt. Sein Realismus hilft ihm dazu, diese Gesamtanschauung durch die Periode der französischen Revolution hindurch zu bewahren und den neuen Verhältnissen ideologisch anzupassen. Schiller ist ein kleinbürgerlich-idealistischer Revolutionär, dessen revolutionärer Humanismus dessen ideologischer Ansturm gegen das feudal-absolutische Deutschland schon vor der französischen Revolution zum ~~Scheitern~~ Scheitern kommt. Aus dem Zusammenbruch seiner Jugendideale arbeitet er sich zu einer vielfach ähnlichen Stellungnahme zur französischen Revolution durch wie Goethe, aber bei aller inhaltlichen Gemeinsamkeit behält seine Stellungnahme doch weiter eine kleinbürgerlich-idealistische Nuance, die in sämtlichen Fragen von den wichtigsten schöpferischen Fragen bis zu den persönlichen Lebensproblemen überall zum Ausdruck kommt. Mehring hat also nicht Unrecht, wenn er in Schillers kleinlich-kleinbürgerlichen, moralisierenden Verhalten zu Goethes Lebensgefährtin, Christiane Vulpius, den Grund zur zunehmenden Kühle in den persönlichen Beziehungen zwischen Goethe und Schiller sieht.



Aber es handelt sich hier doch ~~immer~~ mehr um ein Symptom dieser Gegensätzlichkeit, als um den Grund selbst. Die verschiedenen Äusserungen von Goethe und Schiller über ihr persönliches Verhältnis (b) Goethe mehr nachträglich, z.B. bei Eckermann, bei Schiller in gleichzeitigen Briefen an Körner und Humboldt) zeigen, dass diese Differenzen auf allen Gebieten und ständig vorhanden waren und sich im Laufe der Zeit immer ~~mehr~~ vertieften. Der Gegensatz zeigt sich bereits in dem entscheidenden <sup>Ge-</sup> Gespräch, mit dem ihre Freundschaft beginnt, in dem Gespräch über Goethes "Metamorphose der Pflanzen". Wenn hier Schiller das Goethesche "Urphänomen" nicht als Erfahrung, sondern als blosser Idee bezeichnet, also die Goethesche halbmaterialistische Dialektik ins Kantische übersetzt, so war von beiden Seiten eine grosse Diplomatie notwendig, um nicht ~~hier~~ gleich hier zu einem Bruch zu kommen. Dieser selbe Gegensatz geht durch ihre ganze schöpferische Methode hindurch. Die Charakteristik, die der späte Goethe über die Prinzipien der schöpferischen Methode gibt, ist fast immer - zumeist uneingestanden - gegen Schiller gerichtet; die polemische Spitze kommt freilich nicht selten klar zum Ausdruck, so z.B. wenn Goethe in der "Epoche der forcierten Talente" Schiller und die Romantik in dieser Hinsicht zusammenstellt. Wir führen nur eine sehr bezeichnende Äusserung Goethes aus seiner späten Epoche an: "Es ist ein grosser Unterschied, ob der Dichter im Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere ist aber eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst später." (Sprüche in Prosa)

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

Freilich bedeutet dieser Gegensatz der Weltanschauungen und der schöpferischen Probleme kein Hindernis der Zusammenarbeit, ja macht sie zeitweilig für beide ausserordentlich fruchtbar. Dies umsomehr als inerseits Schiller über die Problematik seines Schaffens im Zusammenhang mit dem Idealismus sich sehr im Klaren war, und ~~xx~~ stets bemüht



gewesen ist, diese mit Goethes Hilfe zu korrigieren. Ausserordentlich charakteristisch ist hiefür die briefliche Debatte über die Umarbeitung von Schillers Ballade: "Die Kraniche des Ibykus", wobei Schiller die einfachsten anschaulichen Tatsachen, z.B. dass die Kraniche in Zügen fliegen, aus Goethes Kritik erfährt, zugleich aber diese Erkenntnis mit bewundernswerter Raschheit und Entschiedenheit für sein Gedicht dichterisch verwertet. Andererseits hat Goethe bei aller allgemeinen Ablehnung der idealistischen Züge im Schaffen Schillers, bei aller Kritik im Einzelnen Schiller gegenüber die höchste Bewunderung für die Energie, mit der dieser aus einem dürftigen Anschauungsmaterial zum Wesentlichen vordringt und dieses Wesentliche dichterisch anschaulich gestaltet. So schreibt er von einer Rheinreise an Schiller, dass die Beobachtung der Wasserfälle Schillers Beschreibung in der Ballade "Der Taucher" durchaus bestätigt hat. Schiller antwortet darauf sehr charakteristisch: "Ich habe diese Natur nirgends als etwa bei einer Mühle studieren können, aber weil ich Homers Beschreibung von der Charybde genau studierte, so hat mich dieses vielleicht bei der Natur erhalten." <sup>4)</sup>

Im Briefwechsel selbst lassen sich deutlich zwei perioden unterscheiden, deren Grenze ungefähr Schillers Übersiedlung nach Weimar (1800) ist. Die Abkühlung erscheint besonders stark von Goethes Seite. Es ist sehr bezeichnend, dass während er an der Entstehung des "Wallenstein" den lebhaftesten theoretischen und praktischen kritischen Anteil nimmt, seine Kritik der späteren Dramen Schillers sich auf kurze und höfliche Komplimente beschränkt, während Schiller ~~nix~~ trotz seiner kritischen Bemerkungen über Goethe an seine engeren Freunde an der Entstehung des "Faust" noch immer einen leidenschaftlichen kritischen Anteil nimmt.

**MTA FIL. INT.**

Lukács Arch.

Wir können also zusammenfassend sagen, dass die gesellschaftlich-politische Zusammengehörigkeit den Rahmen der gemeinsamen Wirksamkeit von Goethe und Schiller bestimmt. Im Zentrum dieser Zusammenarbeit steht das Bestreben zur Schaffung einer bürgerlich-klassischen Kunst. Die Versuche, die grossen theoretischen Probleme der <sup>zu</sup> Kunst zu klären, stehen ausnahmslos im Dienst dieser dichterisch-praktischen



Frage. Und so ~~sah~~ Goethe und Schiller, wie wir im folgenden sehen werden, die Analyse der griechischen Kunst und ihrer Theorie dazu ausgenutzt haben, um die ganz allgemeinen Gesetze der Kunst, die Gesetze der einzelnen Genre unabhängig von den historischen Bedingtheiten aufzudecken, ist ihnen beiden jederzeit bewusst, dass die Kunst, der sie zustreben, der Ausdruck jener grossen Zeit ist, die mit der französischen Revolution eingesetzt hat. Schiller hat diese Stellung der Kunst in der Zeit, die Aufgabe der Kunst <sup>ist</sup> in ~~dieser~~ dieser Zeit in seinem "Prolog zum Wallenstein" ganz klar ausgesprochen:

"Und jetzt an des Jahrhunderts erstem Ende,  
 Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird...  
 Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne  
 Auch höheren Flug versuchen, ja sie muss,  
 Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen."

Die Gemeinsamkeit dieser Tendenz bei Goethe und Schiller ist umso augenfälliger, als sie bei beiden bereits vor ihrer Zusammenarbeit, unter dem Einfluss der französischen Revolution eingesetzt hat. Goethe hat seinen "Wilhelm Meister" bereits vor der Aufnahme der intimen Beziehung zu Schiller im Wesentlichen fertig gebracht, und gerade der "Wilhelm Meister" ist sein programmatisches Produkt für seine oben geschilderte Stellungnahme zu den gesellschaftlichen Problemen der Epoche. Der "Wilhelm Meister" klingt aus in der begeisterten Propaganda für die Kapitalisierung der Landwirtschaft unter freiwilligem Abbau der feudalen Überreste; er klingt aus in der Propaganda der Verschmelzung zwischen den fortgeschrittenen Vertretern des Adels und des gebildeten Bürgertums (Drei Eben zwischen Adelligen und Bürgerlichen). Freilich ist die erste Konzeption des "Wilhelm Meister" ein Produkt der vorrevolutionären Periode (1778-1785), aber der erste "Wilhelm Meister" behandelt nur die Auseinandersetzung mit Kunst und Theater, die grosse gesellschaftliche Perspektive gehört ausschliesslich der zweiten Fassung an. Ebenso wurde das komische Epos "Reineke Fuchs", in welchem Hegel mit Recht eine grossartige satirische Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft erblickt, noch vor der Zusammenarbeit mit Schiller abgeschlossen. Die gleichzeitige Niederschrift der ganz schwachen Komödien gegen die plebejischen Tendenzen der französi-



schen Revolution (Die Aufgeregten, Der Bürgergeneral) bildet die notwendige Ergänzung der von uns bereits analysierten politischen Linie Goethes.

Schillers wesentliche poetische Produktion der späteren Periode setzt allerdings erst nach der Zusammenarbeit mit Goethe ein, obwohl schon früher eine Reihe von Gedichten entstanden ist (z.B. Die Götter Griechenlands), in der seine neue Tendenz klar zum Ausdruck kommt. Aber die Geschichtsschreibung Schillers steht bereits im Dienste dieser von uns geschilderten Tendenzen. Im Vorwort zum ~~Abfall~~ "Abfall der Niederlande" wird klar ausgesprochen, dass eine bürgerliche "Musterrevolution", eine Revolution, wie sie sein soll, dargestellt werden soll. Die Geschichte des dreissigjährigen Krieges beschäftigt sich mit einem anderen grossen Problem der bürgerlichen Revolution, mit der feudalen Zerrissenheit der nationalen Einheit Deutschlands und mit den Versuchen ihrer Wiederherstellung. Und die Auseinandersetzung Schillers mit Kant, die Serie seiner ästhetischen Schriften ist, wie dies bereits Mehring richtig erkannt hat, eine gedankliche Auseinandersetzung mit den Problemen der französischen Revolution. Und bekanntlich gipfelt die theoretisch-ästhetische Tätigkeit Schillers, freilich bereits in der Zeit der Zusammenarbeit mit Goethe, in einer philosophischen Theorie der spezifischen Eigentümlichkeiten der modernen, der bürgerlichen Kunst. (Über naive und sentimentalische Dichtung).

72  
Diese Tendenzen erstarken bei beiden in der gemeinsamen theoretischen und praktischen Tätigkeit. Es entstehen gemeinsame Publikationsorgane zur theoretischen, praktischen und polemischen Propaganda ihrer Anschauungen: die "Horen", "Der Muses Almanach", "Die Propyläen", die Bemühungen um Repertoire und Ensemble des Weimarer Theaters, etc. Der Briefwechsel zwischen ihnen, insbesondere sein erster Teil gibt die internen theoretischen Auseinandersetzungen für diese gemeinsame Wirksamkeit, für den Kampf um eine bürgerlich-klassische Kunst.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

Im Vordergrund dieser Auseinandersetzungen steht das Problem der Form. Deshalb, und weil Goethe und Schiller das Vorbild und die Grundlage für die Lösung des Formproblems stets in der griechischen Kunst ge-



sucht haben, wird ihre gemeinsame Wirksamkeit zumeist mit dem Terminus "Klassizismus" bezeichnet. Wir werden aber im folgenden wiederholt sehen können, dass es sich bei Goethe und Schiller keineswegs um den Versuch einer einfachen Nachahmung der Antike handelt, sondern um die Erforschung ihrer Formgesetze und um die Anwendung dieser <sup>m</sup>Forgesetze auf die Stoffe, die den Dichtern die moderne Zeit bietet. Dieser Schritt über die einfache Nachahmung<sup>mung</sup> der Antike, über ihre mechanische Behandlung als Vorbild auf Grundlage der Nachahmung von Aeusserlichkeiten ist in Deutschland bereits durch Lessing getan worden. Goethe und Schiller gehen aber in dieser ~~Existenz~~ Behandlung der Antike sehr wesentlich über Lessing (und Winkelmann) hinaus. Unter Weiterbildung der Theorie von Hirt wird bei ihnen die Kategorie des Charakteristischen als wesentliches Kennzeichen der antiken Kunst herausgearbeitet, wobei sie freilich, im Gegensatz zu Hirt, bestrebt sind, aus dem Charakteristischen ein blosses Moment der Schönheit zu machen. Sie streben also eine dialektische Synthese des Charakteristischen mit dem Winkelmann-Lessingschen Schönheitsbegriff der rein harmonischen "edlen Einfalt und steter Grösse" an. (Am klarsten sind diese Versuche der Synthese in Goethes Aufsatz "Der Sammler und die Seinigen" ausgesprochen).

Der Zusammenhang dieser Bestrebungen mit den spezifischen Problemen der Gegenwart wird von Goethe und Schiller klar erkannt und wiederholt ausgesprochen. In seinem sehr interessanten Aufsatz "Literarischer Sans-Culottismus" (1795) wird Goethe die Frage auf, wer eigentlich ein klassischer Schriftsteller ~~klassischer Schriftsteller~~ sei, und weshalb es in Deutschland keine klassischen Schriftsteller im eigentlichen Sinne geben könne. Er sagt: "Wer mit den Worten, deren er sich im Sprechen oder Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für eine unerlässliche Pflicht hält, wird die Ausdrücke klassischer Autor, klassisches Werk höchst selten gebrauchen. Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation grosse Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Grösse, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren



Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermisst; ~~wenn er~~ selbst vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangenen wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisieren; wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet, so dass ihm seine eigene Bildung leicht wird; wenn er viele Materialien gesammelt, vollkommene oder nur unvollkommene Versuche seiner Vorgänger vor sich sieht, und so viel äussere und innere Umstände zusammentreffen, dass er kein schweres Lehrgeld zu zahlen braucht, dass er in den besten Jahren seines Lebens ein grosses Werk zu übersehen, zu ordnen und in einem Sinne auszuführen fähig ist." ~~Und~~ Goethe sieht auch ganz klar, dass zur Produzierung dieser gesellschaftlichen Bedingungen des klassischen Schriftstellers die wirkliche Liquidation des Feudalismus, die Durchführung der sozialen Inhalte der bürgerlichen Revolution notwendig ist. Infolge seiner allgemeinen politischen Linie spricht er freilich diese Einsicht nur in negativer Form, aber doch sehr deutlich aus. Er sagt: "Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten." ~~st~~

Die Notwendigkeit, die Probleme der klassischen Kunst von der Formseite aufzuwerfen und zu lösen, ist bereits durch diese Auffassung der gesellschaftlich-politischen Lage und ihrer Aufgaben durch Goethe und Schiller bedingt. Aber diese Notwendigkeit hat noch tiefere, freilich ebenfalls historisch-gesellschaftliche Gründe. Goethe und Schiller haben, bestimmte gesellschaftskritische Tendenzen der Aufklärung weiterführend, eine klare Einsicht darüber, wie ungünstig die Entwicklung des Kapitalismus auf die Entwicklung der Kunst einwirkt. (Denken wir an Schillers Analyse der ungünstigen Wirkungen der kapitalistischen Arbeitsteilung in den "Briefen über ästhetische Erziehung"). Die kapitalistische Arbeitsteilung zerstört die unmittelbare Wechselwirkung zwischen ihnen und zerstört damit die produktive Einwirkung der Forderungen des Publikums, der allgemeinen Bedingungen der Aufnahmefähigkeit, der gesellschaftlichen Vorbearbeitung der dichterischen Stoffe, der unmittelbaren gesellschaftlichen Bestimmung der Genre etc. Der Schriftsteller, der sich nicht von dem bürgerlich-unmit-



telbaren, die Form zerstörenden ~~maxxz~~ und zersetzenden Tendenzen tragen lassen will, ist in Hinsicht auf Formgebung auf sich selbst gestellt, ja ... ist gezwungen in allen wesentlichen Formproblemen gegen den Strom zu schwimmen. Goethe schreibt über diese Lage des modernen Dichters an Schiller: "Läi- der werden wir Neueren wohl auch gelegentlich als Dichter geboren, und wir plagen uns in der ganzen Gattung herum, ohne recht zu wissen, woran wir eigentlich sind; denn die spezifischen Bestimmungen sollten, wenn ich nicht irre, eigentlich von aussen kommen und die Gelegenheit das Talent determinieren. Warum machen wir so selten ein Epigramm im griechischen Sinn? Weil wir so wenig Dinge sehen, die eins verdienen. Warum gelingt uns das Epische so selten? weil wir keine Zuhörer haben. Und warum ist das Streben nach theatralischen Arbeiten so gross, weil bei uns das Drama die einzig sinnlich reife Dichtart ist, von deren Ausübung man einen gewissen gegenwärtigen Genuss hoffen kann."

Aus dieser gesellschaftlichen Lage, aus diesem Fehlen der von Goethe geforderten "Determination von aussen" entsteht nach Goethe und Schiller die allgemeine Trübung der Formprobleme, das Schwanken der Kunst zwischen einem empirisch-kriecherischen Realismus und einer maniviert-idealistischen Phantastik; entsteht die allgemeine Verwirrung der Genre, die allgemeine Vermischung der Genre in der modernen Literatur und Kunst. Schiller schreibt über diese Frage an Goethe: "Überhaupt frage ich Sie bei dieser Gelegenheit, ob die Neigung so vieler talentvoller Künstler neuerer Zeiten zum Poetisieren in der Kunst nicht darauf zu erklären ist, dass in einer Zeit, wie die unserige, es keinen Durchgang zum Aesthetischen gibt, als durch das Poetische, und dass folglich alle auf Geist Anspruch machenden Künstler, eben deswegen weil sie nur durch ein poetisches Empfinden geweckt worden sind, auch in der bildenden Darstellung nur eine poetische Imagination zeigen. Das Übel wäre so gross nicht, wenn nicht unglücklicherweise der poetische Geist in unseren Zeiten, auf eine, der Kunstbildung so ungünstige Art spezifiziert wäre. Aber da auch schon die Poesie so sehr von ihrem Gattungsbegriff abgeichen ist (durch den sie allein mit den nachahmenden Künsten in Berührung steht), so ist sie freilich keine



gute Führerin der Kunst, und sie kann höchstens negativ (durch Erhebung über die gemeine Natur), aber keineswegs positiv und aktiv (durch Bestimmung des Objekts) auf den Künstler einen Einfluss äussern." Aus dieser Lage entsteht nach Schillers Auffassung die falsche Doppeltendenz der neueren Kunst: einerseits das Kleben an der unmittelbaren, empirischen Wirklichkeit, ohne bis zu den wesentlichen Bestimmungen des darzustellenden Gegenstandes vorzudringen und andererseits das idealistische Hinausgehen über die sinnliche Wirklichkeit.

Aus der selben Lage entsteht auch die ständige Vermischung der Genre. Goethe sagt in einem Briefe an Schiller: "Es ist mir dabei recht aufgefallen, wie es kommt, dass wir Modernen die Genre so sehr zu vermischen geneigt sind, ja dass wir garnicht einmal imstande sind, sie voneinander zu unterscheiden... Diesen eigentlich kindischen, barbarischen abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehen, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten getan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren. Aber wer kann sein Schiff von den Wellen sondern, auf denen es schwimmt? Gegen Strom und Wind legt man nur kleine Strecken zurück." Und Goethe führt hier detailliert aus, wie die ganze moderne Kunst auf die Malerei, die ganze moderne Literatur auf das Drama zustrebt und dadurch die Formen der Plastik und des Epischen zersetzt und zerstört.

Es ist sehr naheliegend bei solchen Äusserungen den Klassizismus Goethes und Schillers festzustellen, und zweifellos liegen in solchen Tendenzen bestimmte Elemente des Klassizismus vor. Es wäre aber eine grobe Vulgarisierung der Kunstanschauungen Goethes und Schillers, in ihrem Formsuchen nichts anderes als Klassizismus zu erblicken. Wir werden gleich sehen, dass Balzac in seiner Kritik Stendhals ebendieselbe Tendenzen zum Malerischen und Dramatischen als spezifische Wesenszügen des modernen Romans auffasst und bejaht. Allerdings bekämpfen Goethe und Schiller diese Tendenzen. Das reicht aber nicht aus, um aus ihnen "Klassizisten" zu machen. Denn auch Stendhal stand diesen Tendenzen -



gerade bei Balzac - sehr kritisch gegenüber.

Das ~~Nicht~~ Hinausgehen über die klassizistischen Tendenzen äussert sich schon darin, dass die Genre in den Augen von Goethe und Schiller nicht von einander mechanisch starr abgetrennte Gebilde sind, sondern dass Goethe und Schiller gleichzeitig mit der strengen Absonderung der Genre voneinander zugleich an ihre dialektischen Zusammenhänge, an ihre dialektische Verbundenheit miteinander denken. (Dass diese Dialektik, besonders bei Schiller, eine idealistische ist, bringt, wie wir später sehen werden, eine Reihe von Verzerrungen in die Fragestellung und Lösung, ändert aber nicht das methodologische Hinausgehen über die klassizistisch schroffe Trennung der Genre.) Wir führen nur eine Aeusserung Schillers an Goethe über den dialektischen Zusammenhang zwischen Tragödie und Epos an: "Ich setze mich hinzu: Es entsteht darauf ein reizender Widerstreit der Dichtung als Genus mit der Spezies derselben, der in der Natur wie in der Kunst immer sehr geistreich ist. Die Dichtkunst, als solche, macht alles sinnlich gegenwärtig, und so nötigt sie auch den epischen Dichter, das Geschehene zu vergegenwärtigen, nur dass der Charakter des Vergangenseins nicht vermisch<sup>wenden darf.</sup>t und entfernt alles Nahe (durch Idealität), und so nötigt sie den Dramatiker die individuell auf uns eindringende Wirklichkeit von uns entfremdet zu halten und dem Gemüt eine poetische Freiheit gegen den Stoff zu verschaffen. Die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe wird also immer zu dem epischen Charakter hinaufstreben und wird nur dadurch zur Dichtung. Das epische Gedicht wird ebenso zu dem Drama herunterstreben und wird nur dadurch den poetischen Gattungsbegriff ganz erfüllen; just das, was beide zu poetischen Werken macht, bringt beide einander nahe.... Dass dieses wechselseitige Hinstreben zueinander nicht in eine Vermischung und Grenzverwirrung ausarte, das ist eben die eigentliche Aufgabe der Kunst, deren höchster Punkt überhaupt immer wieder dieser ist, Charakter mit Schönheit, Reinheit mit Fülle, Einheit mit Allheit etc. zu vereinbaren." Daraufhin analysiert Schiller Goethes "Hermann und Dorothea" als Epos, das zur Tragödie und seine "Iphigenie" als Drama, das zum Epos hinstrebt.

Die Dichtkunst, als solche, macht alles Gegenwärtige vergehen



Diese dialektische Wechselwirkung der literarischen Genre, diese ihre gegenseitige Bereicherung aneinander, ist ein typisches Kennzeichen der literarischen Theorie und Praxis der nachrevolutionären Periode. Vom Standpunkt der Theorie der Genre könnte man sogar den Kernpunkt der romantischen Aesthetik in der Betonung, freilich zugleich in der Überbetonung, dieses Gesichtspunktes erblicken. Und wenn es den meisten romantischen Schriftstellern und Literaturtheoretikern auch nicht bewusst war, so entspringt diese Tendenz eben aus der steigenden Widersprüchlichkeit des modern bürgerlichen Lebens, die mit der alten Reinheit und Einfachheit der klassischen Form nicht mehr zu bewältigen war.

Die Unwiderstehlichkeit der romantischen Bewegung, die in den ersten Jahrzehnte des XIX. Jahrhunderts die ganze europäische Literatur überflutete, beruht gerade darauf, dass sie ein organisches, notwendiges Produkt des heranwachsenden neuen Lebens gewesen ist. Freilich hat die Romantik, wie bereits hervorgehoben wurde, die Dialektik des Ineinander-Übergehens der Formen bis zur Auflösung der Formen, fast bis zur vollständigen Vermischung und Vernichtung der Genre getrieben; sie hat damit die neue Tendenz der entstehenden neuen Lebensformen bis ins Aeusserste utriert. Die gemeinsame Tendenz der wirklich grossen Schriftsteller der Periode 1789-1848 besteht gerade darin, dass sie diese romantische Tendenz, als ein notwendiges Resultat der neuen Lebensformen, in ihre schöpferische Methode und in ihre Theorie der Literatur aufnehmen; jedoch nur als aufzuhebendes Moment, und gerade durch Aufhebung der romantischen Tendenzen versuchen sie die neue grosse literarische Form zu schaffen. Der Kampf mit der Romantik ist zugleich der Kampf um die dichterische Bewältigung der neuen Lebensformen.

Dieser Kampf mit der Romantik ist in Theorie und Praxis aller bedeutenden Dichter dieser Periode. Balzac zeigt im Vorwort zur "Comédie humaine" sehr deutlich die Bedeutung der Walter-Scott-schen Romantik auf sein eigenes Schaffen auf und er zeigt zugleich, dass die Überwindung dieser Romantik zu einem grossen gesellschaftskritischen Realismus nur durch die dialektische Steigerung und Aufhebung der roman-



schen Tendenzen geht. Und in seiner ausserordentlich bedeutenden Kritik der "Chartreuse de Parme" von Stendhal spricht er klar aus, dass es neben Klassiker und Romantiker noch eine dritte Richtung der Literatur gibt, die eine Synthese der beiden Richtungen anstrebt. Er sagt: "Ich glaube nicht, dass ein Gemälde der modernen Gesellschaft möglich wäre, mit der strengen Methode der Literatur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Die Einführung des dramatischen Elementes, des Gleichnisses, des Bildes, der Beschreibung des Dialoges scheint mir unbedingt notwendig in der modernen Literatur."

Es ist selbstverständlich, dass diese Tendenzen bei Goethe und Schiller unmöglich so klar und bewusst hervor treten könnten, wie später bei Balzac oder Heine. Die romantische Literaturbewegung als grosse europäische Kunst richtung beginnt ja erst nach ihrer gemeinsamen Wirksamkeit; Goethe und Schiller erleben gemeinsam erst die Anfänge der deutschen Romantik, die Versuche der Brüder Schlegel die romantische Kunst theoretisch zu formulieren, die ersten Werke Tiecks etc. Dazu kommt noch, dass sich Schiller, wie bekannt, vollständig ablehnend zu der Literaturtheorie der Schlegel verhielt. Umso interessanter ist es, dass der Sache nach diese Tendenzen sowohl bei Goethe, wie bei Schiller auftreten, und das spätere Grundproblem der grossen europäischen Literatur, die Aufhebung der romantischen Tendenzen zu einem Moment eines grossen realistischen Zusammenhanges bei ihnen bereits vor dem Auftreten der Romantik als besonderer literarischen Richtung vorhanden ist. (Vergleich insbesondere den "Wilhelm Meister" und Schillers briefliche Analysen und Kritiken über ihn.)

Freilich ist diese Aufhebung hier ebenso wenig vollständig gelungen, wie bei den späteren grossen Schriftstellern dieser Periode. Insbesondere in der späteren Dramatik Schillers, wo die romantischen Motive, vor dem Auftreten der Romantik als grosser europäischer Literaturströmung deutlich vorhanden sind, ist ihrer Überwindung in den seltensten Fällen wirklich gelungen. Die "Brau von Messina" bleibt, trotz aller Versuche Schillers, ihr eine antike Notwendigkeit zu geben doch das erste "Schick-



salsdrama"; die "Jungfrau von Orleans" zeigt wiederum jene romantische Auflösung der Einheit der dramatischen Form durch stimmungshaftes Zeitkolorit, durch Hineinspielen von Wunderlyrik wie das spätere romantische Drama von Tieck bis Victor Hugo usw. Der Tendenz nach ist freilich die Reduzierung der romantischen Motive auf ein aufgehobenes Moment die vorherrschende Richtung der Theorie und Praxis Goethes und Schillers. Und diese Richtung bestimmt im Wesentlichen ihre theoretische Stellungnahme zu allen Stilfragen, die mit Aufnahme und Überwindung der romantischen Motive, mit der Anerkennung des gegenwärtigen Lebens als Stoffes und formbestimmenden Momentes für die ~~gute~~ Dichtung zusammenhängen. (Dass der alte Goethe die Romantik schroff ablehnt, hat mit diesem Problem nichts zu tun. Er lehnt die reaktionär-obskurantistisch gewordene deutsche Romantik ab, interessiert sich aber bis an sein Lebensende lebhaft für Walter Scott, Victor Hugo, Manzoni etc.)

Die dichterischen Bestrebungen Goethes und Schillers, sowie ihr theoretischer Kampf um die Reinheit der literarischen Form bewegen sich also auf einer widerspruchsvollen Doppellinie. Ihren Ausgangspunkt bildet einerseits die Feststellung der Tatsache, dass alle moderne Kunst ihrem Wesen nach, von der historischen Lage aus, in der sie entstanden ist, unvollkommen, problematisch sein muss. Die grossen kunsttheoretischen Abhandlungen ihrer Zusammenarbeit ("Der Sammler und die seinigen" von Goethe, "Über naive und sentimentalische Dichtung" von Schiller) geben die theoretische Begründung für diese Feststellung. Und Goethe kommentiert seinen Aufsatz in einem Brief an Schiller folgendermassen: "Alle neueren Künstler gehören in die Klasse des Unvollkommenen, und fallen also mehr oder weniger in die getrennten Rubriken~~en~~ (Goethe versucht in seinem Aufsatz die typischen Unvollkommenheiten der modernen Künstler zu systematisieren. Die unten zitierten Bezeichnungen sind "Rubriken" aus diesem System. G.L.) ... Wenn man nun den Michel Angelo zum phantasmisten, den Correggio zum Undulisten, den Raphael zum Charakteristiker macht, so erhalten diese Rubriken eine ungeheure Tiefe, indem man diese ausserordentlichen Menschen in ihrer Beschränktheit betrachtet und sie doch als



Könige oder hohe Repräsentanten ganzer Gattungen aufstellt." Goethe geht hier noch weiter in der Betonung der Problematik der modernen Kunst als Schiller in seinem berühmten Aufsatz gegangen ist, denn er will auch in der ~~Renaissance~~ Renaissance die moderne Problematik, wenn auch auf ganz hoher Stufe erblicken, während Schiller Shakespeare als naiven, d.h. als den Griechen stilistisch verwandten und gleichwertigen Künstler behandelt hat. Andererseits betrachten Goethe und Schiller die Antike nicht als ein prinzipiell unerreichbares Vorbild, die Vollendung der antiken Kunst nicht als etwas a priori für den gegenwärtigen Künstler Unmögliches. Das Studium der Antike, die Entdeckung und Anwendung der Kunstgesetze der Praxis der ~~Antike~~ Antike soll im Gegenteil dazu dienen, um durch künstlerische Bewusstheit, durch volle Klarheit über die Gesetze der Formgebung die künstlerische Problematik der modernen Zeit zu überwinden.

Hierin kommt freilich zugleich die idealistische Seite dieser Kunsttheorie deutlich zum Ausdruck. Goethe und Schiller haben zwar zuweilen ausserordentlich tiefe und klare Einblicke in den Zusammenhang zwischen der gesellschaftlichen Entwicklung ihrer Gegenwart und der Problematik der modernen Kunst. Sie sind aber nicht imstande, das Problem der künstlerischen Form als ein ~~frei~~ freilich nicht mechanisches - Produkt der gesellschaftlichen Entwicklung aufzufassen. Die gesellschaftliche Determination der künstlerischen Form spielt zwar in ihrer Kunsttheorie eine grosse Rolle, sie sind aber infolge ihrer philosophisch-idealistischen Einstellung nicht imstande, aus ihrem eigenen tiefen Einsichten in richtiger Weise alle richtigen Konsequenzen zu ziehen. Sie verirren sich in den idealistischen Utopismus, in die Illusion, Krankheiten, die aus dem gesellschaftlichen Sein entspringen durch Heilung des künstlerischen Bewusstseins aus der Welt schaffen zu können; in die Illusion, die Problematik der modernen Kunst von der Formseite aus überwinden zu können.

Hierin und nicht in der Zurückgehen auf die Antike liegt ein gewisser klassizistischer Zug der Aesthetik Goethes und Schillers. Das ~~Erforschen~~ Erforschen der Kunstgesetze der Antike ist eine durchaus berechtigte und notwendige Tendenz, ohne welche eine wirklich grosse Kunst schwerlich geschaffen, ohne welche die Formgesetze der Kunst unmöglich erkannt werden können.



Marx hat die Griechen, die "normalen Kinder" der Menschheitsentwicklung genannt, und in den grossen Kunstschöpfungen der Griechen "Normen und unerreichbare Muster" gesehen. Freilich ist bei Marx diese Norm nur in "gewisser Beziehung" geltend. D.h. Marx fordert, dass die spezifischen Bedingung/en, aus denen heraus Stoff und Form einer bestimmten Kunstperiode auf Grundlage ihres gesellschaftlichen Seins entstehen, genau und konkret untersucht werden, dass also klar erkannt wird, welche Formen für eine bestimmte Periode der Kunstentwicklung angewendet und wie angewendet werden könne. Marx sagt: "Die Schwierigkeit besteht nun in der allgemeinen Fassung dieser Widersprüche. Sobald sie spezifiziert werden, sind sie schon erklärt." Die idealistische Grundeinstellung Goethes und Schillers hindert sie daran, diese Spezifikation konsequent durchzuführen.

Freilich steckt auch hinter dieser Unfähigkeit, dieses Problem richtig zu stellen und zu lösen eine gesellschaftliche Notwendigkeit: die notwendige Problematik der ganzen modernen Kunst. Marx spricht davon, dass "die kapitalistische Produktion gewissen geistigen Produktionszweigen, wie der Kunst und Poesie, feindlich ist". Diese Feindlichkeit empfinden alle bedeutenden modernen Künstler, und sie empfinden sie desto tiefer, je weiter die kapitalistische Produktion fortschreitet. Gerade die Periode der französischen Revolution und die gleichzeitig siegreich vordringende industrielle Revolution in England bedeuten auch in dieser Hinsicht einen tiefen Einschnitt in der Entwicklung der modernen bürgerlichen Kunst und Kunsttheorie. Die naive Begeisterung, mit der die grossen Realisten des XVIII. Jahrhunderts das bürgerliche Alltagsleben für die Dichtung erobert, mit der sie ohne viel über die Form nachzudenken, den Typus des modernen Romans geschaffen haben, hört auf, und gibt einem erzwingenden Nachdenken über die Problematik dieses Seins und der es adäquat ausdrückenden künstlerischen Form Platz.

Dieses Nachdenken bewegt sich auf einer Doppellinie, deren Doppeltheit und Widersprüchlichkeit den Künstlern und Kunsttheoretikern sehr selten auch nur einigermaßen und niemals vollständig bewusst werden konnte. Es handelt sich dabei um die Verschlingung der folgenden beiden Probleme.



Entweder soll aus dem Studium der Antike das System jener künstlerischen Gesetzmässigkeiten abgeleitet werden, mit deren Hilfe der Künstler die spezifische Eigenart des modernen Lebens ausdrücken kann. Also das Studium der Antike dient dazu, um die Formen und Formgesetze der modernen bürgerlichen Periode zu entdecken und aufzubauen. Oder es soll mit der Hilfe dieser Erkenntnis ein System von <sup>n</sup>allgemeinen, "zeitlosen" Gesetzen erkannt werden, mit deren Hilfe auch in der Gegenwart - trotz der kunstfeindlichen Problematik des gegenwärtigen Lebens - eine klassische Kunst geschaffen werden kann. Also die Überwindung der gesellschaftlich-inhaltlichen Problematik der bürgerlichen Gegenwart mit Hilfe der schöpferisch erneuerten antiken Form.

Der erste Weg, den von den modernen Künstlern Balzac am konsequentesten verfolgt hat, den auch Goethe ~~xx~~ in seinem "Wilhelm Meister" und in seinem "Faust" ging, führt zu der Theorie des modernen Romans, zu der rücksichtslosen Gestaltung der ganzen Problematik und un-künstlerischen Hässlichkeit des modernen Lebens, zur künstlerischen Überwindung dieser Problematik gerade durch das Zuendegehen dieses Weges. Dass dabei doch stets eine tiefe künstlerische Problematik bestehen bleiben muss, hat gerade Balzac am deutlichsten empfunden und klar ausgesprochen. Seine künstlerischen Bekenntnisnovellen, am klarsten sein "Chef d'<sup>oeuvre</sup> inconnu", zeugen davon, wie das konsequente Zuendegehen auf diesem Wege, den die spezifisch modernen Kunstprinzipien vorschreiben, zu einer Selbstaflösung, zu einer Vernichtung der künstlerischen Form führen muss.

Der andere Weg führt notwendig zu einer gewissen Abwendung von der tiefsten Problematik des modernen Lebens, zu einer gewissen Flucht vor dieser Problematik. Denn soll aus dem Stoff des modernen Lebens ein Formgebilde entstehen, das die antike Klarheit der Linienführung, die antike ~~xx~~ Einfachheit und Sparsamkeit der Komposition etc. enthält, so muss schon der Stoff von dieser ihm innewohnenden Problematik gereinigt und damit zu einem gewissen Abstand von den Zentralfragen des modernen Lebens gebracht werden. Goethes "Hermann und Dorothea" ist das typische Produkt



dieses zweiten Weges. Zweifellos jenes grössere Werk Goethes, in welchem er der antiken Einfachheit und Grösse künstlerisch am nächsten gekommen ist. Er hat aber dieses Ziel nur um den Preis erreicht, dass er das erstrebte Epos zur Idylle verengte. Er hat ungewollt ~~z~~ - und sowohl von ihm wie von Schiller unerkannt - die tiefe Einsicht Schillers aus "Naiver und sentimentalischer Dichtung" bestätigt, wo Elegie, Satire und Idylle als die typischen Formen des Modern-Sentimentalischen dargestellt und begründet wurden. Trotz antiker Form ist ~~z~~ "Hermann und Dorothea" ebenso sentimentalisch-problematisch, wie der "Wilhelm Meister", nur in anderer Weise.

Diese Gegenüberstellung von "Hermann und Dorothea" und "Wilhelm Meister" spielt eine grosse Rolle in dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Beide sind sich klar darüber, dass der "Wilhelm Meister" der erste grosse Versuch ist, die Probleme des modernen bürgerlichen Lebens in Deutschland in bewegter Totalität, als umfassendes Gesamtbild darzustellen, dass mit "Wilhelm Meister" der neue Typus eines grossen ~~epischen~~ modernen Romans entstanden ist. Beide erkennen, dass die Grösse dieses Romans gerade darin besteht, die Totalität dieser Probleme in einem grossen epischen Zusammenhang zu gestalten, dass dementsprechend der "Wilhelm Meister" ein Roman ist, dessen Form ununterbrochen zur Grösse des Epos hinaufstrebt. Sie haben damit ein wesentliches Kennzeichen des modernen Romans erkannt. Hegel nannte später den Roman die "moderne Epopöe". Goethe und Schiller haben aber nicht erkannt und sie konnte es nicht erkennen, dass das Misslingen dieses Hinaufstrebens des Romans zum Epos ein Wesenszeichen und nicht ein "Fehler" des Romans ist. Von Fehler kann man nur insofern sprechen, als man von der künstlerischen Problematik der ganzen Kunst der bürgerlichen Periode spricht. Nur insofern man erkennt, dass die adäquate künstlerische Widerspiegelung eines in solcher Weise notwendig widerspruchsvollen Stoffes nur eine in sich widerspruchsvolle Form, wie der Roman, sein kann, eine Form, deren Grösse und Vollendung gerade in der konsequenten



Zuendeführung der ihr zugrunde liegenden Problematik ~~ix~~ liegt.

Goethe und Schiller haben diese Problematik der künstlerischen Form des Romans auch in der hohen Vollendung des "Wilhelm Meister" erkannt. Und sie haben die formale Tatsache, nämlich das Hinaufstreben zum Epos und das Misslingen dieses ~~xxxxxx~~ Hinaufstrebens ebenfalls klar gesehen. Aber sie haben aus einseitiger Befangenheit in das Ideal des antiken Epos diese richtige Erkenntnis falsch, als "Fehler" des "Wilhelm Meister" bewertet. Goethe spricht einmal unwillig von "Wilhelm Meister" als "Pseudoepos". Und Schiller spricht in einem Brief, in welchem er seinen endgültigen Gesamteindruck über den "Wilhelm Meister" zusammenfasst, sehr klar die Begründung dieser einseitigen Auffassung aus. Er schreibt: "Auch den Meister habe ich ganz kürzlich wieder gelesen, und es ist mir noch nie so auffallend gewesen, was die äussere Form doch bedeutet. Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und partizipiert auch von allen seinen Grenzen. Weil es aber ein echt poetischer Geist ist, der sich dieser Form bediente, und in dieser Form die poetischsten Zustände ausdrückte, so entsteht ein sonderbares Schwanken zwischen einer prosaischen und poetischen Stimmung, für das ich keinen rechten Namen weiss. Ich möchte sagen: es fehlt dem Meister (dem Roman nämlich) an einer gewissen poetischen Kühnheit, weil er, als Roman, es dem Verstande immer recht machen will - und es fehlt ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewissermassen die Forderung rege macht), weil er aus einem poetischen ~~Gei-~~ Geiste geflossen ist." Und er stellt dieser Problematik des "Wilhelm Meister" die Vollendung von "Hermann und Dorothea" gegenüber: "Wer fühlt nicht alles das im Meister, was den Hermann so bezaubernd macht? Jenem fehlt nichts, gar nichts von Ihrem Geiste, er ergreift das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst und gewährt einen sich immer wieder erneuernden Genuss, und doch führt uns der Hermann (u.zw. bloss durch seine rein poetische Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus der wirklichen Welt nicht ganz herauslässt."



Es ist sehr charakteristisch, dass Schiller diesen Gegensatz rein auf die Form zurückführt und nicht sieht, dass hinter ~~hinter~~ der verschiedenen Formgebung in beiden Werken verschiedene Stellungnahmen zum Lebensstoff selbst verborgen sind; damit verzerrt er in idealistischer Weise seine sonst so tiefe Konzeption von der Form. Es ist aber ebenso charakteristisch, dass Goethe auf diese Kritik mit dem Ausdruck seiner vollkommenen Übereinstimmung reagiert. Er schreibt: "Es freut mich, dass Hermann in Ihren Händen ist, und dass er sich hält. Was Sie vom Meister sagen, verstehe ich recht gut, es ist alles wahr, und noch mehr. Gerade seine Unvollkommenheit hat mir am meisten Mühe gemacht. Eine reine Form hilft und trägt, da eine unreine überall hindert und zerrt. Er mag indessen sein, was er ist, es wird mir nicht leicht wieder begegnen, dass ich mich im Gegenstand und in der Form vergreife, und wir wollen abwarten, was uns der Genius im Hebeste des Lebens gönnen mag." Goethe bewertet also hier den "Wilhelm Meister" als einen "Fehlgriff". Beide entscheiden sich ~~XX~~ ohne Schwanken für "Hermann und Dorothea" gegen "Wilhelm Meister", für das zur Idylle verkleinerte Epos gegen den grossen modernen Roman.

Wäre diese ihre Entscheidung in theoretischer und praktischer Hinsicht eine konsequent durchgeführte gewesen und geblieben, so könnte man wirklich von Klassizismus ihrer gemeinsamen Tendenzen sprechen. Obwohl freilich auch "Hermann und Dorothea" dem Wesen nach viel weniger klassizistisch ist, als Goethe und Schiller in dieser ihrer Formbegeisterung ~~sich~~ sich einbildeten. Und dort, wo Goethe wirklich bestrebt war, aus der Formkenntnis der Antike heraus "echt klassische" Werke zu schaffen, ist er gescheitert. Er ist viel zu sehr modern-realistischer Künstler gewesen, um den gegenwertigen Lebensstoff jemals wirklich vergessen oder beiseite schieben zu können. "Hermann und Dorothea" ~~verdankt~~ verdankt ihre Existenz und ihre Form ebenso der französischen Revolution, wie das bewusst in klassizistischer Richtung gestaltete Drama "Die natürliche Tochter". Und es ist kein Zufall, dass jene Pläne Goethes, die fast ~~(aus dem)~~ aus ~~Formkenntnis und Formbegeisterung~~ entstanden sind,







der Widersprüchlichkeit des modernen Lebens keineswegs auf künstlerischen Erzeugnissen, auf Formprinzipien zurückgeht. Diese sind bloss Konsequenzen seiner Grundhaltung zum modernen Leben, und seine grössten Werke sind gerade dadurch entstanden, dass er in entscheidenden Momenten ~~zur~~ diesen seinen Lebensinstinkt immer wieder überwunden hat.

Komplizierter liegt die Frage bei Schiller. Schiller war ein geborener Tragiker, dessen Lebenselement der Widerspruch in seiner tragischen Zuspitzung gewesen ist. Bei ihm scheint also die klassizistische Neigung rein aus Formerwägungen entstanden zu sein. Dies ist ~~xxx~~ aber auch nur ein Schein. Einerseits entsteht diese Tendenz aus seiner politischen Stellungnahme zu den Problemen der nachrevolutionären Periode, aus seiner Ablehnung der revolutionären Methode des Sturzes des Feudalismus. Dadurch scheidet aus seiner Stoffwelt das tiefste tragische Problem seiner Epoche aus, und man kann, wenn man den "Wilhelm Tell" mit seinen Jugenddramen vergleicht, die formalen Konsequenzen dieser politischen Wendung sehr deutlich sehen. Andererseits verzerrt sich die richtige Fragestellung in Bezug auf die stilistische Bewältigung der Probleme des modernen Lebens bei Schiller durch seinen philosophischen Idealismus.

Goethe und Schiller führen stets einen berechtigten und richtigen Kampf gegen den kleinlichen photographischen Realismus ihrer Zeitgenossen. Dieser Kampf verzerrt sich aber bei dem philosophischen Idealisten Schiller zuweilen zu einer schroffen antithetischen, ausschliessenden Gegenüberstellung von "Wahrheit" und "Wirklichkeit". Er sagt in der Einleitung zur "Braut von Messina" über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit: die Kunst kann "wahrer sein als alle Wirklichkeit, und realer, als ~~xx~~ alle Erscheinung. Es ergibt sich daraus von selbst, dass der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, dass sein Werk in allen seinen Teilen ideel sein muss, wie es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll." Als philosophischer Idealist, der den Weg vom subjektiven Idealismus zum objektiven gesucht hat, konnte Schiller das Hinausgehen über die kleinliche Reproduktion der unmittelbaren Wirklichkeit nicht anders formulieren, als indem er die



wesentlichen Bestimmungen des Lebens, die die Kunst gestalten soll, von jedem Zusammenhang mit dem Leben loslöst und als Bestandteile einer Ideenwelt auffasst. Diese allgemeine Verzerrung der Probleme ins Idealistische steigert sich bei Schiller noch dadurch, dass er zwischen einer grossartig<sup>en</sup> objektiven Auffassung der Widersprüche des historischen Lebens und zwischen einer moralisierenden Verengerung dieser Probleme - philosophisch zwischen einem objektiven Idealismus der aus ihm einen der wichtigsten Vorläufer Hegels macht, und zwischen einer blossen Nachfolge, Auslegung und Anwendung des Kantischen subjektiven Idealismus - hin und herschwankt. Seine künstlerische Praxis ist damit ein ziemlich genauer Spiegelbild seiner philosophischen Zwischenstellung zwischen Kant und Hegel. Neben monumentalen, zusammenfassend grossartigen historischen Gemälden, wie sie die dramatische Literatur seit Shakespeare nicht gekannt hat, findet man Verzerrungen der grossen historischen Zusammenhänge in ein kleinliches, subjektives kantisches Moralisieren. Man denke etwa daran, wie grosszügig historisch die Königin Elisabeth in "Maria Stuart" ursprünglich angelegt war, und was in der Ausführung aus ihr geworden ist.

Das trotz all dieser weltanschaulichen Verzerrungen berechnete Grundproblem Goethes und Schillers ist also die Auffassung und Darstellung der wirklichen grossen Widersprüche des modernen Lebens, die Erkenntnis, dass das kleinliche und allzu genaue Kleben an den Details des Alltagslebens ein Hindernis für die Gestaltung der grossen Probleme in ihrer einen Gestalt bildet. . Ebenso berechnete ist ihre Erkenntnis, dass das moderne bürgerliche Leben in dieser Beziehung einen gefährlich widerspruchsvollen Stoff für die Kunst bietet. Und zwar in doppelter Hinsicht. Es ist sehr interessant zu beobachten, dass Schiller trotz seiner ~~idealistischen~~ idealistisch-philosophischen Tendenzen diese Doppelgefahr, den kleinlichen Pseudorealismus und die leer-idealistische Stilisierung (Rhetorik, Phantastik etc.) ganz klar sieht, und über die Gefährlichkeit der letzteren Tendenz~~n~~ für sein eigenes Schaffen sich vollständig im Klaren ist. Er befürchtet z.B. bei der Arbeit an "Wallenstein" in eine gewisse Trockenheit zu verfallen. Diese Trockenheit, schreibt er an Goethe, "entstand



aus einer gewissen Furcht, in meine ehemalige rhetorische Manier zu fallen und aus einem zu ängstlichen Bestreben, dem Objekte recht nahe zu bleiben... es ist daher viel nötiger als irgendwo, wenn beide Abwege, das Prosaische und das Rhetorische gleich sorgfältig vermieden werden sollen, eine recht reine poetische Stimmung zu erwarten."

Der Ausweg aus diesen Schwierigkeiten suchen Goethe und Schiller eben durch die Erforschung der Formgesetze der antiken Kunst, als Gesetze der Kunst überhaupt. Aber dieses Suchen ist nur scheinbar ein blosses Suchen der Form. Der Formbegriff, mit dem Goethe und Schiller arbeiten, ist aufs Ängstlichste mit den entscheidenden Problemen des Inhalts verknüpft. Mag die Formulierung des dialektischen Wechselverhältnisses zwischen Form und Inhalt bei Goethe und Schiller oft noch so mangelhaft oder idealistisch verzerrt sein, ihre Grundtendenz geht dahin, das dialektische Wechselverhältnis zwischen Form und Inhalt zu bestimmen.

Schiller formuliert die Bestrebungen beider in einem Briefe an Goethe in zwei Punkten. Der erste Punkt ist die Bestimmung des künstlerischen Gegenstandes. "Vorderhand scheint mir, dass man mit grossem Vorteil von dem Begriff der absoluten Bestimmtheit des Gegenstandes ausgehen könnte. Es würde sich nämlich zeigen, dass alle, durch eine ungeschickte Wahl des Gegenstandes, verunglückte Kunstwerke an einer solchen Unbestimmtheit und daraus folgenden Willkürlichkeit leiden." Diese Bestimmung des Problems des künstlerischen Gegenstandes, den Goethe von dieser Periode ab, oft mit einer pedantischen Genauigkeit, verfolgte, leitet hinüber zu der Konkretisierung der spezifischen Formprobleme, der Probleme der Genre. Schiller sagt darüber an die oben zitierte Bemerkung anschliessend folgendes: "Verbindet man mit diesem Satz nun den andern, dass die Bestimmung des Gegenstandes jedesmal durch die Mittel geschehen muss, welche einer Kunstgattung eigen sind, dass sie innerhalb der besonderen Grenzen einer jeden Kunstspezies abso/vuert werden muss, so hätte man, deucht mir, ein hinlängliches Kriterium, um in der Wahl der Gegenstände nicht irregeleitet zu werden." Man sieht also, dass bei Goethe und Schiller auch die



Formprobleme im engeren Sinne aus der Beschaffenheit des künstlerischen Gegenstandes abgeleitet werden.

Goethe und Schiller lernen von den Griechen primärer Weise nicht einzelne formelle Eigentümlichkeiten (wie z.B. der französische Klassizismus des XVII. Jahrhunderts es oft getan hat), sondern das künstlerische Grundgesetz, dass jedes Kunstwerk die wesentlichen Bestimmungen seines Gegenstandes klar und mit Notwendigkeit auszudrücken habe; dass die Kunst sich einerseits nicht in Details verlieren darf, die diesen wesentlichen Bestimmungen nur lose oder überhaupt nicht zusammenhängen; dass sie aber andererseits diese Bestimmungen vollständig und in ihren richtigen Zusammenhang auszudrücken habe; dass jede Unklarheit oder subjektive Willkür in der Gestaltung dieser Bestimmungen für die Kunst verhängnisvoll werden muss.

Der spezifische Charakter der einzelnen Genres wird von diesem Grundgesetz abgeleitet. Die Eigentümlichkeit der Gegenstände, die Eigentümlichkeit des Zusammenhanges ihrer wesentlichen Bestimmungen schreibt bestimmte Formen des künstlerischen Ausdrucks vor. Solche typische Formen des künstlerischen Ausdrucks sind die Genre. Und es ist im Laufe des Briefwechsels sehr interessant zu beobachten, wie leidenschaftlich und tief Goethe und Schiller jeden einzelnen Stoff daraufhin untersuchen, in welcher Form er die maximale, ja die einzig mögliche Art seines adäquaten Ausdrucks erhalten könnte. Wir haben bereits in einem anderen Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die Trennung der Genre bei Goethe und Schiller zwar sehr scharf, aber keineswegs schroff mechanisch ist. Die Kritik, die Schiller an den Tragödien des italienischen Klassizisten Alfieri übt, zeigt, dass für sie beide <sup>das</sup> ~~nur~~ bloss abstrakte Herausarbeiten der wesentlichen Momente des Stoffes, selbst wenn dies den Gesetzen des betreffenden Genres entspricht, keineswegs ausreicht, dass sie dieses Herausarbeiten der wesentlichen Bestimmungen im griechischen und nicht im klassizistischen Sinne, also im Sinne eines grossen Realismus und nicht im Sinne einer abstrakten Stilisierung aufgefasst haben. Schiller sagt über Alfieri: "Ein Verdienst muss ich ihr auf jedenfall zugestehen,



welches aber freiwillig zugleich einen Tadel enthält. Er weiss einem den Gegenstand zu einem poetischen Gebrauch zuzubringen, und erweckt die Lust, ihn zu bearbeiten: ein Beweis zwar, dass er selbst nicht befriedigt, aber doch ein Zeichen, dass er ihn aus der Prosa und Geschichte glücklich herausgewunden hat."

Die Theorie der Genre, die bei Goethe und Schiller mit einem erneuten und vertieften Studium der ~~Poetik~~ Poetik von Aristoteles zusammenhängt, geht auch von diesem Zentralproblem aus. Schiller formuliert seine Sympathie mit Aristoteles durchaus im aktuellen Sinn, im Sinne seines Kampfes gegen die Doppelgefahr in der modernen Kunst. "Der Aristoteles ist ein wahrer ~~Höllensrichter~~ Höllensrichter für alle, die entweder an der äusseren Form sklavisch hängen, oder die über alle Form sich hinwegsetzen." Und er lobt Aristoteles besonders darum, weil er in der Fabel, in der Verknüpfung der Begebenheiten das zentrale Problem der ganzen Poesie erblickt. Er formuliert nun dieses Problem als Resultat seiner Studien und seiner dichterischen Arbeit am Wallenstein-Stoff folgendermassen: "Ich finde, je mehr ich über mein eigenes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen nachdenke, dass der ganze Cardo re in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gerne einen wirklichen Fall ~~nach~~ nachahmen, und bedenkt nicht, dass eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals koindizieren kann."

Wie streng Goethe und Schiller in ihrer Zusammenarbeit diese entscheidend wichtige Forderung der künstlerischen Gestaltung, die entscheidende Rolle der Fabel, der Handlung in Epik und Dramatik genommen haben, können wir aus der Kritik sehen, die Schiller an Goethe über dessen Eposprojekt "Die Jagd" schrieb. (Goethe hat im späten Alter aus diesem Stoff seine "Novelle" geschrieben): "Ich erwarte Ihren Plan mit grosser



Begierde. Etwas bedenklich kommt es mir vor, dass es Humboldten damit auf dieselbe Art ergangen ist wie mir, ungeachtet wir vorher nicht darüber kommuniziert haben. Er meint nämlich, dass es dem Plan an individueller epischer Handlung fehle. Wie Sie mir zuerst davon sprachen, so wartete auch ich immer auf die eigentliche Handlung; alles, was Sie mir erzählten, schien mir nur der Eingang und das Feld zu einer solchen Handlung zwischen einzelnen Hauptfiguren zu sein, und wie ich nun glaube, dass diese Handlung angehen sollte, waren Sie fertig." Hier ist zugleich eine vernichtende und heute noch aktuelle Kritik jener erzählenden in der Niedergangsperiode der Bourgeoisie vorherrschen gewordenen Gestaltungsweise enthalten, die meint, mit der Darstellung eines Milieus und mit der Beschreibung eines in diesem Milieu üblichen allgemeinen Geschehnisses die Erfindung und Gestaltung einer wirklichen individuellen Fabel, die gerade in ihrer Individualität das typische Problem dieses Stoffes in seinen wesentlichen Bestimmungen ausdrücken zu können.

Selbstverständlich begnügten sich Goethe und Schiller nicht mit dieser grundlegenden Bestimmung des Problems der Gestaltung in der Literatur. Ihr Hauptbestreben war gerade darauf gerichtet, innerhalb dieser Gemeinsamkeit die tiefgehende innere Verschiedenheit von Epik und Dramatik aufzudecken. Als Zusammenfassung einer langwierigen und ausserordentlich interessanten brieflichen Diskussion hat Goethe seine kurze sehr inhaltsreiche Abhandlung "Über epische und dramatische Dichtung" geschrieben. Er versucht in dieser Abhandlung die allgemeinsten Formgesetze von Epik und Dramatik zu formulieren, indem er sowohl das Gemeinsame, wie das Unterscheidende energisch hervorhebt. "Der Epiker und Dramatiker sind beiden den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände, und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr grosser wesentlicher Unterschied beruht aber darin, dass der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt."



Damit trifft Goethe einen der allertiefsten bestimmenden Unterschiede von Epik und Dramatik. Und er illustriert diesen Gegensatz außerordentlich plastisch, wenn er von den personifizierten Vortragenden der beiden Genre, von dem Rhapsoden und Mimen ausgeht. (Die Tatsache, dass diese formalen Unterschiede und ihre Personifizierung auch bei Goethe sich idealistisch verselbständigt, dass der Mime und der Rhapsode sich von der gesellschaftlichen Grundlage etwas ablösen, ändert an der wesentlichen Richtigkeit der Goetheschen Gegenüberstellung nichts Entscheidendes.) Diese Gegenüberstellung konkretisiert nun Goethe in Bezug auf die Art der Handlungsführung, indem er die in der Dichtung möglichen Motive der Handlungsführung systematisiert und jene, die vorwiegend episch oder dramatisch sind, von jenen absondert, die in beiden Gattungen vorkommen könnten. Es ist nun sehr einfach und einleuchtend, dass die Gegenüberstellung des Vergangenen beziehungsweise Gegenwärtigen Goethe dazu führt, in dem vorwärtsschreitenden Motiven, welche die Handlung fördern, die spezifisch dramatisch<sup>er</sup> in den rückwärtsschreitenden, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen, die vorwiegend epischen zu erblicken.

Er kommt zu dieser Gegenüberstellung aus dem Studium der Homerischen Gedichte, insbesondere aus dem der Odyssee, es ist aber sehr interessant zu verfolgen, wie tief die Konzeption dieser Gegenüberstellung gerade mit seiner Konzeption des modernen Romans zusammenhängt, obwohl er die Romanform als problematisch betrachtet und in dem "Wilhelm Meister" bloss ein Pseudoepos sieht. Durch die Veränderung aller gesellschaftlichen Umstände, die den Gegensatz von antikem Epos und modernen Roman hervorzubringen, bekommt das rückwärtsschreitende Motiv für den modernen Roman eine ganz andere Bedeutung als für das antike Epos. Das Vorherrschen dieses Motivs im modernen Roman, wo es sich um den Kampf von Individuen innerhalb der Gesellschaft handelt, ist ein genaues Spiegelbild für ein der zentralen Fragen des modernen bürgerlichen Romans, für die Frage der Unmöglichkeit, einen aktiven posi-



tiven Helden zu gestalten. Das rückwärtsschreitenden Motiv war im antiken Epos die objektive Schwierigkeit der Erfüllung eines grossen, allgemeinen, allgemeinen, allgemeinen Schicksals. (Man denke in erster Reihe an die Ilias). Im bürgerlichen Roman drückt dieses Motiv die Herrschaft der gesellschaftlichen Umstände über das Individuum, das Sich-Auswirken der gesellschaftlichen Notwendigkeit durch die Kette von scheinbaren Zufälligkeiten im Leben des Individuums aus. Schiller analysiert in sehr interessanter Weise, warum Lothario die positivste Gestalt im "Wilhelm Meister" unmöglich den Haupthelden abgeben könne, ~~er~~ er sieht zwar vorwiegend die formellen und psychologischen Ursachen dazu, hinter seinen Argumenten steckt aber das richtige Gefühl, dass eine so als ganz positiv konzipierte Gestalt sich im bürgerlichen Leben unmöglich als Mittelpunkt einer Handlung, durch Handlung ausdrücken könnte, dass gerade Wilhelm Meister durch seine Schwäche und Halbheiten viel besser dazu ~~geeignet~~ geeignet ist, Träger einer solchen, die ganze Wirklichkeit umfassenden, alle wesentlichen Menschen und menschliche Verhältnisse lebendig einbeziehende Handlung zu sein.

Diese Gegenüberstellung, die Goethe und Schiller im Laufe des Briefwechsels in den verschiedensten Formulierungen variierten, wird bei ihnen auf eine ganze Reihe der wichtigsten spezifischen Probleme von Epik und Dramatik angewendet. Es ist hier unmöglich, diese Anwendungen auch nur andeutend anzuführen. Wir verweisen nur auf einige sehr bezeichnende Beispiele. So betont z.B. Goethe den grossen Unterschied zwischen der Exposition in Epik und Dramatik. Er sagt: "So hat auch das epische Gedicht den grossen Vorteil, dass seine Exposition, sie mag noch so ~~lang~~ lang sein, den Dichter garnicht geniert, ja dass er sie in die Mitte des Werks bringen kann, ~~w~~ dies in der Odyssee sehr künstlich geschehen ist. Denn auch diese retrograde Bewegung ist wohltätig; aber eben deshalb dünkt mich macht die Exposition dem Dramatiker viel zu schaffen, weil man von ihm ein ewiges Fortschreiten fordert und ich würde das den besten dramatischen Stoff nennen, wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist."

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

Schiller wendet nun diese Einsichten ununterbrochen auf seine



eigene Praxis und auf die theoretische Formulierung dieser Praxis an. Und er kommt im Zuendedenken dieser Probleme des dramatischen Aufbaus immer näher zu jener Form des analytischen Dramas, die später für die Entwicklung der bürgerlichen ~~Tragödie~~ Tragödie (insbesondere bei Hebbel und Ibsen) ausserordentlich wichtig geworden ist. So schreibt er über dieses Thema: "Ich habe mich ~~hier~~ dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Trgödie aufzufinden, der von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte. Diese Vorteile sind unermesslich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, dass man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zugrund legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin ganz jenseit der Tragödie fällt. Dazu kommt, dass das Geschehene, als unabänderlich, seiner ~~Natur~~ Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, dass etwas geschehn sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert, als die Furcht, dass etwas geschehn möchte. Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von ~~Umständen~~ Umständen abhängig wären." Auch hier ist sehr klar ersichtlich, wie sehr das Lernen von der Antike, die Erforschung ihrer künstlerischen Gesetzmässigkeiten von den spezifischen Bedürfnissen der modernen Kunst bedingt war.

Besonders interessant sind jene Bemerkungen Goethes und Schillers, die sich von diesen Gesichtspunkten ausgehend darauf richten, welche Momente eines besimmten Stoffes für die dichterische Bearbeitung überhaupt und für die epische beziehungsweise dramatische Bearbeitung im besonderen geeignet sind. Auch hier nimmt die Kritik Goethes und Schillers viele späteren falschen und unkünstlerischen Tendenzen der Literatur vorweg und bewahrt eine aktuelle Bedeutung auch für die Gegenwart. Ich führe nur ein Beispiel an. Goethe untersucht - als theoretische Grundlage für seine "Achilleis" - die Frage: "ob zwischen Hektors Tod und der Abfahrt der Griechen von der Trojanischen Küste noch ein episches Gedicht inneliege



oder nicht?" Von seinen Resultaten ist das Interessanteste: "Die Eroberung von Troja selbst ist, als ein Erfüllungsmoment eines grossen Schicksals, weder episch noch tragisch, und kann bei einer echten epischen Behandlung nur immer vorwärts oder rückwärts in der Ferne gesehen werden. Virgils rhetorisch-sentimentale Behandlung kann hier nicht in Betracht kommen. Der Versuch solche Erfüllungsmomente zu gestalten, ist eine der typischen Schwächen und Stillosigkeiten der späteren bürgerlichen Literatur. (Man denke an "Salambo", an einiges von Zola usw.)

So ist die Grundlinie der Erforschung der Gesetze der Kunst durch das Studium der Antike bei Goethe und Schiller immer auf eine Theorie der spezifisch modernen Kunst gerichtet oder ist wenigstens, auch dort, wo formell und thematisch der grösste Gegensatz zu walten scheint, aufs innigste mit den Problemen der modernen Kunst verbunden. Dass die Kunsttheorie Goethes und Schillers die Überwindung der spezifischen Hässlichkeit und des spezifisch unkünstlerischen Charakters des bürgerlichen Lebens mitunter in einer etwas formalen Weise, in einer vom Realismus wegführenden Richtung sucht, hebt diese Grundtatsache nicht auf. Insbesondere muss man sich hüten, die oft übertrieben zugespitzte Formulierungen gegen den vulgären Realismus ihrer Zeitgenossen allzuwörtlich zu nehmen und aus ihnen eine Tendenz zu einem vollständigen Antirealismus abzuleiten, wie dies viele bürgerliche Interpreten tun.

Die sehr interessanten formalen Bemerkungen Goethes und Schillers über die Aenderungen, die die Umschreibungen prosaischer Szenen in Verse verursachen (bei der Arbeit an "Wallenstein" beziehungsweise an "Faust"), sind gerade in ihrer grossen Konkretheit das Gegenteil eines Formalismus: sie zeigen jene inhaltlichen und strukturellen Veränderungen auf, die mit der Versform verknüpft sind, und tragen damit auch dazu bei, die Theorie des dichterischen Ausdrucks, das Verständnis der Wechselwirkung zwischen Inhalt und Form zu konkretisieren. Wir können hier nur einen Teil dieser sehr bedeutenden Bemerkungen anführen, sie genügen aber vollständig, um zu zeigen, dass die Bestrebungen auf hohe Form bei Goethe und Schiller gerade das Gegenteil dessen vorgestellt haben, was durch die formalistischen Experimente unserer Zeit vorübergehend die Literatur beherrscht hat und ~~wenn nicht~~



wovon noch sehr viel auch heute noch in den Köpfen ~~erinnert~~ spukt. Schiller schreibt über seine Erfahrungen bei dem Umschreiben des "Wallenstein" aus der ursprünglichen Prosa in Verse folgendes: "Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äussere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-<sup>h</sup>rythmische verändere, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerich**t**sbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz aus/**t**ehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloss gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft und so musste ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muss, in Versen, wenigstens anfänglich, konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird." ~~XXXXXXXXXXXX~~

.... Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Grosse und Bedeutende, dass er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres inneren Unterschiedes, in Einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nötigt, von allem noch so Charakteristisch-Verschiedenem etwas ~~XXXXXXXXXXXX~~ Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter Seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Gröbere bleibt zurück, nur das Geistige kann von diesen dünnen Elementen getragen werden."

Der entscheidende Gesichtspunkt bei der Beurteilung der Grundtendenz dieser Kunsttheorie muss der sein, dass - bei alle/n ~~XXXX~~ Elementen der Wegwendung von dem aktuellen Leben - Goethe und Schiller doch die Hässlichkeit und den unkünstlerischen Charakter des modernen Lebens auf dem Wege des Kampfes mit dem als unausweichlich hingenommenen Stoffe, auf dem Wege der künstlerischen Überwindung des unkünstlerischen Charakters des Stoffes versucht haben; dass sie also denselben Weg gegangen sind, ja man



kann sagen, jenen Weg gebrochen haben, den die bedeutenden Realisten der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts einschlugen. Die Reinigung ihrer Thematik von den allzu wirklichkeitsnahen, allzu aktuellen Elementen ändert an dieser Aktualität im grossen historischen Sinne nichts Wesentliches. Manchmal rückt es freilich die Thematik in eine derart lustig~~e~~ und abstrakte Ferne, dass der Zusammenhang mit der Aktualität der Thematik nicht nur schwer sichtbar wird, sondern sich sogar inhaltlich verzerrt. (Natürlich Tochter). Aber der Zusammenhang ist stets da, und die Distanzierung der Thematik auf ~~den~~ allgemeinen grossen gesellschaftlichen Widerspruch, der ihr nach Goethes und Schillers Anschauung zugrunde liegt, kann zu einer grosszügig realistischen Behandlung des aktuellen Themas führen. So schreibt Goethe sehr interessant an seinen Freund Meyer über Schillers "Wallenstein". Er lobt Schiller, dass er "Wallensteins Lager" "als Prolog vorausschickt, wo die Masse der Armee, gleichsam wie das ~~ein~~<sup>ein</sup> Chor der Alten, sich mit Gewalt und Gewicht darstellt, weil am Ende des Hauptstückes doch alles darauf ankommt: dass die Masse nicht mehr bei ihm bleibt, sobald er die ~~XXXXXX~~Dienstes~~XXXXXX~~ Formel des Dienstes verändert. Es ist in einer viel pesanteren, und also für die Kunst bedeutenderen Manier, die Geschichte von Dumouriez..."

So liegt die dialektische Widersprüchlichkeit der Position Goethes und Schillers nicht in einem äusserlichen Widerstreit von Realismus einerseits und "Klassizismus" andererseits. Vielmehr ist diese dialektische Widersprüchlichkeit der tiefste Widerspruch der grossen bürgerlichen Kunst, insbesondere der Periode 1789-1848, die Basis ihrer ganzen sogenannten klassizistischen Praxis. Diese Widersprüchlichkeit kommt sowohl dann zum Ausdruck, wenn Goethe und Schiller ihren klassischen Weg konsequent zuzugreifen, wie dann, wenn sie dem klassischen Formideal untreu werden, und in scheinbarer Inkonsequenz sich einer Thematik zuwenden, die mit klassischen Formmitteln überhaupt nicht zu bewältigen ist. Diese scheinbare Inkonsequenz liegt tief im Wesen der Goethe-Schillerschen Klassik begründet. Wir haben bereits von den vorromantisch-romantischen Tendenzen Schillers gesprochen und erwähnen jetzt nur nebenbei, dass er in dieser Periode ununterbrochen mit einem Thema beschäftigt hat. 40



Paris seiner Gegenwart darstellen sollte. Bei Goethe ist diese Doppelten-  
denz selbstverständlich noch viel klarer sichtbar. Es ist keineswegs ein  
Zufall, dass er nach einer sehr langen Pause gerade zur Zeit seiner Zusam-  
menarbeit mit Schiller die Arbeit am "Faust" wieder aufgenommen hat. Dass  
dabei sowohl Goethe wie Schiller an dieser Arbeit, am Stil des "Faust"  
einen gewissen Widerspruch zu ihren klassischen Tendenzen konstatierten,  
darf uns nicht überraschen. Wesentlich ist, dass Goethe gerade damals diese  
Arbeit wieder aufnahm, und dass Schiller sie begeistert begrüßte und  
theoretisch und praktisch an der Klärung der mit ihr verbundenen Formprob-  
leme mitarbeitete.

Der Schein der theoretischen Inkongruenz vom Standpunkt  
der klassischen Kunsttheorie kommt in Goethes Formulierung sehr deutlich  
zur Ausdruck. z.B. wenn er schreibt "dass ich mir's bei ~~xix~~ dieser bar-  
barischen Komposition beuener mache und die höchsten Forderungen mehr zu  
berühren als zu erfüllen denke." aber seine weit ren Ausführungen zeigen,  
wie tief diese "barbarische Komposition" gerade in ihrer Gesetzmäßigkeit  
mit den wichtigsten prinzipiellen Fragestellungen der Goethe-Schillerschen  
Ästhetik zusammenhängt. Dass Goethe die Formgesetze in ihrer Anwendung auf  
den "Faust" aus seinen Erkenntnissen über die Epik und nicht aus denen über  
Drama und Tragödie ableitet, zeigt, wie sehr die von uns zitierten Aussprü-  
che über das dialektische Ineinanderübergehen der Genre bei Goethe und  
Schiller nicht eine formalistische Gedankenspielererei war, sondern aus der  
Erkenntnis der besonderen Probleme der modernen Kunst entsprang. So ~~erz~~  
schreibt Goethe im Anschluss an die früher zitierte Stelle: "Ich werde sor-  
gen, dass die Teile anmutig und unterhaltend sind und etwas denken lassen;  
bei der Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue  
Theorie des epischen Gedichts zu statten kommen." (Die relative Selbst-  
ständigkeit der Teile ist nach der Goethe-Schillerschen Ästhetik ein Kenn-  
zeichen der Epik im Gegensatz zur Dramatik). Diese Bemerkungen Goethes  
schlossen an eine briefliche Kritik der bis dahin ausgearbeiteten Teile  
des "Faust" ab, bei denen Schiller betont, dass die Ausarbeitung des Gan-  
zen nur in der Richtung einer Gestaltung der extensiven Totalität des



modernen Lebens vor sich gehen kann. Indem Goethe den epischen Charakter der Gesamtkonzeption von "Faust" betont, zieht er nur die letzten Konsequenzen aus dieser richtigen Feststellung Schillers über die Thematik seines Bedeutendsten Werkes.

Die Bestimmung des "Faust" als "barbarische Komposition" weist sehr deutlich auf die von uns immer wieder betonte ~~widerstreitende~~ widerspruchsvolle Stellung Goethes und Schillers zum modernen Leben als Stoff der Dichtung hin. Die Gestalt der Helena aus dem zweiten Teil des "Faust", an deren Gestaltung Goethe in dieser Periode heranging, drückt vielleicht am plastischsten diesen Kampf Goethes und Schillers mit dem modernen-bürgerlichen Leben als Stoff aus. Mit der ernststen Aufnahme dieses Kampfes, d.h. mit der ~~griechischen~~ griechischen Gestaltung der Helena inmitten des barbarisch-mittelalterlich-bürgerlichen Faustmilieus geht Goethe über seinen unmittelbaren Stoff in der Faustsage, über seine ursprüngliche Jugendkonzeption des "Faust" weit hinaus. Man kann also hier deutlich verfolgen, wie sehr die "barbarische" Konzeption des ganzen "Faust" mit der gesellschaftlichen, seinsmässigen Grundlage und mit der sachlichen Grundrichtung des Goethe-Schillerschen "Klassizismus" zusammenhängt; wie sehr der scheinbare Widerspruch, der hier zutage tritt, nur die Erscheinungsform der wirklichen, gesellschaftlich tief begründeten Widersprüchlichkeit der ganzen Position Goethes und Schillers ~~ist~~ ist.

Goethe schreibt über die Konzeption der Helena-Tragödie: "Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so ~~sehr~~ sehr an, dass es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Frazette verwandeln soll. Wirklich fühle ich nicht geringe Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen." Schillers Antwort auf diesen Brief drückt die Stellungnahme beider zu diesem grossen Problem der modernen Kunst sehr klar aus: "Lassen Sie sich aber ja nicht durch den Gedanken stören, wenn die schönen Gestalten und Situationen kommen, dass es schade sei, sie zu barbarisieren. Der Fall könnte ihnen im zweiten Teil des Faust noch öfters vorkommen, und es möchte ein für allemal gut sein, Ihr poetisches Gewissen darüber zum Schweigen zu bringen. Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch der Geist des Ganzen aufgelegt wird, kann den höheren Gehalt nicht



zerstören und das Schöne nicht aufheben, nur es anders spezifizieren und für ein anderes Seelenvermögen zubereiten. Eben das Höhere und Vorbehmtere in den Motiven wird dem Werk einen eigenen Reiz geben und Helena ist in diesem Stück ein Symbol für alle die schön<sup>en</sup> Gestalten, die sich hineinverlieren werden. Es ist ein sehr bedeutender Vorteil, von dem Reinen mit Bewusstsein ins Unreinere zu gehen, anstatt von dem Unreinen einen Aufschwung zum Reinen zu suchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall ist. Sie müssen also in ihrem Faust überall ihr Faustrecht behaupten."

Dieses offene Eingeständnis Goethes und Schillers über den Widerspruch, in dem die Arbeit am bedeutendsten Werke von Goethe zu ihrer bewusst formulierten Kunstkonze<sup>z</sup>ption steht, und zugleich die Erkenntnis<sup>x</sup>, dass es sich hier nicht um einen einfachen Widerspr<sup>u</sup>ch zwischen Theorie und Praxis handelt<sup>t</sup>, beleuchtet am klarsten Wesen und Bedeutung dieser kunsttheoretischen Äusserungen Goethes und Schillers. Es handelt sich um die gedankliche Widerspiegelung der einheitlichen, von Goethe und Schiller selbst nicht erkannten Widersprüchlichkeit ihrer Lage als grosser Dichter, die in der letzten, von den tiefsten Widersprüchen zerrissenen Aufschwungsperiode der bürgerlichen Kunst das Höch<sup>h</sup>ste erstreben und erreichen. Ihre Theorie und Praxis bildet die Brücke zw<sup>u</sup>ischen der ersten - man könnte sagen - naiven Aufschwungsperiode der bürgerlichen Klasse, von der Renaissance bis zur Aufklärung und zwischen der letzten schon bewussten widerspruchsvollen Aufschwungsperiode von 1789-1848. Die historische Analyse der Anschauungen Goethes und Schillers zeigt diese Vermittlungsfunktion zwischen den beiden Periode<sup>n</sup> sehr deutlich. Goethe und Schiller treten mit voller Bewusstheit das Erbe des ganzen bürgerlichen Aufschwungs von der Renaissance bis zur Aufklärung an und bilden diese Erbschaft im Sinne der neuen Probleme des beginnenden XIX. Jahrhunderts, der Periode nach der französischen Revolution um. Sie sind also stets zugleich Erben und Überwinder der Aufklärung. Selbstverständlich würd<sup>e</sup> eine sehr eingehende Betrachtung ihrer Anschauungen zeigen, dass sie auch in man<sup>ch</sup>en Punkten bei Schwächen und Vorurteilen der im grossen ganzen überwundenen Periode stehen geblieben sind. (Z.B. in manchen Kompositionsmethoden des "Wilhelm Meister" und in Schillers bejahenden Beurteilung dieser Methoden als "antiker Methode")



rie<sup>n</sup>). Es würde sich zugleich zeigen, dass sie in manchen Punkten gegenüber dem klaren kämpferischen Geist der Aufklärung zurückgewichen sind. Und eine ähnliche Widersprüchlichkeit kann man in Bezug auf ihre Art, die ~~KXX~~ Probleme der neuen Epoche aufzuwerfen und zu lösen beobachten. Die Widersprüche ihrer Kunsttheorie, die wir hier an der Hand einiger grosser Probleme andeutend analysiert haben, entspringen dieser Situation an der Wende zweier Entwicklungsabschnitte der bürgerlichen Gesellschaft. Ohne eine solche historische Analyse der gesellschaftlichen Grundlagen der Widersprüchlichkeit ihrer Kunsttheorien, können diese für unsere Zeit unmöglich lebendig gemacht werden. Erst wenn wir den historischen Zusammenhang, die gesellschaftliche Basis dieser Anschauungen klar erkannt haben, wenn wir diese Anschauungen nicht isoliert, sondern als Elemente eines heroischen Kampfes von grossen ~~KXX~~ bürgerlichen Künstlern gegen den der Kunst feindlichen Charakter der kapitalistischen Gesellschaft, für einen grossen Realismus begreifen, kann der aktuelle Gehalt dieser Anschauungen für uns lebendig werden. Dann wird der Gedankengehalt des Briefwechsels zwischen ~~XIII~~ Schiller und Goethe nicht nur ein historisches Dokument von höchster Wichtigkeit für die Kunstanschauungen einer grossen Zeitwende sein sondern ein bedeutendes, aktuell<sup>e</sup> bedeutsames kunsttheoretisches Erbe, dessen kritische, historisch-systematische Bearbeitung unsere heutigen praktischen und theoretischen Bemühungen aufs ~~R~~ Fruchtbarste bereichern und fördern wird.

Georg Lukács