

(Schiller, Friedrich von:)

← Schillers Briefe

über die ästhetische Erziehung

Herausgegeben von Jürgen Bolten

Suhrkamp taschenbuch

materialien

Schillers theoretisches Hauptwerk zählt zu den wenigen Texten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, an denen unmittelbar jener Wandel des geistigen und historischen Selbstverständnisses ablesbar wird, der seinerzeit die Selbstauflösung der bürgerlichen Aufklärung in die – nicht zuletzt auch politische – Romantik fundamentierte.

Wie stellt sich vor diesem Hintergrund das ästhetische Programm Schillers dar? Auf welche gesellschaftlichen und politischen Vorgänge auch außerhalb der Französischen Revolution antwortet der Plan einer ästhetischen Erziehung? Wo und aus welchen Gründen schlägt dessen zunächst metapolitischer Anspruch in eine politisch affirmative Ästhetisierung seiner geschichtsphilosophischen Grundlagen um? In welchem Zusammenhang steht hiermit der philosophische Methodenwechsel innerhalb der *Briefe*, die zunehmende Distanzierung gegenüber kantischen Positionen zugunsten einer Annäherung an das Denken Fichtes? Und nicht zuletzt: gibt es methodische oder inhaltliche Momente, die von einer Präfiguration romantischer Denkfiguren sprechen lassen und die in gerader Linie etwa auf Hölderlin oder Schelling verweisen?

Die Beantwortung dieser von der Forschung zumeist isoliert voneinander gestellten Fragen zu erleichtern und damit die Einheit der *Briefe* gerade in ihrer gedanklichen Heterogenität transparent werden zu lassen, setzt sich die Auswahl der Materialien und Aufsätze zum Ziel.

Neben dem vollständigen Text der überlieferten Fassung der sog. *Augenburger Briefe* sind Selbstzeugnisse zur Auseinandersetzung mit ästhetischen und politischen Fragen ebenso in die Auswahl einbezogen worden wie Aufsätze zum historischen und sozialpsychologischen Kontext der *Briefe*, zur Kant- und Fichterezeption und zum Zusammenhang mit den Konzeptionen Hölderlins und Schellings.

Suhrkamp

(Frankfurt a. M. 1984)

Ideal verwirklichen soll, in der *Naïven und sentimentalischen Dichtung*, S. 490f., gestellt. Hier allerdings spricht Schiller überhaupt nur noch von der Idee dieser Klasse; selbst auf die Realität elitärer Zirkel geht er nicht mehr ein.

- 17 Es handelt sich hier um eine grobe Schätzung, die ich aus einer Statistik ableitete, nachzulesen bei: P. Meyer Dohm, W. Strauß (Hrsg.), *Buch und Leser in Deutschland*, 1965, S. 56. Danach läßt sich errechnen, daß sich in lediglich rund 2,4 Prozent der Gesamtgesellschaft (1965) Lektüreinteressen nachweisen lassen, die der Bildungselite zugewiesen werden können (Fortbildungs- und ästhetische Bildungsinteressen dabei noch zusammengenommen). Ich fasse diese 2,4 Prozent hier als informelle Bildungselite auf. Besseres Material für quantitativ soziologische Aussagen fehlt mir im Augenblick.
- 18 P. Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1970, Kap. III.

Wolfgang Düsing

Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität

Zur Rezeption Kantischer Begriffe
in Schillers Ästhetik

I

Wenn man zwei voneinander völlig verschiedene Sprachstrukturen unterscheidet und sie im Sinne einer linguistischen Texttheorie einmal analog oder imitativ, zum andern aber digital oder symbolisch nennt, so gehört die Literatur vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich in den Bereich der imitativ verfahrenen Ausdruckssprache.¹ Diese Sprache ist nicht das Medium wissenschaftlicher Erkenntnis, ihre Funktion ist Ausdruck, Präsentation, Darstellung. Soweit enthält die formale Kennzeichnung der Dichtung als analoges bzw. imitatives Sprachsystem kein Problem. Die Schwierigkeiten beginnen jedoch, sobald man sich fragt, was in dieser expressiven, nicht aus Urteilen gebildeten Sprache zum Ausdruck kommt. Die Antwort lautet meistens, daß es keine Erkenntnisse, sondern Erlebnisse seien, daß nicht logische Richtigkeit, sondern die Intensität des Ausdrucks das Kriterium ihrer Wahrheit sei und daß sie nicht aus wahren oder falschen Sätzen, sondern aus Metaphern bestehe. Aber die Entgegensetzung von Erkenntnis und Erlebnis, die diesen Dichtungsbegriff maßgeblich bestimmt, ist selbst historisch bedingt. Sie ist das Resultat einer durch Dilthey vermittelten Vorstellung von Dichtung, die ihrerseits wiederum auf die im 18. Jahrhundert einsetzende Subjektivierung der Ästhetik zurückgeht. Schiller hat diese Subjektivierung, die in Kants Analyse des Geschmacksurteils ihren endgültigen Ausdruck findet², auf die Theorie der Dichtung angewendet.

Dichtung ist nicht mehr Nachahmung der Natur, sondern Darstellung der Subjektivität oder in der Sprache Schillers »Ausdruck der Menschheit«.³ In allem, was Kunst darstellt, vergegenwärtigt sie Subjektivität. Damit ist nicht das private Individuum gemeint, sondern die Person, der Inbegriff der Eigenschaften, die den Men-

schen als Menschen in seiner Humanität konstituieren. Die mit dieser Personalisierung des Dichtungsbegriffs sich vollziehende Wende in der Geschichte der Poetik wird deutlich, wenn man berücksichtigt, daß damit der bis dahin selbstverständliche Zusammenhang von Kunst und Natur aufgelöst wird. Die Dichtung ist nicht mehr eingefügt in die Harmonie des Ganzen der Natur, in einen teleologischen Zusammenhang, der auf einen Schöpfer als Weltursache verweist. Dichtung war noch für Breitinger in der *Critischen Dichtkunst* (1740) »Nachahmung der Schöpfung und der Natur nicht nur in dem Würcklichen, sondern auch in dem Möglichen«. ⁴ Das bedeutet auch, daß Dichtung als Theodizee verstanden wird. Dies gilt noch für Lessing, aber nicht mehr für Schiller. Kunst bezieht sich nicht mehr nachahmend auf einen objektiven Naturzusammenhang und darüber hinaus auf dessen Schöpfer, sondern sie ist ein Produkt der freien Subjektivität. Die ästhetische Verwandlung der Gegenstände in Form ist, wie Schiller erkennt, zugleich auch eine Vergegenständlichung der schaffenden Subjektivität. Die Interpretation des Schönen als Form ist kennzeichnend für die Kantische Ausgangsbasis dieser Konzeption. Die Begründung des Formbegriffs in der Subjektivität ist ebenfalls ohne den Einfluß der *Kritik der Urteilskraft* nicht denkbar. Die inhaltliche Füllung des Formbegriffs, der die Form des Gegenstandes und Form als Ausdruck der Subjektivität miteinander verbindet, und vor allem seine Verknüpfung mit der Freiheitsidee führen dagegen über Kant hinaus.

Ein Aspekt der Subjektivierung bzw. der Personalisierung des Ästhetischen in dem angedeuteten Sinn besteht darin, daß Schiller die überkommenen ästhetischen Kategorien Schönheit, Erhabenheit, Pathos oder auch Gattungsbegriffe wie Tragödie, Komödie, Satire, Elegie und Idylle, vor allem aber den Formbegriff mit dem Zentrum der Subjektivität, dem Bewußtsein der Freiheit verknüpft, andererseits aber die Subjektivität mit Hilfe der ästhetischen Kategorien bestimmt. Man kann diese Tendenz mit einem Begriff Schillers als die »vollständige anthropologische Schätzung« ästhetischer Kategorien bezeichnen ⁵, d. h. daß sie nicht nur auf die Empfindungen oder auf den Verstand bezogen werden, sondern auf die gesamte, sinnlich-vernünftige Natur des Menschen. Eine anthropologische Tendenz im weiteren Sinn läßt sich auch schon bei den Vorgängern Schillers nachweisen.

Die sensualistische Richtung in der Ästhetik des 18. Jahrhun-

derts, die in England Hume, Home, Burke u. a. entwickelten und die in Frankreich vor allem von Dubos und in seiner Nachfolge in Deutschland von Nicolai vertreten wurde, war eine reine Wirkungsästhetik. Das Kunstwerk wurde als Ursache bestimmter Empfindungen verstanden. Gattungsunterschiede leitete man aus den verschiedenen Empfindungen ab, die sie im Betrachter hervorriefen. Das auch von Schiller anerkannte Verdienst dieser psychologisch und physiologisch fundierten Ästhetik bestand darin, daß die ästhetische Wirkung als ein vom Verstand und vom Willen unabhängiger Vorgang verstanden wurde. Die Schwäche dieser Theorie lag darin, daß die ästhetische Empfindung nicht als autonomes Phänomen von den übrigen Empfindungen getrennt werden konnte und daß damit die Eigenständigkeit der Kunst nicht sichtbar wurde. Es ist deshalb nur konsequent, daß Burke, für den die Tragödie nichts ist als ein Mittel, um ein Maximum an Schauer und Furcht zu erregen, keinen prinzipiellen Unterschied zwischen einer Tragödie und einer Hinrichtung macht. ⁶ Die ausführlichen und genauen anthropologischen und psychologischen Analysen Burkes haben Schillers Theorie beeinflusst. Kants Urteil über Burke, der diese Analysen ebenfalls ausdrücklich anerkennt, aber auch die Grenzen einer rein psychologisch ausgerichteten Ästhetik bemerkt, wird von Schiller übernommen.

Die zweite, rationalistisch begründete Richtung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts geht von der Gleichsetzung von Schönheit und Vollkommenheit aus, wobei das Vollkommene klar erkannt wird, während die sinnliche Vollkommenheit des Schönen nur *verworfen* beurteilt werden kann. Das berechtigte Moment dieser in Deutschland von Baumgarten ⁷ entwickelten Theorie ist die Einsicht, daß das Schöne nicht in einer rein individuellen, reflexionslosen Empfindung erfahren wird, sondern daß das Geschmacksurteil ein Moment der Reflexion enthält und allgemeine Geltung beansprucht. Andererseits erweckt die Orientierung am Erkenntnisurteil den Eindruck, als ob das ästhetische Gefallen nur auf einer unvollkommenen, noch nicht geklärten Einsicht beruhe, als ob es also nur eine Vorstufe der rationalen Erkenntnis sei. Schiller charakterisiert in den *Kalliasbriefen* in einem kurzen Überblick die sensualistische Ästhetik als einen Versuch, das Schöne »sinnlich subjektiv« zu erklären; in der rationalistischen Ästhetik dagegen erscheint das Schöne »rational objektiv«. Er kritisiert damit »Baumgarten, Mendelssohn und die ganze Schar der Vollkom-

menheitsmänner«. ⁸ Mendelssohn wird hier nicht ganz zu Recht genannt, denn seine Analysen zum Illusionsbegriff und zum ästhetischen »Billigungsvermögen« führen bereits über die rationalistische Ästhetik hinaus. Eine prinzipielle Synthese beider Richtungen in der Ästhetik, die weit über die Andeutungen Mendelssohns hinausgeht, ist allerdings erst Kant gelungen.

Kant sah sich vor der Aufgabe, die Unklarheiten in den bisherigen Erklärungsversuchen des Schönen der Natur und der Kunst aufzudecken, ohne dabei die richtigen Beobachtungen preiszugeben. Er entwickelte eine transzendente Begründung des ästhetischen Urteils, das vom Gegenstand her empirisch bedingt und nur subjektiv ist. Der von der empiristischen Ästhetik hervorgehobene Zusammenhang zwischen dem Urteil und den Empfindungen wird dabei von Kant berücksichtigt. Er sieht die Empfindungen allerdings nur als Folge der ästhetischen Beurteilung an, nicht als deren Ursache. Andererseits folgt aus dem empirischen und subjektiven Charakter des ästhetischen Urteils nicht, daß es beliebig und willkürlich ist. Man erwartet im Gegenteil von einem solchen Urteil allgemeine Anerkennung und allgemeine Geltung. Das unterscheidet gerade das Schöne vom Angenehmen, daß das Angenehme nicht allgemein zu gefallen braucht, weil man da »jeglichen seinen Kopf für sich haben läßt«. Die subjektive Allgemeinheit unserer Urteile über das Schöne ist allerdings eine »Merkwürdigkeit«, weil damit ein von der Erfahrung abhängiges, subjektives Geschmacksurteil dennoch auf einem Urteil a priori beruht. Diese Paradoxie wird im Verlauf der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* immer genauer begründet. Die Allgemeingültigkeit kann sich nicht auf einen Begriff des schönen Gegenstandes gründen, denn dann wäre das ästhetische Urteil ein Erkenntnisurteil. Da das Schöne jedoch unerkennbar ist, muß der Grund für die Allgemeingültigkeit im Subjekt liegen, in einer »Eigenschaft unseres Erkenntnisvermögens[. . .], welche ohne diese Zergliederung unbekannt geblieben wäre«. ⁹ Diese Eigenschaft des Erkenntnisvermögens ist der besondere ästhetische »Gemütszustand«, das freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand bei der Betrachtung des Schönen. Dieses freie Spiel, das »sich selbst stärkt und reproduziert« ¹⁰, ist ein Zustand, der zwischen Anschauung und Verstandestätigkeit liegt und beide in ein harmonisches Verhältnis bringt. Dem ästhetischen Gegenstand, der kein Erkenntnisobjekt und deshalb nichts als reine Form ist, entspricht ein Zustand des Subjekts, der in seinem genau

abgewogenen Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils verbürgt.

Die Theorie vom freien Spiel der Vermögen ist nur ein erster Schritt zur tieferen Begründung des Geschmacksurteils. Kant beschreibt nicht einfach wie seine empiristischen Vorgänger psychologisch die Wirkung des schönen Gegenstandes auf das Subjekt, sondern fragt transzendentalphilosophisch nach den allgemeinen, im Subjekt liegenden Bedingungen für eine solche Wirkung.

Obwohl entscheidende Grundbegriffe in Schillers Entwürfen zu einer Ästhetik vom Einfluß Kants geprägt sind oder auch unmittelbar von ihm übernommen wurden, liegt kein epigonales Abhängigkeitsverhältnis vor, denn Schiller betrachtete von vornherein die Probleme der Ästhetik unter einem anderen Gesichtspunkt als Kant. Ihn interessiert nicht so sehr die transzendentalphilosophische Analyse des Geschmacksurteils, sondern die der ästhetischen Subjekt-Objekt-Beziehung zugrunde liegende Haltung der Person. Die Begriffsinhalte der Kantischen Ästhetik werden anthropologisch umgedeutet zu ästhetischen Verhaltensweisen und Befindlichkeiten der Subjektivität. Aus dem freien Spiel der Erkenntnisvermögen z. B. wird Schillers Spieltheorie und sein Begriff des ästhetischen Zustandes, Begriffe, die nicht mehr Urteilsformen definieren, sondern die Bedeutung der Kunst für die Verwirklichung des Menschseins. Allerdings führt erst eine längere und intensive Auseinandersetzung mit Kant zu dieser selbständigen Konzeption Schillers. Hieraus ergibt sich noch ein zweiter Gesichtspunkt, der verhindert, daß Schiller die Kantischen Begriffe ohne Umbildung übernehmen kann. Wenn das Schöne oder Erhabene einen einzigartigen, weder mit der Wissenschaft noch mit der Religion vergleichbaren Einfluß auf den Menschen hat, wenn in der ästhetischen Beziehung die Humanität des Menschen ermöglicht wird, dann kann diese Beziehung nicht rein subjektiv sein. Das ästhetische Objekt kann nicht bedeutungsleere Form sein, sondern muß als Form Subjektivität symbolisieren. Damit bringt Schiller die in Kants Formästhetik ¹¹ vernachlässigten Motive des ästhetischen Gehalts zur Geltung.

Die Ausbildung dieser Probleme bei Schiller, die zugleich den systematischen Ansatz einer Ästhetik betreffen, soll hier entwicklungsgeschichtlich dargestellt werden. Dabei müssen, um Schillers Ausgangspunkt zu kennzeichnen, zunächst die *Philosophischen Briefe* berücksichtigt werden. Die volle Entfaltung der Problema-

tik in steter Auseinandersetzung mit Kant zeigt dann der Schönheitsbegriff der *Kalliasbriefe*. Deren Analyse wird zu der Frage führen, in welchem Maß die für das Schöne charakteristische Beziehung auf die Subjektivität auch für das Erhabene gilt.

II

Die *Theosophie des Julius*, das Kernstück der *Philosophischen Briefe*, läßt in Ansätzen bereits das zentrale Problem, das Verhältnis von ästhetischer Darstellung und Selbstdarstellung erkennen. Auf Leibniz und Shaftesbury zurückgehende Auffassungen sind dabei leitend.¹² Die Seele ist ein Spiegel des Universums. Diese *repraesentatio universi* durch die Monade ist eine Verbindung mit Gott, dem Schöpfer des Alls:

Alles in mir und außer mir ist nur Hieroglyphe einer Kraft die mir ähnlich ist. Die Gesetze der Natur sind die Chiffren, welche das denkende Wesen zusammen fügt, sich dem denkenden Wesen verständlich zu machen [...]¹³

Die Harmonie im Ganzen der Natur verweist im Sinne der natürlichen Theologie der Aufklärung auf einen planvollen Verstand, der den nach Gesetzen sich regelnden Aufbau der Welt im voraus entworfen hat. Die Vollkommenheit jedes Teils und die harmonische Zusammenstimmung aller zum Weltganzen erlaubt den Aufstieg zu Gott über die voneinander abgestuften Reiche der Natur. *Julius* distanziert sich in einem Brief an *Raphael* selbst von diesen metaphysischen Annahmen.¹⁴ Nach der Bekanntschaft mit der kritischen Philosophie wird eine solche Metaphysik vollends unhaltbar. Das gilt aber nur für ihren wissenschaftlichen und philosophischen Anspruch, nicht für die Motive, die sich auch später noch bei Schiller nachweisen lassen. Auch Kant räumt in der *Kritik der Urteilskraft* ein, daß Betrachtungen dieser Art einen »gewaltigen Einfluß auf das Gemüt« haben. Er nennt die physische Teleologie »verehrungswert«. Wenn sie zureichend zu begründen wäre, würde sie »Hoffnung geben, eine Theosophie hervorzubringen«.¹⁵

Aber es sind nicht eigentlich philosophische Argumente, die die *Theosophie des Julius* scheitern lassen, denn der im Briefwechsel sich ergebende Gegensatz von Glaube und Vernunft bleibt ab-

strakt. Der Vernunftbegriff des *Raphael* genannten kritischen Briefpartners wird nicht weiter entwickelt. Die Problematik der *Theosophie* liegt in ihrer eigenen Widersprüchlichkeit. *Julius* entwirft sie nicht, um durch die Betrachtung der Natur zu einer Gottesvorstellung zu gelangen. Es geht um ihn selbst, Gott und Natur sind nur vordergründig etwas anderes als sein Bewußtsein. In Wahrheit sind sie Namen, mit denen das Subjekt seinen Drang zu einer grenzenlosen Steigerung des eigenen Selbst auszudrücken sucht. Es identifiziert sich mit diesen Ideen, die eher auf Phantasie und Empfindung, als auf Begriffe zurückgehen: »Wir selber werden das empfundene Objekt.«¹⁶ Der vom *Enthusiasmus* beflügelte Weltentwurf dient, wie entsprechende Bildfelder in der Lyrik des jungen Schiller, vor allem der Selbstdarstellung eines Willens, der sich über alle Grenzen der Endlichkeit emporschwingt, um das vergängliche Ich zum unvergänglichen All zu erweitern: »Die Höhe ist erstiegen, der Nebel ist gefallen, wie in einer blühenden Landschaft stehe ich mitten im Unermeßlichen.«¹⁷ *Liebe, Freude, Enthusiasmus* sind nur wechselnde Namen für dieses ekstatische Gefühl, dem alles zum Bild des eigenen Selbst wird.

Es ist ein extremer Subjektivismus, der hier in den Begriffen einer rationalen, von Leibniz geprägten Metaphysik formuliert wird. Die Gewichte haben sich dabei in einer Weise verschoben, daß nur noch ein geringer Anlaß genügt, um das System völlig aufzulösen. Die vollkommenste aller möglichen Welten ist nicht mehr objektiv gegeben, das Subjekt ist nicht mehr ein Spiegel des Ganzen, sondern – um es zugespitzt zu formulieren – das Umgekehrte gilt: das Ganze wird zum Spiegel, zur Repräsentation des Selbst. Das Universum hat – wie in der Jugendliryk – kein eigenes Dasein, es repräsentiert Aspekte der Subjektivität. Die führende Rolle der Phantasie¹⁸ trägt dazu bei, daß die Grenzen von Ich und Welt verschwimmen: »Jeder Zustand der menschlichen Seele hat irgend eine Parabel in der physischen Schöpfung.«¹⁹ Die Sprache selbst bringt in ihrer Metaphorik diese Verwandtschaft zum Ausdruck. Die Metaphysik des *Julius* wird, was ihren philosophischen Inhalt angeht, schon durch ihn selbst relativiert. Was aber auch später noch für Schiller in Geltung bleibt, ist die Tendenz, im Medium der Dichtung die gesamte Natur als Bild des Selbst zu verstehen bis zur völligen Identität. Damit verbunden ist die elegische Klage über das Vergebliche dieses Bemühens. Aber auch im Bewußtsein der Trennung von Ich und Welt repräsentiert die Natur einen Zustand

der Subjektivität. Die Tätigkeit des Künstlers wird in Analogie zum Wirken Gottes gesehen, der das unendliche All als »Spiegel seiner Seeligkeit« geschaffen hat. Die von Hegel zum Abschluß der *Phänomenologie des Geistes* als Darstellung des absoluten Wissens zitierten Verse fassen das Verhältnis von schöpferischer Tätigkeit und Selbstdarstellung noch einmal zusammen. Das höchste Wesen, dem nichts gleicht, begegnet sich selbst in seiner eigenen Schöpfung:

Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches aus dem Kelch des ganzen
Wesenreiches schäumt ihm die Unendlichkeit.²⁰

Die Unendlichkeit ist ein »Prisma«, das in vielfältiger Brechung das einfache göttliche Licht reflektiert. Der gleiche Vorgang findet statt, wenn der Mensch durch die Macht der Phantasie die Natur beseelt: »Die ganze Schöpfung zerfließt in seine Persönlichkeit.«²¹ Der ästhetische Charakter dieses Vorgangs wird von Schiller erst später genauer analysiert. Die Anthropomorphisierung oder Personalisierung der Naturobjekte wird damit eine zentrale Aufgabe der Kunst.

In den *Kalliasbriefen* wird der Zusammenhang von Darstellung und Selbstdarstellung ausdrücklich als ein ästhetisches Phänomen bestimmt. Schiller gebraucht Wendungen wie »die Natur des Dinges«, »die Person des Dinges«, er spricht von seiner »Persönlichkeit«, seiner »Individualität« oder seinem »Selbst«.²² Die Metaphern zeigen, daß die ästhetische Form als Projektion der betrachtenden Subjektivität aufgefaßt wird, daß das Schöne nicht ein Objekt ist wie jeder andere Gegenstand, sondern als etwas erscheint, bei dessen Betrachtung das Subjekt sich selbst begegnet. Der schöne Gegenstand erweckt den Eindruck, als sei er keine Sache, sondern lebendige Individualität, als besitze er eine der Subjektivität analoge Struktur.

Dieser Gedanke der ästhetischen Repräsentation der Subjektivität setzt Schillers Auseinandersetzung mit Kant voraus. Denn nur durch diese Auseinandersetzung wird sich Schiller über seine eigene Position klar. Seine Kritik konzentriert sich dabei vor allem auf zwei Punkte: einmal auf Kants Bestimmung der Schönheit als reiner Form, zum anderen auf den subjektiven Charakter alles Schönen. Der Gegenbegriff zur Form ist für Kant Materie. Das ästhetische Gefallen beruht auf der anschaulichen Erfassung der Form, z. B. der Oberfläche eines Gegenstandes. Die Form darf da-

bei nicht auf einen Begriff zum Zwecke der Erkenntnis bezogen werden, sie darf aber auch nicht, mit Reiz und Rührung verbunden, auf die Empfindung wirken, sondern muß rein als solche ästhetisch gefallen. Kant spricht deshalb einmal auch von einem »trockenen Wohlgefallen«. Ähnlich wie Winckelmann muß Kant deshalb in der Malerei die Farbe zugunsten der Zeichnung abwerten.²³

Aus Kants Bestimmung der ästhetischen Form folgt seine Unterscheidung von »reiner« und »anhängender Schönheit«, d. h. einer Schönheit, die ohne Begriffe gefällt und einer anderen, die einem Zweck dient und nur im Rahmen dieses Zwecks gefällt. Das eine ist z. B. eine Arabeske, das andere ein Gebäude.²⁴ Diese Unterscheidung, vor allem die Zweitrangigkeit der »anhängenden«, der von einem Begriff abhängenden, Schönheit wird von Schiller kritisiert. Diese Bewertung ist allerdings nur nach dem Maßstab des Geschmacksurteils gültig. Kant schränkt sie selbst ein, wenn er ausführt, daß eine nur die Form berücksichtigende Beurteilung eines Gegenstandes ohne Einbeziehung seines Zwecks oft einseitig sei. Da bei einer Verbindung des ästhetischen Urteils mit einem Zweck die Vernunft ins Spiel kommt, »gewinnt das gesamte Vermögen der Vorstellungskraft.«²⁵ Allerdings muß man sich darüber klar sein, daß es sich in einem solchen Fall nicht mehr um ein rein ästhetisches Urteil handelt. Gerade dagegen wendet sich nun Schiller, wenn er behauptet, daß die freie Form den Zweck als aufgehobenes Moment enthalten könne: »Denn eben darinn zeigt sich die Schönheit in ihrem höchsten Glanz, wenn sie die logische Natur ihres Objectes überwindet.« Damit kommt ein dynamisches Moment in den Schönheitsbegriff. Das Schöne ist Resultat einer Auseinandersetzung, es ist ein Sieg über Widerstände:

Ich bin wenigstens überzeugt, daß die Schönheit nur die Form einer Form ist, und daß das was man ihren Stoff nennt schlechterdings ein geformter Stoff seyn muß. Die Vollkommenheit ist die Form eines Stoffes, die Schönheit hingegen ist die Form dieser Vollkommenheit; die sich also gegen die Schönheit wie der Stoff zu d. Form verhält.²⁶

Drei Momente konstituieren also die Schönheit, der Stoff, die Form des Stoffes als Vollkommenheit und die Form dieser Vollkommenheit; oder mit anderen Worten: das Material, dessen Ordnung und eine ästhetische Form, die – wie sich zeigen wird – die Ordnung in ein Symbol der Freiheit verwandelt.

Die von Schiller ebenfalls kritisierte Subjektivität der Schönheit bedeutet bei Kant, daß das Geschmacksurteil keinen Begriff vom Gegenstand voraussetzt wie ein Erkenntnisurteil, sondern einen subjektiven »Gemütszustand«, eine »Harmonie der Erkenntnisvermögen«. ²⁷ Diese Harmonie wird nicht gedacht, sondern intuitiv wahrgenommen. Schiller wendet dagegen ein, daß dem Geschmacksurteil auch etwas am Gegenstand entsprechen müsse, daß es ein »objektives Merkmal« geben müsse, warum ich etwas schön, häßlich oder erhaben finde. Diese Kritik an Kant wirft erhebliche Probleme auf, deren Lösung noch immer umstritten ist. Voraussetzung ist allerdings, daß man – was längst nicht immer der Fall ist – überhaupt erst einmal anerkennt, daß es sich hier um eine zentrale Frage handelt. Das war jedenfalls die Auffassung der Zeitgenossen, denn dieses Problem brachte, wie sich Goethe erinnert, seinerzeit »die größte Verwirrung hervor«. ²⁸ Am 21. 12. 1792 schrieb Schiller hierzu an Körner:

Über die Natur des Schönen ist mir viel Licht aufgegangen, so daß ich Dich für meine Theorie zu erobern glaube. Den objektiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objectiven Grundsatz des Geschmacks qualificirt, und an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben. ²⁹

Es ist ein Grundgedanke der Kantischen Ästhetik, daß sich die Betrachtung der schönen Form ohne Begriffe vollzieht. Ein objektives, begriffliches Prinzip der Schönheit würde den Verstand ins Spiel bringen, die Einbildungskraft reglementieren und das Schöne in ein Erkenntnisobjekt verwandeln. Deshalb ist es verständlich, wenn die ältere, an Kant und dem Neukantianismus orientierte Forschung in diesem Versuch Schillers nur einen »Irrtum« sehen konnte. ³⁰ Im Gegensatz dazu steht die Auffassung von Lukács, daß Schillers Suche nach einer objektiven Eigenschaft des Schönen den Kantischen Subjektivismus überwinde und den Übergang vom subjektiven zum objektiven Idealismus vorbereite. Allerdings erscheint Schiller in dieser Interpretation nur noch als Vorläufer Hegels. ³¹ Dieser Eindruck entsteht teilweise auch bei Henrich. ³² Während aber der Grund für die Abweichungen von Kant für die neukantianische Forschung ein reines Mißverständnis war und bei Lukács Schillers »Wendung zum Objekt« als materialistische Tendenz interpretiert wurde, die sich in idealistischer Verschleierung ankündigte, sieht Henrich ein berechtigtes philosophisches Motiv

in den Versuchen Schillers, die »Vergegenständlichung« des Bewußtseins begrifflich zu erfassen. Mit diesem Begriff ergibt sich die Möglichkeit, Sinn und Aufgabe des Ästhetischen, des Schönen und Erhabenen der Kunst und der Natur genauer zu bestimmen. ³³ Allerdings haben sich in der neueren Literatur zu diesem Thema, etwa bei K. Hamburger, B. v. Wiese, F. Heuer, J. M. Ellis u. a. so kontroverse Positionen entwickelt, daß man von einer einheitlichen Lösung noch weit entfernt ist. ³⁴

Das Motiv für Schillers Versuch, gegen Kant die Objektivität des Schönen nachzuweisen, liegt in seiner Auffassung, daß nicht nur die reine Form, sondern etwas in dieser Form sich darstellt oder dargestellt wird. Dieses Etwas ist unmittelbar die Individualität des Gegenstandes, mittelbar ist es aber auch Ausdruck der Subjektivität. Dieser ästhetische Bedeutungsgehalt kann keine Illusion sein. Er muß sich in der Realität auf ein Faktum gründen. Dieses Faktum ist der gesuchte objektive Grund der Schönheit. Zur Zeit der Konzeption der *Kalliasbriefe* glaubte Schiller, den Grund sogar in einem objektiven Merkmal des Schönen konkretisieren zu können. Schiller sucht das objektive Merkmal nicht, um beweisen zu können, warum etwas schön sei oder nicht. Denn das wäre ein Erkenntnis-, aber kein Geschmacksurteil. Es geht nicht um die Objektivität der theoretischen Erkenntnis, sondern um die Evidenz einer Beziehung, in der nicht der eine Teil zum Gegenstand des anderen wird, sondern beide frei bleiben. Der Grundcharakter der Personalität ist die Fähigkeit, sich selbst zu bestimmen, die Autonomie. Wenn die ästhetische Form nicht nur die Form eines Gegenstandes, sondern auch eine Projektion der Subjektivität sein soll, so muß sie die Idee der Autonomie, die Freiheit symbolisch darstellen. Im Begriff der Freiheit als Selbstbestimmung treffen sich ästhetisches Objekt und ästhetische Subjektivität. Das Grundproblem der *Kalliasbriefe* ist deshalb der Aufweis einer objektiven, der Erfahrung zugänglichen Struktur des ästhetischen Gegenstandes, die in Analogie zur Idee der Freiheit steht. Schillers Analysen führen bekanntlich zu der Definition, daß Schönheit »Freiheit in der Erscheinung« sei. ³⁵ Er zeigt zunächst, warum bei der ästhetischen Beurteilung notwendig die Idee der Freiheit beteiligt ist. Dann wendet er sich dem ästhetischen Objekt zu und zeigt, welchen Bedingungen es genügen muß, um eine Darstellung der Freiheit und damit schön zu sein. Er geht davon aus, daß es bei der praktischen wie bei der theoretischen Vernunft zwei

Anwendungsformen bzw. zwei Anwendungsbereiche gibt. Einmal bestimmt die Vernunft ihre Gegenstände, sie haben in diesem Fall »Vernunftmäßigkeit«. Das gilt bei der theoretischen Vernunft für Begriffe, bei der praktischen für sittliche Handlungen. Dann gibt es die Möglichkeit, daß die Vernunft regulativ den Gegenständen »Vernunftähnlichkeit« unterlegt. Schiller denkt dabei, was die theoretische Vernunft angeht, an Organismen und an die teleologische Beurteilung von Naturformen im Sinne von Kants *Kritik der teleologischen Urteilkraft*. Für die praktische Vernunft ergibt sich neben der moralischen Beurteilung sittlicher Handlungen als zweite Möglichkeit die Beurteilung nichtfreier Handlungen, als ob sie frei wären. Die praktische Vernunft

leyht dem Gegenstande (regulativ, und nicht, wie bey der moralischen Beurtheilung, constitutiv) ein Vermögen sich selbst zu bestimmen, einen Willen, und betrachtet ihn alsdann unter der Form dieses seines Willens (ja nicht ihres Willens, denn sonst würde das Urtheil ein moralisches werden.³⁶

Wenn man, wie Schiller, davon ausgeht, daß sich das Schöne nicht nur auf Einbildungskraft und Verstand, sondern auch auf die Vernunft als Zentrum der Person bezieht, dann ist bei der Kantischen Trennung der Vernunft in eine theoretische und eine praktische nur ein Zusammenhang zwischen Schönheit und praktischer Vernunft denkbar. Denn die theoretische Vernunft hebt die für das Schöne wesentliche Unabhängigkeit von Begriffen auf. Voraussetzung ist allerdings, daß der Begriff der praktischen Vernunft als »Selbstbestimmung« so weit formalisiert wird, daß er auch die Sphäre der ästhetischen Freiheit umfaßt.

Ein ästhetischer Gegenstand entspricht dem Prinzip der praktischen Vernunft, wenn er von einem eigenen Willen bestimmt wird oder zumindest so erscheint. Das Zentrum der Subjektivität, der freie, bewußte Wille scheint im Schönen in der Form manifest geworden zu sein. Die Analogie eines ästhetischen Gegenstandes mit der praktischen Vernunft bezieht sich nicht auf ihren Inhalt, auf praktische Zwecke, auf sittliche Handlungen, sondern auf ihre Form, auf die Einheit von Freiheit und Notwendigkeit in der Selbstbestimmung.³⁷

Schiller versucht, im Fortgang der Untersuchung die sich in der ästhetischen Einstellung vollziehende Verbindung einer Vernunftidee – der Freiheit – mit der Erscheinung näher zu begründen, ohne

die Trennung zwischen Natur und Freiheit zu verwischen. Als Grundgedanke ergibt sich dabei die Überlegung, daß es nicht die Freiheit selbst sein kann, die sichtbar wird, sondern daß es eine bestimmte Eigenschaft der Gegenstände geben muß, deren Anblick wir assoziativ mit der Vernunftidee der Freiheit verbinden. »Freiheit in der Erscheinung« darf also nicht mit dem »sinnlichen Scheinen der Idee« in Hegels Ästhetik gleichgesetzt werden. Der schwierige Beweisgang, der auch von Widersprüchen nicht frei ist, weil Schiller hier mit Kantischen Begriffen über Kant hinausgeht, kann an dieser Stelle nicht im einzelnen diskutiert werden. Was in den *Kalliasbriefen* aber immer wieder anklingt, auch wenn es noch nicht näher begründet wird, das ist die Verbindung des Schönheitsbegriffes mit dem Begriff der Person. Dieser Zusammenhang ist rein formal. Die Form der praktischen Vernunft ist reine Selbstbestimmung, und diese konstituiert auch den schönen Gegenstand. Daraus ergibt sich, daß das Kunstwerk, der Organismus und die Person als Selbstzweck betrachtet werden müssen. Die Idee des Selbstzwecks ermöglicht als tertium comparationis die Analogie zwischen ästhetischer Form und praktischer Vernunft, ohne die Eigenständigkeit beider Bereiche aufzuheben.³⁸

Schillers Bestimmung des Schönen als Nachahmung, als Analogie der praktischen Vernunft, weist zurück auf den von Leibniz geprägten Begriff des *analogon rationis*, den Baumgarten dann auf die unteren Erkenntniskräfte anwandte und der zum Zentrum seiner Ästhetik wurde.³⁹ Bei Kant wird, um die Reinheit des ästhetischen Urteils zu begründen, der Zusammenhang von Schönheit und Vernunft gelöst. Die ästhetische Urteilkraft ist als reflektierende ein selbständiges drittes Vermögen neben Verstand und Vernunft. Wenn Schiller nun das Schöne mit der praktischen Vernunft verbindet, ohne es dadurch der Herrschaft des kategorischen Imperativs zu unterwerfen, so übernimmt damit die praktische Vernunft die Funktion der ästhetischen Urteilkraft.⁴⁰ Sie ist das Zentrum der Person. Schiller hat hier den über die reine Formästhetik hinausführenden §59 der *Kritik der Urteilkraft* über »Schönheit als Symbol der Sittlichkeit« weiterentwickelt. Charakteristischerweise spricht er aber nicht von Sittlichkeit, sondern von Freiheit. Dieser Freiheit ist sich der Mensch auch ohne Beziehung auf das Sittengesetz unmittelbar bewußt, eine Erfahrung, die untrennbar mit dem Selbstbewußtsein verbunden ist.

Diese Auffassung der Freiheit und des Willens ist von Reinhold

vorbereitet worden.⁴¹ Sie widerspricht dem Kantischen Freiheitsbegriff, denn die Freiheit der praktischen Vernunft ist kein psychologisches Phänomen, sondern eine Idee, deren Realität man nur durch die Forderung des Sittengesetzes zu erkennen vermag. Das Sittengesetz nennt Kant deshalb die »ratio cognoscendi« der Freiheit. Schiller kennt daneben noch eine ästhetische Darstellung der Freiheit, die über das freie Spiel der Erkenntnisvermögen bei Kant weit hinausgeht. Aber nicht nur das Schöne ist eine ästhetische Darstellung der Freiheit, sondern auch das Erhabene. Schon hier läßt sich erkennen – obwohl Schiller darauf nicht eingeht –, daß der Schönheitsbegriff der *Kalliasbriefe* als »Freiheit in der Erscheinung« noch vor der Trennung von Erhabenheit und Schönheit liegt und beide als Momente in sich enthält. Denn in beiden Fällen manifestiert sich Freiheit, allerdings unter verschiedenen Aspekten.

Der in den *Kalliasbriefen* entwickelte Schönheitsbegriff wird erst anschaulich, wenn man nicht nur Schillers »Deduktion«, sondern auch seine Beispiele analysiert. Die ausführliche Erörterung des Samaritergleichnisses veranschaulicht vor allem den anthropologischen Charakter des Schönheitsbegriffes, der nicht nachträglich auf den Menschen übertragen wurde, sondern von vornherein diesem Bereich entstammt. Der den Menschen konstituierende Dualismus von Vernunft und Sinnlichkeit, den Schiller von Kant übernahm und den er in immer neuen Begriffsprägungen abwandelte, kommt auch in den Beispielen für seine Theorie zum Ausdruck. Die Schönheit einer Vase beruht auf der Versöhnung zweier entgegengesetzter Tendenzen, der Schwerkraft und der Form. Eine Vase ist schön, wenn die Schwerkraft, der sie als Körper unterworfen ist, durch die Form aufgehoben wird. Schwere, bauchige Vasen muß Schiller deshalb ablehnen, weil bei ihnen die Schwerkraft die Form zu besiegen scheint. Die Versuche der modernen, numerischen Ästhetik, ästhetische Maße für Vasen und andere Objekte zu entwickeln, zeigen im Vergleich dazu, wie sehr das Schöne für Schiller Ausdruck der Subjektivität ist.⁴² Die Versöhnung des Widerstreites von Schwerkraft und Form, von Heteronomie und Autonomie zeigt sich in gleicher Weise auch beim Naturschönen. Schiller wählt als Beispiel Tiere, deren Schönheit sich vor allem in der Bewegung zeigt. Er vergleicht ein »schweres Wagenpferd« mit einem »leichten spanischen Zelter«. ⁴³ Ein Wagenpferd kann ästhetisch nicht gefallen, weil die Lasten, die es zu ziehen gewohnt ist, den Bau des Tieres beeinflusst haben. Beim Reitpferd dagegen ist

jede seiner Bewegungen eine freie Äußerung seiner Kraft. Hier hat die Form die Schwere des Körpers überwunden.

Die ästhetischen Werturteile Schillers veranschaulichen gerade deshalb wesentliche Momente seiner Auffassung vom Schönen, weil sie weniger allgemeingültig sind, als sie es seiner Theorie nach sein dürften. Goethes ästhetisches Urteil z. B. ist bei dem von Schiller gewählten Vergleich zwischen einem Reitpferd und einem Wagenpferd gerade umgekehrt ausgefallen. Das liegt daran, daß es Schillers Antithese von gestaltloser Masse und reiner Form für Goethe nicht gibt. Zum Schönen gehört in Goethes Antwort auf die *Kalliasbriefe* auch nicht Bewegung, sondern »Ruhe und Gleichgültigkeit«. ⁴⁴ Für Schiller dagegen hängen Schönheit, Freiheit und Bewegung unmittelbar zusammen.

Ein weiteres Beispiel aus den *Kalliasbriefen* sei noch angeführt. Es ist ein Vogel im Flug, der aus eigener Kraft – Schiller spricht von der »Autonomie des Organischen« – über die Schwerkraft triumphiert. Dieser Vorgang ist ein »Symbol der Freiheit«. Der Widerstreit zwischen der Schwerkraft und der lebendigen Kraft des Vogels entspricht dem Gegensatz von Vernunft und Neigung.⁴⁵ Damit wird die innere Nähe dieses Schönheitsbegriffs zum Erhabenen sichtbar, denn ein solcher Widerstreit entspricht eher Schillers Begriff vom dramatischen Helden als der Harmonie des Schönen.

Der im Schönen als »Freiheit in der Erscheinung« liegende Widerstreit, der in der ästhetischen Form zugleich versöhnt wird, erscheint nicht immer als Gegensatz von Spontaneität und Schwerkraft. Bei ruhenden Objekten ist es ein Gegensatz zwischen äußerer »Technik« und innerer »Natur«. Ästhetische Form entsteht dann, wenn die regelmäßige, technische Struktur den Eindruck erweckt, als sei sie durch die innere Natur des Gegenstandes spontan hervorgebracht worden. Das Schöne befolgt als Einheit von Freiheit und Notwendigkeit – wie die praktische Vernunft – ein Gesetz, das es sich selbst gegeben hat. Die Idee der Selbstbestimmung war für Schiller das Zentrum der Kantischen Philosophie: »Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit.«⁴⁶ Die Idee der Selbstbestimmung kann sich auf verschiedene Weise manifestieren, wie Schillers Beispiele zeigen, aber es ist immer ein Sieg über Widerstände. Ist es ein Sieg der Natur über die Technik⁴⁷, dann ergibt sich als Antwort auf die Frage nach

dem objektiven Grund des Schönen: »Freiheit allein ist der Grund des Schönen, Technik ist nur der Grund unserer Vorstellung von der Freiheit.«⁴⁸ Schiller sucht also nicht zu beweisen, daß die Freiheit objektiv gegeben ist, sondern nur der Anlaß für die Vorstellung der Freiheit, die Technik ist objektiv gegeben. Gelegentlich aber gibt es auch Formulierungen, die – ohne daß es Schiller bewußt wird – nicht mehr mit Kant zu vereinbaren sind. So schreibt er etwa vom Schönen, »daß diese Natur und diese Heautonomie objektive Beschaffenheiten der Gegenstände sind, [...] denn sie bleiben ihnen, auch wenn das vorstellende Subjekt ganz hinweggedacht wird.«⁴⁹ Die eigentliche Intention Schillers wird jedoch durch solche Ungenauigkeiten nicht beeinflusst. Die Einheit von Freiheit und Notwendigkeit in der schönen Form läßt den ästhetischen Gegenstand als sich selbst bestimmende Individualität erscheinen, die in ihrer Struktur der Subjektivität des Betrachters entspricht.

III

Es bleibt nun zu fragen, wie weit Schiller in seiner Auseinandersetzung mit der *Kritik der Urteilkraft* die »anthropologische Schätzung« des Ästhetischen auch in der Theorie des Erhabenen durchgeführt hat. Der Aufsatz *Vom Erhabenen* trägt den Untertitel: »Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen«. Er ist in der Tat wenig originell und braucht deshalb hier nicht näher berücksichtigt zu werden. In der Abhandlung *Ueber das Pathetische* formt sich dagegen bereits eine selbständige Konzeption des Erhabenen. Schiller geht dabei von dem Kantischen Grundgedanken aus, daß zum Erhabenen einmal ein Gefühl der Ohnmacht und Hilflosigkeit gehört, weil die Größe oder die Macht der Natur die eigene Nichtigkeit in Erinnerung rufen. Andererseits aber erwächst gerade dadurch im Menschen eine Kraft, die ihn von aller natürlichen Furcht befreit und ihn als geistiges Wesen über Natur und Schicksal erhebt. Die Tatsache, daß der Mensch zugleich als Natur und als Geist existiert, bildet die Basis für Kants, aber auch noch für Schillers Begriff des Erhabenen. Wenn dieses Verhältnis von Natur und Freiheit nicht mehr gilt, wie in der nachkantischen Philosophie, dann muß sich auch der Begriff des Erhabenen wandeln. Auch für den frühen Kant hatte das Erhabene noch nicht diese ausgeprägt dualistische Struktur. Es wird in den *Beobachtun-*

gen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1764) statt dessen mit der Melancholie in Zusammenhang gebracht. Schiller ist auf diesen Aspekt des Erhabenen, der auch in der *Kritik der Urteilkraft* noch anklingt⁵⁰, allerdings nicht eingegangen.

Schiller unterscheidet zwei Arten des Erhabenen: das »Theoretischerhabene« und das »Praktischerhabene«. In der 1794 – ein Jahr nach *Vom Erhabenen* und *Ueber das Pathetische* – veröffentlichten Studie *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände* nennt Schiller die beiden Arten des Erhabenen »das Erhabene der Erkenntniß« und »das Erhabene der Kraft«.⁵¹ Diese Unterscheidung entspricht den beiden Grundtrieben des Menschen, dem »Vorstellungstrieb« und dem »Selbsterhaltungstrieb«. Bei Kant bezieht sich das Erhabene in analoger Weise entweder auf das Erkenntnis- oder auf das Begehungsvermögen.⁵² Daraus ergibt sich das »Mathematisch-Erhabene«, dessen Größe unser Anschauungsvermögen übersteigt – es entspricht Schillers »Theoretischerhabenen« –, und das »Dynamisch-Erhabene«⁵³, bei dem die Natur als Gewalt erscheint und das Schiller das »Praktischerhabene« nennt. Ganz ähnlich ist übrigens auch Sulzers Einteilung des Erhabenen, der sowohl auf Kant als auch auf Schiller gewirkt haben könnte.⁵⁴

Schiller übernimmt die Gliederung des Erhabenen von Kant, benennt die einzelnen Arten aber anders. Seine eigene Intention kündigt sich vor allem in der Vorrangstellung des »Praktischerhabenen« an. Denn das »Theoretischerhabene« bezieht sich auf unsere Erkenntnis, das »Praktischerhabene« aber auf die »Bedingungen unserer Existenz«. Je ernster eine Bedrohung ist – und das gilt vor allem für das »Praktischerhabene« –, um so machtvoller kann die »Freyheit des Gemüths« triumphieren. Der Vorrang des »Praktischerhabenen« entspricht der Beziehung der praktischen Vernunft auf das Schöne in den *Kalliasbriefen*. Wenn nach Schiller »das ganze Wesen des Erhabenen auf dem Bewußtseyn dieser unsrer Vernunftfreyheit beruht«⁵⁵, so ergibt sich die Möglichkeit, im Erhabenen das Zentrum der Subjektivität zu vergegenwärtigen. Wie schon bei Kant sind auch bei Schiller Natur oder Gott nur scheinbar erhaben, in Wahrheit beruht das Erhabene auf dem Freiheitsbewußtsein der Subjektivität. Sie ist die Quelle des Erhabenen, nicht die äußere Welt. Die beiden zentralen ästhetischen Kategorien sind damit für Schiller Projektionen der Subjektivität und Darstellungen ihrer Freiheit.

Bei allen Ästhetikern des 18. Jahrhunderts finden sich ähnliche Beispiele für das Erhabene, die gelegentlich bis zu Longin zurückgeführt werden können. Da das Erhabene für Schiller allein auf dem Bewußtsein unserer Freiheit beruht, muß er oft angeführte Beispiele kritisieren, in denen der Mensch sich nicht durch die Idee der Freiheit, sondern durch seinen Verstand von den Gewalten der Natur unabhängig macht.⁵⁶

Die eigentliche Bedeutung des Erhabenen für Schiller läßt sich in zwei Punkten zusammenfassen. Es vergegenwärtigt zunächst die Bestimmung des Menschen zur Freiheit. Als »Freiheit im Leiden« wird es für ihn dann zum Grundbegriff seiner Tragödientheorie und löst die kanonische Geltung der Begriffe Furcht und Mitleid ab.

Die Anwendung des Begriffs auf die Theorie der Tragödie führt über Kant hinaus, denn die *Kritik der Urteilskraft* behandelt nur das Erhabene der Natur, »das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt«. ⁵⁷ Hieraus ergibt sich eine unterschiedliche Beurteilung des Verhältnisses von Erhabenheit und Schönheit bei Kant und Schiller. Das Erhabene der Natur wird von Kant dem Schönen entgegengesetzt. Schiller übernimmt diese Entgegensetzung und wendet sie auf das Erhabene der Kunst an. Die Theorie der klassischen Dichtung kulminiert aber in dem Begriff des Idealschönen, das schön und erhaben zugleich ist und das die Dichtung darzustellen sucht durch erhabene Gestaltung des Schönen und schöne Gestaltung des Erhabenen. Dieser Charakter des Erhabenen der Kunst hebt immer wieder Kants Entgegensetzung von Erhabenheit und Schönheit auf und führt zu Widersprüchen, wenn man die verschiedenen Gebiete von Kunst und Natur nicht auseinanderhält. Die Argumentation wurde für Schiller schon deshalb schwierig, weil der Schönheitsbegriff der *Kalliasbriefe*, der weiterhin für ihn gültig blieb, keine eindeutige Unterscheidung zwischen Erhabenheit und Schönheit zuließ.

Ein weiterer Unterschied zu Kant wird sichtbar, wenn man das Verhältnis des Erhabenen zur Sittlichkeit untersucht. Bei Kant ist das Gefühl des Erhabenen eine Stimmung, »die der zum Moralischen ähnlich ist«. Hier liegt nach Kant ein unmittelbarer Zusammenhang vor, der mit dem nur symbolischen zwischen Schönheit und Sittlichkeit nicht verwechselt werden darf. Denn das Kennzeichen des Sittlichen ist nicht ein freies Spiel, sondern die Unterord-

nung der Sinnlichkeit unter die Vernunft. Diese Unterordnung findet eine Entsprechung im Erhabenen, weil – nach Kant – »im ästhetischen Urteile über das Erhabene diese Gewalt durch die Einbildungskraft selbst, als durch ein Werkzeug der Vernunft, ausgeübt vorgestellt wird«. ⁵⁸ Bei aller Anlehnung Schillers an Kant läßt sich doch feststellen, daß er die enge Beziehung des Erhabenen zur Moralität löst, was wiederum mit der Anwendung des Erhabenen auf die Tragödientheorie zusammenhängt. Im Tragisch-Erhabenen kommt nicht die sittliche Freiheit oder der sittliche Wille zur Darstellung, sondern – in Anlehnung an die Freiheit »der gemischten Natur« im ästhetischen Zustand⁵⁹ – der Wille der »gemischten Natur«.

Das wird deutlich bei einer von Schiller eingeführten Abgrenzung. Sie ist »wichtig für die tragische Kunst und verdient daher eine genauere Erörterung«. ⁶⁰ Damit ist die Trennung zwischen einer ästhetischen und einer moralischen Beurteilung des Erhabenen gemeint. Sie bezieht sich vor allem auf den tragischen Helden, bei dem man zwischen einer ethischen und einer ästhetischen Form des Erhabenen unterscheiden muß. Schiller führt aus, daß wir bei einem Urteil über eine Handlung zu entgegengesetzten Resultaten kommen können, je nachdem, ob sie ethisch oder ästhetisch betrachtet wird. Erst der prinzipielle Nachweis der Autonomie des ästhetischen Urteils befreit Schillers Theorie des Tragisch-Erhabenen von allen Unklarheiten, die dadurch entstanden, daß ethische und ästhetische Urteile miteinander verwechselt wurden. Jetzt gelingt Schiller eine Rechtfertigung für die Darstellung des Bösen. Im Bereich der ästhetischen Fiktion herrschen andere Gesetze als in der Realität. Eine Handlungsweise, die moralisch fragwürdig ist, kann unter ästhetischen Gesichtspunkten wertvoller sein als eine, die mit den sittlichen Normen übereinstimmt. Schiller führt in den *Zerstreuten Betrachtungen* aus, daß beispielsweise ein Mord nur moralisch, aber nicht ästhetisch verwerflicher sei als ein Diebstahl. Zur Begründung heißt es, ein Diebstahl zeige eine »kriechende, feige Gesinnung« an, während ein Mord unter Umständen durch den »Schein der Kraft« an Interesse gewinne. ⁶¹ Das ästhetische Interesse richtet sich eher auf die Erscheinung der Kraft als auf die moralischen Aspekte einer Handlung. Auch Zweck, Ursache und Folgen finden weniger Beachtung, weil sie nur mittelbar mit der Person zusammenhängen. Es ist vor allem die Kraft des Geistes und die Energie eines mächtigen Willens, die ästhetisch faszinieren

ren. Der Wille beweist seine Größe und Unabhängigkeit, wenn er sich gegen schweren inneren und äußeren Druck behauptet. Ob er sich dabei nach dem Sittengesetz bestimmt, ob die Tat in Zukunft gute oder böse Folgen hat – diese und ähnliche Fragen überschreiten bereits den Rahmen einer ästhetischen Beurteilung.

Schiller hat die von Kant nachgewiesene Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Urteils auf das Drama angewendet und einen Begriff des tragischen Helden entwickelt, der nicht mehr moralisch fixiert ist. Zur »tragischen Dignität«⁶² einer Figur gehört allerdings für Schiller dennoch ein gewisser Gehalt an Moralität, wenn sich der Zuschauer mit ihr identifizieren soll. Diese Berücksichtigung moralischer Gesichtspunkte geschieht aus ästhetischen Gründen und hebt die Autonomie der Kunst nicht auf. Die Einsicht in die Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen führte Mendelssohn bereits auf den Begriff einer »theatralischen Sittlichkeit«, die nicht mit Moralität gleichgesetzt werden darf.⁶³ Auch der frühe Kant räumt ein, daß »moralische Gebrechen«, ästhetisch betrachtet, furchtbar und erhaben wirken können.⁶⁴ In der *Kritik der Urteilskraft* fehlen allerdings solche Gedankengänge.

Wenn die Tragödie die Aufgabe hat, im Medium des Erhabenen die Freiheit darzustellen, dann kann das nicht bedeuten, daß inhaltlich die Freiheit triumphieren muß. Das Erhabene ist wie das Schöne ein Phänomen der Form. In *Ueber Anmuth und Würde* heißt es deshalb, daß »verwerfliche Affekte« sich »dem Erhabenen nähern, sobald sie nur in ihrer Form Herrschaft des Geistes über seine Empfindungen zeigen«. Auch die Würde bezieht sich als ästhetische Kategorie »auf die Form und nicht auf den Inhalt des Affekts«. ⁶⁵ Was an einer Dramenfigur fasziniert, ist also lediglich die Form des Willens oder »die Möglichkeit einer absoluten Freyheit des Willens«⁶⁶, nicht die jeweilige Verwirklichung der Möglichkeit. Diese Form, diese Möglichkeit der Freiheit erlaubt es dem Zuschauer, das dargestellte Geschehen als Gleichnis der eigenen Bestimmung, als Symbol der Subjektivität zu verstehen. Nicht nur der tragische Held, die gesamte Tragödie soll durch die Form den Zuschauer befreien, eine Aufgabe, die dadurch erschwert wird, daß die Tragödie zu den »Künsten des Affekts« gehört.⁶⁷

Die Anschauung des Erhabenen ist zugleich ein Sich-bewußt-Werden der eigenen Bestimmung zur Freiheit. Denn genau genommen ist nicht der Gegenstand erhaben, sondern das Freiheitsbewußtsein der Subjektivität. Das gilt allerdings nur für das Erha-

bene der Natur, wie Kant gezeigt hat. In der Kunst dagegen wird das Erhabene nicht vom Subjekt hervorgebracht, wenn man vom Schöpfer des Kunstwerks einmal absieht, sondern es erscheint in der Sprache, in Bildern, in Gestalten und Tönen als bestimmter ästhetischer Gehalt. Aber auch hier wird die Subjektivität des Betrachters entscheidend beeinflusst durch die Identifikation mit dem Dargestellten. Die Erfahrung der Freiheit ist kein solipsistischer Vorgang, sie ist im Gegenteil von dem Bewußtsein begleitet, Teil eines universalen Zusammenhangs zu sein. Als Beleg für diesen von der Kunst gestifteten Zusammenhang sei nur eine Stelle aus der frühen Mannheimer Rede über die Schaubühne (1784) angeführt. Es ist eine Wirkung der Kunst, daß »Menschen aus allen Kraisren und Zonen und Ständen [...] in Ein Geschlecht wiederaufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen, und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern«. ⁶⁸ In Schillers Dichtung erscheint diese Harmonie in kosmologischen Bildern als universaler Naturzusammenhang. Das im Erhabenen lebendige Bewußtsein der Freiheit überwindet die Grenzen des Individuums, der Einzelne wird Teil eines Ganzen, Mitglied einer idealen Gemeinschaft, eines ästhetischen Staates.

Bei dem Versuch, die von Kant nur angedeutete Selbstdarstellung der Subjektivität im Erhabenen genauer zu erfassen, verwickelt sich Schiller in Widersprüche. In *Ueber das Pathetische* läßt er zwei Begründungen für die im Erhabenen sich vollziehende Objektivierung der Subjektivität nebeneinander bestehen. Einmal ist es die Vernunft, die im Erhabenen die Erfüllung ihres Gesetzes in der Erscheinung findet, ein andermal die Einbildungskraft.⁶⁹ Diese Unsicherheit erklärt sich damit, daß das Erhabene in beiden Fällen eine Darstellung der Freiheit ist, die im ersten Fall als Vernunftfreiheit und im zweiten Fall als Freiheit der Einbildungskraft aufgefaßt wird. Eine weitere Erklärung für dieses Nebeneinander eines Erhabenen der Einbildungskraft und eines Erhabenen der Vernunft ergibt sich daraus, daß Schiller einmal die ästhetische Beurteilung einer Dramenfigur vor Augen hat, im zweiten Fall aber das Erhabene im Allgemeinen. Schiller sah sich in diesem Punkt allerdings auch einer widersprüchlichen Tradition gegenüber. Denn in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts wird das Erhabene – in der Tradition Longins – immer mit Phantasie und Leidenschaft zusammengebracht.⁷⁰ Kant dagegen spricht zwar auch von einer »Erweiterung der Einbildungskraft«, aber diese bleibt bei der Vorstellung des Er-

haben nur ein »Werkzeug der Vernunft«. ⁷¹ In der Schrift *Ueber das Erhabene* findet sich eine Erklärung des Vernunft-Erhabenen, die analog zur Schönheitsdefinition der *Kalliasbriefe* entwickelt wird. In den *Kalliasbriefen* betrachtete die Vernunft den schönen Gegenstand als Darstellung der Selbstbestimmung, der Autonomie. Im Erhabenen dagegen findet sie »ihre eigene Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt«. Das Erhabene ist eine Darstellung der »Independenz«. Von dieser Independenz heißt es, daß sie mit »dem reinen Vernunftbegriff der Freyheit überraschend zusammenstimmt«. Sie ist die im Erhabenen »dargebotene Idee der Freyheit«. ⁷² Hieraus ergibt sich wiederum, daß das Erhabene wie das Schöne als »Freiheit in der Erscheinung« verstanden werden müssen. Das Schöne symbolisiert Freiheit als Selbstbestimmung, das Erhabene Freiheit als Independenz.

Eine Klärung des Verhältnisses von Einbildungskraft und Vernunft im Erhabenen ergibt sich aus den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung*. Die Freiheit des Erhabenen – der »energischen Schönheit« – ist wie die des Schönen weder allein eine Wirkung der Einbildungskraft noch allein eine Wirkung der Vernunft. Es sind beide zugleich beteiligt, um die Freiheit »der gemischten Natur« im ästhetischen Zustand zu realisieren. Diese Lösung kündigt sich an, wenn Schiller in den *Zerstreuten Betrachtungen* ausführt, daß ein Gegenstand »ohne eine gewisse Stärke der Phantasie« nicht ästhetisch und »ohne eine gewisse Stärke der Vernunft« nicht erhaben werden könne. ⁷³

Daß mit der ästhetischen Darstellung der freien Subjektivität im Erhabenen nicht das private, natürliche Ich gemeint sein kann, zeigt auch Schillers Kritik des Pathos und die Trennung von Pathos und Erhabenheit: »Das Pathetische ist nur ästhetisch, in so fern es erhaben ist.« ⁷⁴ Seit Longin war das Pathos der Ausdruck des Erhabenen. Kant hatte diese Probleme der Dichtung und Rhetorik allerdings nicht erörtert. Für Schiller ist das Pathos als Leiden und als Leidenschaft nur noch eine notwendige Bedingung zur Darstellung des Erhabenen, es ist dessen Stoff, der durch die Form des Erhabenen getilgt wird. Die Abwehr des Pathos ist eine Abwehr der Natur, des natürlichen Ausdrucks der Affekte. Erst im Widerstand gegen sie erfährt der Mensch seine Bestimmung zur Freiheit. Diese Auffassung bestimmt alle von Schiller geprägten Grundbegriffe des Erhabenen, z. B. das »Praktischerhabene«, das »Theoretischerhabene«, das Erhabene der »Fassung«, der »Handlung«, der

»Gesinnung« oder das Erhabene als »idealistische Anlage«. Die transzendentalphilosophische Analyse des Geschmacksurteils ist für Schillers anthropologische Interpretation der ästhetischen Kategorien immer nur die Vorstufe zu einer Theorie menschlicher Haltungen. Der Mensch wird im Erhabenen zu sich selbst gebracht, weil es ihn von einer übermächtigen Realität befreit. Er »unterwirft sich durch diese Idee das unendliche Spiel der Erscheinungen«. ⁷⁵ Der im Erhabenen zum Ausdruck kommende Herrschaftsanspruch des Geistes und des Willens unterscheidet es von der Harmonie des Schönen. Die Überwindung der im Erhabenen liegenden Herausforderung führt zu dieser für Schiller charakteristischen Steigerung der Subjektivität.

IV

In der *Matthisson*-Rezension versucht Schiller, die ästhetische Darstellung der Subjektivität in der Kunst genauer zu erfassen, unabhängig von den auch für die Natur geltenden Kategorien des Schönen und Erhabenen. Da die ästhetische Subjektivität nicht aus isolierten Vermögen besteht, sondern gerade deren Einheit zur Voraussetzung hat, ist das Hauptproblem wiederum das Verhältnis von Natur und Freiheit, d. h. hier in der Kunst von Empfindung und Vernunft, von Gefühl und Geist. Schiller unterscheidet in der Kunst zwischen einer »Gedankeneinheit« und einer »Empfindungseinheit«, die beide zusammenwirken müssen, um Ausdruck der Subjektivität zu sein. Die Gedankeneinheit beruht nicht auf Begriffen, sondern auf einer »Symbolik der Einbildungskraft«, die »ästhetische Ideen« schafft. Unter einer ästhetischen Idee versteht Schiller mit Kant eine Vorstellung der Einbildungskraft, die in ihrem Bedeutungsreichtum durch keinen Begriff adäquat erfaßt werden kann, weshalb »wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken«. Aber nur durch die Mitwirkung der Vernunft wird aus der regellosen Phantasie die gesetzmäßig symbolisierende, produktive Einbildungskraft. Erst im Zusammenwirken beider werden die äußeren Erscheinungen zum Ausdruck der Subjektivität: »der tote Buchstabe der Natur wird zu einer lebendigen Geistersprache«. ⁷⁶ Aus diesen Überlegungen ergibt sich, daß die Darstellung der Subjektivität in der Kunst nicht mehr nur als Darstellung der Vernunft und der Freiheit verstanden werden kann. Es

geht um den Ausdruck der Subjektivität in ihrer Totalität, in der Einheit ihrer Vermögen. Allerdings ist es für Schiller schwer, diese Einsicht im Rahmen der Kantischen Theorie des Bewußtseins – das Hegel als »Sack der Vermögen« kritisierte⁷⁷ – zu formulieren. Der Gegenstand der Kunst wird nicht mehr nur als Symbol der Freiheit verstanden, sondern als »Symbol der innern Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen und Gefühle«. ⁷⁸ Eine weitere Verschiebung in dem bisher dargestellten Gedankengang kommt darin zum Ausdruck, daß die Beziehung der Subjektivität auf ästhetische Objekte nur noch mit Einschränkung als ästhetische Beziehung bezeichnet wird. Alles, was Sinne und Einbildungskraft angeht, ist ästhetisch; die Beteiligung der Vernunft aber wird »moralisch« im weitesten Sinn genannt. Damit wird die geistige Bedeutung der ästhetischen Form als Projektion der Vernunft anerkannt. Andererseits zerfällt aber die einheitliche, ästhetische Subjekt-Objekt-Beziehung in zwei Dimensionen, eine rein ästhetische und eine geistig-moralische. Es ist die Kantische Unterscheidung zwischen dem reinen Geschmacksurteil und dem »intellektuellen Interesse am Schönen«, die hier nachwirkt. ⁷⁹ Das gleiche Problem ergibt sich bei den Ausführungen über das Naturschöne in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*.

Thematisch ist im ästhetischen Prozeß, auch wenn man ihn als Darstellung der Subjektivität begreift, nicht Subjektivität als solche, sondern der jeweilige Gegenstand. Die Intention des Künstlers ist, wie die des Betrachters, objektiv, auf einen Gegenstand gerichtet. Dessen Darstellung vollzieht sich allerdings in der Weise, daß Subjektivität mit vergegenständlicht wird. Die ästhetische Subjektivität ist in keinem Symbol, keinem Motiv, keinem Thema unmittelbar als Gestalt faßbar, aber in allen Details und in der Konzeption des Ganzen mit gegenwärtig. Man kann diesen Sachverhalt mit Lukács als die »Objektgebundenheit« der Subjektivität bezeichnen. ⁸⁰ Die Projektion der Subjektivität läßt den Gegenstand erst als ästhetisches Phänomen sichtbar werden. Da sie selbst aber nur indirekt, nur in den Objekten zum Ausdruck kommen kann, fordert Schiller eine symbolische Formensprache. Die »unbeseelte Natur« soll als »Symbol der menschlichen« Natur dargestellt werden, jedes Thema soll durch eine »symbolische Operation« zur Subjektivität in Beziehung gesetzt werden. Ein beliebiger Gegenstand wird dadurch ästhetisch, daß er von allen zufälligen,

unwesentlichen Eigenschaften befreit und in ein »reines Objekt« verwandelt wird. ⁸¹ Nur ein auf seine wesentlichen Bestimmungen konzentrierter Gegenstand vermag das Zentrum der Subjektivität zu symbolisieren.

Es ergibt sich damit ein paradoxer Sachverhalt. Die ästhetische Subjektivität realisiert sich nur in der Bindung an ein Objekt. ⁸² Dessen ästhetischer Charakter wiederum beruht darauf, daß es als Gegenstand Projektion der Subjektivität und Darstellung der Freiheit ist. In der Wissenschaft dagegen fehlt eine derartige Beziehung zwischen Gegenstand und Subjektivität. Das vollkommene Zurücktreten des Subjekts als Person in der Naturwissenschaft verläuft parallel zu der Auflösung ihrer Gegenstände in Relationen und Funktionen. ⁸³ Die im ästhetischen Prozeß sich vollziehende Vergegenständlichung bezieht sich dagegen zugleich auf Subjekt und Objekt. Die wechselseitige Abhängigkeit von Subjekt und Objekt in der ästhetischen Beziehung kommt bei Schiller darin zum Ausdruck, daß das Individuum seiner Bestimmung bewußt werden soll, indem es »zur Gattung gesteigert« wird ⁸⁴, und der Gegenstand frei und autonom erscheinen soll, indem er in ein »reines Objekt« verwandelt wird.

Die ästhetische Form ist ein Produkt des Bewußtseins, und das Gefallen in ihr beruht darauf, daß das Subjekt im Anschauen der Form seiner eigenen Tat und damit sich selbst begegnet. Diese Auffassung gilt in höherem Maße für das Schöne der Kunst als für die Naturschönheit. Eine solche Bewertung des Naturschönen führt über die *Kritik der Urteilskraft* hinaus. Denn bei Kant gibt es einen »Vorzug der Naturschönheit vor der Kunstschönheit«. ⁸⁵ Der Rang des Naturschönen beruht gerade darauf, daß es im Gegensatz zur Kunst nicht um des Menschen willen geschaffen wurde. Das Weltganze ist nicht auf den Menschen als Endzweck ausgerichtet. Deshalb kann man es, wie Kant in der *Kritik der teleologischen Urteilskraft* ausführt, als eine »Gunst der Natur« betrachten, daß sie dem Menschen mit ihren Schönheiten entgegenkommt, »gerade als ob die Natur ganz eigentlich in dieser Absicht ihre herrliche Bühne, aufgeschlagen und ausgeschmückt habe«. ⁸⁶ Diese Einstellung zur Natur geht allerdings über ein rein ästhetisches Wohlgefallen hinaus, es ist ein »intellektuelles Interesse« am Naturschönen, das Kant »der Verwandtschaft nach moralisch« nennt. Das Naturschöne kann damit teleologisch beurteilt werden. Es erweitert unsere Vorstellung von der Natur, deren Wirkungsweise hier als

»Kunst« erscheint. Das Schöne der Natur erweckt den Eindruck, daß ein universaler Zusammenhang Mensch und Natur verknüpft und führt auf einen »Gedankengang«, dem man sich »nie völlig entwickeln kann«. ⁸⁷

Bei Schiller dagegen wird das Schöne der Natur nicht vor dem Hintergrund des zweckmäßig organisierten Ganzen der Natur gesehen, sondern allein auf die Subjektivität bezogen. Goethe steht hier Kant näher als Schiller. In *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* wird »das Daseyn nach eigenen Gesetzen, die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst«, die uns im Naturschönen entgegentritt, weniger als Hinweis auf eine erweiterte Naturvorstellung verstanden, sondern eher als Spiegel der Subjektivität. Das Naturschöne ist eine »Darstellung unserer verlorenen Kindheit« und »unserer höchsten Vollendung im Ideale«. ⁸⁸ Der für Kant so wesentliche Unterschied zwischen dem Schönen und dem Erhabenen in der Natur, der es ermöglicht, das Schöne auch teleologisch zu beurteilen, wird für Schiller unwesentlich. Bei Kant erweitert nur das Schöne unser Verständnis der Natur, das Erhabene bleibt rein subjektiv. Bei Schiller dagegen werden beide Phänomene als Darstellung der Freiheit auf die Subjektivität bezogen. Er sucht deshalb in Analogie zum Schönen auch für das Erhabene einen objektiven Grund nachzuweisen. ⁸⁹

Die Interpretation beider Phänomene als Spiegelungen der Subjektivität stellt Anforderungen an das Schöne und Erhabene, die nicht die Natur, sondern nur die Kunst zu erfüllen vermag. ⁹⁰ Deshalb heißt es in *Ueber das Erhabene* in deutlichem Gegensatz zu Kant, der Mensch »will lieber einen zubereiteten und auserlesenen Stoff von der Kunst empfangen, als an der unreinen Quelle der Natur mühsam und dürftig schöpfen«. Die Abwertung der Natur beruht bei Schiller auf ihrer Fremdheit, die – im Unterschied zur Kunst – die ästhetische Identifikationsmöglichkeit zu sehr einschränkt. Dazu kommt noch, daß die Natur allzu leicht die Autonomie des Ästhetischen gefährdet. Sie ist selbst nicht frei und der Mensch zu sehr von ihr abhängig, als daß er ihr vollkommen frei gegenüberstehen könnte. Nur die Kunst vermittelt diese Freiheit, weil sie Schein und nicht Wirklichkeit ist. Für Schiller hat die Kunst als Schein »alle Vortheile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu theilen«. ⁹¹ Der Versuch, der Kunst einen autonomen Bereich zuzuweisen, führt bei der Vorherrschaft des wissenschaftlichen Wahrheitsbegriffs und den praktischen Forderungen der

Wirklichkeit dazu, daß dieser humane, herrschaftsfreie Raum nur als Schein und Spiel bestimmt werden kann. ⁹² Im Schein schafft sich der Mensch eine eigene Welt. In ihr ist nicht nur der Mensch frei, sondern jedes Ding wird in seiner Freiheit anerkannt. Der ästhetische Schein wird nicht von außen empfangen, sondern ist »des Menschen Werk«. ⁹³ Schein und Spiel als Grundbegriffe des ästhetischen Zustandes sind Formen der Darstellung und der Selbstdarstellung. ⁹⁴ Vom ästhetischen Schein heißt es: »[...] ein Gemüth, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es thut.« ⁹⁵ Schiller erkennt, daß der Mensch mit einer von ihm selbst geschaffenen Welt erst die Bedingungen für ein humanes Dasein schaffen muß. Vorher ist er nur ein Naturwesen oder nur ein Teil mit bestimmten Funktionen im Mechanismus der Gesellschaft. Da die humane Welt eine ästhetische Welt ist, nennt Schiller die Schönheit »unsere zweite Schöpferin«. ⁹⁶ Da aber der Mensch andererseits der Schöpfer der Schönheit ist, vollendet er sich selbst durch Kunst und ästhetische Kultur, indem er auf der ersten Schöpfung durch die Natur aufbaut. Alle ästhetischen Kategorien kommen darin überein, daß sie Leistungen der freien Subjektivität sind. In ihnen manifestiert sich die freie, sich ihrer selbst bewußte Persönlichkeit. Die Kunst spielt eine führende Rolle in dem Programm einer ästhetischen Kultur, weil sie die reinste Ausprägung dieser Selbstdarstellung durch spontane Tätigkeit ist. Schiller nennt deshalb den Poeten einen »Macher«. ⁹⁷ Es geht nicht um Wiederherstellung eines verlorenen Einklangs mit der Natur, sondern um die Schaffung einer »zweiten«, einer ästhetischen Natur.

In der ästhetischen Dimension verhalten sich Vernunft und Sinnlichkeit, Natur und Freiheit nicht mehr antagonistisch, sondern harmonieren miteinander. Das bedeutet, daß der als Utopie entworfene ästhetische Staat nicht nur von der Herrschaft der Natur befreit, sondern auch von der Herrschaft der Vernunft. Die Auffassung, daß auch die Vernunft die Humanität des Menschen bedrohen kann, trennt Schiller von Kants Moralphilosophie und auch von dessen Kultur- und Geschichtsphilosophie. Der wesentliche Unterschied zwischen Schiller und Kants Vorstellung von der Geschichte der Menschheit und dem Ziel ihrer Entwicklung besteht, kurz gesagt, darin, daß für Kant Wissenschaft, Kunst und der Antagonismus der Kräfte sowie schließlich die Ausbildung eines weltbürgerlichen Ganzen die Entwicklung vorantreiben, während

für Schiller allein die ästhetische Kultur und der ästhetische Staat Weg und Ziel sind. Bei Kant fehlt die Idee eines ästhetischen Vollendungszustandes, weshalb auch die Kultivierung, die keinen unmittelbaren Einfluß auf die Sittlichkeit hat, eindeutig der Herrschaft der Vernunft untergeordnet wird. Aus der Tatsache, daß Ästhetik und Teleologie bei Kant zusammengehören, folgt ein weiterer Unterschied. Kants Vorstellung vom Antagonismus der Kräfte, der den Menschen zur Entfaltung und Kultivierung seiner Anlagen zwingt, untersteht der Konzeption einer Teleologie der menschlichen Natur von regulativer Gültigkeit. Die Kultur des Menschen selbst ist nach Kant schließlich als letzter Zweck der Natur anzusehen, ohne allerdings als solcher erkennbar zu sein. Dieser letzte Zweck der Natur muß dem moralischen Endzweck, der vollständigen Herrschaft der Vernunft, unterworfen werden.⁹⁸ Bei Schiller findet sich weder eine derartige Einbettung der Kultur, deren Entwicklung dialektisch gedacht wird, in eine Naturteleologie, noch der Gedanke einer Vollendung der Menschheit in der Herrschaft der reinen Vernunft. An ihre Stelle tritt als Bezugspunkt die ästhetische Subjektivität, vor allem der autonome Künstler, der nicht mehr einem Zweck im Rahmen des Gesamtzusammenhangs dient, sondern diesen Zweck als Utopie erst entwirft.

Die Verknüpfung der ästhetischen Dimension mit dem Spieltrieb und die Interpretation des Spiels als Vollendung menschlichen Daseins bringt wiederum die »anthropologische Schätzung« der ästhetischen Kategorien zum Ausdruck. Die Schiller von Anfang an leitende Auffassung, daß sich im Schönen der Mensch als Person objektiviert und realisiert, findet in der wechselseitigen Abhängigkeit des Begriffs der Schönheit und des Ideals der Menschheit ihre systematische Begründung.

Die Einsicht, daß die produktive Phantasie nicht nur Bilder der Gegenstände entwirft, sondern darin auch ein Bild der Subjektivität, führt den Menschen zu einer »totalen Revolution in seiner Empfindungsweise« – eine ästhetische Variante zu Kants ethischer »Revolution in der Gesinnung«. ⁹⁹ Der Mensch erkennt im Verlauf seiner geschichtlichen Entwicklung, daß auch die Götter der Religionen Gestalten einer Welt des Scheins und damit Projektionen der Subjektivität sind:

Sie werfen die Gespensterlarven ab, womit sie seine Kindheit geängstigt hatten, und überraschen ihn mit seinem eigenen Bild, indem sie seine Vorstellung werden.¹⁰⁰

Das »göttliche Monstrum des Morgenländers« wandelt sich in der griechischen Kunst zu einer Darstellung des Ideals der Menschheit. Damit hat die Kunst ihre höchste Aufgabe erkannt. Alle Gattungen nähern sich auf je eigene Weise der Verwirklichung dieses Ideals. Das geschieht dadurch, daß sie die durch ihr jeweiliges Material gegebenen Grenzen zugunsten einer möglichst umfassenden Wirkung überspielen, ohne dabei ihre Eigenart aufzugeben. So soll z.B. die Poesie, wie Schiller ausführt, innerhalb ihrer Grenzen auch musikalische und plastische Wirkungselemente aufnehmen, die Musik auch plastische und poetische und die Plastik musikalische und poetische. Da das Ideal der Menschheit aus der Vereinigung von Anmut und Würde resultiert, muß dessen Darstellung im Idealschönen auch die Grenzen des Erhabenen und Schönen transzendieren. Bei der Analyse des Vernunftbegriffs der Schönheit und des ästhetischen Zustands wird leicht übersehen, daß die ästhetischen Kategorien nicht nur auf die Kunst oder auf die Gestalten der Natur bezogen werden dürfen. Die »ästhetische Erziehung« ist keine Erziehung zur Kunst oder zum Künstler, sondern es ist umgekehrt gerade das alltägliche Leben, das durch Form, Schein und Spiel umgewandelt werden soll.¹⁰¹ Diese Umwandlung, die auf der Betrachtung des Lebens aus ästhetischer Distanz beruht, verwandelt auch den Betrachtenden, indem sie ihn aus der Determiniertheit der Alltagswelt befreit. Damit sollen die Forderungen der Realität nicht umgangen, sondern erfüllt werden. Es geht nicht um eine Erleichterung der Anforderungen, sondern um ein »ästhetisches Uebertreffen der Pflicht«. Das Ziel der Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung* ist nicht nur eine Bestimmung der Kunst, des Begriffs der Schönheit und des Humanitätsideals, sondern auch eine Theorie der Realisation dieser Bestimmungen. Wenn es heißt, daß der Mensch »nur da ganz Mensch« sei, »wo er spielt«, so gilt das nicht nur für die Erfahrung der Kunst. Schiller versucht, diesen Satz »auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden«, er soll nicht nur das »Gebäude der ästhetischen Kunst«, sondern auch das »der noch schwügeren Lebenskunst tragen«. ¹⁰² Es geht darum, den Anspruch des technischen, nach Zweck und Effektivität fragenden Denkens auf den ihm zukommenden Bereich einzuschränken, weil der Mensch sich in seiner Humanität nur in einer zweckfreien Sphäre realisiert. Was als Welt des ästhetischen Scheins und der Schönheit beschrieben wird, bietet Raum für die Selbstdarstellung und Selbstver-

wirklichung des Menschen, weil hier Mensch und Ding rein um ihrer selbst willen anerkannt werden. Schiller entwickelt alle Aspekte dieses zweckfreien menschlichen Daseins, das im »Umgang« der Menschen miteinander zum Zentrum einer neuen Gesellschaft werden soll.

Die in den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung* begründete wechselseitige Abhängigkeit des Begriffs der Schönheit und des Ideals der Menschheit führt in der Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* zu einem Dichtungsbegriff, der von der Struktur der Subjektivität nicht zu trennen ist. Schiller berücksichtigt dabei nicht nur Form und Inhalt einer Dichtung, sondern auch ihren Schöpfer und ihr Publikum. Sentimentalische Dichtung ist als spezifisch moderne Gattung der Poesie gerade durch ein stärkeres Hervortreten der Subjektivität gekennzeichnet. In der Antike bildeten dagegen Künstler und Werk noch eine untrennbare Einheit.¹⁰³ Beide Arten der Dichtung werden nicht mehr mit einzelnen Vermögen, sondern mit der »Natur« des Dichters in Verbindung gebracht. Schiller ist sich dabei der semantischen Doppeldeutigkeit des Naturbegriffs bewußt und unterscheidet zwischen einer »wirklichen« und einer »wahren« Natur. Natur bedeutet einmal die empirische, den Naturgesetzen unterliegende, äußere oder innere Wirklichkeit. Beim Menschen ist es der dem Geist und der Freiheit entgegengesetzte Bereich der Triebe und Affekte. Natur kann aber auch soviel wie das wahre Wesen einer Erscheinung bedeuten. Das »Subjekt naiver Dichtungen« ist deshalb nicht die wirkliche, sondern die »wahre Natur«. Zur wahren Natur gehört »eine innere Nothwendigkeit des Daseyns« – eine Formulierung, die an die *Kalliasbriefe* erinnert –, wahre menschliche Natur »erfordert einen Antheil des selbständigen Vermögens an jede Äusserung«. ¹⁰⁴ Sie kann damit wiederum als *Freiheit in der Erscheinung* verstanden werden. Menschliche Natur erscheint hier als homogene, sinnlich-vernünftige Sphäre. Schiller denkt dabei nicht an die innere Zerrissenheit der modernen, arbeitsteiligen Gesellschaft, aber auch nicht an archaische Frühformen menschlicher Entwicklung, sondern an die Antike.

Der Naturbegriff wird gelegentlich so weit gefaßt, daß er den Formbegriff ersetzen kann. Schiller fordert nicht mehr, daß die Form den Stoff besiege, sondern daß die Natur des Autors über den Stoff triumphiere. Natur vertritt ebenfalls den Formbegriff, wenn es heißt, daß es gleichgültig sei, was dargestellt werde, wenn

zur der Autor im Moment des Schaffens – als ästhetische Subjektivität – »wahre menschliche Natur« sei. Der Bezug der Kunst auf die Subjektivität wird nun noch klarer formuliert als früher, auch wenn der Formbegriff mit der stärkeren Lösung von Kant in den Hintergrund tritt.¹⁰⁵ Neue Aspekte ergeben sich dabei vor allem durch die Berücksichtigung historischer Gesichtspunkte. Die geschichtliche Entwicklung der Menschheit und die der Kunst werden miteinander verknüpft. Beider Entwicklung verläuft im gleichen Rhythmus und nach Gesetzen, die wechselseitig voneinander abhängen. Das utopische Ziel dieser Entwicklung¹⁰⁶, die Herstellung einer höheren Einheit im Durchgang durch die moderne Entzweiung, ist nicht nur die Vollendung der Geschichte und die Verwirklichung des Ideals der Menschheit, sondern auch das höchste Thema der Kunst. Nur die sentimentalische Dichtung realisiert sich auf dem Weg einer unendlichen Annäherung an dieses Ideal, nicht die naive, die noch von dem Zustand einer ursprünglichen Einheit ausgeht. Beide Arten der Dichtung kommen jedoch in der Aufgabe überein, der »menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben«. ¹⁰⁷ Dieser neue Begriff der Poesie, dessen weitreichende Konsequenzen schon die Zeitgenossen Schillers erkannten¹⁰⁸, läßt sich nicht mehr aus Kants Formästhetik ableiten, er könnte die Grundlage einer Gehaltsästhetik bilden. Schiller ist der erste, der die Kunst als Darstellung des freien, seiner selbst bewußten Geistes von dem Vorbild des Naturschönen befreite und damit ihre konstitutive Rolle für die Ästhetik begründete.¹⁰⁹

Der Begriff der Poesie wird je nach den geschichtlichen Bedingungen unterschiedlich realisiert. Naturphänomene können auf verschiedene Weise zum Ausdruck der Menschheit werden, in naiver Dichtung durch »Individualisierung«, d. h. sie werden zu Göttergestalten, in denen der Mensch seinem eigenen Bild begegnet, in moderner Dichtung vorwiegend durch »Idealisierung«. Diesen Vorgang beschreibt Schiller wiederum in Anlehnung an den § 42 der *Kritik der Urteilskraft*. Die Gestalten der Natur werden dabei zu einem Bild dessen, was der Mensch unter dem Zwang der kulturellen Entwicklung opfern mußte. Sie sind aber nicht nur eine Darstellung seiner verlorenen Harmonie, sondern auch ein Symbol des Ideals, dessen Verwirklichung der Menschheit aufgegeben ist. So sehr Schiller die Unterschiede zwischen antiker und moderner Naturbetrachtung auch betont und die naive Darstellungsweise mit

den Begriffen »Begrenzung« und »Individualisierung«, die sentimentalische mit den Begriffen »Unendlichkeit« und »Idealisierung« umschreibt, beide kommen doch darin überein, daß sie die Phänomene anthropomorphisieren. Dabei ist die naive Darstellungsweise nicht ausschließlich auf die Antike und die sentimentalische nicht ausschließlich auf die Moderne eingeschränkt. Goethe ist z. B. für Schiller ein vorwiegend naiver Dichter in sentimentalischer Zeit.¹¹⁰ Die sentimentalische Naturbetrachtung und Naturdarstellung wird mit dem Grundgedanken der *Kalliasbriefe* erläutert, wenn es heißt, »daß wir dem Willenlosen in unseren Gedanken einen Willen leyhen« und »das Vernunftlose wie eine Person anreden«. Im Unterschied zu den *Kalliasbriefen* hebt Schiller jedoch nun – wie schon in der *Matthisson*-Rezension – hervor, daß diese Art der Naturbetrachtung nicht ästhetisch sei, sondern moralisch.¹¹¹ Denn sie beruht nicht auf reiner Betrachtung der äußeren Gestalt, sondern wird »durch eine Idee vermittelt«. Diese Idee wird jetzt nicht mehr nur als Freiheit bezeichnet, sondern als »das stille schaffende Leben«, als Bild einer verlorenen und neu zu gewinnenden Harmonie.

Nicht nur die Dichtung im allgemeinen, sondern auch ihre einzelnen Gattungen leitet Schiller aus der Subjektivität und ihrer Stellung zur Wirklichkeit und zum Ideal ab. Idylle, Elegie, Satire sind nicht mehr Termini einer objektiven Gattungspoetik, sondern Darstellungs- und Empfindungsweisen, »Gestalten des Bewußtseins«.¹¹² Der Stoff, das Material spielt nur eine geringe Rolle in dieser Poetik. Die Gegenposition dazu, die allmähliche Ablösung der idealistischen Autonomie der Form durch eine Autonomie des Materials scheint ein Charakteristikum nachidealistischer Kunst zu sein. Die Kennzeichnung der modernen, vorwiegend sentimentalischen Dichtung und ihre Unterscheidung von der antiken, vorwiegend naiven, beruht auf zwei Momenten: dem Reichtum an Ideen und der dominierenden Rolle der Subjektivität. Beides hängt für Schiller unmittelbar zusammen, denn der Geist erscheint in der Dichtung als Reflexion. Damit sind nicht irgendwelche zufälligen Betrachtungen über den dargestellten Gegenstand gemeint, sondern die in der Darstellung des Gegenstandes sich vollziehende Selbstdarstellung der Subjektivität:

Das Gemüth kann keinen Eindruck erleiden, ohne sogleich seinem eignen Spiel zuzusehen, und was es in sich hat, durch Reflexion sich gegenüber und aus sich herauszustellen.¹¹³

Der für die Moderne charakteristische Reichtum des Geistes, der die Vielschichtigkeit der modernen Welt spiegelt, kann zu einer Gefährdung der Harmonie von Inhalt und Form führen. Die Erschütterung des kompositorischen Gleichgewichts beruht weniger darauf, daß die inhaltliche Vielfalt sich einer Formung entzieht, als auf einer mit der Subjektivierung zusammenhängenden Verabsolutierung der Form. Der moderne Dichter läuft Gefahr, bei der Suche nach der »reinen Form« die Bedingungen ihrer Darstellbarkeit zu verletzen. Die reine Form entspringt »innern und moralischen Quellen« und »der Stille einsamer Betrachtung«. Sie setzt sich der Welt entgegen und droht dabei in der Sphäre der Innerlichkeit »allen Gehalt zu verlieren«.¹¹⁴ Die von Schiller als Möglichkeit erörterte sentimentalische Spaltung von Innenwelt und Außenwelt, die zu einer übersteigerten Subjektivierung und Verinnerlichung führen kann, nimmt Wandlungen des Dichtungsbegriffs in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts vorweg.

Mit der Befreiung der Kunst von der Nachahmung objektiver Zusammenhänge und ihrer Rückbeziehung auf die Subjektivität rückt auch der Künstler stärker in den Mittelpunkt. Dabei stellt sich die Frage, ob die ästhetische Subjektivität in jeder Beziehung autonom ist, oder ob sie sich noch von etwas anderem her – Gesellschaft oder Natur – begründen läßt. Schiller kann dem modernen Dichter, sei er nun naiv oder sentimentalisch, keinen bestimmten Ort in der Gesellschaft zuweisen. Er siedelt ihn zwar in einer idealen »Volksklasse« an, die von der »arbeitenden Klasse« unterschieden wird, weil sie »ohne zu arbeiten thätig ist«¹¹⁵, aber er ist sich bewußt, daß diese Utopie niemals Wirklichkeit werden wird. Dennoch bleibt der Künstler auf die Gesellschaft bezogen, weil es seine Aufgabe ist, das Ziel ihrer Entwicklung im Bilde zu vergegenwärtigen. Auch der unter dem Einfluß Goethes¹¹⁶ wichtiger werdende Naturbegriff hat nicht die Funktion, diese Aufgabe der Kunst zu begründen. Es heißt zwar ausdrücklich, daß die Dichter »Bewahrer« oder »Zeugen« und »Rächer« der Natur seien. Die Natur wird die »einzige Flamme« genannt, »an der sich der Dichtergeist nähret«.¹¹⁷ Aber diese Natur der Dichtung ist nicht die wirkliche Natur. Vielleicht war sie einmal Wirklichkeit, aber das »Blüthenalter der Natur«¹¹⁸ ist endgültig vergangen. Die Herrschaft des wissenschaftlichen Naturbegriffs hat sie in eine Maschine verwandelt, die nur auf Druck und Stoß reagiert. Diese Entwicklung war notwendig und ist nicht mehr rückgängig zu machen. Deshalb fällt der

Bedeutung ist. Bei Hegel ergibt es sich aus der geschichtlichen Entfaltung der Idee, die nacheinander verschiedene Kunstformen durchläuft. Bei Schiller kommt darin die eigentliche Tendenz der Kunst, »vollständiger Ausdruck der Menschheit« zu sein, zur Vollendung. Hegel stellt die Kunst in einen engen Zusammenhang mit Religion, Philosophie und Wissenschaft. Sie ist nur eine Weise, das »Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen«. Da es immer um den gleichen Gehalt, um die Darstellung des Absoluten geht, die in den verschiedenen Gebieten auf verschiedene Weise zum Bewußtsein kommt, muß Hegel eine Hierarchie der Vorstellungs- und Erkenntnisweisen entwickeln. Die moderne Welt hat die Stufe überschritten, in der die Kunst, an Phantasie und Anschauung gebunden, das Absolute adäquat zu erfassen vermochte. Hieraus ergibt sich sein bekanntes Diktum, daß »die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes« sei.¹²⁵

Diese Konsequenz kann von Schiller aus nicht gezogen werden, weil er unter dem Einfluß Kants die Kunst als Spiel von den praktischen Forderungen der Wirklichkeit und als Schein von der Wahrheit der Wissenschaften trennte und ihr eine eigene Sphäre zuwies, in der sie autonom ist. Die Autonomie der Kunst gründet in der Autonomie der Subjektivität, die sich im Schönen als »Freiheit in der Erscheinung« selbst begegnet. Der Gegensatz zur Wissenschaft wird an diesem Punkt offenkundig, denn diese hat gerade die Eliminierung der Subjektivität zur Voraussetzung. Die künstlerische Darstellung eines Gegenstandes ist dagegen immer auch Mit-Darstellung von Subjektivität. Dieser Prozeß dient vor allem der Realisation der Freiheit im Spiel der Kunst. Nur die Kunst vermag in der »Fremde« des Lebens einen Raum der Freiheit zu eröffnen. Das ist eine Aufgabe, die in der Determination der modernen technischen Welt immer nur annäherungsweise erfüllt werden kann. Träger der Befreiung ist die ästhetische Form im weitesten Sinn, die ein Objekt, das mechanisch äußeren Gesetzen folgt, als etwas erscheinen läßt, das sich als Individualität zweckfrei und nur um seiner selbst willen darstellt. Die zunehmende inhaltliche Füllung des Formbegriffs läßt die Kunst in der Vorrede zur *Braut von Messina* zu einer Darstellung der Wahrheit werden, einer Wahrheit allerdings, die nur der Kunst erreichbar ist. Der sich damit vollziehende Übergang von einer Form- zu einer Gehaltsästhetik ist eine

Lösung von Kant und – unter Berücksichtigung der oben erwähnten Einschränkungen – eine Annäherung an die Ästhetik des Idealismus.¹²⁶

Anmerkungen

- 1 M. Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek b. Hamburg 1969, S. 126.
- 2 Zum Problem der Subjektivierung in Kants Ästhetik vgl. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1972, S. 39ff.
- 3 NA XX, 473 (*Ueber naive und sentimentalische Dichtung*). Zitiert wird nach der *Schiller Nationalausgabe*, hrsg. v. J. Petersen u. a., Weimar 1943 ff. (= NA), und nach: *Schillers Briefe*. Krit. Gesamtausgabe, hrsg. v. F. Jonas, 7 Bde., Stuttgart 1892–96 (= Jonas).
- 4 *Critische Dichtkunst* (1740). Faksimiledruck, Stuttgart 1966, Bd. I, S. 136.
- 5 NA XX, S. 316.
- 6 *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, sect. XV. Burke. *Harvard Classics*, vol. 24, New York 1909, S. 43. Hume hatte dagegen in seiner Abhandlung *Vom Trauerspiel* zwischen einer »Rührung der Einbildungskraft« und einer »Rührung der Leidenschaft« unterschieden und sich damit kritisch von Dubos abgegrenzt. In: *Vier Abhandlungen von D. Hume*, aus dem Englischen übersetzt, Quedlinburg u. Leipzig 1759, S. 231.
- 7 Zu den Anfängen der ästhetischen Theorie und Kritik in Deutschland vgl. E. Cassirer, *Freiheit und Form*, Darmstadt 1961, S. 62ff.
- 8 Jonas III, S. 238.
- 9 *Kritik der Urteilskraft* (= KdU), S. 22. Die Kritiken werden zitiert nach den Ausgaben der Philosophischen Bibliothek (Felix Meiner, Hamburg) mit den dort angegebenen Seitenzahlen der Originalausgaben.
- 10 KdU, S. 37.
- 11 Ob bei Kant in dem Gegensatz von freier und begrifflich bestimmter Schönheit, von bedeutungsleerer Form und ästhetischer Idee, von Geschmack und Genie Spannungen und Unstimmigkeiten sichtbar werden, die über eine reine Formästhetik hinausführen, kann hier nicht erörtert werden. Zu diesem Problem der Kantforschung vgl. W. Biemel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln 1959.
- 12 Zu den histor. Voraussetzungen der *Philosophischen Briefe* vgl. den Kommentar NA XXI, S. 160ff.

- 13 NA XX, S. 116.
 14 NA XX, S. 115.
 15 KdU, S. 471 u. 474.
 16 NA XX, S. 117.
 17 NA XX, S. 119.
 18 Auf die Bedeutung der Phantasie für die *Theosophie* hat B. v. Wiese besonders hingewiesen. In: B. v. W., *Schiller*, Stuttgart 1959, S. 105ff.
 19 NA XX, S. 116.
 20 NA XX, S. 125.
 21 NA XX, S. 121.
 22 Jonas III, S. 245, 269, 293 u. ö.
 23 Zum klassizistischen Formideal Kants vgl. W. Biemel, *Kants Begründung der Ästhetik*, S. 34. Möglichkeiten des Kantischen Formbegriffs für das Verständnis abstrakter Kunst entwickelt W. Bröcker, *Was bedeutet die abstrakte Kunst?*, in: *Kantstudien* 48 (1956/57), S. 485-501.
 24 Schon Hogarth unterscheidet in seiner *Analysis of beauty* (1745) diese beiden Arten der Schönheit.
 25 KdU, S. 52.
 26 Jonas III, S. 239.
 27 KdU, S. 29.
 28 Es ging darum, »ob man die Schönheit als etwas Wirkliches, den Objekten Inwohnendes, oder als relativ, konventionell, ja individuell dem Beschauer und Anerkennner zuschreiben müsse.« Vgl. *Hamburger Ausgabe*, XIII, S. 62 (*Zur Morphologie*, 1817).
 29 Jonas III, S. 232.
 30 E. Kühnemann, *Kants und Schillers Begründung der Ästhetik*, München 1895, S. 21, und B. Mugdan, *Die theoretischen Grundlagen der Schillerschen Philosophie*, Berlin 1910, S. 30. Vgl. auch K. Vorländer, *Kant-Schiller-Goethe*, Leipzig 1907. Am genauesten hat diesen Standpunkt W. Rosalewski, *Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Kantischen*, Heidelberg 1912, S. 33f. formuliert. R. stützt sich darauf, daß die *Kalliasbriefe* Fragment geblieben sind, und begründet das damit, daß Schiller später zur Kantischen Auffassung zurückkehrte.
 31 G. L., *Zur Ästhetik Schillers*, in: *Werke*, Bd. X, Neuwied u. Berlin 1969, S. 53ff.
 32 D. H., *Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik*, in: *Zeitschrift für phil. Forschung* 11 (1957), S. 527-548.
 33 Staigers Ausführungen über das Verhältnis von Person und Gegenstand bei Schiller gehen in die gleiche Richtung. Vgl. E. St., *Schiller*, Zürich 1967, S. 177ff.
 34 K. Hamburger nennt die Verbindung des Schönheitsbegriffs mit dem Freiheitsbegriff eine »äußerst riskable, verführerische Metaphorik«. Sie hat mit ihrer Kritik den wesentlichen Punkt getroffen; nur daß es

sich hier um keine »metabasis eis allo genos« handelt, sondern um den Versuch, das Verhältnis von Darstellung und Selbstdarstellung im Bereich des Ästhetischen näher zu bestimmen. Vgl. K. H., *Schillers Fragment »Der Menschenfeind« u. die Idee der Kalokagathie*, in: *DVJS* 30 (1956), S. 382f. – B. v. Wiese vertritt die Auffassung, daß Schiller in den *Kalliasbriefen* mit der Suche nach der objektiven Eigenschaft des Schönen ursprünglich eine »Ontologie des Schönen« intendierte, die aber durch den Einfluß Kants undurchführbar wurde. Vgl. NA XXI, S. 223. – Heuer betont zu Recht, daß Schiller ein »Organisationsprinzip der Gegenstände künstlerischen Gestaltens« sucht. Mit der Verknüpfung von Schönheit und praktischer Vernunft entdeckt er – nach H. – ein neues, »völlig selbständiges Urteilsprinzip«. Es fragt sich allerdings, ob man Schillers Ästhetik durchgehend als reine Transzendentalphilosophie interpretieren kann. Vgl. F. H., *Darstellung der Freiheit*, Köln, Wien 1970, S. 85 u. 89; vgl. von H. jetzt auch: *Zu Schillers Plan einer transzendentalphilosophischen Analytik des Schönen*, in: *Phil. Jahrb.* 80 (1973), S. 90-132. – J. M. Ellis unterschätzt Kant und vor allem seine Bedeutung für Schiller in seiner vorwiegend immanent verfahrenen Untersuchung *Schiller's Kalliasbriefe and the Study of his Aesthetic Theory*, The Hague, Paris 1969. – Vgl. zu diesen Problemen auch die Diss. des Verf.s *Schillers Idee des Erhabenen*, Köln 1967, S. 48ff.

- 35 Jonas III, S. 246.
 36 Jonas III, S. 244.
 37 Jonas III, S. 245: »Reine Selbstbestimmung überhaupt ist Form der pr. Vernunft.« Auf den formalen Charakter dieser Beziehung weist Henrich, *Schillers Begriff der Schönheit*, S. 534 hin. Heuer verkennt den hier behandelten Sachverhalt, wenn er in: *Darstellung der Freiheit*, S. 98, ausführt, daß es »nicht die Subjektivität des Menschen« sei, »die sich in solcher Weise in den Kunstwerken sich selbst zum Gegenstand setzte«.
 38 Vgl. E. Cassirer, *Freiheit und Form*, S. 283f. Allerdings müßte man hier hinzufügen, daß Schiller bei seinem Versuch, eine Regel für die ästhetische Anschauung zu finden, weniger auf Kants Ethik als auf die *Kritik der teleologischen Urteilskraft* zurückgreift und die Regel zu finden glaubt in Begriffen wie »Zweck an sich selbst«, »Zweck der Natur«, »Technik der Natur« u. ä.
 39 Vgl. dazu A. Bäuml, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik u. Logik des 18. Jh.s*, Darmstadt 1967 (Neudruck), S. 188ff.
 40 Man spricht deshalb auch von einer »ästhetischen Vernunft« bei Schiller: B. v. Wiese, *Schiller*, S. 492; S. Latzel, *Die ästhetische Vernunft. Bemerkungen zu Schillers Kallias*, in: *Literaturwiss. Jahrbuch*, hrsg. v. H. Kunisch, NF 2 (1961), S. 33-40.
 41 Zum Verhältnis von Freiheit und Selbstbewußtsein bei Reinhold s.

- Briefe über die Kantische Philosophie*, hrsg. v. R. Schmidt, Leipzig 1923, S. 506f.
- 42 M. Bense, *Einführung in die informationstheoret. Ästhetik*, S. 49 u. ö.
- 43 Jonas III, S. 270.
- 44 *Gedenkausgabe*, hrsg. v. E. Beutler, 24 Bde., Zürich 1948–1960, Bd. XXIV, S. 620 (Gespräch mit Eckermann v. 18. April 1827) und Goethes Studie *Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne*. Zuerst veröffentlicht v. G. Schulz in: *Jahrb. d. Goethe-Gesellschaft NF 14/15 (1952/53)*, S. 143–157.
- 45 Jonas III, S. 272.
- 46 Jonas III, S. 256.
- 47 Schillers Ausgangspunkt bei diesen Überlegungen ist §48 der KdU: »Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint« (S. 179). Dieser Gedanke findet sich übrigens schon bei Longin, *Libellus de sublimitate*, 22. 1.
- 48 Jonas III, S. 277.
- 49 Jonas III, S. 275. Mit dem Aufweis der »Technik« kommt Schillers Suche nach einem objektiv gegebenen Anlaß, nach einem Merkmal am Gegenstand für die Vorstellung der Freiheit noch nicht zur Ruhe. Zur Zeit der Abfassung von *Ueber Anmuth und Würde* glaubte Schiller in der spontanen Bewegung dieses Merkmal gefunden zu haben, denn die Freiheit des Schönen wird am augenfälligsten in Bewegungen symbolisiert. Im Spielbegriff der Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung* wird die freie Bewegung des Schönen dann endgültig formuliert. Vgl. zu diesem Problem vom Verf. *Schillers Idee des Erhabenen*, S. 99ff., und J. M. Ellis, *Schiller's Kalliasbriefe*, S. 136f.
- 50 KdU, S. 126f.
- 51 NA XX, S. 229.
- 52 NA XX, S. 171, 174 u. ö.; KdU, S. 80.
- 53 KdU, §25 u. §28.
- 54 Art. *Erhaben* in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 21792–94, Bd. II, S. 99. Die verschiedenen Gliederungsversuche des Erhabenen untersucht K. Albert, *Die Lehre vom Erhabenen in der Ästhetik des deutschen Idealismus*. Phil. Diss. Bonn 1950, S. 38–44 (masch.).
- 55 NA XX, S. 175.
- 56 NA XX, S. 176. Die Tradition des Erhabenen behandelt K. Vietor in seiner Studie: *Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur*. In: K. V., *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, Bern 1952, S. 234–266.
- 57 KdU, S. 76.
- 58 KdU, S. 116f.
- 59 NA XX, S. 373 Anm.
- 60 NA XX, S. 212.
- 61 NA XX, S. 245.
- 62 *Sämtliche Werke*, hrsg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, München 21960, Bd. III, S. 109.
- 63 *Briefe über die Empfindungen (1755)*, 13. Brief u. *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn u. Nicolai über das Trauerspiel*, hrsg. v. R. Petsch, Darmstadt 1967 (Neudruck), S. 74.
- 64 *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, in: *Werke in 12 Bänden*, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt a. M. 1968, Bd. II, 2, S. 831.
- 65 NA XX, S. 296.
- 66 NA XX, S. 212.
- 67 Zu Schillers Tragödientheorie vgl. jetzt K. L. Berghahn, »Das Pathetischerhabene«. *Schillers Dramentheorie*, in: *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer histor. Poetik des Dramas in Deutschland*, hrsg. v. R. Grimm, Bd. I, Frankfurt a. M. 1971, S. 214–244.
- 68 NA XX, S. 100.
- 69 NA XX, S. 209, 214.
- 70 K. Grosse, *Ueber das Erhabene*, Göttingen u. Leipzig 1788, nennt die Phantasie »die Mutter des Erhabenen, und offenbar zwar die einzige« (S. 22).
- 71 KdU, S. 83 u. 117.
- 72 NA XXI, S. 48f.
- 73 NA XX, S. 236.
- 74 NA XX, S. 200.
- 75 NA XXI, S. 49.
- 76 NA XXII, S. 273.
- 77 *Gesammelte Werke*, Bd. IV, hrsg. v. H. Buchner u. O. Pöggeler, Hamburg 1968, S. 237.
- 78 NA XXII, S. 273. Ansätze zu diesem umfassenden Begriff der Subjektivität finden sich bereits in der *Bürger-Rezension*, vor allem in Schillers Forderung nach einer Vereinigung von »Individualität« und »Menschheit« im ästhetischen Subjekt. Auch die Kritik an der Kantischen Ethik in *Ueber Anmuth und Würde* beruht auf diesem über Kant hinausführenden Begriff der Subjektivität, die als Ganzheit, als Totalität, als Einheit von Anmut und Würde in der Kunst zur Darstellung kommt.
- 79 KdU, §42. Diese Unterscheidung läßt sich mit Schillers Grundkonzeption schwer vereinbaren, denn in den *Kalliasbriefen* war die Beziehung der prakt. Vernunft auf das Schöne ästhetisch genannt worden. Im folgenden wird dieser Terminus deshalb – wie bisher – in seiner weiteren Bedeutung gebraucht, die er auch in Begriffen wie »ästhetische Erziehung« oder »ästhetischer Zustand« hat.
- 80 *Ästhetik*, Teil II, Neuwied u. Berlin 1972, S. 120.

- 81 NA XXII, S. 268 u. 271.
- 82 Das gilt auch für Dichtungen, in denen ein Ich sich ausspricht. Das lyrische Ich z. B. ist nicht die ästhetische Subjektivität, sondern Aussageobjekt dieser Subjektivität.
- 83 Zum Subjekt-Objekt-Verhältnis in den Naturwissenschaften vgl. M. Bense, *Aesthetica*, Baden-Baden 1966, S. 160.
- 84 NA XXII, S. 268.
- 85 KdU, S. 167. A. Nivelles, *Kunst- u. Dichtungstheorien zwischen Aufklärung u. Klassik*, Berlin 1960, vertritt die Auffassung, daß schon bei Kant ein »Primat der Kunst vor der Natur« erkennbar sei (S. 199f.). Für Gadamer, *Wahrheit und Methode*, hat dagegen Schiller den »Standpunkt der Kunst« als erster begründet (S. 80). Wenn aber aus der Bedeutung der Naturschönheit bei Kant gefolgert wird: »sie begründet die zentrale Stellung der Teleologie«, so wird damit das Begründungsverhältnis umgekehrt, denn es ist die Teleologie der Natur, der das Naturschöne seinen Vorrang verdankt (S. 51).
- 86 KdU, S. 303 Anm. u. 304.
- 87 KdU, S. 77 u. 168f.
- 88 NA XX, S. 414.
- 89 NA XX, S. 235f.
- 90 Vgl. H. G. Gadammers Ausführungen zum »Standpunkt der Kunst« in: *Wahrheit u. Methode*, S. 80ff.
- 91 NA XXI, S. 54.
- 92 Marcuses Interpretation, Schiller fordere eine »Wiedereinsetzung der Sinnlichkeit in ihre ursprünglichen Rechte« oder eine neue »Sinnlichkeit auf der Grundlage der Sinnlichkeit«, ist einseitig, denn es geht um die Wiederherstellung einer Sinne und Vernunft umfassenden Totalität des Menschen. H. M., *Triebstruktur u. Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1969, S. 171–194.
- 93 NA XX, S. 399.
- 94 Den Begriff der Selbstdarstellung verwendet Gadamer in seinen ontologischen Analysen des Spiels: *Wahrheit u. Methode*, S. 103.
- 95 NA XX, S. 399.
- 96 NA XX, S. 359.
- 97 Brief an Goethe, 27. März 1801.
- 98 Vgl. W. Biemel, *Kants Begründung der Ästhetik*, S. 126f. und K. Düsing, *Die Teleologie in Kants Weibbegriff*, Bonn 1968, S. 229ff.
- 99 NA XX, S. 405, und Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1794), S. 54.
- 100 NA XX, S. 395.
- 101 In diesen Zusammenhang gehört auch der Begriff des Geschmacks. Zur rhetorischen Tradition des Begriffs vgl. G. Ueding, *Schillers Rhetorik*, Tübingen 1971, S. 38f.
- 102 NA XX, S. 359.

- 103 So heißt es z. B. vom antiken Dichter: »er ist das Werk und das Werk ist er« (NA XX, S. 433).
- 104 NA XX, S. 476.
- 105 Den Einfluß der Popularphilosophie untersucht J. Hermand, *Schillers Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« im Lichte der Deutschen Popularphilosophie des 18. Jhs*, in: PMLA 79 (1964), S. 428–441.
- 106 Szondi hebt hervor, daß Geschichtsphilosophie für Schiller – wie für Kant – nicht nur eine Betrachtung der Geschichte als Vergangenheit, sondern auch eine Reflexion über zukünftige Entwicklungsmöglichkeiten ist. Vgl. P. Szondi, *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung*, in: Euphorion 66 (1972), S. 174–206.
- 107 NA XX, S. 473.
- 108 W. v. Humboldt schreibt dazu am 18. Dez. 1795 an Schiller: »Daß die Poesie bestimmt ist, der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben, ist das größte Wort, was je über sie ausgesprochen werden kann, und drückt zugleich ihre Beschaffenheit, ihren Umfang und ihre Würde aus.« (*Briefe an Schiller*, NA XXXVI, 1, S. 55)
- 109 Nach Goethe legte Schiller in dieser Schrift »den ersten Grund zur ganzen neuen Ästhetik« (*Hamburger Ausgabe*, Bd. XIII, S. 29).
- 110 Szondi, *Das Naive ist das Sentimentalische*, in: Euphorion 66 (1972), S. 174–206, deckt bei seinen Begriffsanalysen Unstimmigkeiten auf, die mit der Genese der Abhandlung zusammenhängen. Seine These, daß auch Goethe von Schiller als sentimentalischer Dichter bestimmt werde, geht allerdings zu weit.
- 111 NA XX, S. 414 u. 427.
- 112 Diesen Begriff Hegels wendet Lukács auf Schillers Gattungsbegriffe an in der Abhandlung *Schillers Theorie der modernen Literatur*, in: *Werke*, Bd. X, Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1969, S. 151.
- 113 NA XX, S. 452.
- 114 NA XX, S. 489f.
- 115 NA XX, S. 490. Eine soziologische Kritik des künstlerischen Autonomieanspruchs, die allerdings Schiller nicht immer gerecht wird, entwickelt Th. Neumann, *Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft. Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Schillers*, Stuttgart 1968.
- 116 Zum Einfluß Goethes auf *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* vgl. F. W. Wentzlaff-Eggebert, *Schillers Weg zu Goethe*, Berlin 1963, S. 216–225, und B. v. Wiese, *Goethe u. Schiller im wechselseitigen Vor-Urteil*, in: Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes NRW, H. 135, Köln u. Opladen 1967.
- 117 NA XX, S. 432 u. 436.

- 118 *Die Götter Griechenlandes*, v. 146 (1. Fassung), NAI, S. 194.
 119 NA XX, S. 451.
 120 *Sämtl. Werke*, hrsg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, München 1960, Bd. II, S. 818f.
 121 Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1966 (Nachdruck d. Ausgabe v. 1859), S. 116.
 122 *Philosophie der Kunst*, S. 386.
 123 Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. F. Bassenge, 2 Bde., Berlin u. Weimar 1955, Bd. I, S. 500.
 124 *Ästhetik*, Bd. I, S. 85.
 125 *Ästhetik*, Bd. I, S. 19ff. Das gilt nur für ihre Aufgabe als adäquate Darstellung des Absoluten. Davon abgesehen, entwickelt sich die Kunst nach Hegel ständig weiter und höher.
 126 Ein wesentlicher Unterschied bleibt weiterhin bestehen, denn der Gehalt ist für Schiller nur ästhetisch darstellbar, er kann begrifflich nicht erfaßt werden.

Wolfgang Janke

Die Zeit in der Zeit aufheben

Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit

Die Rede, Zeit in der Zeit aufzuheben, findet sich an zentraler Stelle von Schillers *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen*. Sie dient der Konstruktion eines dritten, alle Gegensätze vermittelnden Triebes und steht in der Mitte einer Philosophie der Schönheit. Die paradoxe Rede von einer Zeit, die in der Zeit aufzuheben sei, erhält als zureichende Fassung der paradoxen Zeitlichkeit (und Geschichtlichkeit), die dem Schönen und der Kunst eignet, ihren Sinn; denn als Tendenz und Möglichkeit kennzeichnet sie Richtung und Vermögen des Spieltriebs, als Wirklichkeit die Seinsweise des Schönen und des Spiels. Schönes ist da in der Wirklichkeit einer in der Zeit aufgehobenen Zeit. Obwohl Schiller die Auslegung dieser Zeitformel vorkonstruiert hat, hat er sie nicht zum Thema einer eigenen Untersuchung gemacht. (Das läßt sich in einer Exposition des ästhetischen ›Augenblicks‹ nachholen.) Worauf es der Schillerschen Ästhetik vielmehr ankam, war, den Zeitcharakter der Schönheit in seiner *Verbindlichkeit* systematisch freizulegen: als Bedingung dafür, daß der Mensch als Mensch zu bestehen vermöchte und daß der Bezug von Selbst (Subjekt) und Welt (Objekt) menschlich sei; denn bloß in der Zeit sein bedeutet, durch die ›Grenze der Gegenwart‹ beschränkt und so selbstverloren bei der Welt zu sein, während die bloße Aufhebung der Zeit (in die Allzeitlichkeit des Gesetzes) wohl das Selbst als Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung gewahrt bleibt, aber die Welt als ›formlos erfüllte Zeit‹ darüber verloren geht. Der versöhnende Trieb richtet sich darauf, die Zeit *in der Zeit* aufzuheben; er erstrebt als Ideal die Wechselbestimmung von Selbstbestimmung (zeitloser Freiheit) und In-der-Zeit-Sein. Dies aber bliebe Illusion, gäbe es nicht die Gunst des Augenblicks, in welchem durch die Gabe der Schönheit die Zeit in der Zeit wirklich aufgehoben wäre und sich dem Menschen dadurch das Geheimnis seiner Bestimmung symbolisch entschleierte.

Daß die Zeit und die Freiheit, d. i. der Wechsel von Zeitbezug und