

## **Wandel des Schönheitsbegriffes in den ästhetischen Schriften Schillers**

**Narges Khodaei \***

Assistenzprofessorin der deutschen Abteilung an der Fakultät für Literatur und  
Geisteswissenschaften der Universität Shahid Beheshti, Iran

(Eingegangen am: 17/12/2006, Akzeptiert am: 28/08/2007)

### **Abstract**

Schillers Beschäftigung mit ästhetischen Fragen kann als Beitrag zur Beantwortung der aufgeworfenen Fragen eines Zeitalters verstanden werden, in dem das Schöne im klassischen Sinne als treibende Kraft auf dem Weg zu Idealen veredelter Menschheit begriffen wurde. Die vorliegende Abhandlung verzeichnet in Schillers ästhetischen Schriften einen sukzessiven Wandlungsprozess des Schönheitsbegriffes, innerhalb dessen das Naturschöne und Sinnliche an Bedeutung verlieren und der "Geist" und das "Ideal" zu mächtigen Instanzen der ästhetischen Welt hinaufsteigen. In seinen chronologisch letzten Schriften distanziert sich Schiller deutlich von der Kantschen Ästhetik und nähert sich der Hegelschen Auffassung, nach welcher das von Menschen produzierte Kunstwerk höher als die Natur steht.

**Schlüsselwörter:** Schönheit, Anmut, Würde, Naiv, Sentimentalisch, Geschichtliches Denken.

---

\* Tel: 021-29902472, Fax: 021- 22431706, E-mail: khodaei04@yahoo.de

### **Einleitung**

Schillers Denken über Ästhetik schwebt zwischen den populärphilosophisch-feuilletonistischen Ansichten und einer ernsthaften Bestrebung zur Erweiterung des Schönheitsbegriffes. Die Mitarbeit an literarischen Zeitschriften, seine Vorlesungen in Jena, die aktive Auseinandersetzung mit den Denkern seiner Zeit wie Johann Wolfgang Goethe und Johann Gottfried Herder und das Ringen um geistige Ebenbürtigkeit mit ihnen gaben Schiller den nötigen Anstoß, sich eine Weile aus dem künstlerischen Produktionsprozess herauszuziehen und die eigenen Schöpfungen aus einer distanzierten Sicht zu betrachten. Dabei ist bei ihm der große Einfluss der Kantschen Ästhetik nicht zu übersehen.

In der vorliegenden Abhandlung, die den Schillerschen Schönheitsbegriff und dessen Entwicklung und Wandlung zu untersuchen beabsichtigt, sind aus der Fülle der theoretischen Schriften diejenigen herangezogen und analysiert, in denen er seine eigenen Schönheitstheorien am deutlichsten artikuliert hat.

Wenn man die chronologische Reihenfolge als oberes Prinzip gelten lässt, ist *Kallias, oder über die Schönheit* die erste Schrift dieser Art. Sie besteht aus Briefen, welche im Winter 1792/93 geschrieben wurden und an Schillers Freund Körner adressiert sind. Diese Briefe können auch als Vorarbeit zur zweiten Schrift *Über Anmut und Würde* bezeichnet werden, welche innerhalb kurzer Zeit zwischen Mai und Juni 1793 für eine Aufsatzreihe in der Zeitschrift *Neue Thalia* verfasst wurde. Die letzte Schrift *Über naive und sentimentale Dichtung* erschien bruchstückhaft zwischen 1795 und 1796 in der Zeitschrift *Die Horen*.

### **I. Kallias oder über die Schönheit**

"Einen objektiven Begriff des Schönen zu finden", so verkündet Schiller am Eingang von *Kallias oder über die Schönheit*, sei sein Hauptanliegen. Der schöne Gegenstand soll nicht auf das einzelne Geschmacksurteil angewiesen sein und des "Ausspruchs der Erfahrung zu seiner Gültigkeit" bedürfen, sondern auf einem sicheren apriorischen Boden Fuß fassen. Zu diesem Zweck rückt Schiller das Schöne auf unvermittelte Weise in einen ethischen Verweisungszusammenhang, um

anschließend bei ihm eine ähnliche Beschaffenheit wie bei einer "freien moralischen Handlung" zu entdecken. Seiner Auffassung nach gibt es eine eigentümliche Beurteilungsart, die bei der Betrachtung der Dinge von allen übrigen Vorstellungen abstrahiert und bloß danach fragt, ob ein Objekt selbstbestimmt oder fremdbestimmt ist. Diese Beurteilungsart ist der praktischen Vernunft eigen, denn die theoretische Vernunft erhält im Kantisch gefärbten Denkkosmos Schillers lediglich epistemologische Aufgaben. Eine unmittelbare Verbindung der Vernunft mit dem Willen ist also die Leistung der praktischen Vernunft. Schiller zufolge ist eine moralische Handlung nur dann vernünftig und frei, wenn sich der Wille von den äußeren Faktoren nicht beeinflussen lässt und sich nur den Vernunftvorstellungen unterwirft. Genau diese "Ausschließung des äußeren Bestimmungsgrundes" ist die Form der praktischen Vernunft und verleiht der Handlung Autonomie und Freiheit.

Es gibt allerdings auch andere Gegenstände, auf welche die praktische Vernunft ihre Form anwendet. Hier spricht Schiller zunächst vom "Naturwesen", das sowohl das selbstbestimmende als auch das sinnliche Moment in sich vereinigt und die Vermittlung und Überbrückung der beiden Sphären der Freiheit und Sinnlichkeit ermöglicht. Solche Vermittlung ist allerdings nicht ganz einfach, denn Schillers Freiheitsbegriff hat sowohl eine universalisierende Funktion als auch eine unbedingte metaphysische Dimension: Sie durchzieht zwar wie ein Faden verschiedene Bereiche wie Geschichte, Politik, Ethik und Ästhetik, kann allerdings den sinnlichen Gegenständen nicht zukommen. Wie ist es aber möglich, die Freiheit auf das Schöne anzuwenden, ohne ihr übersinnliches immaterielles Heiligtum anzutasten?

Durch einen feinen Sprung rettet Schiller seinen metaphysischen Freiheitsbegriff, indem er dem sinnlichen Gegenstand nur eine Scheinfreiheit zugesteht. Seiner Auffassung nach kann die praktische Vernunft bei Betrachtung äußerer Gegenstände eine sogenannte "Vernunftähnlichkeit" entdecken, d.h. trotz einer tatsächlich heteronomischen Beschaffenheit eines Gegenstandes wird er so angesehen, als ob er durch sich selbst bestimmt sei und keinem äußeren Zwang unterliege. Der Scheincharakter dieser Selbstbestimmung und Freiheit ist dem

urteilenden Subjekt bekannt, da "nichts frei sein kann als das Übersinnliche und Freiheit selbst nie als solche in die Sinne fallen kann" (Schiller 1966:356).

Es ist also die ähnliche Qualität beider Sphären – die der moralischen Handlung und die der Schönheit –, welche der praktischen Vernunft eine analoge Beurteilung derselben erlaubt. Sie kann nun ihre Prinzipien auf den sinnlichen Gegenstand anwenden, und die Vorstellung von Freiheit, die eigentlich nur der sittlichen Handlung vorbehalten ist, wird in das Schöne hineinprojiziert. Ähnliche Denkoperationen findet man in der Kantschen Kritik der ästhetischen Urteilskraft, so etwa bei der Analyse des Erhabenen, wenn dort behauptet wird, dass das Gemüt beim Anblick der gewaltigen großartigen Naturdinge den Bereich der Sinnlichkeit verlässt und zur Beschäftigung "mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten" (Kant 1974:166), angeregt wird. Es soll angemerkt werden, dass verschiedene Erkenntnisvermögen wie Verstand, Urteilskraft und Vernunft im architektonisch aufgerichteten Denkgebäude Kants getrennte Funktionen und Aufgaben übernehmen und streng unterteilt worden sind, aber diese Tätigkeiten können zugleich miteinander korrespondieren und ihre Prinzipien auf andere Bereiche anwenden.

Schiller, der die Kantschen Prinzipien nicht durcheinander zu bringen und die metaphysische Autorität seines Freiheitsbegriffs nicht anzutasten beabsichtigt, hebt ausdrücklich hervor, dass die Analogie eines Gegenstandes mit der Form der praktischen Vernunft nicht Freiheit in der Tat "sondern bloß Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung" (Schiller 1966:356) ist.

Die "Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens oder der Freiheit" ist Schönheit, oder anders ausgedrückt: Schönheit "ist nicht anders als Freiheit in der Erscheinung" (ebd.:357).

So wird das Schöne auf dem theoretisch spekulativen Terrain in das Reich der Freiheit integriert. Im Grunde versucht Schiller, den schönen Gegenstand, der nicht im geringsten mit Vernunft – und schon gar nicht mit der praktischen Vernunft – zu tun hat, mit der Idee der Freiheit zu versöhnen und somit seinem eigenen universalen Weltverständnis anzupassen. Die Begründung der Objektivität des Schönen verlangt allerdings einen merkwürdigen subjektiven Umweg: Mit der

Annahme, Ethik und Ästhetik haben ja ein paar Gemeinsamkeiten, werden diese disparate Disziplinen quasi einer Zwangsehe unterzogen und unter ein Dach gebracht, um anschließend aus dieser Verbindung eine apriorische Legitimation des Schönen gewinnen zu können. Diese Verbindung ist allerdings noch wackelig und bedarf weiterer Begründung.

"Daß diejenige Eigenschaft der Dinge, die wir mit dem Namen Schönheit bezeichnen, mit dieser Freiheit in der Erscheinung eins und dasselbe ist, ist noch gar nicht bewiesen; das soll von jetzt an mein Geschäft sein." (ebd.:362)

Es erhebt sich nun die Frage, wie diese sogenannte "Freiheit in der Erscheinung" bzw. die Schönheit eines Gegenstandes vom Betrachterauge wahrgenommen wird. Hierzu ist Schillers Antwort einfacher als seine bisherigen Denkopoperationen: Wenn man am Gegenstand "keinen Einfluß des Stoffes oder eines Zweckes bemerkt" (ebd.:357).

Bis zu diesem Punkt spekuliert Schiller auf einer allgemein-subjektiven Ebene. Erst hier, mit dem direkten Bezug auf das Form-Stoff-Verhältnis beginnt er mit der Reflexion über den schönen Gegenstand. Seiner Auffassung nach darf das Schöne zweckmäßig oder regelmäßig sein, denn "[j]edes schöne Produkt muß sich vielmehr Regeln unterwerfen" (ebd.:358), aber diese Zweckmäßigkeit oder Regelmäßigkeit soll für das Betrachterauge nicht wahrnehmbar sein. Auch die heteronomische Qualität soll am Gegenstand nicht bemerkt werden können.

"Daß ein Objekt sich in der Anschauung als frei darstellt, wenn die Form desselben den reflektierenden Verstand nicht zu Aufsuchung eines Grundes nötigt. Schön also heißt eine Form, die sich selbst erklärt; sich selbst erklären heißt aber hier, sich ohne Hilfe eines Begriffs erklären." (ebd.:358-359)

Hier beginnt Schiller mit der Begründung der Objektivität des Schönen. Das Schöne soll durch seine objektive Beschaffenheit bestimmte Eigenschaften aufweisen, damit es den Betrachter "einladet, oder vielmehr nötigt", trotz seiner tatsächlichen Bestimmung von außen die Eigenschaft des "Nichtvonaußenbestimmtseins" an ihm zu merken.

"Etwas muß an dem Gegenstand sein, was ihn aus der unendlichen Reihe des

Nichtssagenden und Leeren heraushebt und unsren Erkenntnistrieb reizt [...] Es muß sich als ein Bestimmtes darstellen, denn er soll uns auf das Bestimmende führen." (ebd.:364)

Dieses Etwas ist die Form des Gegenstandes, die unseren Verstand veranlasst, aus der Negation des Vonaußenbestimmtseins auf die Vorstellung des Voninnenbestimmtseins bzw. auf Freiheit zu schließen.

Die technische Form des Gegenstandes – von Schiller als "Kunstmäßigkeit" bezeichnet – führt den Verstand zur Vorstellung der Freiheit und demzufolge zur Schönheit. Letzteres wird nach Schiller nur dann wahrgenommen, "wo die Masse von der Form und von den lebendigen Kräften völlig beherrscht wird" (ebd.:367). Als anschauliches Beispiel für die Freiheit und "Darstellung des durch die Form bezwungenen Stoffs" wird der Vogel im Flug angeführt.

Die technische Form eines Gegenstandes und die Vorherrschaft seiner Form der Masse gegenüber ist allerdings nicht die einzige Voraussetzung von Schönheit, denn mit dieser Annahme könnte jede mathematische bzw. geometrische Figur als schön bezeichnet werden. Die Technik bei dem Schönen muss aus dem inneren Wesen des Dinges herauskommen; sie soll dem Ding notwendig angeboren sein; sie soll an dem Ding mit "zur Natur" geworden sein. Natur heißt in diesem Kontext die Übereinstimmung eines Dinges mit sich selbst, so dass das Auge an dem Ding keine äußere Gewalt, keinen fremden Einfluss und keinen Zweck spürt: "Nicht bloße Autonomie, sondern Heautonomie muß da sein" (ebd.:368).

Die Naturhaftigkeit der technischen Form des Kunstwerkes haftet Schiller zufolge an dem Ding selbst, nicht am betrachtenden Subjekt, das das Objektive bloß wahrnimmt. Zwar wird der Begriff "Freiheit" von der Vernunft in das Objekt hineingelegt, wenn sie es unter der Form des Willens betrachtet, aber dies geschieht nur aufgrund jener objektiven Beschaffenheit des Dinges selbst.

"Du wirst auch mit mir darüber einig sein, daß diese Natur und diese Heautonomie objektive Beschaffenheiten der Gegenstände sind, denen ich sie zuschreibe, denn sie bleiben ihnen, auch wenn das vorstellende Subjekt ganz hinweggedacht wird. Der Unterschied zwischen zwei Naturwesen, worunter das eine

ganz Form ist und eine vollkommene Herrschaft der lebendigen Kraft über die Masse zeigt, das andre aber von seiner Masse unterjocht worden ist, bleibt übrig, auch nach völliger Hinwegdenkung des beurteilenden Subjekts. [...] Freilich ist die Vernunft nötig, um von dieser objektiven Eigenschaft der Dinge gerade einen solchen Gebrauch zu machen, wie bei dem Schönen der Fall ist. Aber dieser subjektive Gebrauch hebt die Objektivität des Grundes nicht auf." (ebd.:369)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Regelmäßigkeit ohne Regel, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck und schließlich die Naturhaftigkeit des Schönen den Verstand zum Analogieschluss zwischen dem schönen Objekt und der moralischen Handlung veranlassen. Schiller betont, dass Eigenschaften wie Proportion, Vollkommenheit und Zweckmäßigkeit selbst noch keine Schönheit des Dinges ausmachen. Erst nachdem diese Eigenschaften die Vorstellung der Freiheit in uns evozieren, rufen sie auch das Schönheitsgefühl hervor. Schönheit ist die Freiheit in der Erscheinung. Diese Scheinhaftigkeit betrifft aber nur die Freiheit des Objektes, sonst ist es die reale Beschaffenheit desselben, welche das Subjekt zu Vorstellungen wie Freiheit, Selbstzweck und Heautonomie führt.

Auf diese Weise kann Schiller mittels eines formalen Analogieschlusses eine Brücke vom subjektiven Prinzip der praktischen Vernunft zur Objektivität des Schönen einschlagen. Obwohl er mit der Thematisierung des Form-Stoff-Verhältnisses seinen Schönheitsbegriff ein Stück konkretisiert, fällt bei ihm die empirische Untersuchung des Schönen sehr dürftig aus. Die knappen Beispiele, welche seine theoretischen Überlegungen untermauern sollen, stammen alle aus dem Bereich des Naturschönen; die von Menschen geschaffenen Kunstwerke werden hingegen völlig ignoriert.

Außerdem kann Schiller keine überzeugende apriorische Legitimation des Schönen vorlegen, es sei denn, der Kantisch geschulte Leser kann seine logischen Denkopoperationen nachvollziehen und davon ausgehen, dass sie auf transzendentalen Prinzipien beruhen. Außerdem sind seine Grundannahmen wie "Ausschließung des äußeren Bestimmungsgrundes" bei freier moralischer Handlung nachweisbedürftig und für den geschichtlich distanzierten Leser nicht unbedingt nachvollziehbar. Seine

ästhetischen Überlegungen bleiben in dieser Schrift abstrakt und schemenhaft und entfernen sich zu weit vom konkreten Gegenstand. Denn, spätestens in dem Moment, als das Schöne auf sein Schönsein hin befragt wird, landen alle weithergeholten Spekulationen auf den empirischen Boden.

## II. Über Anmut und Würde

In *Über Anmut und Würde* untersucht Schiller die menschliche Schönheit. Der Ausgangspunkt für seine Überlegungen bildet eine griechische Fabel, wonach die Göttin der Schönheit Venus einen Gürtel besitzt, der die Kraft hat, jedem, der ihn trägt, Anmut zu verleihen und Liebe zu erwerben. Dies impliziert zunächst eine Unterscheidung zwischen Schönheit und Anmut. Die Anmut kann weiterhin nach der Fabel "aus der Hand des Schönen, auf das Minderschöne, ja selbst auf das Nichtschöne übergehen" (ebd.:382).

Der Gürtel ist somit die Allegorie für eine sogenannte "bewegliche Schönheit", die an ihrem Subjekt zufällig entsteht und ebenso aufhört. Dennoch verleiht der Gürtel dessen Träger objektive Eigenschaften.

"Wenn nur der Gürtel des Reizes eine objektive Eigenschaft ausdrückt, die sich von ihrem Subjekte absondern lässt, ohne deswegen etwas an der Natur desselben zu verändern, so kann er nichts anders als Schönheit der Bewegung bezeichnen; denn Bewegung ist die einzige Veränderung, die mit einem Gegenstand vorgehen kann, ohne seine Identität aufzuheben." (ebd.:383)

Es gibt also zwei unterschiedliche Arten von Schönheit: Erstens die "Schönheit des Baues" oder "architektonische Schönheit", welche nach dem Gesetz der Notwendigkeit von Natur gegeben ist. Der Allegorie nach kann die Vollkommenheit der Person nicht allein durch die architektonische Schönheit erreicht werden. Sie bedarf einer zweiten Art der Schönheit. Dieses ist Anmut, die Schönheit der Bewegung, welche durch die Tätigkeit des Subjekts entsteht: "Anmut ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekt selbst hervorgebracht wird" (ebd.:385).

Wie kommt aber die Anmut zustande und welche Tätigkeiten können sie

hervorrufen? Nach Schiller ist die "Seele" das bewegende Prinzip bei Entstehung der Anmut, wobei sich sein Seelenbegriff wie zuvor der Naturbegriff nicht eindeutig bestimmen lässt. Er ist eher dem Geiste verwandt, als dem traditionellen Seelenbegriff, der in der geistesgeschichtlichen Entwicklung des Abendlands "in einem immer schärferen Gegensatz zum Geistesbegriff" (Marcuse 1965:75) tritt. Die Anmut, so Schiller an einer anderen Stelle der erwähnten Schrift, entsteht sogar mit der "Einwirkung des empfindenden Geistes".

Des Weiteren betont Schiller seine in den *Kallias*-Briefen begründete Ansicht, dass die Schönheit nicht nur in der Sinnenwelt dargestellt wird, sondern auch durch das sinnliche Vermögen wahrgenommen wird, was er als "unmittelbare" Wahrnehmungsart der Schönheit bezeichnet. Aber das Schöne kann nach dem Zufallprinzip auch das Objekt der Vernunft werden, in dem Sinne, dass die Vernunft mit der Vorstellung des Schönen eine ihrer Ideen verbindet, d.h., dass "die Vernunft von diesem Effekt der bloßen Sinnenwelt einen transzendentalen Gebrauch macht und ihm dadurch, daß sie ihm eine höhere Bedeutung leiht, gleichsam ihren Stempel aufdrückt" (Schiller 1966:388). In diesem transzendentalen Gebrauch liegt für Schiller der Grund der Subjektivität des Schönen: "Die Schönheit ist daher als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer sie durch Geburt, der andren durch Adoption angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur und erlangt in der Vernunftwelt das Bürgerrecht" (ebd.:388-89).

Auf diese Weise präzisiert und korrigiert Schiller seinen in den *Kallias*-Briefen erarbeiteten Schönheitsbegriff. Hatte er dort das subjektive Moment der Wahrnehmung in eine Objektivität des schönen Gegenstandes umschlagen lassen wollen, so enthält und vereinigt sein Schönheitsbegriff jetzt die beiden Momente in sich. Das Schöne tritt in die Mitte zwischen Geist und Sinnlichkeit und die schöne Bewegung bzw. Anmut ist das vermittelnde Glied zwischen den beiden. Dieser Schönheitsbegriff leistet also die Auflösung jener Widersprüche, welche sich in den *Kallias*-Briefen auf die eine oder andere Seite schlugen.

Die Versöhnung von Geist und Sinnlichkeit bedeutet allerdings keine Gleichrangigkeit der beteiligten Elemente. Es scheint, als ob der Geist mindestens

einen Teil der bisherigen Position der Natur übernimmt und eine gewisse Vorherrschaftsrolle für sich beansprucht, jedoch aus Einsicht eine Unterdrückung des Sinnlichen vermeidet.

"Indem also die Person oder das freie Prinzipium im Menschen es auf sich nimmt, das Spiel der Erscheinungen zu bestimmen, und durch seine Dazwischenkunft der Natur die Macht entzieht, die Schönheit ihres Werkes zu beschützen, so tritt es selbst an die Stelle der Natur und übernimmt mit den Rechten derselben einen Teil Ihrer Verpflichtungen [...] Die Freiheit regiert also jetzt die Schönheit. Die Natur gab also die Schönheit des Baues, die Seele gibt die Schönheit des Spiels." (ebd.:391)

Der Geist begnügt sich allerdings nicht allein damit, der Erscheinung eine höhere Bedeutung zu verleihen, sondern zwingt ihr seine eigenen Spielregeln auf. Er hat jetzt die Oberhand, hat sogar die Macht, "die Natur in seinem Dienste Natur bleiben zu lassen" (ebd.:391) und ist im Endeffekt fähig, alle Bewegungen seines Körpers – auch die nach dem Naturgesetz geschehenen Handlungen – zu beeinflussen und seinem eigenen Spiel zu unterwerfen, so dass Anmut und Grazie als Eigenschaften des Baues erscheinen und von architektonischer Schönheit nicht unterschieden werden können.

Die architektonische Schönheit des Menschen ist nach den bisherigen Ausführungen an der objektiv-sinnlichen Seite des Schönen anzusiedeln, obwohl sie, so die Behauptung Schillers, "dem Grade nach alle anderen Schönheiten übertrifft". Sie entsteht "allein durch Naturkräfte" und ist keiner "Varietät, keiner Erweiterung fähig". Die architektonische Schönheit gewinnt im Menschen erst unter dem Einfluss des Geistes Grazie und Anmut: "Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluss der Freiheit" (ebd.:391).

Diese Art Schönheit kommt also nur einem Individuum zu, das wegen der Einheit von Freiheit und Notwendigkeit in seinem inneren Wesen schön handelt. Die sich nun aufdrängende Frage, warum diese Art Schönheit mit der Vernunft im Einklang steht, kann auf zweierlei Arten beantwortet werden. Einerseits soll der Einklang als purer Zufall angesehen werden, wie dies bereits am Eingang dieser

Schrift mythisch begründet wurde, und andererseits als Entgegenkommen der beiden beteiligten Faktoren. Die letzte Feststellung zeugt von einer bisweilen kaum erschlossenen Dimension der Natur im Schillerschen Denken. In diesem bestimmten Kontext ist Natur nicht mehr eine passive, blind handelnde Macht, sondern besitzt Intentionen und Absichten. Diese Auffassung korrespondiert im Großen und Ganzen mit Goethes Naturbegriff, nach welchem die Natur auf ihre eigentümliche Art ständig räsoniert und denkt: "Sie [die Natur] hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann" (Goethe 1989:12).

Ein weitaus wichtigerer Aspekt dieses Aufsatzes ist die Art und Weise der Entäußerung von Anmut. Sie äußert sich vor allem in der Mimik, Gestik und in den körperlichen Bewegungen einer Person. Diese Bewegungen sind der Ausdruck der Individualität, der Persönlichkeit, des Charakters, kurzum ein Ausdruck der Seele des Menschen: "Wenn wir also aus dem architektonischen Teil seiner Bildung erfahren, was die Natur mit ihm beabsichtigt hat, so erfahren wir aus dem mimischen Teil derselben, was er selbst zu Erfüllung dieser Absicht getan hat" (Schiller 1966:398).

Der Rückzug auf die schöne Seele weist vor allem auf die Rolle des Individuums als eigentümlichem Adressaten dieser Schrift hin. Der Ort der Verwirklichung von Anmut und Würde ist der geistig gebildete Einzelne, bei welchem das Verhältnis von Geist und Sinnlichkeit ausgewogen und harmonisch sein sollte. Es darf keine Gewalt von der einen oder anderen Seite ausgeübt werden.

"Grazie muß jederzeit Natur, d.h. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und das Subjekt selbst darf nie so aussehen, als wenn es um seine Anmut wüßte" (ebd.:395). Die Naturhaftigkeit bedeutet in diesem Kontext die selbstbeherrschte souveräne Erscheinungsweise eines Individuums. So wie eine sogenannte unnatürliche "Toiletten-Schönheit" nie die echte architektonische Schönheit ersetzen könne, verrät sich irgendwie eine nachgeahmte oder künstlich gemachte Anmutsgeste: "Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit

den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. [...] In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung" (ebd.:408-409).

Erst am Ende seiner Ausführungen über Anmut überrascht Schiller den Leser mit der Feststellung, dass die zur Verhandlung stehenden Begriffe geschlechtsspezifisch gedeutet werden sollen: "Man wird, im ganzen genommen, die Anmut mehr bei dem weiblichen Geschlecht finden" (ebd.:409). Denn zur Anmut gehört sowohl der schöne körperliche Bau als auch Charakter und in beidem sei die Natur "dem Weibe günstiger als dem Manne" (ebd.).

Schon allein die letzte Aussage lässt eine Steigerung der Anmut vermuten, die dem Mannescharakter gerecht werden soll: Dies ist der im Titel angekündigten Begriff der "Würde", dessen Eigenheiten am Ende des ersten Teils von Schiller erläutert werden. Würde ist nach Schiller die Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft und schlägt sich auch im Sinnlichen nieder. Bei der Würde handelt der Mensch nicht wie bei der Anmut "moralisch schön" sondern "moralisch groß", da er gegen die eigene Neigung und den eigenen Trieb handelt. Die Würde zeugt von der geistigen Größe und der Willensfreiheit eines Menschen und ist vor allem im Leiden zu treffen. In der Würde verlieren Sinnlichkeit und Sittlichkeit das harmonische Miteinandersein, wie es bei der Anmut der Fall ist, denn Würde ist die "Unterordnung des Sinnlichen durch das Sittliche" (ebd.).

Vergleicht man nun die beiden Schriften *Über Anmut und Würde* und *Kallias oder über die Schönheit*, so kann man sie unter den Grundsatz "Schönheit ist die Freiheit in der Erscheinung" rubrizieren, allerdings mit einem großen qualitativen Unterschied: Die Freiheit wurde in der *Kallias*-Schrift durch Denkopoperationen bzw. durch einen Analogieschluss gewonnen, indem das urteilende Subjekt seine Freiheitsprinzipien auf den Gegenstand seiner Betrachtung projizierte. In dieser Schrift hingegen liegt die Freiheit dem Schönen nicht weit entfernt, sondern verbirgt sich hinter den schönen Bewegungen eines Menschen und findet ihre sinnliche

Darstellung in der Anmut. Diese Ansicht kommt vor allem in dem Satz "Schönheit ist die Freiheit in der Erscheinung" deutlich zum Vorschein.

Es gibt weitere substanzielle Unterschiede zwischen den beiden Schriften: In *Über Anmut und Würde* steht nicht die schöne Natur im Mittelpunkt des Interesses sondern der sittlich-geistige Mensch, der eben aufgrund seiner Sittlichkeit und Freiheit schön erscheint.

Eine deutliche Bedeutungsverschiebung in dieser Schrift ist allerdings die des Naturschönen. In den *Kallias*-Briefen war die Natur die oberste Instanz, welche mit ihrer Vorbildfunktion als Maßstab des Kunstschönen galt. Als schön bezeichnete man dort einen Gegenstand, "wenn seine Vollkommenheit als Natur" (ebd.:371) erschien. Daraus folgte, dass der in der Natur vorhandene Originalgegenstand schöner als dessen Nachbildung in der Kunst sei. Aber die Schrift *Über Anmut und Würde* tendiert dazu, das Naturschöne zugunsten einer sich von der Natur loslösenden abstrakten, von Menschen konstruierten Schönheit in den Hintergrund zu schieben. Die nach dem Gesetz der Freiheit vom Subjekt hervorgebrachte Schönheit gewinnt in hohem Maße an Bedeutung. Das Sinnlich-Schöne in der Anmut verweist auf eine übersinnliche Schönheit aus dem Reich der Freiheit und diese scheint einen höheren Rang zu haben als die naturgegebene architektonische Schönheit. Was also diesen Text vom letzten deutlich unterscheidet, ist die Abstufung der Schönheit nach dem Gesichtspunkt, ob diese naturgegeben oder vom Menschen konstruiert ist.

### **III. Über naive und sentimentalische Dichtung**

"Die Wand, die Kant von der Ästhetik der Goethezeit trennt, ist die des historischen Denkens" (Szondi 1974: 19). Die historische Situierung des Schönen veranlasst die Denker, über den eigenen Standort in der Abgrenzung zur alten Dichtung zu reflektieren. Ein herrschendes Thema der Zeit ist das gespaltene Verhältnis von Kunst und Natur. Diesbezüglich gibt es nach der allgemeinen Kunstauffassung in Schillers Zeit ein Drei-Phasen-Konzept, welches im folgenden Zitat aus dem Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* zusammengefasst

werden kann: "Die Natur macht ihn [den Menschen] mit sich eins, die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück" (Schiller 1966:558).

Die erste Epoche ist die der Einheit von Kunst und Natur. Die Bewunderung der griechischen Antike wegen ihrer sinnlichen Größe, Lebendigkeit und Natürlichkeit ist zugleich die Bewunderung jener Einheit.

Das Zeitalter der Entzweiung zwischen Kunst und Natur, also Schillers Gegenwart, ist die zweite Phase. Die Geschiedenheit von Natur und Kunst und die Sehnsucht nach der Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes wird in der Dichtung unterschiedlich bearbeitet: durch naiven und sentimentalischen Dichter.

Die dritte Epoche ist die Wiedervereinigung von Kunst und Natur durch Vernunft und Einsicht. Allerdings wird die Verwirklichung dieser bewusst angeforderten Einheit auf die zukünftig ästhetisch gebildete Menschheit in einer höheren Stufe ihrer Entwicklung verschoben. Eine Auseinandersetzung mit diesem Thema sind Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, welche zunächst an Herzog von Holstein-Augustenburg geschrieben und später im Jahr 1795 in den *Horen* veröffentlicht wurden. Diese Briefe stellen hauptsächlich die gesellschaftliche Rolle der ästhetischen Erfahrung in den Vordergrund. In ihnen ist nicht das Schöne an sich, sondern dessen Wirkung der Gegenstand der Untersuchung. Sie handeln davon, wie der Künstler an den gesellschaftlichen Antagonismen leidet und die Missstände und Gegensätze mit Mitteln der Kunst zu überwinden versucht; sie begreifen die Kunst als Antwort auf die historische Problematik im Schauplatz der Französischen Revolution und als treibende Kraft bei der Verwirklichung menschlicher Ideale.

In der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* wollte Schiller zunächst anknüpfend an Immanuel Kant und Moses Mendelssohn das Phänomen des Naiven untersuchen, welches im Allgemeinen als ein Alternativbegriff zu künstlichen und verdorbenen Verhältnissen verstanden wurde. Seine Vorgänger hatten das Naive unter anderem in der Relation zum "Erhabenen" gebraucht. Schiller präzisiert diesen Begriff, indem er den Gegenbegriff des "sentimentalischen" einführt und die beiden Kategorien auf dem Kontext der verfremdeten Beziehung

von Kunst und Natur in der modernen Zeit untersucht.

Wir sind, so Schiller, aus dem mütterlichen Schoß der Natur in unserem Drang nach Freiheit in die Fremde hinausgeeilt und jetzt "hören wir im fernen Ausland der Kunst der Mutter rührende Stimme. Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden und haben beides verloren. Daraus entspringt eine doppelte und sehr ungleiche Sehnsucht nach der Natur" (ebd.:550).

Die doppelte Sehnsucht meint die naive und sentimentale Beziehung zur Natur, wobei diese Unterscheidung selbst im doppelten Sinne verstanden werden kann: Sowohl psychologisch als auch geschichtsphilosophisch.

Weil jene angebliche Einheit oder Harmonie verlorengegangen ist, vermissen wir die anfänglich unmittelbare Beziehung zur Natur und fühlen uns im Reich der Freiheit nicht mehr wohl. Die "Mißbräuche in der Gesellschaft" und alle "Übel der Kultur" treiben uns in den Schoß der Natur, welche immer noch ihren Pfad für ihre Kinder offen hält. "[...] Sie umgebe dich wie eine liebliche Idylle, in der du dich selbst immer wiederfindest aus den Verwirrungen der Kunst" (ebd.:551).

Der Mensch ist aber nicht allein durch seinen Ursprung mit Natur innerlich verbunden. Die Naturgegenstände sind nicht nur die Darstellung unserer verlorenen Kindheit (ebd.:541), sie haben durchaus Qualitäten, die aus unserem heutigen Standpunkt gesehen anziehend sind: Die Andersartigkeit der Natur zeigt die Unnatur in uns. Das Bestehen der Dinge durch sich selbst und die Existenz nach eigenen, unabänderlichen Gesetzen weist auf die Art hin, wie sich die Idee verwirklichen könnte; sie sind das Vorbild für eine freie Menschheit.

"Es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben. Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst. Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen" (ebd.).

Schiller zufolge geschieht diese Hinwendung zur Natur vor allem aus unserem

moralischen Trieb. Das moralische Interesse kommt in dem Augenblick zustande, wenn das Verlorensein der ursprünglichen Einheit mit der Natur und die damit verbundenen negativen Auswirkungen dem Menschen bewusst wird. Allerdings ist es nicht die objektive Form des Schönen, wie es in den Kallias-Briefen der Fall war, die unser moralisches Interesse erweckt, sondern die Idee der Notwendigkeit einer Einheit mit der Natur. Nach Schiller sind die Naturdinge die Darstellung unserer moralischen Ideale "und eben mit diesem Triebe steht das Dichtungsvermögen in der engsten Verwandtschaft" (ebd.:557).

Die Poesie, welche im allgemeinen die Aufgabe hat, der Menschheit "ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben", soll nun die geschilderten Zustände und Verhältnisse dichterisch bearbeiten.

Aus dem neuen Verhältnis zur Natur, also aus Naturwidrigkeit, entstehen die zwei Beziehungen des Dichters zur Natur: "Sie werden entweder Natur sein, oder sie werden die verlorene Natur suchen" (ebd.:554). Sie sind entweder naiv oder sentimental. Im ersten Fall verlässt sich der Dichter auf sein Gefühl und folgt der einfachen Natur. Er kann sich durch die Nachahmung der Wirklichkeit vollständig ausdrücken, indem er in seinem Urteil über die Dinge ihre gekünstelten Verhältnisse übersieht. Die Natürlichkeit und Naivität seines Verhältnisses zur Natur in einer von der Entfremdung gezeichneten modernen Zeit sind allerdings unzeitgemäß. Wegen dieses Bezugs auf die Naturgegenstände wird der naive Typus von Schiller auch als "realistisch" bezeichnet. "Das naive Genie steht also in einer Abhängigkeit von der Erfahrung, welche das sentimentalische nicht kennt" (ebd.:586). Er bedarf "eines Beystandes von außen" (ebd.:586). Fehlt die äußere Natur, die ihm den nötigen Anstoß zum Ausdruck geben soll, "dann fällt er entweder aus der Gattung raus, wird zur gemeinen Natur, oder wird sentimentalisch, um Dichter zu bleiben" (ebd.).

Der sentimentalische Dichter reflektiert hingegen "über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft" (ebd.:560).

Die Wirklichkeit wird vom sentimentalischen Dichter eigentlich nicht so hingenommen, wie sie an und für sich ist, sondern er transformiert seine eigenen Ideen auf sie: "Die Erhebung des Wirklichen zum Ideal" und somit die "Darstellung des Ideals" sind sein Hauptanliegen. Auch der Sentimentalische hat Sehnsucht nach der Natur, aber er will das Verlorene gar nicht wiederherstellen. Er entdeckt die beraubte Natur im Privaten, im Subjektiven, in Idealen.

"So wie nach und nach die Natur anfing, aus dem menschlichen Leben als Erfahrung und als das Subjekt zu verschwinden, so sehen wir sie in der Dichtervelt als Idee und als Gegenstand aufgehen" (ebd.:553).

Der sentimentale Dichter hat also das Gesetz der Natur zum eigenen Wesen gemacht, hat sich durch Verinnerlichung desselben verselbständigt und nährt sich nun von sich selbst. "Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene sinnliche Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als moralische Einheit, d.h. als nach Einheit strebend sich äußern. Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustand wirklich stattfand, existiert jetzt bloß idealisch: sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm, als ein Gedanke, der erst realisiert werden soll, nicht mehr als Tatsache seines Lebens" (ebd.:557).

Schiller bezeichnet diese Art Dichtung als "idealistisch", weil der Dichter sein Material zunächst in der eigenen Ideenwelt sucht. Auch wenn der sentimentale Dichter sich mit der Wirklichkeit auseinander zu setzen hat, begnügt er sich nicht mit den Gegebenen und Fakten, sondern transformiert seine Ideen auf sie.

Naiv und sentimental sind nicht starr differenzierte Begriffe, sondern sind perspektivisch aufeinander verwiesen. Das Sentimentale setzt das Naive voraus, denn dieses weiß von seiner Naivität nicht, solange es mit dem sentimental Blick nicht konfrontiert worden ist. Wenn der naive Dichter an die Stelle der Empirie die Tätigkeit seines Geistes setzt, wird er zum sentimental. Es gibt also Überbrückungsmöglichkeiten zwischen den beiden dichterischen Existenzformen. Schließlich gibt es im Schillerschen Konzept die Versöhnung vom Naiven und Sentimentalen, die aber ihre Verwirklichung in der Zukunft finden werden.

Abschließend sei angemerkt, dass die beiden Hauptkategorien dieser Abhandlung von den Zeitgenossen Schillers mehr und weniger auf die unterschiedlichen dichterischen Qualitäten von ihm und Goethe bezogen wurden: Der naturfreundliche Goethe verkörperte "das naive Genie" und der zukunftsgerichtete Idealist Schiller den sentimentalischen Dichter.

#### **IV. Zusammenfassung: Wandlung des Schönheitsbegriffes**

Obwohl die Begriffe "naiv" und "sentimentalisch" in der zuletzt analysierten Abhandlung keine normative Klarheit erlangen können, gelingt es Schiller, den Standort der Dichtung in der modernen Welt zu bestimmen und darüber hinaus, die Möglichkeiten, Grenzen und die ästhetischen Grundlagen seiner eigenen Poetik auf den Begriff zu bringen. Seine originelle Leistung besteht aber vor allem darin, dass er die Unterschiede zwischen moderner und antiker Dichtung eingebettet in die Zeit interpretiert. Mit der Betonung der Zeitbezogenheit der Poesie erteilt Schiller eine Absage an klassizistische Anforderungen mancher Zeitgenossen wie Johann Joachim Winckelmann oder Gottfried August Bürger nach Wiederherstellung der antiken Verhältnisse sowie an romantische Sehnsucht nach einem unbestimmten naturhaften Ursprungszustand. Schiller weist zurecht darauf hin, dass die modernen gesellschaftlichen Verhältnisse und der Wandel der Beziehung zur Natur eine neue Poesie fordern.

Weiterhin setzt sich Schiller eindeutig für die moderne Dichtung ein: Der moderne Dichter bzw. der sentimentale ist dem Naiven insofern überlegen, dass er sein Material von innen ausschöpft und sich ein Ideal zu bilden hat, während der naive den Beistand von außen braucht, d.h. auf die Realität und dessen Beschreibung angewiesen ist. "Vergleicht man hingegen die Arten selbst miteinander, so zeigt sich, daß das Ziel, zu welchem Mensch durch Kultur strebt, demjenigen, welches er durch Natur erreicht, unendlich vorzuziehen ist" (ebd.:558).

Dieser Vorzug des Zieles und überhaupt die positive Bewertung der modernen Poesie beruht auf einer sukzessiven geistigen Entwicklung, innerhalb welcher der "Geist" mit seiner "Überlegenheit in Ideen" zu einer mächtigen Instanz der

ästhetischen Welt hinaufsteigt. Die schöne Welt avanciert durch einen autonomen, autarken Geist, mit dem Reichtum seines Potentials und der Unendlichkeit seiner Möglichkeiten beinah zum Selbstzweck. Die ästhetische Schöpfung wird zur totalisierenden Aktivität, da die Idee als tragendes Prinzip sich bereits verselbständigt hat. Für den ästhetisch Schaffenden eröffnen sich neue unbekannte Horizonte und zugleich kommt die Mangelhaftigkeit des Sinnlichen ans Tageslicht:

Ein Werk für das Auge findet nur in der Begrenzung seine Vollkommenheit; ein Werk für die Einbildungskraft kann sie auch durch das Unbegrenzte erreichen. In plastischen Werken hilft daher dem Neuern seine Überlegenheit in Ideen wenig. [...] In poetischen Werken ist es anders, und siegen gleich die alten Dichter auch hier in der Einfalt der Formen und in dem, was sinnlich darstellbar und körperlich ist, so kann der neuere sie wieder im Reichtum des Stoffes, in dem, was undarstellbar und unaussprechlich ist, kurz, in dem, was man in Kunstwerken Geist nennt, hinter sich lassen. (ebd.:560)

Vergleicht man nun die drei ausgewählten Schriften miteinander, kann man in ihnen einen Entwicklungsprozess beobachten, innerhalb dessen die vom Geist bzw. von der Freiheit und Sittlichkeit hervorgebrachte Schönheit nach und nach an Bedeutung gewinnt.

Hatte in der ersten Schrift die praktische Vernunft ihre Prinzipien auf das Schöne angewendet, so findet in der Anmut und ganz besonders in der sentimentalischen Poesie der Geist seine angemessene Darstellungsform. Während in den *Kallias*-Briefen die Freiheit in der Erscheinung nur aus dem Analogieschluss des urteilenden Subjekts gewonnen wurde und dem schönen Gegenstand tatsächlich nicht zukam, objektiviert sich die Freiheit in den beiden letzten Fällen. Die gemeinsame Grundkonzeption der beiden letzten Schriften lautet: Schönheit ist die Verweisung des Sinnlichen auf ein Übersinnliches, nämlich auf die Freiheit in der Anmut und auf das Ideal in sentimentalischer Dichtung. Das Übersinnliche ist im weitesten Sinne der wahrhafte Geist, der sich aber wie der Hegelsche Geist noch

nicht als der absolute weiß und nicht nach dem Grad seiner Entwicklung abgestuft ist. Er ist vielmehr der gemeinsame Nenner für unterschiedliche Prinzipien: Freiheit des Willens, moralischer Trieb und Ideal des Dichters.

Eine weitere Entwicklung innerhalb der herangezogenen Schriften ist die des Naturbegriffes: War die Natur in der ersten Schrift im Einklang mit der Freiheit und Vernunft, hatte sie im zweiten Aufsatz vernünftige Absichten aufgezeigt, so ist sie besonders in der letzten Schrift in den Bereich des Notwendigen degradiert worden. Sogar die Vollkommenheit der Naturgegenstände, so kommentiert Schiller, ist nicht ein "Verdienst der Natur" selbst, sondern ein von uns in sie hineinprojizierter Gedanke. Die Begrenztheit des Sinnlichen und das Fehlen der Freiheit werden nun als Mangel der Natur begriffen. Entgegen den chronologisch ersten Schriften, die im Zeichen der Kantschen Ästhetik standen, beginnt hier ein Prozess, der in seinem weiteren Verlauf zur Hegelschen Auffassung über die Mangelhaftigkeit des Naturschönen führt. Das Kunstschöne, d.h. das von Menschen produzierte Kunstwerk stehe höher als die Natur, so Hegel in seinen Vorlesungen über die Ästhetik, denn "die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit" (Hegel 1970:14). Sie entstehe nach dem Prinzip der "Freiheit und Geistigkeit", während das Naturschöne dem Gesetz der "Notwendigkeit" unterworfen sei und nicht in sich frei und selbstbewusst sein könne.

Ein anderer wichtiger Gesichtspunkt in der letzten Abhandlung ist die Problematik der Entfremdung zur Natur in modernen Gesellschaften. Mit einem Hauch Nostalgie stellt Schiller fest, dass die ursprüngliche Natur nicht eingeholt und die Entfremdung nicht so einfach überwunden werden kann: Nur als ästhetisch konstruierte kann die Natur ein Stück ihrer Fremdheit verlieren. Diese Aufgabe übernimmt die moderne Poesie, deren Programmatik die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal ist. Durch die Verinnerlichung der ästhetischen Weltsicht wird die schöne Natur zur wahren Natur. "Wahrheit an die Stelle der Schönheit zu setzen" (Nitschak 1976:253), ist nach Horst Nitschak der große Umschlag im ästhetischen Denken Schillers. Das moralische Wohlgefallen an wahrer Natur soll das ästhetische

Wohlgefallen an schöner Natur ersetzen.

"Wahre Natur ist der überzeitliche Ort der allseitigen und integralen Aktualität, die in dem von Natur geschiedenen Zustand der Moderne nur in der Poesie wieder herstellbar ist. [...] Wahre Natur ist letztlich das Modell einer immensen ideellen Verdinglichung aller menschlichen Verhältnisse." (ebd.:253-254)

Sogar das Plädoyer "zurück zur Natur" meint nicht die erste Natur, denn der Mensch hat - aus dem distanzierten Blick des Geistes betrachtet - seine ursprüngliche unmittelbare Beziehung zu ihr verloren. Die Natur wird nun als eine vermenschlichte Natur begriffen. Die Wandlung des Schönheitsbegriffes geht genau mit dieser Wandlung des Naturbegriffes einher: "Sie [die Naturdinge] sind, was wir waren, sie sind, was wir werden sollen". Diese Aufforderung Schillers nach der Rückkehr zur Natur wird von Georg Lukacs folgendermaßen kommentiert:

Natur bedeutet hier echtes Menschsein, das wahrhafte, von den falschen, mechanisierten Formen der Gesellschaft freigewordene Wesen des Menschen: den Menschen als in sich vollendete Totalität, der die Zerrissenheit in Theorie und Praxis, in Vernunft und Sinnlichkeit, in Form und Stoff innerlich überwunden hat oder überwindet (Lukacs 1968:248).

Die zitierten Textpassagen in Bezug auf den Themenkomplex "Wandel des Schönheitsbegriffes in den ästhetischen Schriften Schillers" zeigen, dass der veredelt, geistig reife Mensch im ästhetischen Konzept Schillers zunehmend an Bedeutung gewinnt. Die menschlichen "Ideale" werden zum tragenden Prinzip der modernen Kunst, denn im Vergleich zu einer begrenzten Erfahrungswelt besitzen die Ideen ungeheure und unbegrenzte Entfaltungsmöglichkeiten. Aus diesem Grund wird die Sinnlichkeit als mangelhaft aufgefasst. Außerdem wird das "Zufallsprinzip" des ästhetischen Urteils durch ideeller Ausgerichtetheit der Vernunft ersetzt.

## **V. Schlussfolgerung**

Resümierend kann der Entwicklungsgang Schillerscher Theorien folgendermaßen nachgezeichnet werden: Die Abwertung des Sinnlichen zugunsten

einer mächtigen Idee, welche ihren höchsten Ausdruck in der Poesie findet und die Menschheit zur Natur und damit zu sich selbst zurückbringt. Diese Entwicklung zeugt einerseits von der Überschätzung der eigenen dichterischen Arbeit - wie es lange von der traditionellen Rezeption Schillerscher Ästhetik behauptet wurde - und andererseits von der Überhöhung des Bürgertums des 18. Jahrhunderts mit seinem heilsgeschichtlichen Anspruch, durch die totalisierende Kraft der Idee die verdinglichten Verhältnisse zu überwinden. Natur als Vorbild und Endziel drückt zuletzt die Hoffnung aus, die Vernunft könne selbständig wie Natur ihre in der Praxis nicht verwirklichte Einheit realisieren und die bestehenden Gegensätze versöhnen.

#### **Literatur**

- Goethe, J. W.: *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*. Frankfurt/M.: Deutsche Klassik Verlag, 1989.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke: Bd. 13, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft*. Werke: Bd. X, , Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Lukacs, G.: *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Darmstadt: Luchterhand, 1968.
- Marcuse, H.: *Kultur und Gesellschaft*. Bd. I, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.
- Nitschak, H.: *Kritik der ästhetischen Wirklichkeitskonstruktion*. Frankfurt/M.: Roter Stern, 1967.
- Schiller, F.: *Werke in drei Bänden*. Bd. II, München: Hanser, 1966.
- Szondi, P.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.