

---

## Von der Ästhetik des Geschmacks zur Ästhetik des Schönen

Carsten Zelle

---

»Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Ästhetikern«, schreibt Jean Paul 1804 in der Vorrede seiner *Vorschule der Ästhetik*,<sup>1</sup> mit der sich der Spötter in die unübersichtliche Reihe der Verspotteten willig einreihete. Das ist heute nicht anders. Trotz zahlloser Schriften ist das Feld der Ästhetikgeschichte gleichwohl schlecht bestellt: Eine neuere Bibliographie der Quellen fehlt,<sup>2</sup> eine umfassende Darstellung ist daher bisher nicht denkbar gewesen, und das grosse Werk von Tatarkiewicz<sup>3</sup> ist kaum bis Vico gekommen. So wird sich auch der folgende Abriss auf die stets konsultierten, kanonischen Autoren der Ästhetikgeschichte beziehen müssen. Doch auch wenn hier die Masse der Ästhetiker der Eschenburgs und Eberhards, der Barretts und McDermots, der Marmontels und Massias' im Dunkeln bleiben muss, der Blick auf den Höhenkamm in der Hochzeit der Ästhetik um 1800 wird sich nicht auf einen klimatischen Generalnenner verkürzen lassen — die Ästhetik zu dieser Zeit bleibt brüchig und gegenläufig. Am Ende des darzustellenden Zeitabschnitts, der die kurrenten Epochengliederungen von Aufklärung, Vorromantik und Romantik samt den deutschsprachigen Sonderentwicklungen des Sturm und Drang, der Weimarer Klassik und des Deutschen Idealismus überspannt, steht nicht nur eine Ästhetik des Schönen (Hegel) sondern auch eine Ästhetik des Hässlichen (Hugo).

### Ästhetik in der Spannung zwischen *scientia cognitionis sensitivae* und Philosophie der schönen Kunst

Im Ästhetikkapitel dieses Bandes, der den ›Climat général‹ einer Epochenwende von der Aufklärung zur Romantik skizzieren soll, scheint die Überschrift in teleologischer Hinsicht eine Entwicklungsrichtung von der sensualistischen Geschmacksästhetik zu einer idealistischen Metaphysik des Schönen zu vindizieren. Tatsächlich werden an den Rändern dieses Zeitabschnittes zwei ästhetikgeschichtliche Ereignisse: Baumgartens (1714–1762) *Æsthetica*

---

1. Jean Paul (d.i. Jean Paul Friedrich Richter), *Vorschule der Ästhetik* (1804, 21813), in: ders., *Sämtliche Werke*, Miller, Norbert (ed.), Bd. I/5, München 41980, S. 22.

2. Koller, Benedikt Joseph von, *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Ästhetik von Baumgarten bis auf die neueste Zeit*, Regensburg 1799; *Dictionary of Philosophy and Psychology*, Baldwin, James Mark (ed.), Vol. III, part ii, New York/London 1905, s. v. »Aesthetics«, S. 704–744. Die vorzügliche Synopse der deutschen, englischen, französischen u. a. Quellen sowie die ausführliche Bibliographie bei Armand Nivelle (ders., *Literaturästhetik der europäischen Aufklärung*, Wiesbaden 1977, S. 81 ff. und S. 151 ff.) umfasst leider nur den Zeitraum 1660 bis 1790. Die von Joachim Dyck und Jutta Sandstede angekündigte Quellenbibliographie zur Rhetorik (dies., 2 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1994) wird das Desiderat einer Bibliographie zur Ästhetik nur zum Teil für den deutschsprachigen Raum füllen können.

3. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Geschichte der Ästhetik*, 3 Bde., 1. *Die Ästhetik der Antike*; 2. *Die Antike des Mittelalters*; 3. *Die Ästhetik der Neuzeit von Petrarca bis Vico*, Basel/Stuttgart 1979–1987 (poln. 1962–1967; engl. 1970–1974).

(1750–1758) und Hegels (1770–1831) *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838) sichtbar, die in gewisser Weise geradezu Anfang und Ende der Disziplin einer Ästhetik im engeren begriffsgeschichtlichen Sinne markieren.

In den Schlussparagrafen seiner Dissertationsschrift »von einigen zum Gedicht gehörigen Stücken«<sup>4</sup> schlug Alexander Gottlieb Baumgarten in sachlicher Anknüpfung an die französische Tradition der ›finesse‹ und des ›je ne sais quoi‹ vor, eine Lücke im System der Leibniz-Wolffschen Gnoseologie zu schliessen und die Philosophie um eine Logik der niederen Erkenntniskräfte (›inferiores cognoscendi facultates‹) zu ergänzen. Analog zu den Gegenständen der Logik, die es als Wissenschaft von den höheren Vermögen mit den ›noetá‹ zu tun habe, nannte er die neue Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis, die es füglich mit den ›aisthetá‹ zu tun hat, Ästhetik. »Æsthetica [...] est scientia cognitionis sensitivæ.«<sup>5</sup> Baumgarten hielt darüber seit 1742 Vorlesungen, die 1750/58 publiziert wurden. Doch blieben die *Æsthetica* Fragment. Angekündigte Kapitel über Methodologie und Semiotik sowie der gesamte zweite, praktische Teil der Ästhetik erschienen nicht. Auch die auf der Grundlage von Baumgartens Unterlagen gedruckten *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (3 Bde, 1748–50, 21754–59) seines Schülers Georg Friedrich Meier bieten dafür keinen Ersatz, da dieser in entscheidenden Bestimmungen auf Positionen einer frühaufklärerischen Perfektions- und Utilitarismuslehre in Kunstdingen zurückfiel.

Baumgartens (1717–1762) neue Disziplin mag man nun als den Versuch würdigen, die Sinnlichkeit aus den Fängen des Rationalismus zu emanzipieren, oder als einen unerhörten Übergriff werten, durch den das gesamte Gebiet der Empfindungen für die Kolonialisierung durch die Vernunft geöffnet wurde. Gegenüber dem Kartesianismus, der den Sinnen kognitive Leistungen abgesprochen hatte, folgte Baumgartens Projekt einer Ästhetik mit ihrem Monumentalsatz »Quid enim est abstractio, si iactura non est?«<sup>6</sup> einem Impuls, der dem ›zurück zu den Sachen selbst‹ durchaus vergleichbar ist, mit dem die phänomenologische Methode Husserls auf den Idealismus antworten sollte.

Im Kontext der Literatur- und Kunsttheorie der Aufklärung bezeichnete ›Geschmack‹ ein spontanes Unterscheidungsvermögen, dessen Grund in einer Empfindung gesucht wurde. Voltaire (1694–1778) fasste die vielfältige Diskussion um den Begriff ›goût‹ in der *Encyclopédie* (1751–1780) in den Satz zusammen: »le sentiment des beautés & des défauts dans tous les arts: c'est un discernement prompt [...]«<sup>7</sup> Weil dem Geschmack als einem Vermögen der ›gnoseologia inferior‹ von vornherein kognitive Qualität eignete, ging die Geschmackslehre im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts daher auch nicht unter. Im Gegenteil — sie kam als *Kritik der*

4. Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Halle 1735), Lateinisch-Deutsch, Pätzold, Heinz (ed.) Hamburg 1983, bes. §§ 115 ff.

5. Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Æsthetica« (1750/58)*, Lateinisch-Deutsch, Schweizer, Hans Rudolf (ed.), Hamburg 1983, § 1, 3.

6. Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Theoretische Ästhetik*, op. cit., § 560, 144.

7. Voltaire, »Goût«, in: *Encyclopédie*, Bd. VII, Paris 1757, S. 758–761, hier: S. 761. Die Divergenz der »philosophes« in der Beurteilung des Geschmacks kommt in der *Encyclopédie* darin zum Ausdruck, dass der einschlägige Artikel Beiträge von Voltaire (S. 758–761), Montesquieu (S. 762–767) und d'Alembert (S. 767–771) aneinanderreicht, die überdies durch Zusätze von Blondel und Rousseau supplementiert werden.

*Urteilkraft* bei Kant zu höchster philosophischer Dignität. Einer solchen, an der Leibniz'schen Erkenntnislehre mit ihren Kognitionsstufen orientierte Entwicklung, die von (1717–1762) Baumgartens Begründung der Ästhetik als der ›jüngeren Schwester‹ der Logik zu Kant führt, stand der französische Rationalismus eher skeptisch gegenüber. D'Alembert (1717–1783) etwa blieb im Bann des Kartesianismus, als er die Geschmackslehre nur als eine halbe Philosophie (»une demi-philosophie« ebd., 769) gelten lassen wollte, die von der Wahrheit abführe.

Das »neumodische[s] Kunstwort«<sup>8</sup> einer Ästhetik setzte sich auch in den Nachbarländern mehr oder weniger rasch durch. Die Pariser *Encyclopédie* informierte über diesen »terme nouveau«,<sup>9</sup> indem sie ihren Lesern im wesentlichen Sulzers (1720–1779) einschlägigen Artikel aus der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771–1774) übersetzte. In der Tat war die Ausbildung der Ästhetik in erster Linie eine Leistung deutschsprachiger Autoren. Gegenüber den deutschen Autonomisierungstendenzen blieb anderswo die Frage nach dem Nutzen der Kunst im Horazischen Sinne des ›prodesse et delectare‹ (Hor. ars 333) auf der Tagesordnung. In der Romania stand die literatur- und kunstkritische Entwicklung überdies mit Ausnahme Diderots im Schatten der klassizistischen Höhe des von Voltaire dekretierten ›Siècle Louis XIV‹ und im angelsächsischen Raum wurden die idealistischen Höhenflüge durch das Erbe des Empirismus temperiert. In England, wo de Quincey (1785–1859) den Mord unter Absehung seiner moralischen Seiten ›ästhetisch‹ würdigte, »wie die Deutschen [sic] es nennen würden, d.h. in Rücksicht auf den künstlerischen Geschmack«<sup>10</sup> ging mit der Rezeption des Baumgartenschen Begriffs eine Rekonventionalisierung seines Inhalts einher. Ästhetik wurde zu einer Sammelbezeichnung für »works of taste and criticism« und Synonym einer »philosophical theory of the beautiful« (1832).<sup>11</sup> Als eine »Wissenschaft der Empfindungen« intendiert, verengte sich Ästhetik auf die Bedeutung einer»<sup>12,13</sup> Nur Herders (1744–1803) ästhetische Entwürfe aus dem Umfeld der *Plastik* (1770/1778), in denen die erkenntnisleitende Funktion der Haptik für die unmittelbare Weltvergegenwärtigung herausgestellt wird,<sup>14</sup> blieben Baumgartens ursprünglicher Intention im Sinne einer »Ästhesiologie des Geistes« (Helmut Plessner) treu. Gleichwohl ist dieses leibnahe Projekt der Ästhetik nicht traditionsstiftend geworden, sondern unter der Grabplatte des Hegelschen Systems in Vergessenheit geraten, so dass noch stets jeder neue Innovationsschub, die die Moderne gebiert, von einer Wiedererfindung der Ästhetik als einer Epistemologie des Leibes (als Phänomenologie bei Husserl und Merleau-Ponty, Ästhesiologie bei Plessner,

8. Gottsched, Johann Christoph, *Handlexicon oder kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig 1760, S. 49–50, s. v. »Ästhetisch«.

9. *Supplément à l'Encyclopédie*, Bd. II., Amsterdam 1776, S. 872–873, s. v. »Esthétique«.

10. De Quincey, Thomas, *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet* (engl. 1827), Kohl, Norbert (ed.), Frankfurt a.M. 1977, S. 47.

11. Coleridge 1821, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* X, S. 254, 1832, in: *Penny Cyclopaedia* I, S. 156; zitiert nach: *The Oxford English Dictionary*, Oxford 1989, Bd. I, S. 206, s. v. »aesthetic«.

12. Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771/1774), Neue vermehrte 2. Auflage, 5 Bde., Leipzig 1792–1799, Nachdruck Hildesheim 1970, s. v. *Ästhetik*, I (1792), S. 47–59.

13.

14. Cf. Adler, Hans: *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg 1990, S. 88ff.

Aisthesis bei Welsch oder Postmoderner Disponierung bei Lyotard) begleitet worden ist.

Zwar hatte schon Kant (1724–1804), der Baumgarten als »vortreffliche[n] Analyst[en]«<sup>15</sup> zu schätzen wusste, dessen Ansatz einerseits radikal zu einer transzendentalen Ästhetik als einer Wissenschaft von den Prinzipien der Sinnlichkeit apriori ausgeweitet, andererseits aber bezweifelt, die kritische Beurteilung des Ästhetischen unter Vernunftprinzipien bringen zu können. Statt einer Wissenschaft sah Kant auf diesem Gebiet nur die Möglichkeit zu einer Kritik des Geschmacks am Schönen und des Geistesgefühls anlässlich des Erhabenen, was in der Zweiteilung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft zum Austrag kommen sollte. Einer solchen zweigliedrigen Ästhetik kam im Gedankengebäude des Kantischen Kritizismus jedoch die eminente Funktion zu, die »unübersehbare Kluft«<sup>16</sup> zwischen Natur- und Freiheitsbegriff, die die vorangehenden beiden Kritiken der reinen bzw. der praktischen Vernunft aufgerissen hatten, zu überbrücken und einen »Übergang« (KU B1 viii) von den Erscheinungen zum Übersinnlichen zu ermöglichen. Tatsächlich bietet Kant zwei Brückenschläge an. Doch bleiben beide Passagen fragil, da die im berühmten § 59 behauptete Leistung des Schönen, als ein »Symbol des Sittlich-guten« zu fungieren, auf eine bloße Analogie zurückgenommen wird, und die oxymorale »Fühlbarmachung der Vernunft« (KU § 23, B 78 und § 28, B 105) mittels der negativen Lust des Erhabenen das Subjekt auf sich selbst zurückfallen lässt.

Die folgende Generation versuchte nun, sich über die »Kantische Gränzlinie« (Hölderlin an Neuffer, 10. Okt. 1794) zu wagen und den Schritt von einer nur subjektiven Fassung des Ästhetischen zu einer objektiven Definition zu tun. Es waren im wesentlichen zwei philosophische Grundpositionen, deren Widerspiel die Jahrzehnte nach Kant prägen sollte. Die Frühromantiker folgten der Begründungsweise Johann Gottlieb Fichtes (1762–1814), der insbesondere in den Auflagen seiner *Wissenschaftslehre* (11794; 21797; 31801) die Dynamik eines sich selbst setzenden Ich ausarbeitete. Dagegen suchten die jungen Idealisten aus dem Tübinger Stift (Hölderlin, Schelling und Hegel) nach einer anderen Begründungsart, da sie nicht anerkennen wollten, dass eine solche Subjektivität dem Philosophieren einen letzten Grund zu legen imstande wäre. Im Unterschied zu den Frühromantikern, die das Schöne mit einem Absoluten identifizierten, das jedoch nur im negativen Modus eines zwischen Allegorie und Ironie oszillierenden künstlerischen Spiels darstellbar sei, zielten die Überlegungen im philosophischen Idealismus daher darauf, die Subjekt/Objekt-Spaltung im Begriff des eine intellektuelle Anschauung gewährenden Symbols zu versöhnen. Während Schillers (1759–1805) Versuch einer Objektivierung der Theorie des Schönen in den *Kallias*-Briefen (an Körner, 25. Jan. bis 28. Febr. 1793), dass »Schönheit [...] Freiheit in der Erscheinung« (an Körner, 25. Jan. bis 28. Febr. 1793) sei, letztlich scheiterte und der philosophische Dialog *Kallias, oder über die Schönheit* nicht zustandekam, glaubte Schelling (1775–1854) den Schlussstein des ganzen Gewölbes der Philosophie in der Ästhetik erblicken zu können, insofern die Kunst dem Philosophen das Höchste sei, »weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher

15. Kant, Immanuel, *Critik der reinen Vernunft* (A: 1781, B: 21787), in: ders., *Werkausgabe*, Weischedel, Wilhelm (ed.), Bde. 3–4, Frankfurt a.M. 1977, B 36.

16. Kant, Immanuel, *Critik der Urteilskraft* (A: 1790, B: 21793, C: 31799), in: *Werkausgabe*, op.cit., Bd. 10, B xx. Zit: KU mit der Pag. der 2. Aufl. (B).

Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist [...]«<sup>17</sup> Schon im erst 1917 von Franz Rosenzweig veröffentlichten Fragment *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (entst. 1795/1797), das von Hölderlin beeinflusst und von Schelling verfasst scheint, aber von Hegels (1770–1831) Hand überliefert ist, war die platonische Spur wiederaufgenommen worden, »dass *Wahrheit und Güte* nur *in der Schönheit* verschwistert« seien, wodurch die Dichtung eine »höhere Würde« als die Philosophie erhält und zur »*Lehrerin der Menschheit*« promoviert wird.<sup>18</sup> Wenn einmal verallgemeinert worden ist, dass die Ästhetik seit Ende des 18. Jahrhunderts »zur diensthabenden *Fundamentalphilosophie*«<sup>19</sup> geworden sei, so trifft das bei aller Brillanz der Formulierung in Wirklichkeit nur für das schmale Segment der idealistischen Ästhetik und deren Erben bis heute zu.

Das Telos einer Ästhetikgeschichte im Zeitraum zwischen 1760 und 1820, die von der Geschmacksästhetik auf eine Philosophie der schönen Kunst zielt, erfüllt sich mit Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, die dieser insgesamt fünfmal zwischen 1818 und 1829 in Heidelberg und Berlin gehalten hat. Sie wurden jedoch erst von Heinrich Gustav Hotho aufgrund von Hegels Kollegheften und eigener wie fremder Nachschriften in drei Bänden 1835 bis 1838 herausgegeben. Hegels Definition des Schönen als der sinnlichen Darstellung des Höchsten beinhaltet freilich gegenüber der Gründungslage der Ästhetik bei Baumgarten eine doppelte Reduktion, und zwar einerseits von Ästhetik auf Kallistik, d.h. von einer ›Wissenschaft des Sinnes‹ auf eine Wissenschaft des Schönen, sowie andererseits vom weiten Reich des Schönen in Natur und Kunst auf die schöne Kunst allein. Die Durchsetzung der Ästhetik als Disziplin geht mit ihrer inhaltlichen Ausdünnung zur ›Philosophie der schönen Kunst‹<sup>20</sup> einher. Was ›prima vista‹ als ›rise of aesthetics‹ bezeichnet werden könnte,<sup>21</sup> ist vielmehr der Verlust ihres ursprünglichen Impulses, der seither nur noch unterströmig in den unterschiedlichen Ausprägungen einer ›Vernunftkritik‹ die moderne Entwicklung begleitet hat. Die Hochwertung des Schönen bei Hegel als dem sinnlichem Scheinen der Idee rechnet freilich die Randstellung des Erhabenen als frühe, nur symbolische, d.h. allegorische Kunstform, der berühmte Satz vom Ende der Kunst sowie die Verachtung der romantischen Literatur vor, die dem Zufälligen und Gewöhnlichen, kurz: dem »Unschönen einen ungeschmälerten Spielraum« (Ästhetik II, 139) gönne. Für die Kunst nach dem Ende der Kunst visiert Hegel vielmehr ein ›postmodernes‹ Spielen mit dem Vorrat früherer ästhetischer Gestaltungsweisen und Kunstformen an, weil die

17. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), in: ders., *Sämtliche Werke*, Schelling, Karl Friedrich August (ed.), Stuttgart/Augsburg 1858, Nachdruck Darmstadt 1975, Bd. 3, S. 628.

18. Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, Wieth, Gunter (ed.), 2 Bde., Darmstadt <sup>5</sup>1989 (1970), Bd. I, S. 917–919, hier: S. 918.

19. Marquard, Odo, »Kant und die Wende zur Ästhetik« (1962), in: ders., *Æsthetica und Anæsthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn et al. 1989, S. 21–34, hier: S. 22.

20. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Moldenhauer, Eva/Michel, Karl Markus (eds.), Frankfurt a.M. 1970 (=Theorie-Werkausgabe, 13–15), Bd. 1, S. 13. Zit.: Ästhetik I-III.

21. Reiss, Hans, »The rise of aesthetics from Baumgarten to Humboldt (1750–1800)«, in: *Cambridge History of Literary Criticism and Aesthetics*, Bd. 4: *The Eighteenth Century*, Nisbet, H. B./Rawson, Claude (eds.), Cambridge 1997, S. 658–680, hier: S. 658.

Kunst nun nicht mehr als ein absolutes Bedürfnis, sondern als ein »freies Instrument« fungiere (Ästhetik II, 235).

### Die Metaphysik des Schönen und ihre Subversion durch die Ästhetik des Erhabenen

Eine solche Darstellung wie die eben angedeutete, die den Gang der Ästhetik zwischen 1760 und 1820 als einen auf Hegels Kunstkallistik hin zielenden Aufstieg begriffe, repetierte freilich lediglich das narrative Modell einer historischen Herleitung des ›wahren Begriffs‹ der Ästhetik, in dessen Zielpunkt Hegel sich selbst gestellt hatte. Im folgenden soll dagegen eine gegenläufige Entwicklung stark gemacht werden, die eine solcherart kanonisierte Richtung von vornherein wie ein schlechtes Gewissen begleitet hat. Zwar zielte Kants Analytik des Schönen auf den Nachweis, »dass der Mensch in die Welt passe«,<sup>22</sup> doch führt die Analytik des Erhabenen zur Einsicht, dass wir über sie hinaus sind. Indem Hegels Ästhetik das Schöne als Medium von Wahrheit fungieren lässt, wird es zwar mit Religion und Philosophie auf eine Stufe gestellt, aber aufgrund dieser Auszeichnung wird ihr für die moderne Gegenwart zugleich auch die Grundlage entzogen, insofern die Kunst »nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes« (Ästhetik I, 24) bleibt.

Mit einem derart prononcierten Zugriff, der mit den »Positionen des Scheiterns«<sup>23</sup> die gegenläufigen Tendenzen der ästhetischen Theoriebildung hervortreibt, wird zugleich dem wie ein Alp über der Ästhetik liegenden Vorurteil entgegengetreten, dass es sich bei ihr im wesentlichen um eine ›Lehre vom Schönen‹ handeln würde, wie man in einschlägigen philosophischen Handwörterbüchern immer wieder lesen muss. Dieser Zentrierung der Ästhetik ums Schöne liegt jedoch eine einseitige Sicht auf die Frühphase ihrer Geschichte in der ersten Hälfte sowie ein einäugiger Rückbezug auf ihre Hochzeit am Ende des 18. Jahrhunderts zugrunde. In Hinsicht auf die Ästhetik des Erhabenen einerseits und die Modifikation des Konzepts der Postmoderne als eines »Redigieren[s]«<sup>24</sup> einiger charakteristischer Züge der Moderne andererseits hat Jean-François Lyotard stets daran erinnert, »dass es innerhalb der Ästhetik einen wesentlichen Bruch der Ästhetik mit sich selbst gibt.«<sup>25</sup> Lyotard hätte sich sein Diktum freilich historisch von Kant beglaubigen lassen können, der nicht nur seine eigenen ästhetischen Schriften, namentlich die *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) und die *Kritik der Urteilskraft* (1790), nach dem Vorgang Burkes als eine doppelte Ästhetik disponiert hatte, sondern der die Ineinssetzung von Schönheit (›pulchritudo‹) und Ästhetik

22. Kant, Immanuel, *Kants handschriftlicher Nachlass*, Bd. III: *Logik*, Berlin/Leipzig 1924 (*Kants Schriften*, Akademieausgabe, 16), S. 127, Refl. 1820a (etwa 1771–1772).

23. Marquard, Odo, *Transzendentaler Idealismus, romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*, Köln 1987, S. 185 et passim.

24. Lyotard, Jean-François, *Die Moderne redigieren*, Bern 1988, S. 25 (auch in: Welsch, Wolfgang, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 204–214).

25. »Das Undarstellbare — wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries (Siegen, 6. Mai 1988)«, in: Pries, Christine (ed.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, Weinheim 1989, S. 319–347, hier: S. 320.

(*aesthetica*) bei Georg Friedrich Meier, dem Schüler und Popularisator Baumgartens, ausdrücklich mit den Worten getadelt hatte: »es ist aber falsch, dass er [=Meier] schön und Ästhetisch vor einerley hält, denn zur Ästhetik gehöret nicht nur das Schöne, sondern auch das Erhabene.«<sup>26</sup>

Seit ihrer Vorgeschichte in der Querelle des Anciens et des Modernes steht die moderne Ästhetik im Zeichen einer gegenläufigen Verdoppelung ihrer zentralen Kategorien, insofern schon Boileau (1636–1711) im epochalen Jahr 1674 mit der gleichzeitigen Veröffentlichung seiner *Art poétique* und seines *Traité du Sublime* der paradoxe Coup gelang, mit der Charta der doctrine classique zugleich auch den Hebel zu ihrer Beseitigung vorzulegen. Mit der Übertragung der Schrift *Vom Erhabenen* machte Boileau den damals noch unklassierten Gewährsmann ›Longin‹ zum antiken Begründer der ästhetischen Moderne mit ihren hydraartigen Vorstellungskomplexen in produktions-, werk- und wirkungsästhetischer Hinsicht (Konzeption des Genies, Sakralisierung der Kunst, Autonomie des Ästhetischen, Kunst als Ausdruck eines Subjekts, Ideologie der Innovation als Gestaltungs- und Qualitätsprinzip). Der Affektsturm des Sublimen begründet eine Kunst jenseits der klassizistischen Regeln, insofern Boileau unter dem Erhabenen kein rhetorisches Dekorum (»style sublime«), sondern ein ausserhalb der Ordnung des Diskurses stehendes Moment begreift: »[...] cet extraordinaire et ce merveilleux qui frap[p]e dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte.«<sup>27</sup> Die beiden zugleich publizierten poetologischen Hauptschriften Boileaus verhalten sich zueinander »wie Ausgrenzendes und Ausgegrenztes«,<sup>28</sup> da nämlich die Ausbildung einer Ästhetik des Erhabenen die Wiederkehr dessen ist, was aus der klassizistischen Poetik des Schönen verdrängt worden ist. Seither überschneidet sich die Geschichte des Erhabenen mit derjenigen der Ästhetik der Moderne, weswegen wir diese als eine ›doppelte Ästhetik‹<sup>29</sup> zu schreiben haben. Erinnerung sei nur an die begrifflichen Verdoppelungen aus dem uns hier interessierenden Zeitraum: Schönheit und Erhabenheit (Burke bis Kant); Anmut und Würde, schmelzende und energische Schönheit, Naives und Sentimentalisches (Schiller), Objektivität und Interesse (Friedrich Schlegel), Klassisches und Romantisches (Goethe, August Wilhelm Schlegel und dessen französische Aufnahme bei Madame de Staël oder Chateaubriand) oder endlich la beauté und le grotesque (Victor Hugo). Inwieweit die an Charles Perrault (1628–1703) erinnernde Unterscheidung einer relativen von einer absoluten Schönheit bei Baudelaire in diese Reihe gehört, mag unentschieden bleiben. Denn während Perrault in seiner grossen ›Parallèle‹ (1688–1697) gerade darauf abzielte, die Gemeinsamkeiten methodischen Vernunftgebrauchs in Kunstdingen als ›beau absolu‹ herauszupräparieren, die die Kontingenz der je historischen Erscheinungsformen des Geschmacks überstiegen, sollte es Baudelaire mit dem Begriff des absolut Schönen genau um jenes rätselhafte Moment gehen, das in jeder neuen Erscheinung des Schönen gleich bliebe, weil es

26. Kant, Immanuel, »Collegium des Herrn Professors Kant über Meyers=Auszug aus der Vernunft=Lehre. Nachgeschrieben von Hermann Ulrich Freiherr von Blomberg (ca. 1771)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Berlin 1966 (= Akademieausgabe), Bd. 24, 1, S. 47.

27. Boileau-Despréaux, Nicolas, *Œuvres complètes*. Adam, Antoine/Escal, Françoise (eds.), Paris 1966, *Traité du Sublime*, »Préface«, S. 333–340, hier: S. 338.

28. Wehle, Winfried, »Vom Erhabenen oder Über die Kreativität des Kreatürlichen«, in: Neumeister, Sebastian (ed.), *Frühaufklärung* (=Romanistisches Kolloquium, 6), München 1994, S. 193–240, hier: S. 201.

29. Verf., *Doppelte Ästhetik der Moderne. Ästhetische Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart 1995.

sich der rationalen Verrechnung stets entzöge: »En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.«<sup>30</sup> Freilich führt zu einer solchen ›Schönheit‹, deren ultimatives Ideal Baudelaire im Satan Miltons verkörpert sah,<sup>31</sup> nicht das Studium der idealistischen Kunstphilosophie, sondern nur der Weg über die *élévation* des Erhabenen.<sup>32</sup>

Dass das Jahr 1760, das als Periodisierungsgrenze *in aestheticis* durch das Erscheinen von Macphersons *Ossian*-Dichtungen (z.B. *Fragments of Ancient Poetry*, 1760; *Fingal*, 1762), der rhapsodischen Sturm-und-Drang-Poetik, die Hamann mit den *Ästhetica in nuce* (1762) vorlegte, oder den vorwärtsweisenden kunsttheoretischen Ansichten Diderots (1713–1784) im *Salon de 1767* suggeriert worden sein mag,<sup>33</sup> aus der angedeuteten ästhetikgeschichtlichen Langzeitperspektive allenfalls eine neue Etappe, jedoch keine Epochenschwelle ›sui generis‹ markiert, liegt nahe. Dass ein solcher Einschnitt in Hinsicht auf die ästhetische Kategorie des Erhabenen und ihren Anteil an der Ausbildung eines sogenannten ›romantic mood‹ selbst im Rahmen einer im Zeichen des Präromantiktheorems stehenden geistesgeschichtlichen Ästhetikhistoriographie auch nie akzeptiert worden ist, mag durch ein Zitat von Mario Praz deutlich werden, der in seiner Rezension des wegweisenden Buchs von Samuel H. Monk: *The Sublime* (1935) feststellt: »The sublime acted as a catalytic agent to disrupt the neo-classical theory and attract round itself the stronger emotions and the more irrational elements of art. Romanticism grew almost out of a process of elimination from neo-classical standards through the new category of the sublime.«<sup>34</sup> Das Erhabene kann als verllässlicher Wegweiser der Ästhetikgeschichte zwischen 1760 und 1820 dienen.

Denis Diderot etwa ergänzt die Schönheitslehre seines *Encyclopédie*-Artikels *beau* (1751) und die Dramaturgie des empfindsamen ›genre sérieux‹ (1757/58) in seinen kritischen Besprechungen der Pariser Salons der sechziger Jahre um eine Ästhetik des ›grand goût‹. Diderot steht dabei entscheidend unter dem Eindruck Edmund Burkes (1729–1797), der die mit Dennis und Addison beginnende Entwicklungslinie des Sublimen in England in der konsequent dichotomisch angelegten Architektur seines *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757, 21759) zusammengefasst und den Schrecken ins Zentrum seiner Definition des Erhabenen gestellt hatte. Die Begriffsentwicklung in England hatte vor allem das Paradox des Erhabenen, dass das Schreckliche schön erscheint und das Abstoßende

30. Baudelaire, Charles, *Le peintre de la vie moderne. IV. La modernité* (1863), in: ders., *Œuvres complètes*, Pichois, Claude (ed.), Paris 1961, S. 1163–1166, hier: S. 1164.

31. »[...] le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, — à la manière de Milton.«, Baudelaire, Charles, *Journaux intimes*, in: ders., *Œuvres complètes*, op. cit., S. 1245–1314, hier: Fusée X, S. 1255.

32. Auerbach, Erich, »Baudelaires *Fleurs du Mal* und das Erhabene«, in: ders., *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern 1951, S. 107–127; Maurer, Karl, »Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik«, in: Jauss, Hans Robert (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, S. 319–341; Lokke, Kari Elise, »The Role of Sublimity in the Development of Modernist Ästhetics«, in: *Journal of Ästhetics and Art Criticism* 40, 1982, S. 421–429.

33. Cf. Vajda, György M., »La dimension esthétique de la poésie«, in: ders. (ed.), *Le tournant du siècle des lumières 1760–1820. Les genres en vers des lumières au romantisme*, Budapest 1982, S. 155–212.

34. Praz, Mario, [Rez.], »Samuel H. Monk, *The Sublime* (1935)«, in: *English Studies* 18, 1936, S. 226–230, hier: S. 226.



anziehend wirkt, akzentuiert und dadurch den negativen Grund dieser anderen Kategorie der Ästhetik fixiert. Unter dem Mantel des Erhabenen fand das Nicht-mehr-Schöne: Entsetzliche, Schreckliche und Hässliche Einlass in die Ästhetik.<sup>35</sup>

Mehrmals ist nicht ohne Süffisanz gegenüber einer reduktionistischen Sichtweise der Aufklärung seitens ihrer heutigen Verfechter darauf verwiesen worden, dass es bei Diderot nicht eine einzige, sondern »mindestens drei Ästhetiken«<sup>36</sup> gäbe. Die Doppeldeutigkeit der Ästhetik Diderots, sein Schwanken zwischen einer »neoklassizistischen« Lehre der »rappports« und einer »präromantischen« Theorie des Sublimen, gibt ihm geradezu etwas Postmodernistisches. In seiner Ästhetik des Erhabenen wird einerseits mit der Forderung, dass die Dichtung »quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage«<sup>37</sup> verlange, das Programm einer Rebarbarisierung der Literatur vorgetragen, andererseits mit dem durch Burke-Lektüre geschärften Verständnis für alle Szenen des Schreckens, die zum Sublimen führen, den Dichtern der schwer mit Aufklärung zu vereinbarende Ratschlag erteilt: »Soyez ténébreux. [...] il y a, dans toutes ces choses je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur.«<sup>38</sup> Indem Diderot mit der Kategorie des Erhabenen Schrecken, Leid und Tod in der Kunst präsent hält, lässt er die idyllische Harmonie neoklassizistischer Synthese, die er im Rückgang auf Yves Marie Andrés *Essai sur le Beau* (entst. 1731, gedr. 1741) an den Parametern von Ordnung, Einheit, Symmetrie und Proportion fixiert hatte, zersplittern. Gegen die freilich antiquierten Versuche, Diderots Ästhetik geradlinig auf einen »bürgerlichen Klassizismus« festlegen zu wollen, muss die subversive Dimension seiner »vorromantischen« Poetik herausgestellt werden, die ihn dem Immoralismus Stendhals und Nietzsches annähert.<sup>39</sup> Mit der bei Diderot stets gegenwärtigen Faszination durch erhabene Landschaften und schreckliche Schiffbrüche würde eine solche eindimensionale Lesart zugleich auch die enthierarchisierende und dezentrierende Textur seiner Schreibweise ausblenden, mit der er im *Salon de 1767* auf der Promenade durch die sieben Gegenden des »schrecklichen« Joseph Vernets (»ce terrible Vernet«) das schöne Ideal zur Ästhetik des Erhabenen hin öffnet. Die Revision seiner Kunstanschauungen durch das Sublime, die Diderot betrieben hatte, blieb jedoch für die Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts folgenlos. Gegenüber dem rationalistisch begrenzten Artikel über das Schöne und der soziefunktional eingezwängten Dramaturgie der Moral hätten die *Salons* mit einer originelleren und fruchtbareren Seite der Ästhetik Diderots bekanntmachen können. Die *Salons* blieben aber aufgrund ihrer Verbreitung im diskreten Medium der von Grimm/Meister herausgebrachten *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1753–1813)<sup>40</sup> bis über das Jahrhundertende hinaus so gut wie ohne Echo. Nichts

35. Verf., »Angenehmes Grauen«. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1987, pass.

36. »Das Undarstellbare — wider das Vergessen. Ein Gespräch«, op. cit., S. 320.

37. Diderot, Denis, *De la poésie dramatique* (1758), in: ders., *Œuvres complètes*, Dieckmann, Herbert/Varloot, Jean (eds.), Paris 1975 ff. [noch nicht abgeschlossen], Bd. 10 (1990), S. 323–427, hier: S. xviii, »Des mœurs«, S. 400 und 402.

38. Diderot, Denis, *Salon de 1767*, in: ders., *Œuvres complètes*, op. cit., Bd. 16 (1990), S. 53–508, hier: S. 235.

39. Lefebvre, Henri, *Diderot*, Paris 1949, S. 228; zitiert nach Delon, Michel, »La Beauté du Crime«, in: *Europe. Revue littéraire mensuelle* 62, Mai 1984, No. 661, S. 73–83, hier: S. 73.

40. Eine der zahlreichen, handschriftlich verbreiteten Korrespondenznachrichten, die ohne Autornennung eine Handvoll europäischer Fürstenhöfe mit der Gedankenwelt der »philosophes« vertraut machten.

bezeugt oder erlaubt auch nur die Annahme, dass Diderots Gedanken aus dem *Salon de 1767* vor ihrer postumen Publikation 1798 wirksam geworden wären.

Als Zusammenfassung einer ersten, aufklärerischen Etappe innerhalb der skizzierten ästhetikgeschichtlichen ›longue durée‹ mag man die theoretischen Ausführungen Klopstocks (1724–1803) bewerten. In ihnen wird die Dichotomie der ästhetischen Kategorienpaare programmatisch mit einer an der rhetorischen ›ethos/pathos‹-Formel (Klaus Dockhorn) orientierten Abgrenzung einer nur schönen Prosa, die gefällt und belehrt, von einer ›heilige‹ Poesie, die rührt und das Herz erhebt, verknüpft.<sup>41</sup> Klopstocks Abwertung einer nur schönen Prosa am Massstab erhabener, heiliger Poesie lässt übrigens an George Steiner denken, wenn dieser heutzutage unter dem Schlagwort «real presences» einer resakralisierenden Kunstauffassung erneut das Wort redet, um das parasitäre Gerede, d.h. den ›Diskurs‹ zu treffen. Die wirkungsästhetische Essenz seiner doppelten Poetik drängte Klopstock am Ende seines langen Lebens in die epigrammatischen Verse:<sup>42</sup>

Darum nennen wir Schön, was gerne gefühlt uns bewegt,  
Und Erhaben das, was uns am mächtigsten trifft.

Als Entstehungszeit dieses Epigramms wird die Zeit nach 1795 vermutet. Mit solcher Datierung rückt die duale Wirkungspoetik, die in Klopstocks Zweizeiler zusammengezogen ist, in die unmittelbare Nähe zu einer geschichtsphilosophischen Disposition von Schönheit und Erhabenheit in Schillers reifer, gleichwohl fragmentarischer Ästhetik der neunziger Jahre, deren Programm einer ästhetischen Erziehung durch Autonomisierung der Kunst stets als eine unmittelbare Reaktion auf die Französische Revolution, genauer: ihre terroristische jakobinistische Phase interpretiert worden ist. Schillers ästhetische Kategorien sind freilich weniger politisch als anthropologisch unterfüttert. Statt auf eine bloss historische Entfremdung, geht die Tendenz auf eine grundlegende anthropologische Entzweiung, die Schillers ästhetischen Schriften nicht erst seit seiner Kant-Lektüre zugrundelag. Von einer tiefer als nur in der Zeit liegenden Dissonanz sprechen die Distichen *Schön und erhaben* vom Oktober 1795, die unter dem späteren Titel *Die Führer des Lebens* bekannt geworden sind.<sup>43</sup>

Zweierlei Genien sinds, die dich durchs Leben geleiten,  
Wohl dir, wenn sie vereint helfend zur Seite dir stehn!  
Mit erheiterndem Spiel verkürzt dir der eine die Reise,  
Leichter an seinem Arm werden Dir Schicksal und Pflicht.  
Unter Scherz und Gespräch begleitet er bis an die Kluft dich,  
Wo an der Ewigkeit Meer schauernd der Sterbliche steht.  
Hier empfängt dich entschlossen und ernst und schweigend der andre  
Trägt mit gigantischem Arm über die Tiefe dich hin.

41. Klopstock, Friedrich Gottlieb, *Von der heiligen Poesie* (1755), in: ders., *Ausgewählte Werke* (1954), Schleiden, Karl August (ed.), 2 Bde., München 1962, Bd. 2, S. 997–1009.

42. Klopstock, Friedrich Gottlieb, *Werke und Briefe*, Hist.-krit. Ausgabe., Abt. Werke, Bd. 2: *Epigramme*, Hurlebusch, Klaus (ed.), Berlin 1982, Nr. 160, S. 54.

43. Schiller, Friedrich, *Werke. Nationalausgabe*, Petersen, Julius (ed.), Weimar 1943ff. (nicht abgeschlossen), Bd. 1, S. 272.

Nimmer widme dich *einem* allein. Vertraue dem erstern  
Deine *Würde* nicht an, nimmer dem andern dein *Glück*.

Nach einem Einwand Herders, dass der erhabene Genius nicht erst im Tode von Bedeutung sei, sondern dieser uns schon während des Lebens »hilfreich zur Seite« stehen müsse (Herder an Schiller, 10. Okt. 1795), hat Schiller in seiner späten Schrift *Über das Erhabene* (1801) in prosaischer Weise das von ihm Gemeinte klargestellt: Herder hatte die »Kluft [...],/Wo an der Ewigkeit Meer schauernd der Sterbliche steht« als »Grab« (NA 35, 375) gedeutet, Schiller jedoch die »gefährlichen Stellen« und die »schwindlichte Tiefe« (NA 21, 41) im Auge gehabt, wo die Grenze zwischen Leib und Seele verläuft, die uns schon im Leben zerreisst. Diesen Riss spüren wir im Erhabenheitserlebnis als eine vermischte Empfindung einer »augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben« (KU § 23, B 75), d. h. von »Wehseyn« und »Frohseyn«, wodurch uns erfahrbar wird, »dass die Gesetze der Natur nicht nothwendig auch die unsrigen sind« (NA 21, 42). Es ist die menschliche Exuberanz, weswegen Schiller gegenüber einem versöhnenden Schönheitsmodell skeptisch bleibt und die utopische Dimension einer solchen Kallistik um eine tragische Ästhetik des Erhabenen supplementiert. Wider die Ansicht, dass Schiller sein Konzept des Klassischen und der Klassik in Form einer Theorie des Schönen entwickelt habe, muss der gegenläufige Sachverhalt festgehalten werden, dass Schiller zugleich auch ein Konzept des ›Unklassischen‹ und der ›Nichtklassik‹ in Form einer Theorie des Erhabenen entworfen hat. Mit Schiller mögen wir das Land der Klassik betreten — und haben es auch schon wieder verlassen.

Von solcher anthropologischen Entzweiung kann sich auch die Architektur von Schillers ästhetischer Pädagogik nicht freimachen, die er im gleichen Jahr wie das zitierte Epigramm in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795)<sup>44</sup> vorgelegt hat. In ihren eigentlich philosophischen Partien seien Schillers Briefe, so hat zuletzt Dieter Henrich resigniert, ein sehr schwieriger Text: »Bis heute ist er von keinem Kommentar durchdrungen worden.«<sup>45</sup> Die Lektüre der Briefe ist freilich durch die verbreitete, an Hegel orientierte Lesart einer ästhetischen Versöhnung verstellt. Dieser hatte Schillers Versuch, über Kant hinauszugehen, als Schritt auf seine eigene dialektische Auffassung gewertet und aus der »Zwiespältigkeit« des Menschen, in »zwei Welten zu leben«, abgeleitet, dass es Funktion der ›schönen‹ Kunst sei, »jenen versöhnten Gegensatz« darzustellen (Ästhetik I, 81 f.). Daher müsse Schiller, wie Hegel mit Blick auf die Abhandlung *Über Anmut und Würde* (1793) und die ästhetischen Briefe (<sup>2</sup>1801) in einem historischen Abriss seines eigenen Kunstbegriffs hervorhebt, »das grosse Verdienst zugestanden werden« über Kant hinaus »Einheit und Versöhnung« (Ästhetik I, 89) als Prinzip des Schönen gedacht zu haben: »Das Schöne ist also [bei Schiller] als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche ausgespro-

44. Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der ›Horen‹ und letzte, verbesserte Fassung*, Henckmann, Wolfhart (ed.), München 1967.

45. Henrich, Dieter, *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795)*, Stuttgart 1992, S. 314.

chen.«<sup>46</sup> (Ibid., 91) Dieses einseitige Verständnis der ästhetischen Briefe, das stets komplementär zur Unterstreichung der Kritik an der entfremdeten Moderne im sechsten Brief die ästhetische Utopie hervorgekehrt hat, mag »für Hegel und Marx wie überhaupt für die hegelmарxistische Tradition bis zu Lukács und Marcuse ein Punkt der Orientierung geblieben«<sup>47</sup> sein. Jedoch unterschlägt Jürgen Habermas, um dessen Name diese Reihe ergänzt werden muss, im Rekurs auf das philosophische Oudit von Schillers Utopie der ästhetisch versöhnten Gesellschaft zugleich mit der Kategorie des Erhabenen jene Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat,<sup>48</sup> weswegen nicht nur Schillers Menschenbild unvollendet, sondern auch seine Briefe der Form nach Fragment geblieben sind. Erst durch die Ausblendung des Sublimen aus der Ästhetik der Klassik gewinnt für Habermas die Moderne das Profil eines Projekts.<sup>49</sup>

Sowenig das Ideal-Schöne in der Erfahrung existiert, sowenig gibt es den »Ideal-Menschen2 (ÄE 16, 135), dessen Formung sich Schiller nach den enttäuschenden Erfahrungen der Französischen Revolution zunächst, wie die vorausgehenden *Briefe an den Augustenburger* (1793) zeigen, von dem Plan einer ästhetischen Erziehung versprochen hatte. Für Schiller scheiterte die Französische Revolution jedoch nicht erst 1792/93 in der Schreckensherrschaft der Jakobiner, sondern von Anfang an in der dionysischen Entgrenzung der Volksmassen im Oktober 1789—also nicht politisch, sondern in erster Linie menschlich, weil, wie Schiller schreibt, »der wilde Despotismus der Triebe [...] alle jene Untaten aus[heckt], die uns in gleichem Grad anekeln und schaudern machen.« (an den Augustenburger, 13. Juli 1793) Schiller standen bei seiner Absage an die menschliche Triebnatur nicht die jakobinischen »Schindersknechte« (an Körner, 8. Febr. 1793) vor Augen, sondern er stand unter dem Schock, in den ihn eine Momentaufnahme vom Beginn der Pariser Staatsumwälzungen beim Marsch der Frauen nach Versailles versetzt hatte. Und zwar waren Schiller »schöne Geschichten [...] von den Pariser Frauens« erzählt worden: »[...] es hätten sich einige bei einem erschlagenen Garde du Corps versammelt, sein Herz heraus gerissen, und sich das Blut in Pokalen zu getrunken.« (an Schiller, 13. Okt. 1789) Ob die Erzählung auf einem Ereignis beruht, oder ob nicht vielmehr die Ausschreitungen, zu denen es in der Tat am frühen Morgen des 6. Oktober 1789 gekommen war, mit Angstlust imaginiert werden, ist in unserem Zusammenhang völlig belanglos — der Bacchantinentopos der Pariser Poissarden hatte sich so tief ins Gedächtnis eingeschrieben, dass

46. »Auseinandergerissen wurden jetzt der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten; der Genuss wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden. Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloss zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft.« (ÄE 6, 92)

47. Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M. 1985, S. 59–64 (»Exkurs zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen«), hier: S. 62.

48. Verf., »Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften«, in: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* (DFG-Symposium 1992), Schings, Hans-Jürgen (ed.), Stuttgart 1994, S. 440–468.

49. Habermas, Jürgen, »Die Moderne — ein unvollendetes Projekt« (Adorno-Preis-Rede von 1980), in: ders., *Kleine politische Schriften (I-IV)*, Frankfurt a.M. 1981, S. 444–464, bes. S. 455 ff. Cf. dagegen Lyotard, Jean-François, »Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne«, in: *Critique* 37, 1982, H. 419, S. 357–367 (zuerst ital. Jan. 1982).

Schiller die Szene anarchischer Triebentfesselung immer wieder dichterisch aufgegriffen und wiederholt hat,<sup>50</sup> u.a. in den berühmten Versen der *Glocke*, in der die revolutionäre Parole nach »Freiheit und Gleichheit!« das traumatisierende Bild erneut wachruft:

Da werden Weiber zu Hyänen  
Und treiben mit Entsetzen Scherz,  
Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,  
Zerreissen sie des Feindes Herz. (NA 2 I, 227 ff., Z. 365–368)

Gegenüber dem Erschrecken vor der Menschennatur, die Schillers anthropologische Kehre in der Ästhetik verursachte, wird auch die Kritik an der Arbeitsteiligkeit der Moderne, die der sechste ästhetische Brief geuebt hatte, eher blass. Es ist nicht die gesellschaftliche Entfremdung, sondern vielmehr die menschliche Exuberanz, mit der die »schöne« Geschichte von den Pariser Frauen konfrontierte, der gegenüber Schiller sich nicht hat beruhigen und es daher bei einer Bildung zum Schönen auch nicht hat belassen können.

Vor dem Hintergrund, dass der bürgerliche Traum ins Trauma verkehrt wurde, wird man die Konzeption einer ästhetischen Erziehung zu situieren haben. Bevor man dem Bürger eine Verfassung geben könne, schliesst Schiller aus seiner Erfahrung, müsse man vielmehr für die Verfassung Bürger erschaffen. Hier setzt das Programm ästhetischer Erziehung an, in dem die Aporie der 1782/84 formulierten Nationaltheateridee noch einmal zu übertrumpfen und auszuweiten versucht wird.<sup>51</sup> Dass der Mensch unvollendet bleibt und es dies zu ertragen gilt — diese Einsicht muss Schiller erst im Verlauf der Abfassung der ästhetischen Briefe gekommen sein. Das Dispositionsschema des sechzehnten ästhetischen Briefs, in dem das Programm für den »Fortgange« der Untersuchung dergestalt formuliert worden war, dass zunächst »die Wirkungen der schmelzenden Schönheit an dem angespannten Menschen« und danach »die Wirkungen der energischen [Schönheit, also dem Erhabenen] an dem abgespannten [Menschen]« geprüft werden solle, »um zuletzt beide entgegen gesetzte Arten der Schönheit in der Einheit des Ideal-Schönen auszulöschen« (ÄE 16, 135), bleibt unausgefüllt. Mit den Briefen über die »schmelzende Schönheit« (vor ÄE 17, 136) bricht das Projekt ab.

Als einen »Ersatz« (NA 21, 330) für den nicht zustande gebrachten Abschluss der ästhetischen Briefe wird man die bereits zitierte Schrift *Über das Erhabene* (NA 21, 38–54) ansehen, die erstmals 1801 erschien. Die Entstehung dieser kurzen Schrift ist positiv nicht zu bestimmen. Ihre inhaltliche Datierung ist freilich mit dem Problem belastet, ob man dem Schiller der »versöhnten« oder dem Schiller der »ertragenen« Widersprüche das letzte Wort überlassen will. Mit dem Durchbruchserlebnis des Erhabenen, bei dem der selbständige Geist »plötzlich und durch eine Erschütterung« (NA 21, 45) aus den Netzen einer verfeinerten Sinnlichkeit gerissen wird, hat Schiller nun ein desillusioniertes, negatives Natur- und Geschichtsbild verbunden. Das

50. Dedner, Burghard, »Die Ankunft des Dionysos«, in: *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Köbner, Thomas/Pickerodt, Gerhard (eds.), Frankfurt a.M. 1987, S. 200–239, bes. S. 221 ff.

51. Schiller, *Über das gegenwärtige teutsche Theater* (1782): »Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum bilden.« (NA 20, 82) Schon Lessing formulierte das Paradox theatralischer Erziehung in seiner Klage »Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!« (*Hamburgische Dramaturgie* [1767/68], St. 101–104).

Erhabene ist quasi die Rückzugsposition des Menschen, wenn ihm nichts mehr bleibt. Aus dieser Perspektive erscheint die Geschichte als Trümmerhaufen und als Schreckensspur, die »aller Regeln [...] spottet« (NA 21, 50), und die Natur als »gesetzlose[s] Chaos« und »wilde Bizarrerie«, in der kein »weiser Plan«, sondern der »tolle Zufall« regiert — demgegenüber bleibt nur noch die Chance, »sich in die heilige Freiheit des Geistes zu flüchten« (NA 21, 51). So changiert Schillers Natur- und Menschenbild je nachdem, ob es aus der Perspektive des Schönen oder des Erhabenen beleuchtet wird. Nicht dass Schiller die Widersprüche menschlicher Zeitlichkeit eskamotiert hat, sondern dass sie auf widerstreitende Weise die Gedankenarbeit seiner philosophischen Schriften der neunziger Jahre in Spannung halten und vorantreiben, macht die Grösse seiner Ästhetik aus.

Die geschichtsphilosophische Situierung des Schönen und Erhabenen wird aus einer bemerkenswerten Überlegung greifbar, mit der Schiller auf die Kritik an seinem *Wallenstein* reagierte, die Johann Heinrich Süvern (1775–1829) — der zweite Mann bei der preussischen Schul- und Universitätsreform neben Humboldt — in seiner Schrift *Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf die griechische Tragödie* vorgebracht hatte. Darin suchte Süvern vor dem Hintergrund von Schillers und Schlegels Replik auf die französische Querelle des Anciens et des Modernes<sup>52</sup> einen neuen Zugang zur griechischen Tragödie zu erlangen. Gegenüber dem alten Muster falle Schillers *Wallenstein* ab. Denn während die Tragödie der Alten seitens ihrer Wirkung durch die Erregung von Mitleid und Furcht durch diese Affekte kathartisch hindurchgehe und in eine Stimmung versetze, »welche ein gedeihliches fröhliches Menschenleben macht« lasse Schillers Drama den Zuschauer in »Kleinmuth«, »Erbitterung« und »Ängstlichkeit« zurück.<sup>53</sup> In einem kurzen Aufsatz *Über Wallenstein* (1800/1801) sollte Hegel ähnlich empfinden. Schiller hat seinem Kritiker mit einer Überlegung geantwortet, die hinsichtlich der »ganz heterogene[n] Zeit« um 1800 nicht das Programm einer ästhetischen Erziehung zum Schönen, sondern zum Erhabenen suggeriert:

Unsere Tragödie [...] hat mit der Ohnmacht, der Schlawheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muss also Kraft und Charakter zeigen, sie muss das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muss man erhaben zu rühren suchen. Doch darüber zu einer andern Zeit. (an Süvern, 26. Juli 1800)

Aus solchem »Kummer« (Lyotard) wächst das Interesse am Erhabenen bis heute.

### Die Utopie in der Geschichtsphilosophie des Schönen und ihr ästhetischer Preis

Eines der wirkungsmächtigsten Identifikations- und Rezeptionsangebote zur Vereinheitlichung einer klassisch-romantischen Periode in Westeuropa um 1800 durch die Nachwelt war gewiss die

52. Jauss, Hans Robert, »Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, S. 67–106.

53. Süvern, Johann Heinrich, *Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf die Griechische Tragödie*, Berlin 1800, S. 161 und 157.

utopische Dimensionierung der Bildungskonzeption. Als ein Heilmittel gegen die als krisenhaft erlebte Modernisierung mit ihrer semantischen Erosion erfunden, ist sie seither als Ideologie stets abrufbar gewesen. Das neuhumanistische Konzept reagierte auf die äusseren Umstände eines »allgemeinen Umsturz[es]«,<sup>54</sup> d.h. auf die Kontingenz der Geschichte, mit der der Beschleunigungsschub der Französischen Revolution und die Wirren der Koalitionskriege unmittelbar konfrontierte, mit einer Strategie innerer Bildung. Ein solcher Bildungsbegriff strukturiert auch die klassische »Ausgleichs-Ästhetik«. <sup>55</sup> Zu Recht ist ihr funktionaler Charakter mit der Beobachtung herausgestellt worden, dass in einer Situation, in der die Signatur der eigenen Epoche im ›Chaos‹ erblickt wurde, »Ordnungstiftung zum zentralen Moment von Kultur«<sup>56</sup> hat werden müssen. Ein solcher funktionsgeschichtlicher Methodenansatz kommt freilich nicht weiter als zur Schauseite klassisch-romantischer Ästhetik voran. Er spürt die Hoffnungen der Autoren, jedoch nicht das Wissen ihrer Texte auf: Denn die Wende nach Innen führt nur in die Konfrontation mit einem neuen Kriegsschauplatz — den der eigenen Seele mit ihren unendlichen Wüsten dunkler Vorstellungen (Kant), der Exuberanz der Triebnatur (Schiller), dem Schmutz des Herzens (Kleist), dem Dschungel des eigenen Afrikas (Jean Paul) und der Dynamik triebhafter Destruktivität (Büchner). In dem Masse, wie die Schriftsteller an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bemüht waren, sich des ganzen Menschen anthropologisch zu versichern und seine harmonische Ausbildung geschichtsphilosophisch zu befördern, brachten sie statt seiner ›Mitte‹ nur seine Risse und Widersprüche zum Vorschein.

Auf das engste ist die klassisch-romantische Bildungsidee mit der Konzeption einer Geschmacksvervollkommnung durch Griechen-›imitatio‹ verbunden, wie sie wirkungsmächtig von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), der die Position der *Anciens* aus der säkularen französischen Querelle aufnahm, in den frühen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) vertreten worden war. Der griechische Kosmos wurde zum Urbild aufgewertet, an dem individual- und gattungsgeschichtliches Telos sich ausrichten konnten. Bevor die Programme geschichtsphilosophischer Ästhetik, Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) oder Friedrich Schlegels genialer Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795/97) erschienen, war deren Gehalt wie in einem Medaillon bereits in einer Höflichkeitsübung gegenüber Goethe (1749–1837) verdichtet, mit der sich Schiller im sogenannten Geburtstagsbrief dem Weimarer anzunähern versuchte:

Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung

54. Humboldt, Wilhelm von, *Ästhetische Versuche. Erster Theil [mehr nicht erschienen]: Über Goethe's Herrmann und Dorothea* (entst. 1797/98; gedr. 1799), in: ders., *Gesammelte Schriften. Akademieausgabe*, Bd. 2: 1796–1799, Leitzmann, Albert (ed.), Berlin 1904, S. 113–323, hier: S. 319.

55. Markwardt, Bruno, *Geschichte der deutschen Poetik* (= Grundriss der germanischen Philologie, 13/III), Berlin 1958, Bd. 3: *Klassik und Romantik*, S. 1 ff.

56. Vosskamp, Wilhelm, »Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik«, in: Herzog, Reinhart/Koselleck, Reinhart (eds.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987 (= Poetik und Hermeneutik, 12), S. 493–514, hier: S. 499.

der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der grosse Stil in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhülfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären. (an Goethe, 23. Aug. 1794)

Auf rationalem Wege ein Griechenland zu gebären, zieht quasi ›avant la lettre‹ die Quintessenz aus dem Denkmal, das Goethe *Winckelmann* (1805) errichten sollte, als er dem Verfasser der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) selbst eine »solche antike Natur« ›gelebt‹ zu haben bescheinigte, die als eine unzerstückelte und ungetrennte die Geschichtsphilosophie sich bei den Griechen zu imaginieren anheischig machte. Auf die dunklen Gründe, aus denen das Ideal griechischer Schönheit sublimiert ist, das jene verstellt, verstand sich Goethe, wenn er dezent bemerkte, dass Winckelmann niemals belebter und liebenswürdiger erschienen sei, als im »Verhältnis zu schönen Jünglingen.«<sup>57</sup>

Der Mensch der griechischen Antike, der als Urbild gelungenen Lebens die Utopie des Schönen beglaubigen soll, stellt freilich die heikelste Gestalt in der Architektur der geschichtsphilosophischen Ästhetik dar. Die Risse im klassischen Schönheitsideal durchziehen auch dessen Physiognomie. Innerhalb der konstituierenden Differenz, mit der etwa Schiller die Begriffe des Naiven und Sentimentalischen konnotiert, dass gegenüber dem mit sich selbst uneinigen Mann der Moderne der Grieche »[e]inig mit sich selbst« (NA 20, 431) gewesen sei, ist dieser es, der gegenüber einer problematisch gewordenen Gegenwart die Einheit in die geschichtsphilosophische Konstruktion einbringt. Das nötigt dazu, ihn ›vor‹ dem ›Sündenfall‹ der Selbstreflexion zu situieren. Aufgrund seines aufklärerisch geformten und durch Fichte geleiteten Bildungsbegriffs liegt jedoch das Telos sowohl Schillers als auch Schlegels in der Kultur und nicht in den Wäldern Rousseaus. Der Grieche muss daher zugleich ›in‹ der Geschichte verortet, d.h. im Unterschied zur rückwärtsgewandten Utopie des guten Wilden vergesellschaftet sein. Als Grundpfeiler der Geschichtsphilosophie ist dieses Konstruktionsteil daher stets umstritten und gefährdet gewesen, sei es durch die Ekstasen des destruktiven griechischen Charakters bei Kleist (etwa in der *Penthesilea*, 1808), die archäologischen Befunde von Jacob Ignatz Hittorf und Gottfried Semper, dass der lichte Marmor griechischer Tempel und Plastiken bunt bemalt war, oder die nachhaltige Schattierung und Schwärzung des Griechenbildes durch Burckhardt und Nietzsche. So verkörpert der Grieche der klassisch-romantischen Kunstperiode den zweideutigen Versuch, Kontinuität ohne ihre dionysischen Kosten herstellen zu wollen. Spätestens mit der Hervorkehrung der angedeuteten, gegenläufigen Züge im Bild der Griechen, musste die geschichtsphilosophische Normkonstruktion zerbrechen.

Die besondere Fragilität der Gestalt eines rationalen Griechentums, die Schiller ihm im ›Geburtstagsbrief‹ hatte anmessen wollen, scheint Goethe sofort erkannt zu haben, insofern er sich in seinem Antwortbrief zwar artig für die »Teilnehmung« bedankte, aber doch zugleich auch

---

57. Goethe, Johann Wolfgang, *Winckelmann*, in: ders., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Trunz, Erich (ed.), Hamburg 1948 ff., München 1971–1976, Bd. 12 (7. Auflage 1973), S. 96–129, hier: S. 99 (»Antikes«) und 104 (»Schönheit«).