

WILEY



Review

Reviewed Work(s):

Die fortgedachte Dissonanz. Hegels Tragödientheorie und Schillers Tragödie.
Deutsche Antworten auf die Französische Revolution
by Helmut Pillau

Review by: Klaus Peter

Source: *The German Quarterly*, Vol. 57, No. 4 (Autumn, 1984), pp. 654-657

Published by: Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/404719>

Accessed: 14-05-2020 06:41 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Wiley, American Association of Teachers of German are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The German Quarterly*

Herder's reaction to the most important political event of the eighteenth century.

The variety of subjects treated and the quality of the articles make this volume a useful contribution to Herder scholarship. The editors' wish that they would stimulate further research seems promising. Regrettably, the form of the volume does not do justice to the content. Examples of incorrect and inconsistent form, spellings, and punctuation, and typographical errors are too numerous to mention. Citations from the Suphan edition are sometimes in the original orthography, sometimes modernized, even within the same article. While only a few inaccuracies were noted in the footnotes, the secondary source bibliography contains a number of incorrect and incomplete citations and misspellings of authors' names. In one case the same title, also with several variations, appears twice with varying spellings of the author's name (Köntzel and Küntzel, pp. 219 and 220).

Kalamazoo College

JOE K. FUGATE

PILLAU, HELMUT. *Die fortgedachte Dissonanz. Hegels Tragödientheorie und Schillers Tragödie. Deutsche Antworten auf die Französische Revolution.* Literaturgeschichte und Literaturkritik, Bd. 1. Munich: Fink, 1981. 253 pp.

Die Studie ist ein weiterer und zwar sehr fruchtbarer Versuch, Philosophie und Dichtung der Goethezeit im Zusammenhang mit der Französischen Revolution zu interpretieren. Hier handelt es sich um die Tragödientheorie Hegels und die Dramen Schillers, insbesondere *Don Carlos*, *Wallenstein* und *Die Braut von Messina*. Dabei sucht Helmut Pillau das Charakteristische der Positionen Hegels und Schillers herauszuarbeiten, indem er diese Positionen einander kontrastiert und durchgehend als zwei gegensätzliche Möglichkeiten der Reaktion auf die gesellschaftliche und politische Wirklichkeit der Zeit, genauer: als zwei Rezeptionsformen der französischen Ereignisse in Deutschland darstellt.

Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß die bloß philosophische und dichterische Auseinandersetzung mit der Revolution in Deutschland zwar Ausdruck der "deutschen Misere" im Sinne von Marx und Engels war, gleich jedoch eine Reflexion des revolutionären Handelns ermöglichte, die bis heute als theoretisches Korrelat der französischen Praxis gelten kann. Insofern beide, Hegel und Schiller, überzeugt waren, daß unter den gegebenen Umständen eine revolutionäre Praxis nicht möglich sei, bildeten die deutschen Verhältnisse die Voraussetzung ihrer Überlegungen. Insofern beide die Revolution als Notwendigkeit begriffen, aber schließlich auch in Frankreich als mißlungen ansahen, wurden ihnen die frustrierenden deutschen Erfahrungen zur Erfahrung der modernen Wirklichkeit überhaupt, der "prosaischen," "entfremdeten" Gegenwart. Deshalb erblickten beide ihre wichtigste Aufgabe in der Kritik. Und beide, Hegel in der Ästhetik und Schiller in seinen Dramen, setzten der Gegenwart die Kunst als Korrektiv entgegen.

Das allerdings auf sehr verschiedene Weise. Bei dem Versuch, den Unterschied darzustellen, dem eigentlichen Ziel der Studie also, folgt Pillau einer Strategie, die offenbar noch von seinem Lehrer, Peter Szondi, angeregt worden ist. Er argumentiert zunächst mit Hegel gegen Schiller, dann aber mit Schiller gegen Hegel, so daß der reife Schiller am Ende als der modernere der beiden erscheint, als derjenige, der über

die schlechte Gegenwart hinaus die Zukunft im Blick behielt. Im ersten Kapitel umreißt Pillau die Hegelsche Tragödientheorie und konfrontiert ihr in den drei folgenden Kapiteln je eines der drei Dramen Schillers. Die Tragödientheorie steht im Zentrum von Hegels Ästhetik. Entwickelt hat sie Hegel am Beispiel der griechischen, d.h. der "klassischen" Tragödie. Indem Hegel diese "klassische" Tragödie als die vollendete Tragödie begriff, die Tragödie im Rahmen seiner Ästhetik aber den Höhepunkt der Kunst überhaupt markiert, sagt er zweierlei: 1. daß die griechische Kunst den notwendigen Maßstab abgibt für das, was Kunst ist und sein soll, und 2. daß die Kunst ihre Vollendung in der Vergangenheit bereits gefunden hat, die Gegenwart im Lichte dieser Vergangenheit also nur ihren Mangel offenbaren kann. Die Vollkommenheit der "klassischen" Tragödie, d.h. der griechischen Kunst besteht nach Hegel aber darin, daß hier, anders als in der Gegenwart, das Besondere und das Allgemeine eine sinnliche Einheit bildeten, was in der Tragödie durch die objektive, d.h. allgemein verbindliche Motivierung der Helden zur Anschauung kommt. An der nachantiken, der "romantischen" Tragödie, wie der "romantischen" Kunst insgesamt, kritisiert Hegel daher die "Entfremdung" des Besonderen vom Allgemeinen, die "Subjektivierung" des Individuums, des Helden.

Während Hegel vor der zeitgenössischen Kunst damit einen Maßstab errichtete, dem sie kaum genügen konnte, bewegte Schiller die Frage, wie in der schlechten Wirklichkeit dennoch Kunst, und zwar Kunst im anspruchvollsten Sinn des Wortes, möglich wäre. Pillau präsentiert die drei von ihm gewählten Dramen als drei verschiedene Antworten Schillers und betont damit die Entwicklung in dessen Arbeit. Die interessanteste und umfangreichste Untersuchung gilt dem *Wallenstein*, dessen Kapitel daher zum Zentrum des Buches wird. Stellvertretend für Schillers frühe Dramen demonstriert Pillau am *Don Carlos* zunächst, wie hier im Sinne der Hegelschen Theorie tatsächlich die Rebellion gegen die Wirklichkeit als "Schwärmerei eines subjektiven Enthusiasmus" erscheint. *Don Carlos* gehorcht auf diese Weise den Gesetzen nicht der "klassischen" sondern der "romantischen" Kunst. Pillau argumentiert, daß Schillers frühe Dramen die Vorstufe der "klassischen" Theorie Hegels bildeten, die diese Dramen, bzw. deren Position in sich "aufhob" und damit überwand. Erst im *Wallenstein*, mit dem Schiller selbst sich von seinen Jugendwerken distanzierte, die Rebellion in dem Helden, in *Wallenstein*, nicht mehr rein subjektive sondern historisch vermittelt und damit objektiv zu begründen suchte, trat Schiller vollgewichtig neben Hegel. Gerade die Nähe der Positionen macht jedoch, wie Pillau vorführt, die Differenz besonders deutlich: "Das 'Wallenstein'-Drama nimmt im Vergleich zu den anderen Dramen Schillers eine besondere Stellung zu Hegels Tragödientheorie ein. [...] Zum einen nähert sich Schiller während der Arbeit am 'Wallenstein' der Hegelschen Tragödientheorie, ihren (zeit-) geschichtlich vermittelten Prinzipien, weitgehend an. Im Unterschied zu den vorhergehenden Dramen kann dieses Drama nicht mehr als materiale Vorstufe der Hegelschen Tragödientheorie, als unausgegrenzte Vorwegnahme ihrer 'klassischen' Prinzipien eingestuft werden. In dem Maße aber, wie die Schillersche Dramatik der Hegelschen Tragödientheorie ebenbürtig wird, tritt sie — zum anderen — auch als Herausforderung für diese Theorie auf den Plan" (p. 87). Durch sorgfältige Analysen der Handlung und der einzelnen Personen zeigt Pillau nämlich, daß in Schillers Drama trotz der historisch vermittelten Objektivität des Helden von Objektivität im "klassischen" Sinn, wie Hegel sie verlangte, keine Rede sein kann. Mit Grund hat Hegel das Drama in seiner Rezension scharf kritisiert. Denn anders als in der griechischen Tragödie deutet der Untergang des Helden bei Schiller nicht auf die immanente Einheit von Individuel-

lem und Allgemeinem hin, sondern gerade auf das Scheitern des Versuches, eine solche Einheit herbeizuführen. Für Pillau handelt das *Wallenstein*-Drama demnach "von der notwendigen Selbstverfehlung (geschichtlich) interessanter Handlungsentwürfe" und bezeugt damit die zeitgeschichtlichen Umstände seiner Entstehung (p. 127).

In dem Maße, in dem Pillau diese Position als die der damaligen Wirklichkeit angemessene herausstellt, verfällt die Position Hegels der Kritik. Hatte Hegel seine Tragödientheorie der Gegenwart kritisch entgegengesetzt und so in der Ästhetik auf eine alternative und bessere Welt—die der Griechen—verwiesen, so entpuppt sich diese Theorie jetzt als "defensiv" (p. 145). Während Schiller, so Pillau, die Negativität der Gegenwart krass vor Augen führt und darin die Wahrheit der Kunst erblickte, ist wahre Kunst im Sinne Hegels "eigentlich nur durch die historische Distanz zum gegenwärtigen, 'prosaischen' Weltzustand, eben in der unwiederbringlichen Antike, möglich" (Ebd.). Hegels Kunsttheorie verrate daher eine "relative Resignation Hegels": "Hegels Kunstbegriff impliziert zwar eine radikale Infragestellung der modernen 'bürgerlichen Gesellschaft,' kommt aber durch seine historische Relativierung mit dieser Gegenwart wiederum ins Gleichgewicht. Der Gegensatz der Kunst zur 'Prosa des bürgerlichen Lebens' reduziert sich in diesem Rahmen tendenziell darauf, von den Zerrissenheiten, Entfremdungseffekten der Gegenwart entlasten zu können" (Ebd.). Im *Wallenstein*-Drama dagegen findet Pillau "den Standpunkt einer bürgerlichemanzipatorischen Agilität, der sich wesentlich durch permanente kritische Wachsamkeit, gar Mißtrauen gegenüber möglicher Stagnation kennzeichnet" (p. 146). Und dies, da Schiller der Wirklichkeit realistisch auf der Spur bleibe, "ohne in einen fatalistischen Positivismus abzuleiten" (p. 137). Er stelle sich der modernen Wirklichkeit, der Hegel in der Ästhetik und in die Ästhetik ausweiche. Nur das Beharren auf der Negativität der Wirklichkeit, so Pillau, halte auch in der Kunst die Zukunft offen. Dies geschehe bei Schiller. Er erkenne die Kunst "in ihrem Spannungsverhältnis zur ästhetischen Identität, zur Schönheit, an" und mache zugleich "ihre Ungenügen fühlbar" (p. 138).

An dieser progressiv optimistischen Interpretation Schillers hält Pillau auch in seinem Kapitel über *Die Braut von Messina* fest. Wiederum scheint es, als mache Schiller sich Positionen Hegels zu eigen, diesmal durch die Verwendung des antiken Chores. Aber auch hier führt Pillau vor, daß die Annäherung an Hegel täuscht. Schillers Antikisieren soll der Vergangenheit eine andere Welt aufzeigen, Poesie, den Gegensatz zur Prosa der Gegenwart. Anders als bei Hegel gehe es hier jedoch nicht um die Vergangenheit als Muster und Vorbild, sondern primär um "die Gegenwart, die in der Konfrontation mit der Antike ihr Geheimnis verraten soll" (p. 183). Auch von der Romantik sucht Pillau diese Position abzuheben, indem er das romantische Interesse an der Vergangenheit—er zitiert Brentano (p. 186)—als "Eskapismus" (p. 187) abwertet.

Pillaus Strategie, die wechselweise Erhellung der gegensätzlichen Positionen Hegels und Schillers, erweist sich, wie gesagt, für die Charakterisierung dieser Positionen als außerordentlich fruchtbar. Trotzdem bleiben Fragen offen. Bewußt verzichtet Pillau auf die Diskussion der theoretischen Schriften Schillers, beschränkt er sich auf die Dramen. Eine Frage ist z.B., ob diese Askese bei der Beurteilung dieser Dramen nicht doch fatal ist. Die "fortgedachte Dissonanz" des Buchtitels, die im Falle Hegels wohl im Sinne von "weggedacht," im Falle Schillers aber im Sinne von "weitergedacht" zu verstehen ist, rückt die Schillerschen Dramen fast in die Nähe Brechts. Im Zusammenhang mit Schillers Vorrede zur *Braut von Messina* merkt Pillau an: "Die moderne, politisch-soziologische Reflektiertheit dieser dramaturgischen Ideen wird etwa deutlich, wenn sie zu den durchaus ähnlichlautenden Ideen Brechts über eine 'nicht-aristotelische

Dramatik' in Beziehung gesetzt werden" (p. 189). Auch im Falle des *Wallenstein* baut Pillau auf das Weiterdenken des Dramas durch das Publikum, ähnlich wie Brecht bei der *Mutter Courage*. Als "Vorübung gesellschaftlicher Regeneration" soll das *Wallenstein*-Drama erst in der "kommunikativen Wachheit seiner Zuschauer" zu sich kommen und damit zur "Selbstfindung" des Publikums beitragen (p. 141). Hier scheint es, daß Pillau die Möglichkeiten der Kunst, speziell der Kunst des 20. Jahrhunderts, wie sie die *Ästhetische Theorie* Adornos beschreibt, gegen Hegel und den Idealismus der Goethezeit ausspielt. Steht aber Schiller am Ende allen Differenzen zum Trotz Hegel und diesem Idealismus nicht doch näher als Brecht? Hat nicht am Ende auch Schiller versucht, die Dissonanz eher weg- als weiterzudenken? Und scheitert die Rebellion des *Wallenstein* wirklich deshalb, weil vernünftiges, zukunftsweisendes Handeln unter den gegebenen Umständen prinzipiell unmöglich ist, oder eher, weil es auch hier wieder nur subjektiv motiviert erscheint, trotz aller Unterschiede im Grunde nicht anders als im *Don Carlos*? Antworten auf diese Fragen sind, wie die Forschung gerade zum *Wallenstein* zeigt, nicht leicht. Daß Pillau hier zum Weiterdenken anregt, ist auch ein wesentliches Verdienst seiner Studie.

University of Massachusetts, Amherst

KLAUS PETER

STAIGER, EMIL. *Friedrich Schlegels Sieg über Schiller*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1981, 3. Heidelberg: Winter, 1981. 20 pp.

Die Namen Schlegel und Schiller sollen in dieser Akademierede Emil Staigers symbolisch verstanden werden, insofern Schiller einen "auf Gesetze ausgerichteten, um das Allgemeine besorgten Geist" repräsentiert, während Schlegel einen Denker darstellt, der nicht nur "allem Definitiven" ausgewichen sei und sich das "Klassisch-Gültige" ausdrücklich verboten habe, sondern dem Streben nach dem Pikanten, Frappanten, Neuen und Besonderen sogar noch "philosophische Sanktion" verlieh. "Schlegels Sieg über Schiller" bedeutet für Staiger aber keineswegs einen auf das ausgehende achtzehnte Jahrhundert eingeschränkten Prozeß, sondern einen Vorgang, der bis in unsere eigene Zeit hineinreicht. Er äußert sich im ästhetischen Bereich in einer "fast selbstverständlichen Anarchie in der Literatur, Musik und Kunst" und in der Kritik in der Tatsache, daß heutige Literaturwissenschaftler "allem, was Regel und Muster sein will, was allgemeine Geltung beansprucht, ratlos, skeptisch, um nicht zu sagen mit unverhohlenem Spott gegenüber[stehen]."

Es handelt sich also um eine neue Formulierung der extrem konservativen, um nicht zu sagen reaktionären ästhetischen Position des Schweizer Germanisten, die hier nicht einer erneuten Kritik unterzogen werden soll. Da Friedrich Schlegel und Schiller hier aber wieder, wie bereits in Staigers Schillerbuch von 1967, als Repräsentanten von Anarchie und Ordnung, Willkür und Gesetz, Fragment und Vollendung in der deutschen Literatur angeführt werden, erhebt sich die Frage, was es mit dieser Konfrontierung auf sich hat und ob sie auf festen Füßen steht. Bereits die Sehweise Schillers als eines in sich abgerundeten und ausgeglichenen Dichters scheint höchst problematisch zu sein. Friedrich Schlegel, der einen scharfen Blick für derartige Eigenschaften besaß, sah 1796 in Goethe einen Dichter, "der fast nicht umhin kann, auch das geringste in