

Revolution und Autonomie

Deutsche Autonomieästhetik
im Zeitalter der Französischen Revolution

Ein Symposium

Herausgegeben von
WOLFGANG WITTKOWSKI

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1990



SOKEI: Aber das ist die Trennung von Kunst und Moral seit der Romantik und Nachromantik. Bei Schiller ist noch in traditioneller, horazischer Weise das *Prodesse* da, wenn auch sehr sublimiert.

BREMER: Als moralische Wirkung der Kunst haben Sie die Anerkennung des anderen genannt. Das würde ich eine moralische Folge nennen, bei der das Ästhetische als solches verfehlt wird. Es wird als ästhetisches Phänomen verfehlt auch im Falle der Sublimierung. Sublimiert wird ja nicht das Ästhetische, sondern der sinnliche Trieb. Das ästhetische Phänomen wird versetzt in die Triebphäre der Subjektivität, in die psychologische Ebene. Nietzsches Begriff der transfigurierten Sinnlichkeit ist dem ästhetischen Phänomen sehr viel angemessener als der der Sublimierung. Im Begriff der Transfiguration bleibt die Form erhalten. Die Form verweist von Schiller über Kant hinaus auf die platonische Idee. Die Abstraktionsbewegung führt zu der reinen Form, so daß der reine Ton, wie Platon sagt, die höchste Form darstellt. Es wäre das Ergebnis einer Transfiguration, die das ästhetische Phänomen festhält, ohne abzugleiten ins Psychologische oder Moralische.

SOKEI: Schiller ordnet in den ›ästhetischen Briefen‹ die Ästhetik der Moral unter. Sein Ziel ist nicht primär ästhetisch.

BREMER: Damit sind wir bei unserem Thema der Rechtfertigung des ästhetischen Phänomens im Sinne der Autonomie.

SOKEI: Ja, das Ästhetische ist bei Schiller nicht ganz autonom.

Dieter Borchmeyer

Ästhetische und politische Autonomie: Schillers ›Ästhetische Briefe‹ im Gegenlicht der Französischen Revolution

*Dem Andenken von Ilse Graham
(† 3. Dezember 1988)*

I

Was ist ästhetische Autonomie? Ästhetische Autonomie ist der Ausgang der Kunst aus ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit. So könnte man frei nach Kants Aufklärungsdefinition das Prinzip bestimmen, das seit Karl Philipp Moritz' kunsttheoretischen Schriften, seit Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ und der Ästhetik der Weimarer Klassik die bis dahin gültigen Grundbestimmungen der Künste – die diese in einem noch zu erläuternden Sinne heteronomisierten – außer Kraft gesetzt hat. Und es scheint kein Zufall zu sein, daß Moritz' Traktat ›Über die bildende Nachahmung des Schönen‹ (1788) und Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ (1790), welche die kopernikanische Wende der (Autonomie-)Ästhetik einleiten, zeitlich den Ausbruch der Französischen Revolution (1789) umrahmen, die dem *politischen* Autonomieprinzip zum welthistorischen Durchbruch verholfen hat. Zwischen ästhetischem und politischem Autonomieprinzip aber waltet eine Wechselbeziehung, die sich wohl am deutlichsten an Schillers Ästhetik ablesen läßt. Auch in diesem Punkte scheint sich also jener Topos zu bewahrheiten, der von Friedrich Schlegel bis Karl Marx immer von neuem variiert worden ist: daß die deutsche Philosophie und Kunst am Ausgang des 18. Jahrhunderts das theoretische Pendant zur politischen Praxis der Franzosen – mit Heine zu reden: der »Traum der französischen Revolution«¹ gewesen sei.

Mündigkeit, Autonomie, Emanzipation – mit diesen Schlagwörtern werden immer wieder die Ziele der Aufklärung und der Französischen Revolution, als ihrer vermeintlichen praktischen Vollendung, bezeichnet. Diese drei zentralen Schlagwörter – wie andere in ihrem Umkreis – aber sind ursprünglich rechtliche Termini.² Am deutlichsten erkennbar ist das noch an

¹ Heinrich Heine, Einleitung zu ›Kahldorf über den Adel‹ (1830). In: Werke und Briefe. Bd. IV. Hrsg. v. Hans Kaufmann. Berlin 1961. S. 275.

² Vgl. dazu Robert Spaemann, Autonomie, Mündigkeit, Emanzipation. In: Erziehungswis-

den Begriffen Mündigkeit und Unmündigkeit. Mündigkeit, so Robert Spaemann, »ist die rechtliche Befugnis, seine eigenen Interessen selbst wahrzunehmen, verbindliche Rechtsgeschäfte abzuschließen und die politischen Bürgerrechte im Rahmen der jeweiligen Rechtsordnung als Gleicher unter Gleichen auszuüben«.³

Das Modell der Aufklärung ist gemäß der Kantschen Definition in der Dezemberrnummer der »Berlinischen Monatsschrift« 1784 das Heraustreten aus dem rechtlichen Abhängigkeitsverhältnis der Vormundschaft: das Mündig-, d.h. Rechtsfähig-Werden des Mündels – die Emanzipation von der patria potestas. Auch der Begriff der Emanzipation ist ursprünglich ein Rechtsbegriff,⁴ bedeutet im römischen Recht die Entlassung aus der »Hand« (manus), d.h. Verfügungsgewalt des pater familias, die in der Regel erst mit dem Tod des Vaters endet. Sofern die Söhne nicht mit väterlicher Einwilligung durch formelle emancipatio rechtsfähig (sui iuris) werden, gehören sie (auch die erwachsenen) zu Lebzeiten des Vaters zu den Personen alieno iuri subiectae.⁵ Die Aufklärung hat die Begriffe Mündigkeit und Emanzipation nun aus ihrem rechtlichen Kontext herausgelöst und im Sinne ihres Postulats der individuellen Selbstbestimmung zu Grundbegriffen ihrer sozialen und politischen, aber auch der religiösen und schließlich der ästhetischen Programmatik gemacht: eine Auflehnung gegen den Vater, so scheint es, auf der ganzen Linie. Tatsächlich ist die »Frage nach der rechten Vaterschaft« geradezu das Epochenthema der Aufklärung, wie Peter Horst Neumann in seinem Lessing-Essay von 1977 bemerkt hat.⁶

Freilich hat die Aufklärung, von einigen ihrer extremen Vertreter abgesehen, nicht daran gedacht, die väterliche Gewalt überhaupt zur Disposition zu stellen, es galt vielmehr nur die absolute patria potestas römisch-rechtlicher Provenienz und die ebenso absolute puissance paternelle absolutistischer Prägung »durch die naturrechtlichen Ideale der Freiheit und Gleichheit der Menschen bei gleichzeitiger Emotionalisierung des Vater-

senschaft 1971 zwischen Herkunft und Zukunft der Gesellschaft. Hrsg. v. Siegfried Oppolzer. Wuppertal/Ratingen 1971. Bes. S. 371f.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Gotthard Frühsorge, Die Begründung der »väterlichen Gesellschaft« in der europäischen oeconomia christiana. In: Das Vaterbild im Abendland. Hrsg. v. Hubertus Tellenbach. Stuttgart 1978. Bd. I. S. 121.

⁵ Vgl. Antonie Wlosok, Vater und Vaternormen in der römischen Kultur. Ebd. S. 19ff.

⁶ Peter Horst Neumann, Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 9. Vgl. zu diesem ganzen Problembereich Dieter Borchmeyer, Die Tragödie vom verlorenen Vater. Der Dramatiker Schiller und die Aufklärung – Das Beispiel der »Räuber«. In: Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs. Hrsg. v. Helmut Brandt. Berlin/Weimar 1987. S. 160–184.

bildes« einzuschränken, wie Bengt Algot Sørensen am Beispiel des empfindsamen Vaterkults im Drama des 18. Jahrhunderts demonstriert hat.⁷ Der »zärtliche Vater«, der seine erzieherische Gewalt nur zu deren natürlichem Zweck benutzt, den Zögling Schritt für Schritt zur Mündigkeit zu führen, ist eine Art Idealfigur in der Erziehungsprogrammatik der Aufklärung.

Wie diese Erziehungsprogrammatik, wie die Zielvorstellungen der Mündigkeit, Emanzipation, Autonomie in die Ästhetik hinüberwirken, ja wie sich die Autonomieästhetik als Resultat des aufklärerischen Autonomiegedenkens im allgemeinen darstellt, das läßt sich an Schillers theoretischen Schriften, insbesondere an den Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« deutlich nachweisen. Auch das Ziel der ästhetischen Erziehung ist der »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit«⁸ – wobei freilich einzuräumen ist, daß Schiller diese Unmündigkeit nicht so umstandslos wie Kant als selbstverschuldet ausgibt, sondern ihre sozialpsychologischen Gründe und so die praktischen Mittel ausfindig zu machen sucht, ihr abzuwehren.⁹

Der bloße Appell an die Vernunft, die Aufforderung »Sapere aude« – Kants »Wahlspruch der Aufklärung« – reicht nach Schillers Überzeugung nicht aus, den Menschen mündig zu machen; der »Aufklärung der Begriffe«, der theoretischen Kultur, als welche die Aufklärung in Erscheinung getreten ist, muß vielmehr eine »praktische Kultur« vorangehen, welche die physische und emotionale Bedingtheit des Menschen ernst nimmt, »denn von dem Kopf ist noch ein gar weiter Weg zu dem Herzen, und bei weitem der größere Teil der Menschen wird durch Empfindungen zum Handeln bestimmt«.¹⁰ Weil die Aufklärung das nicht erkannt hat, deshalb ist sie nach Schillers Überzeugung gescheitert – in und mit der Französischen Revolution, die für ihn nicht die Verwirklichung, sondern die Hintertreibung, um nicht zu sagen: die Katastrophe der Aufklärung ist, denn deren Ziel – die Autonomie des Menschen – hat die Revolution aufgrund ihres Terrors eben nicht erreicht. Aus diesem Grunde muß die ästhetische Erziehung, im Sinne jener Idee der praktischen Kultur, gewissermaßen in die Bresche springen:

⁷ Bengt Algot Sørensen, Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 45.

⁸ Kants Aufklärungsdefinition, zitiert nach »Was ist Aufklärung?« Beiträge aus der Berlinischen Monatsschrift. [Hrsg.] v. Norbert Hinske. Darmstadt 1981. S. 452.

⁹ Ebd.

¹⁰ Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der »Horen« und letzte verbesserte Fassung, mit einem Vorwort hrsg. v. Wolfhart Henckmann. München 1967. S. 23 u. 32 (Briefe an den Augustenburger).

die ästhetische Autonomie soll helfen, die durch die Revolution verfehlt politische zu realisieren. Die Frage, ob es denn nicht »außer der Zeit« sei, »sich um die Bedürfnisse der *ästhetischen* Welt zu kümmern«, wo doch die »Angelegenheiten der *politischen*« so sehr drängen,¹¹ kann Schiller aus seiner Sicht mit unerschütterlicher Überzeugung verneinen. Um das »politische Problem« lösen zu können, muß man im Gegenteil, so seine These, »durch das ästhetische den Weg nehmen«.¹² Ästhetische Erziehung als politische Propädeutik!

In der Urfassung der ›Ästhetischen Briefe‹ verkündet Schiller gar, er wolle »auf ewig von den Musen Abschied nehmen« und seine ganze Tätigkeit dem Vernunftstaat widmen, wenn dieser, wenn die Ziele, die sich die Französische Revolution theoretisch gesetzt hat, verwirklicht werden sollten: daß nämlich »die politische Gesetzgebung der Vernunft übertragen, der Mensch als Selbstzweck respektiert und behandelt, das Gesetz auf den Thron erhoben und wahre Freiheit zur Grundlage des Staatsgebäudes gemacht worden« wäre. »Aber dieses Faktum ist es eben, was ich zu bezweifeln wage.«¹³

Da die politischen Ziele der Aufklärung also nicht erreicht, sondern im Gegenteil durch die Revolution korrumpiert sind, nimmt Schiller von den Musen *nicht* Abschied, sondern wählt gerade sie als Führerinnen auf dem Wege zu jenem Staatsgebäude, dessen Grundlagen Vernunft, Gesetz und Freiheit sind, das sich eben die Autonomie des Menschen: daß dieser als »Selbstzweck« respektiert wird, zum Ziel setzt. Die ästhetische Erziehung sei der Versuch, so schon Georg Lukács, das aufklärerische Ziel der Revolution »ohne Revolution zu verwirklichen, die Revolution also überflüssig zu machen«.¹⁴ Wie das ästhetische Problem bei Schiller im einzelnen mit dem politischen verzahnt ist, braucht hier nicht mehr dargestellt zu werden.¹⁵

¹¹ Ebd. S. 16f.

¹² Schiller, Sämtliche Werke. Aufgrund der Originaldrucke hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert (3.A.). München 1962. Bd. V. S. 573 (2. ›Ästhetischer Brief‹).

¹³ Schiller (Anm. 10) S. 19f.

¹⁴ Georg Lukács, Zur Ästhetik Schillers. In: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1954. S. 16. Diese Formulierung gemahnt übrigens an den Aphorismus »Die Gefährlichkeit der Aufklärung« in Nietzsches ›Menschliches, Allzumenschliches‹ (2. Bd., 2. Abt., Aph. 221). Die Aufklärung habe sich ursprünglich als allmählichen Bildungsprozeß begriffen. Durch die Revolution habe sie jedoch ihr Wesen verändert. »Wer dies begreift, wird auch wissen, [...] von welcher Verunreinigung man sie zu läutern hat: um dann, *an sich selber*, das Werk der Aufklärung *fortzusetzen* und die Revolution nachträglich in der Geburt zu ersticken, ungeschehen zu machen.« Ein Schiller sehr nahe kommender Gedanke!

¹⁵ Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie [...]. München 1973. S. 96–151; ferner ders., Rhetorische und ästhetische Revolutionskritik:

– ebensowenig die Tendenzverschiebung im Verlauf der ›Ästhetischen Briefe‹, durch welche die Musen mehr und mehr aus einem Medium zum Ziel werden.¹⁶ Doch auch in dem »ästhetischen Staat« am Ende der Briefe sind die politischen Implikationen des Schillerschen Kunstbegriffs noch greifbar, obwohl die Stellung dieses ästhetischen Staats zum Vernunftstaat des Beginns der Briefe, der noch ein durchaus konkretes politisches Ziel gewesen ist, nicht mehr reflektiert wird; vielmehr rückt der ästhetische Staat in die abstrakte Mitte zwischen den Idealtypen des »ethischen« und »dynamischen« Staats¹⁷ (die nicht mehr mit konkreten geschichtlichen Staaten zu identifizieren, nur noch in einem vagen Sinne 'Staaten' sind).

Das Grundgesetz des ästhetischen Staats als des »Reichs des schönen Scheins« lautet: »Freiheit zu geben durch Freiheit«. In diesem Reich fallen die Fesseln der Leibeigenschaft«, ist

alles – auch das dienende Werkzeug ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat [...]. Hier also, in dem Reiche des ästhetischen Scheins, wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte!¹⁸ –

noch auf der letzten Seite der Briefe eine deutliche Kritik an der Französischen Revolution. Wenn das Schöne dem Schein zugehört, dieser aber dem 26. Brief zufolge »aufrichtig« und »selbständig« ist, d.h. »sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt« und »allen Beistand der Realität« entbehrt,¹⁹ ist es freilich notwendig, das Ästhetische auch vom Politischen als einem Element jener »Realität« zu trennen. Das bedeutet aber durchaus noch nicht die 'Entpolitisierung' der Kunst. Vielmehr sollte ja nach Schillers ursprünglicher Konzeption die ästhetische ein Vorbild der politischen Autonomie sein – reziprok zu der Tatsache, daß sich der ästhetische vom politischen Autonomiebegriff herschreibt.

Edmund Burke und Schiller. In: Klassik und Moderne. Hrsg. v. Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart 1983. S. 56–79 sowie ders., Aufklärung und praktische Kultur. Schillers Idee der ästhetischen Erziehung. In: Helmut Brackert u. Fritz Wefelmeyer, Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur. Frankfurt a.M. 1984. S. 122–147.

¹⁶ Daß dies wirklich so ist – daß nach den Worten Gadamers die »Erziehung durch die Kunst« sich in eine »Erziehung zur Kunst« verwandelt (Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Tübingen 1965. S. 78) –, wird von Bernd Bräutigam mit sehr einleuchtenden Gründen bestritten. Vgl. seinen Symposiumsvortrag in diesem Band und seine einschlägigen Diskussionsbeiträge. Von ihnen habe auch ich mich überzeugen lassen. Dennoch lasse ich den Text meines Vortrags so, wie er beim Symposium in Albany gehalten wurde, um die Situation der Diskussion nicht nachträglich zu verändern.

¹⁷ Schiller (Anm. 12) S. 667.

¹⁸ Ebd., S. 667–669.

¹⁹ Ebd., S. 659.

Bereits in den ›Kallias‹-Briefen hat Schiller Schönheit als »Freiheit in der Erscheinung« bestimmt;²⁰ d.h. die Idee der Autonomie der Person, welche niemals Mittel zu einem außerhalb ihrer selbst gelegenen Zweck sein soll, wird in den ästhetischen Grundbegriff aufgenommen. »Die Schönheit oder vielmehr der Geschmack betrachtet alle Dinge als *Selbstzwecke* und duldet schlechterdings nicht, daß eins dem andern als Mittel dient oder das Joch trägt.« In den anschließenden Ausführungen treffen ästhetische und politische Problematik unmittelbar zusammen:

In der ästhetischen Welt ist jedes Naturwesen [dieselbe Formulierung wie im 27. ›Ästhetischen Brief‹.] ein freier Bürger, der mit dem Edelsten gleiche Recht hat, und *nicht einmal um des Ganzen willen* darf *gezwungen* werden, sondern zu allem schlechterdings *konsentieren* muß.²¹

Diese als politische vorgestellte, durch allgemeinen Konsens zustandekommene ästhetische Welt (in der also ganz und gar demokratisch vorausgesetzt wird, daß der Wille des einzelnen niemals durch eine abstrakt supponierte *volonté générale* zu brechen ist) wird von Schiller ausdrücklich der »platonischen Republik« entgegengesetzt, weil in dieser eben der Einzelne unter das Joch des Ganzen gezwungen wird. Das »Reich des Geschmacks« ist demnach ein »Reich der Freiheit – die schöne Sinnenwelt das glückliche Symbol, wie die moralische« – und wir dürfen ergänzen: auch die politische – »sein soll, und jedes schöne Naturwesen außer mir ein glücklicher Bürge, der mir zuruft: Sei frei wie ich.«²² In diesem Sinne ist auch noch in den ›Ästhetischen Briefen‹ die Welt des schönen Scheins das »glückliche Symbol«, wie die politische sein soll.

Politische und bürgerliche Freiheit [also diejenige des Menschen als *citoyen* und *bourgeois*] bleibt immer und ewig das heiligste aller Güter, das würdigste Ziel aller Anstrengungen und das große Zentrum aller Kultur – aber man wird diesen herrlichen Bau nur auf dem Grund eines veredelten Charakters aufführen, man wird damit anfangen müssen, für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann,

heißt es in der Urfassung der ›Ästhetischen Briefe‹.²³

Für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ist die große Möglichkeit der ästhetischen Erziehung, weil das Schöne die Erscheinung von ihren heteronomen Zwecksetzungen befreit, weil der durch das Schöne und zum Schö-

²⁰ Ebd., S. 409ff.

²¹ Ebd., S. 421.

²² Ebd., S. 424f.

²³ Schiller (Anm. 10) S. 23.

nen erzogene der wahrhaft autonome Mensch, damit aber auch der mündige Bürger ist, den die »Verfassung« voraussetzt. Derjenige ist hingegen »noch nicht reif zur [staats-]bürgerlichen Freiheit, dem noch so vieles zur *menschlichen* fehlt«.²⁴ Die Französische Revolution hat demgegenüber den Bürgern eine Verfassung gegeben, ohne ihr Mündigwerden abzuwarten, ohne daß, wie Schiller wörtlich sagt, »das Menschengeschlecht der vormundschaftlichen Gewalt« wirklich entwachsen wäre – wie die revolutionären Exzesse lehren, welche nur die »brutale Gewalt der Tierheit« im Menschen zum Ausbruch gebracht haben.²⁵ Unbekümmert um die sinnliche Natur des Menschen, welche sich »unter fremder Vormundschaft viel zu wohl« fühle, »als daß sie die Epoche der Mündigkeit nicht so weit als möglich zurücksetzen sollte«,²⁶ habe die Revolution eine abstrakte, nach reinen Vernunftprinzipien organisierte politische Ordnung zu realisieren versucht, die für den sinnlich-unmündigen Menschen ganz einfach noch zu früh kam. Damit hat die Revolution nur das Dilemma der Aufklärung – daß diese eben über das 'Herz' hinweg nur an den 'Kopf' appelliert hat –, nicht aber deren politische und humane Ziele verwirklicht. »Der Versuch des französischen Volks, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen und eine politische Freiheit zu erringen«, habe – so die von Schiller analysierte Dialektik der Revolution, die für ihn eine solche der Aufklärung selber ist – Europa »in Barbarei und Knechtschaft zurückgeschleudert«.²⁷ Dieser Dialektik vermag die ästhetische Erziehung nach Schillers Überzeugung vorzubeugen, da sie sinnliche und vernünftige Natur in Einklang zu bringen vermag (die ästhetische ist ja die *Mittelwelt* zwischen *mundus sensibilis* und *mundus intellegibilis*), da sie den Weg zum Kopf über das Herz wählt. Damit stellt sie sich durchaus in den Dienst der Aufklärung. Die ästhetische Erziehung ist geradezu die List der aufgeklärten Vernunft.

II

Es dürfte deutlich genug geworden sein, daß die Autonomieästhetik zumindest bei Schiller durchaus nicht eine Entpolitisierung der Kunst bedeutet, daß im Gegenteil die Idee der ästhetischen deutlich ~~von der Idee der politischen Autonomie~~ abgeleitet und weiterhin Symbol wie Vorbild derselben bleiben soll. Bei Schiller hat auch der ästhetische Staat, das Reich des

²⁴ Ebd., S. 20f.

²⁵ Ebd., S. 20.

²⁶ Ebd., S. 30.

²⁷ Ebd., S. 20.

politischen Scheins, selbst wenn dieses Reich ihm am Ende der ›Ästhetischen Briefe‹ aus Resignation angesichts des Verlaufs der Französischen Revolution zum Surrogat des in ungewisse Ferne entrückten Vernunftstaats geworden sein sollte, immer noch deutlich greifbare politische Konturen – so wie Schiller in seiner dramatischen Dichtung die politische Thematik nie aufgegeben hat. In seinem letzten abgeschlossenen Drama – im ›Wilhelm Tell‹ – hat er gar den monumentalen Versuch unternommen, die durch die Französische Revolution nach seiner Überzeugung in eine verhängnisvolle Richtung gelenkte Geschichte zu korrigieren, in einem politischen Schlüsselstück halb historischer, halb mythischer Prägung paradigmatisch zu demonstrieren, wie sich die Ideen der Aufklärung ohne den Fluch ihres dialektischen Umschlags in Barbarei und Despotismus hätten realisieren lassen.²⁸ Auch einer Dichtung, die sich dem Prinzip der ästhetischen Autonomie verschreibt, die auf unmittelbare politisch-gesellschaftliche ‚Nützlichkeit‘ verzichtet, kann also mittelbar eine über das Ästhetische hinausgehende Appellfunktion zukommen.

Das sei in ausdrücklicher Opposition gegen Christa Bürgers Konstruktion zweier gegensätzlicher ‚Institutionalisierungen‘ der Kunst im 18. Jahrhundert festgestellt, deren Kontrast sich auch im Werk Goethes und Schillers manifestiere.²⁹ Die Grenze zwischen den beiden Institutionalisierungen soll nach dieser Hypothese genau mit der Entscheidung Goethes und Schillers für Weimar zusammenfallen. Der frühe Goethe und der frühe Schiller seien noch einer Institutionalisierung der Literatur verpflichtet gewesen, die »bürgerlich-aufklärerisch« genannt wird,³⁰ ihr Kennzeichen sei das Verständnis der Kunst als eines aktiven Teils gesellschaftlicher Praxis. (Ein exemplarisches Manifest dieser Form von Institutionalisierung bilde Schillers Schaubühnenrede von 1784). Mit der von Goethe und Schiller in Weimar ausgebildeten ästhetischen Doktrin zeichne sich jedoch jene Institutionalisierung der Kunst und Literatur ab, die in der entfalteten bürgerlichen Gesellschaft die herrschende sein werde; ihr Kennzeichen sei der Autonomiestatus, die Opposition von Kunst, als einem zweckfreien Bereich, und Lebenspraxis.

²⁸ Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, »Altes Recht« und Revolution – Schillers ›Wilhelm Tell‹. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Hrsg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982. S. 69–113.

²⁹ Christa Bürger, Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Frankfurt a.M. 1977.

³⁰ Ebd. passim.

Diese – auf Peter Bürgers ›Theorie der Avantgarde‹ (1974) rekurrierende – Konstruktion erscheint mir indessen nicht stichhaltig. Zunächst ist es obsolet, die sogenannte Weimarer Klassik von der Aufklärung zu trennen, ihr gar entgegenzusetzen, das Attribut aufklärerisch der vorweimarerischen deutschen Literatur vorzubehalten. Die Autonomiestellung der Kunst steht – trotz aller Aufklärungskritik zumal bei Schiller, die doch immer Selbstkritik der Aufklärung, in deren Geiste bleibt – als solche durchaus nicht in Opposition zu aufklärerischen literarischen Tendenzen. Daß der Autonomiebegriff seinen Ursprung gerade in der politischen Theorie der Aufklärung hat und seine aufklärerischen Implikationen im Umkreis der Weimarer Klassik nicht verliert, glaube ich demonstriert zu haben.³¹

Ebenso problematisch erscheint mir aber die Fiktion einer frühaufklärerischen Institutionalisierung der Kunst als eines Teils gesellschaftlicher Praxis. Das Nützlichkeitspostulat der frühaufklärerischen Literaturtheorie ist keineswegs so ‚bürgerlich‘, wie vielfach angenommen wird, vielmehr korrespondiert es weitgehend den Maximen, wenn wir so sagen dürfen: der Kulturpolitik des aufgeklärten Absolutismus (vgl. die josephinischen Reformtendenzen!), der gegenüber sich die Literatur legitimieren mußte. Im

³¹ Gänzlich überholt ist die These Christa Bürgers von der Autonomiestellung der Kunst als Ausdruck politischer Resignation des Bürgertums, das nicht mehr nach Macht, sondern nach einem Kompromiß in dem Absolutismus strebe. Daß die Literatur der Weimarer Klassik, wie immer auch gegen die Französische Revolution gerichtet, dem Ancien régime nicht weniger abhold gewesen ist (das Regime Karl Augusts von Sachsen-Weimar läßt sich mitnichten als ‚absolutistisch‘ bestimmen), hat die Forschung des letzten Jahrzehnts so deutlich demonstriert, daß es sich erübrigt, noch einmal auf diese These einzugehen. Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe. Kronberg Ts. 1977 und ders., Weimarer Klassik. Königstein Ts. 1980. Bes. S. 30ff., S. 42, S. 213ff. und S. 309f.

Durch die ästhetische Diskussion zur sogenannten »Postmoderne« ist übrigens auch das Postulat der Kunstautonomie in den letzten Jahren in ein neues Licht gerückt worden, wie der von Christa und Peter Bürger herausgegebene Sammelband ›Postmoderne, Alltag, Allegorie und Avantgarde‹. Frankfurt am M. 1987 demonstriert. Peter Bürger hat in seiner ›Theorie der Avantgarde‹ die letztere seinerzeit als Oppositionsbewegung zur bürgerlichen Institution ‚Kunst‘ gedeutet. Die Postmoderne erscheint ihm demgemäß als eine Art Fortsetzung der historischen Avantgarde: der Tendenz, die autonome Kunst im Sinne einer Überführung des Ästhetischen in Lebenspraxis aufzuheben. Die postmoderne Fortsetzung der Avantgarde vollzieht sich aber weitgehend in Anpassung an die Kulturindustrie und ihre kommerziellen Steuerungsmechanismen. Der Prozeß der Ästhetisierung des Alltags liquidiere mit der Autonomie der Kunst – so der Vorwurf linker Kulturkritiker zumal in den USA – auch deren kritisches, emanzipatorisches Potential. Dieses wird also angesichts der postmodernen Aufhebung der Kunstautonomie von neo-marxistischen Ästhetikern nun doch anerkannt – nachdem es bisher weitgehend nur den prä-autonomen oder anti-autonomen (avantgardistischen) Kunstrichtungen zugeschrieben wurde. Eine bedeutsame Tendenzwende in der ästhetischen Diskussion!

übrigen hat das Nützlichkeitspostulat eine lange poetologische Tradition bis zurück zum berühmten Horazischen »prodesse« der Dichtung. Die Poetik des 18. Jahrhunderts hat freilich dieses Postulat vielfach in einem instrumentalistischen Sinne überspitzt, in dem die Gegner dieser Literaturtheorie – gerade Schiller und die Romantiker – nicht zu Unrecht das Banausentum eines vulgäraufklärerischen Zweckrationalismus witterten. (»Jetzt aber herrscht das Bedürfnis, und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fronen und alle Talente huldigen sollen.« So Schiller im zweiten »Ästhetischen Brief«³²). Wie immer man aber das Nützlichkeitspostulat und auch die anspruchsvollere Theorie etwa der Bühne als einer Mitleidsschule (Lessing) oder einer »moralischen Anstalt« (Schiller) werten mag, sie sind die letzten Ausläufer eines Verständnisses der Künste, das noch nicht von dem Prozeß der Verselbständigung des Ästhetischen, der Kunst, gegenüber anderen Lebensbereichen erfaßt ist.

Dieser Prozeß der Verselbständigung ist eine Erscheinungsform der »Ausdifferenzierung« der verschiedenen Sektoren und Wertsphären der Zivilisation, wie ihn Max Weber als Produkt des okzidentalen Rationalismus analysiert hat. Die Frühaufklärer hatten eben noch kein 'ausdifferenziertes' Verständnis 'der' Kunst, das die Einzelkünste aus ihren alten gesellschaftlichen Verweisungszusammenhängen herausgelöst hätte. Von einer 'Institutionalisierung' der Kunst kann erst vom Moment ihres »Durchsichselbstbestimmtseins«, d.h. »Nichtvonaußenbestimmtseins« an geredet werden (um Formulierungen aus Schillers »Kallias«-Briefen aufzugreifen³³). Dieser Moment aber fällt mit der Begründung der Autonomieästhetik am Ende des 18. Jahrhunderts zusammen, in der eben jener Ausdifferenzierungsprozeß zum Ausdrück kommt, der *Kunst* als eigenständigen, von anderen Kulturbereichen abgegrenzten Bereich überhaupt erst erkennbar macht. Eine dergestalt autonome Kunst kann sich sowohl hermetisch in sich selbst verschließen als auch engagiert wieder zur Gesellschaft hin öffnen. Erst auf den Schultern der Autonomieästhetik kann die Kunst als solche – durch sich selbst bestimmte – in einem gesellschaftsverändernden Sinne 'engagiert' sein, während sie vorher – auch im Falle der von Christa Bürger irrig als eigenständige Institution fingierten frühaufklärerischen Literatur – ihren Wert nicht in sich, sondern in einem außerhalb ihrer selbst gelegenen gesellschaftlichen Bezugszusammenhang hatte.

³² Schiller (Anm. 12) S. 572.

³³ Ebd., S. 402.

Das begriffsgeschichtliche Faktum darf nicht vergessen werden, daß die singularische Verwendung des Begriffs 'der' Kunst erst ein Produkt des späten 18. Jahrhunderts ist, während man vorher von 'den' Künsten redete; deren Unterscheidung geht aber quer durch die Kunst im heutigen Sinne hindurch, d.h. zu ihnen gehören Sektoren, die sich nicht auf den ästhetischen Kunstbegriff bringen lassen.³⁴ Von der übergreifenden Idee und Einheit 'der' Kunst hatte weder das antike noch das abendländische Denken vor der Begründung der Ästhetik (im modernen Sinne der Philosophie der Kunst, von der erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geredet werden kann) einen Begriff, und dieser, d.h. der singularische Name der Kunst hat sich (wie der Terminus der Ästhetik) von Deutschland ausgehend im 19. Jahrhundert nur allmählich in den anderen europäischen Sprachen durchgesetzt.

Wie revolutionär der philosophische Kunstbegriff der deutschen Schriftsteller noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts wirkte, zeigen die Reaktionen von Madame de Staël und Benjamin Constant, als sie bei ihrem Weimarer Besuch 1804 mit den Erkenntnissen der deutschen Ästhetik konfrontiert werden. Constant drückt in seinem »Journal intime« seine Verwunderung aus über den Verzicht auf jede außerkünstlerische Zweckbestimmung bei den deutschen Dichtern:

Quelle difficulté de faire entrer la poésie allemande dans une tête accoutumée à la poésie française! La poésie française a toujours un but autre que les beautés poétiques. C'est de la morale ou de l'utilité, ou de l'expérience, de la finesse ou du persiflage, en un mot, toujours de la réflexion. En somme, la poésie n'y existe jamais que comme véhicule ou comme moyen.

Für den deutschen Dichter hingegen liege der Zweck der Poesie in ihr selbst, und das empfindet Constant seither als das Wesensmerkmal der wahren Dichtung: »Voilà ce qui fait le caractère de la poésie allemande et ce qui (depuis que je la connais) me paraît être le caractère essentiel de la véritable poésie.«³⁵

Constants Konfrontation französischer und deutscher Poetik korrespondiert genau den Bemerkungen Goethes und Schillers über Diderot in ihrer Korrespondenz. Diderot sehe, so Schiller in seinem Brief vom 7. August 1797, »bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke [...]. Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas anderem dienen.« Schiller bestreitet nicht, daß das Schöne »den Menschen not-

³⁴ Vgl. dazu Helmut Kuhn, Die Ontogenese der Kunst. In: Festschrift für Hans Sedlmayr. München 1962. S. 21ff. u. Dieter Borchmeyer, Tragödie und Öffentlichkeit (Anm. 15) S. 68ff.

³⁵ Zitiert nach Edmond Egli, Schiller et le romantisme français. Paris 1927. S. 324f.

wendig verbessert«, aber verfehlt sei es, diesen »Effekt der Kunst« wie Diderot »in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die moralische Empfindung« zu suchen. Zu den »Vorteilen unserer neueren Philosophie« gehöre es, daß sie eine »reine Formel« biete, jene »Wirkung des Ästhetischen« zu bestimmen, »ohne seinen Charakter zu zerstören«. Goethe pflichtet Schiller in seinem Antwortbrief vom 12. August völlig bei, und wundert sich, daß ein so exzellenter Geist wie Diderot noch nicht zu der Einsicht gelangte: »daß die Kultur durch Kunst ihren eigenen Gang gehen muß, daß sie keiner andern subordiniert sein kann«. Goethe hat hier unübertrefflich jenen Prozeß der 'Ausdifferenzierung' der Kunst auf den Begriff gebracht, wie er durch die deutsche Ästhetik am Ende des 18. Jahrhunderts – nicht zuletzt durch jene Schrift von Moritz, deren 200jähriges Jubiläum wir in diesem Symposium feiern – zum ersten Mal theoretisch geleistet worden ist.

Geht die Kultur durch Kunst ihren eigenen Gang, kann sie keiner anderen subordiniert werden, dann wird der alte Integrationszusammenhang der Künste, der sich zumal in ihrem gemeinsamen rhetorischen Fundament ausdrückte, außer Kraft gesetzt. Die Regeln der Rhetorik als der Basis der alten Kunsttheorien spiegelten die Struktur der alteuropäischen Gesellschaft wider, waren eingestellt auf die Einrichtungen und Umstände der öffentlichen Ordnung. Diese Regeln waren also im Sinne der Autonomieästhetik heteronome Bestimmungen. Daher wird der Rhetorik von dieser Ästhetik der Kunstcharakter abgestritten. Die Rhetorik entbehrt nach den Worten Hegels aufgrund ihrer »Gebundenheit an äußere Verhältnisse und Bedingungen« der freien ästhetischen Organisation; sie ziele auf ein bestimmtes Interesse, das der Kunst fern liege. An die Stelle autonomer Organisation trete ein »bloß zweckmäßiger Zusammenhang«. ³⁶ (Der gleiche Grund, warum die Autonomieästhetik auch mit der Architektur ihre Schwierigkeiten hat: jene vermag Schillers »Kallias«-Briefen zufolge »nie ein ganz freies Kunstwerk« zu sein, weil sie aufgrund ihrer praktischen Funktionen, ihres Gebrauchscharakters niemals »Heteronomie« verleugnen kann.³⁷) Der Redner, so Hegel, hat

den Ort, an welchem er spricht, den Grad der Bildung, die Fassungsgabe, den Charakter der Zuhörerschaft durchweg zu berücksichtigen, um nicht mit dem Verfehlen des gerade für diese Stunde, Personen und Lokalitäten gehörigen Tones den erwünschten praktischen Erfolg einzubüßen.³⁸

³⁶ Hegel, Ästhetik. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Frankfurt 1955. Bd. II. S. 320.

³⁷ Schiller (Anm. 12) S. 420.

³⁸ Wie Anm. 36

Hegel hat damit tatsächlich die Grundregel der alteuropäischen Rhetorik und der von ihr getragenen Künste bezeichnet: die notwendige Wahrung des »gehörigen Tons«, des vom 'decorum' oder 'aptum' bestimmten jeweiligen *genus dicendi*. Die Regeln des Dekorums (aptum) aber sind heteronome Bestimmungen, die mit dem ästhetischen Kunstbegriff nicht vereinbar sind.³⁹

In einer verlorengegangenen Jugendschrift »De pulchro et apto« hat Augustinus, wie er in den »Confessiones« berichtet, das Schöne als das bestimmt, was durch sich selbst (quod per se ipsum), das Angemessene (aptum, decorum) aber als das, was sich in der Anpassung an etwas gut ausnimmt (quod ad aliquid adcommodatum deceret).⁴⁰ Die Ästhetik hat nun gewissermaßen die Kunst und ihre Beurteilung auf den Aspekt des pulchrum: das Schönsein per se ipsum reduziert und den traditionellen Gesichtspunkt des decorum, aptum – der für die Rhetorik und die alteuropäischen Künste bis ins 18. Jahrhundert grundlegend gewesen ist – als einen heteronomen disqualifiziert.

Kein Zweifel – damit entsprach die Ästhetik in hohem Maße den gesellschaftlichen Gegebenheiten der Künste und der Stellung, die dem Künstler in der Welt spätestens seit der Französischen Revolution zufiel. Der gesellschaftliche Verweisungszusammenhang, in den die alteuropäischen Künste eingebettet waren (etwa durch die Regeln des Dekorums, durch ihre Integration in die repräsentative Öffentlichkeit des Hofes, die Bindung des Künstlers ans Mäzenat, an ein staatliches, städtisches oder höfisches Amt, das den Künsten Bestimmungen 'von außen' auferlegte usw.), wurde durch die Revolution zerstört. Mit der Entwicklung des literarischen Markts wurde es dem Autor mehr und mehr ermöglicht, sich durch den Absatz seiner Werke eine unabhängige künstlerische Existenz zu sichern, seinen Beruf also in der ausschließlichen Beschäftigung mit 'autonomer' Literatur zu finden.

Oliver Goldsmith hat bereits 1760 geschrieben, die Dichter seien heute

mit ihrem Unterhalt nicht mehr von den Großen abhängig, sie haben jetzt keinen anderen Mäzen als die Öffentlichkeit, und die Öffentlichkeit, im großen und ganzen gesehen, ist ein guter und freigebiger Herr.⁴¹

In eben diesem Sinne setzt auch Schiller seine Hoffnung auf die Öffentlichkeit, als er 1784 seine »Rheinische Thalia« ankündigt, von deren Herausgabe er sich bessere Einkünfte und eben künstlerische Selbstbestimmung erhofft.

³⁹ Vgl. dazu Borchmeyer, Tragödie und Öffentlichkeit. S. 32ff., S. 61ff. u. S. 66ff.

⁴⁰ Augustinus, Confessiones. Hrsg. v. Josef Bernhart. München 1966. S. 176.

⁴¹ Zitiert nach Walter Horace Bruford, Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit. Weimar 1936. S. 274.

Unter Hinweis auf seinen Bruch mit Karl Eugen bekennt er stolz: »Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient.« Sein neuer Mäzen, sein »Souverain«, wie er selbst sagt, ist nunmehr das (Lese-)Publikum, dem er sich ganz hingeben kann, ohne – wie bei einem fürstlichen Mäzen – seine Freiheit zu verlieren.

Nunmehr sind alle meine Verbindungen aufgelöst. Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehör ich jetzt an. Vor diesem und keinem andern Tribunal werde ich mich stellen. Dieses nur fürchte ich und verehr ich. Etwas Großes wandelt mich an bei der Vorstellung, keine andere Fessel zu tragen als den Ausspruch der Welt – an keinen andern Thron mehr zu appellieren als an die menschliche Seele.⁴²

Hier drückt sich ein republikanisches Selbstbewußtsein des Autors aus, der auf der Autonomie seines Schaffens beharrt und sich doch vor dem »Ausspruch der Welt« nicht verschließt, seiner wie immer auch durch sich selbst bestimmten Kunst die Aufgabe eines 'Appells' an die menschliche Seele zuschreibt. Die politischen Intentionen der späteren (Autonomie-)Ästhetik Schillers deuten sich hier schon an. Das Pathos der »Ankündigung der Rheinischen Thalia« weist auf die Revolution voraus – zu deren Gegner Schiller freilich in seinen »Ästhetischen Briefen« werden sollte, weil sie zu seiner Enttäuschung nicht verwirklichte, sondern behinderte, was er als ästhetische wie politische Realität des Menschen ersehnte: Autonomie.

Diskussion

GISELA BERNS: Schillers Briefe »Über die ästhetische Erziehung« sind nicht nur inhaltlich eine Antwort auf Platons »Staat«, sondern auch formell. Sie sind eine moderne Form eines platonischen Dialogs. Im platonischen Dialog wird eine grundsätzliche Frage gestellt; verschiedene Ansätze werden durchdacht und meistens wieder verworfen, bis am Schluß resigniert erklärt wird, man habe die vollgültige Antwort nicht gefunden. Meines Erachtens muß man aber alle die durchdachten Ansätze verbinden. Ich meine, auch in den »Briefen«. Sie sagten, das politische Anliegen weiche dem ästhetischen. Wenn man das aber als beabsichtigte Struktur versteht, wie in einem platonischen Dialog, fielen diese Schwierigkeit weg. Ich glaube auch nicht, daß es nur eine Antwort gibt auf die Frage, die immer wieder gestellt wird: ob der moralische Staat oder der ästhetische Staat die höhere Form sei.

BORCHMEYER: Der platonische Staat wird nicht von mir, sondern von Schiller ausdrücklich als Gegenbild genannt zu seiner Vorstellung vom Staat. Allerdings in

⁴² Schiller (Anm. 12) S. 856.

den »Kallias«-Briefen. Für sie trafe die Analogie zur Dialogsituation noch viel genauer zu, denn sie sind ja viel echtere Briefe, Privatbriefe, die bei Jonas als Briefe an Körner stehen; während die ästhetischen »Briefe« sich von ihrem Adressaten weitgehend lösen. Der Vergleich mit der Dialogsituation trifft deshalb zu, weil man, wie Kleist sagt, die Verfertigung der Gedanken beim Reden leistet. Deshalb die Tendenzverschiebung. Man spricht, glaube ich, fälschlich von einem Bruch. Die spätere Typologie von ästhetischem, ethischem und dynamischem Staat kann man, obwohl Schiller selbst das nicht ausdrücklich tut, durchaus in Einklang bringen mit der zuerst entwickelten Typologie. Aber das tut Schiller nicht. Zuerst guckt er durch das eine Fenster, dann durch das andere.

BERNS: Ich glaube, das ist beabsichtigt, und von Anfang an so geplant.

BORCHMEYER: Da bin ich nicht so sicher. Ich halte es für ein 'work in progress', genau wie den Traktat »Über naive und sentimentalische Dichtung«. Beidemale wird am Ende etwas gesagt, was am Anfang so noch nicht vorgesehen war. Das muß allerdings nicht unbedingt einen Widerspruch bedeuten.

WITKOWSKI: Wenn Schiller am Anfang die politische Situation schildert und erklärt, er wolle durch ästhetische Erziehung Besserung schaffen, dann braucht er nachher nicht mehr von der politischen Erziehung, sondern eben nur von der ästhetischen Erziehung zu sprechen und kommt im allerletzten Brief auf gewisse Ansätze zur politischen Entwicklung zurück.

BORCHMEYER: Konsistenz der theoretischen Begriffe war nicht Schillers starke Seite. Und man kann nicht erst vom Notstaat und Vernunftstaat reden und später vom ästhetischen Staat und dynamischen Staat, ohne das Verhältnis der Begriffe zu erklären. Auch wenn Schiller z.B. »bürgerlich« sagt in ein und demselben Text, dann meint er einmal 'bourgeois' und das andere Mal 'citoyen'. Das geschieht allerdings bei fast allen Autoren der Zeit. Es ist nicht unbedingt ein Widerspruch.

HERBST: Ich beziehe mich auf die hohe Einschätzung des Publikums in der Ankündigung der »Rheinischen Thalia«, die Sie am Schluß zitieren. Zehn Jahre später, in der »Horenzeit«, schreibt er sinngemäß: Dies sind herrliche Zeiten für schlechte Autoren, für gute Autoren um so schlimmere.

BORCHMEYER: Sicher hatte Schiller nach seiner Lösung von Karl Eugen die Hoffnung, er könne sich mit seiner Zeitschrift die ersehnte Unabhängigkeit sichern. Später leitet er aber die Kunstautonomie nicht mehr vom künstlerischen Schaffen her, ebensowenig wie Goethe.

BRÄUTIGAM: Ich glaube, man muß Schiller stärker in die essayistische Tradition einordnen, anstatt ihn immer an der starren Begrifflichkeit Kants zu messen. Das heißt: Stärkerer Bezug auf die Kontextverbundenheit der einzelnen Begriffe: Appell an den Leser, die Kontextverbundenheit der Begriffe selbst herzustellen. Unter diesem Gesichtspunkt schlage ich z.B. eine ganz andere Einteilung der ästhetischen Briefe vor als üblich. Die ersten zehn Briefe: Exposition des Problems, rhetorischer Aufweis einer Aporie, in die Schiller den Leser selbst hineinführt; dann die Lösung durch die transzendentalästhetische Deduktion. Sie scheinen immer noch der proble-

matischen These anzuhängen, daß aus der Erziehung durch Kunst eine Erziehung zur Kunst werde. Sie schreiben: Propädeutik der Politik, die dann das Mittel werde zum Zweck. Das ist eine Umschreibung jener These, die übrigens nicht von Gadamer stammt, sondern Gadamer hat sie aus dem Buch von Kuhn übernommen. Ich glaube, diese merkwürdige These entfällt, wenn man den essayistisch-rhetorischen Diskurs Schillers näher in Rechnung stellt. – Ich meine, Sie verlängern mit Recht den Begriff der Aufklärung in Richtung auf die Klassik. Man hat ja die Empfindsamkeit und dann noch den Sturm und Drang als integrale Momente der Aufklärung zu verstehen begonnen. Wo hört nun der Aufklärungsbegriff eigentlich auf? Müssen wir ihn noch auf Novalis beziehen? Oder stellt der Unterschied zwischen klassischer Autonomieästhetik und romantischer Ästhetik eine solche Trennungsgrenze dar? Ich meine, das ist hier angeklungen mit den Stichworten 'Autonomie' gegen 'Absolutismus' der Kunst.

BORCHMEYER: Ich habe Gadamer's These 'Erziehung durch Kunst wird zur Erziehung zur Kunst', die noch in meinem Manuskript steht, beim Vortrag weggelassen. Denn Ihr Vortrag, Herr Bräutigam, hat mir deutlich gemacht, daß diese These einfach falsch ist. So verdienstlich es ist, den Aufklärungsbegriff weiter zu fassen, als das früher geschah, so problematisch ist es, ihn nun auf alles auszudehnen. Für Wolf Dietrich Rasch z.B. ist auch die Romantik Aufklärung. Da muß man doch differenzierende Merkmale finden. 'Absolutistische Kunst versus autonome Kunst' ist sicher eine ganz wichtige Unterscheidung. Andererseits darf man nicht glauben, die Aufklärung höre auf, wo sie kritisiert werde. Habermas hat in seinem vorhin schon erwähnten ›Projekt der Moderne‹ ausgeführt, man müsse unterscheiden zwischen Aufklärungskritik innerhalb der Aufklärung und einer Kritik, die die Aufklärung wirklich überwindet, etwa bei Nietzsche. Die ›Berlinische Monatsschrift‹, die die Frage stellte: Was ist Aufklärung? enthält ganz erbitterte Aufklärungskritik. Da ist z.B. der Aufsatz von Moses Mendelssohn, wo es heißt, Mißbrauch der Aufklärung führe zu Hartherzigkeit, Egoismus, zur Anarchie. In unmittelbarer Nachbarschaft von Kants ›Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?‹ in der ›Berlinischen Monatsschrift‹ steht eine kleine anonyme Parabel ›Der Affe‹. Der Affe steckt einen Wald in Brand; und alle sagen begeistert: Schau, er hat die Gegend aufgeklärt. Norbert Hinske, der Herausgeber der Aufsätze der ›Berlinischen Monatsschrift‹, hat gesagt: Die 'Dialektik der Aufklärung' geschieht schon mitten in der Aufklärung. Man kann Schillers Briefe ›Über die ästhetische Erziehung‹ noch voll und ganz der Aufklärung zuschlagen, aber nicht mehr ›Glaube und Liebe‹ von Novalis.

MALSCH: Man sollte m.E. doch nicht mehr zurückgehen hinter die von Klaus Peter vorgetragene Einsicht, daß der Umschlag von der Moral in die Ästhetik während der Romantik ohne die Aufklärung nicht zu verstehen sei. Auf jeden Fall gilt das für die Frühromantik, für Novalis, für Schleiermacher und Friedrich Schlegel.

BORCHMEYER: Gewiß ein sehr kompliziertes und differenziertes Übergangsverhältnis. Aber in ›Die Christenheit und Europa‹ distanziert sich Novalis doch deutlich

von der Aufklärung, und in so unfreundlicher Weise, wie Schiller das niemals getan hat.

REISS: Es gibt in der europäischen Aufklärung viele verschiedene Stränge, die sich auch untereinander befehden. Der Absolutismus hätte sich einer völligen Mündigkeit der Bürger widersetzt; aber Bildung und eine gewisse Aufklärung hat er befürwortet. In gewissen Grenzen kann man also von einem 'aufgeklärten Absolutismus' sprechen.

VAN INGEN: Sie sagten, durch die neue Kunstvorstellung werde das alte System der Rhetorik außer Kraft gesetzt. Das ist aber viel früher geschehen. Und es ist nur die eine Seite. Sie zitieren Hegel, der die Rhetorik eine Fremdsteuerung der Kunst nennt. Rhetorik hat aber doch eine kunstinterne Funktion. Sie ist das Instrument, mit dem man an Gefühle appelliert. Und Sie schreiben selbst, Schiller wollte mit seiner Kunst zu den Empfindungen sprechen.

BORCHMEYER: Ich habe das Thema der Vereinbarkeit von Autonomie und Wirkungsästhetik Herrn Hinck schon für die Schlußdiskussion empfohlen. Die ästhetischen ›Briefe‹ gingen hervor aus Schillers Plan zu einem Aufsatz über Quintilians ›Grundsätze der Erziehung‹. Ihr Landsmann Herman Meyer hat ja mit seinem wegweisenden Aufsatz über ›Schillers philosophische Rhetorik‹ dessen Anknüpfung an die rhetorische Tradition zum erstenmal deutlich gemacht; und viele Forscher, ich auch, sind auf diesem Wege weitergegangen. Schiller löst aber die Rhetorik aus ihren Verweisungszusammenhängen. Eine strenge Hierarchie der Gegenstände bestimmte, für welche von ihnen das 'Pathos' und für welche nur die sanftere Empfindung des 'Ethos' erregt werden durfte. Die Erregung von Furcht und Mitleid in der Tragödie war gebunden an Gegenstände von hoher öffentlicher Bedeutsamkeit und nicht erlaubt für Familienangelegenheiten wie dann im bürgerlichen Trauerspiel. Affekterregung also gebunden an soziale Valenzen! Vielleicht gehört Schillers Wirkungstheorie überhaupt nicht in die (Autonomie-)Ästhetik. Schiller deutet es an, wenn er die rührenden Künste von den schönen Künsten unterscheidet. Goethe hat daraus später die Konsequenz gezogen in seinem Aufsatz ›Nachlese zu Aristoteles' Poetik‹. Er behauptet da, Aristoteles habe überhaupt nicht an die Wirkung nach außen gedacht. Natürlich hat er das. Goethe wollte es aber nicht wahrhaben und verbannt gleichsam die Wirkungstheorie aus der Ästhetik. Das war die Zukunft. Hegel beginnt seine Ästhetik mit der Erklärung, der Begriff 'Ästhetik' sei eigentlich ungeeignet; denn er wurde eingeführt, als man Kunstwerke noch mit Rücksicht auf ihre Wirkungsabsicht betrachtete. Das sei jetzt überholt. Schiller ist der letzte große Tragiker und Ästhetiker der Tragödie, für den die Wirkungstheorie noch eine große und grundsätzliche Bedeutung hat. Und alle seine Versuche, sie für die Ästhetik zu retten, indem die Wirkung von der Form ausgehen sollte und nicht vom Stoff, sind vergeblich gewesen. Der Zuschauer wird gerührt durch das stoffartige Interesse an den Stücken. Die Wirkungsästhetik läßt sich von der Autonomieästhetik her nicht retten. Das führt zu Widersprüchen auch innerhalb von Schillers Dramatik, die mit den Kategorien der Autonomieästhetik letztenendes nicht zu fassen ist.

NIGGL: Sie haben Kunstautonomie und Rhetorik getrennt. Selbst wenn das Kunstwerk es nicht auf Wirkung abgesehen hat, bildet es ein Ganzes. Und Rhetorik gehört doch mit zu den internen Kunstgesetzen, die dazu beitragen, daß sich das Ganze ründet.

BORCHMEYER: Auch das ist eine rhetorische Vorstellung.

NIGGL: Als Zweckgattung der Beredsamkeit ist sie natürlich außer Kraft. Aber ein Reservoir von Gesetzen und Regeln bleibt sie doch.

BORCHMEYER: Das ist sicher richtig. Einzelne Vorstellungen der Rhetorik sind immer weiter übernommen worden. Aber ihr Gesamtsystem galt als antiquiert (Kant in seiner ›Kritik der Urteilskraft‹). Seit Anfang des 19. Jahrhunderts gab es plötzlich keine Rhetorik-Lehrstühle mehr, bis Walter Jens als erster wieder einen bekam. Die Rhetoriktradition hörte auf, was nicht heißt, daß nicht bestimmte Rhetorik-elemente weiter leben in einer ästhetischen Anverwandlung. Die ganze ›Kritik der Urteilskraft‹ ist voll rhetorischer Vorstellungen. Der 'sensus communis aestheticus' z.B.!

BERGHAHN: Jauß, Koselleck, Voßkamp sprechen davon, daß die Französische Revolution, Ästhetik, Autonomie eine Epochen-grenze konstituieren zwischen Aufklärung und Klassik/Romantik. Wir sprechen hier davon, daß der Autonomiebegriff entwickelt wurde in Reaktion auf die Revolution. Wir weisen an den Werken nach, daß Autonomie gleichzusetzen ist mit politischer Interesselosigkeit. Wir sprechen von dem problematischen Verhältnis der Klassiker zu ihrem Publikum. Das sind Werke, wie es sie vorher nicht gegeben hat und die vom Publikum auch nicht goutiert wurden wie frühere Kunst. Man sollte doch diese Grenze anerkennen.

STEINECKE: Wenn man Autonomieästhetik so entschieden als Antwort auf die Enttäuschung durch die französische Revolution versteht, dann möchte ich doch erklärt haben, warum so vieles schon 1788 bei Moritz steht. Solange Sie von Schiller redeten, war ich überzeugt. Aber bei Ihnen und anderen Vorträgen hatte ich dann doch den Eindruck, daß einzelne Elemente bei Schiller zu konstituierenden Bestandteilen von Autonomieästhetik überhaupt erhoben wurden. Sie haben z.B. gezeigt, wie Schillers Verhältnis zum Publikum sich gewandelt hat von 1784 bis 1795. Das sind biographische und historische Erfahrungen durch die Revolution. Gehört es jedoch generell zu den Konstituenten von Autonomie, daß das Publikum unberücksichtigt bleibt? Zweitens hat Schillers Autonomieästhetik keinen Raum für die Prosa. Ist das ein generelles Konstituens für die ästhetische Autonomie? Können wir Heine nicht mit einbeziehen mit seiner Wendung zum Publizistischen und zur Prosa? Müssen wir einen historisch engen Begriff der Autonomieästhetik der neunziger Jahre Schillers womöglich trennen von einem allgemeineren Begriff der Autonomie?

SOKEKEL: Unsere beiden Vorträge stimmen darin überein, daß die ›ästhetischen Briefe‹ durch die Kunst zur Politik erziehen wollen. Ich habe nun aber doch eine ernste Frage. Sie sprechen von Schillers Abwendung 1784 vom höfischen Mäzenatentum hin zum Publikum. Am Ende der ›ästhetischen Briefe‹ haben wir aber nicht das große Publikum, sondern erlesene Zirkel. Also Weimar oder einen säkularisier-

ten Pietistenzirkel. Hat da nicht doch der höfische Absolutismus Weimars das Publikum der Aufklärung, der Emanzipation abgelöst?

KÖPKE: Wir handhaben den Begriff der Aufklärung allzu großzügig. Wir verbinden vorrevolutionäre mit nachrevolutionären Begriffen und nennen Herder einen Aufklärer, während er doch einen sehr speziellen und kritischen Aufklärungsbegriff hatte. Dazu kommen Aufklärungsbegriffe des 20. Jahrhunderts. Horkheimer und Adorno.

BORCHMEYER: Ich wollte Aufklärung verstanden wissen im Sinne des 18. Jahrhunderts und nicht vom 20. Jahrhundert her. Ich würde also mit Ihnen und mit Norbert Hinske gegen die Ausweitung des historischen Aufklärungsbegriffs durch Adorno und Horkheimer plädieren. – Schillers Verhältnis zum Publikum macht in der Tat einen Wandel durch. 1784 erwartet er wie Oliver Goldsmith, daß das Publikum sich wie ein großer freigebiger Herr verhalte und ihm seine Unabhängigkeit sichere. Als Dramatiker hat Schiller immer wieder an das große Publikum appelliert. Bedenken-, ja skrupellos nahm er die größten Streichungen und Tendenzveränderungen seiner Werke hin, um die Aufführungen möglich zu machen. Andererseits traten im literarischen Leben doch erhebliche Veränderungen ein. Man denke an die ungeheure Romanflut. So hatte er sich künstlerische Unabhängigkeit nicht vorgestellt. Außerdem belehrte ihn das Stipendium des Herzogs von Augustenburg, daß das Mäzenatentum ihn bewahren konnte vor den Entartungen der Massenproduktion. Er redet zwar von den erlesenen Zirkeln. Er will aber, daß die ästhetische Erziehung unter den offenen Himmel des Gemeinsinns herausführt. Das waren Keimzellen für eine weit größer angelegte ästhetische Öffentlichkeit. Ich halte den Gegensatz zwischen den beiden Konzeptionen nicht für theoretisch-prinzipiell, sondern nur für empirisch-bedingt. – Gewiß, Herr Steinecke, schon vor der Revolution hat Moritz seine Ästhetik entwickelt und damit Einfluß auf Schiller geübt. Nicht alles und jedes läßt sich als Reaktion auf die Französische Revolution verstehen. Aber der politische Autonomiebegriff hat nun einmal Pate gestanden für den ästhetischen. Ihr Verhältnis wäre vielleicht ein anderes geworden, hätte die Französische Revolution nicht stattgefunden oder einen anderen Verlauf genommen. Die politische Implikation hat durch die französische Revolution eine bestimmte Färbung gewonnen. Ausdrücklich ist das allerdings nur bei Schiller der Fall. Und manche Aspekte der Autonomie bleiben natürlich unabhängig von der Revolution bestehen.

BRÄUTIGAM: Humboldt hat ähnlich wie Schiller die französische Revolution in seiner ästhetischen Theorie berücksichtigt. Natürlich auch in seinen staatstheoretischen Schriften.

BORCHMEYER: Zum Schluß möchte ich noch sagen: Christa Bürger würde ihr Buch ›Die bürgerliche Institution der Kunst‹ heute gar nicht mehr schreiben. Das Buch wurde angeregt durch die ›Theorie der Avantgarde‹ von Peter Bürger mit der These, der Autonomiestatus falle mit der bürgerlichen Institution Kunst zusammen. Die Avantgardebewegung hat diese Institution angegriffen. Jetzt stellen Peter und Christa Bürger fest, daß die Aufbrechung des ästhetischen Autonomiestatus in der

Postmoderne zu höchst bedenklichen Erscheinungen besonders in Amerika geführt hat. Gerade die linken Kritiker der Postmoderne weisen wieder auf das kritische Potential der Autonomieästhetik hin. Vom jetzigen Stand der ästhetischen Diskussion her hätte Christa Bürger große Schwierigkeiten, ihr Buch noch zu rechtfertigen.

Walter Hinck

Wissenschaft zum Kunstwerk geadelt:
Schillers poetologische Lyrik

Wenn hier am Beispiel poetologischer Gedichte Schillers der Gedanke der Kunstautonomie erläutert wird, so in dem Sinne, daß Schiller die Autonomie von Dichtung und Literatur vor allem als deren Absolutheit und Herrschaftsanspruch versteht. Selbstreflexion des Dichters oder der Dichtung im Gedicht, im lyrischen Manifest, gibt es seit der Antike, und oft genug wird dabei die gesellschaftliche Nützlichkeit, also gerade die *Funktion* der Literatur beschrieben. Das poetologische Gedicht ist also nicht als lyrisches Genre an sich schon Ausdruck des Autonomiegedankens.

Zweifellos bietet für einen Autor, in dessen Werk theoretische Schriften eine bedeutende Rolle spielen, das Gedicht mit seiner relativen Kürze und seiner gebundenen Rede eine willkommene Form, dem poetologischen Gedanken Prägnanz und die Schlagkraft des Lapidaren zu geben. Doch merkt man andererseits dem poetologischen Gedicht Schillers manchmal die Anstrengung an, den rhetorischen Fluß und die ästhetisch-philosophische Spekulation ins lyrische Korsett zu bändigen.

Ein Teil der Diskussion um den Wert der Dichtung hatte im 18. Jahrhundert der 'Querelle des anciens et des modernes' gegolten, der Frage, ob die Dichter des Altertums oder der Moderne den Vorzug verdienten. Offensichtlich hallt diese Frage in Schillers Gedicht ›Die Sänger der Vorwelt‹ nach, denn der Erstdruck in den ›Horen‹ (1795) trägt noch den Titel ›Die Dichter der alten und neuen Welt‹. Das Gedicht ist Elegie, Elegie im klassischen Versmaß der Distichen, und es ist Elegie dadurch, daß es einer vergangenen Epoche als einem Goldenen Zeitalter der Poesie nachtrauert.

Sagt, wo sind die Vortrefflichen hin, wo find' ich die Sänger,
Die mit dem lebenden Wort horchende Völker entzückt,
Die vom Himmel den Gott, zum Himmel den Menschen gesungen,
Und getragen den Geist hoch auf den Flügeln des Lieds?
Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Thaten, die Lyra
Freudig zu wecken, es fehlt ach! ein empfangendes Ohr.
Glückliche Dichter der glücklichen Welt! Von Munde zu Munde
Flog, von Geschlecht zu Geschlecht euer empfundenes Wort.