

DIMITRI LIEBSCH

NEUN KRITISCHE FRAGEN ZU SCHILLERS *ÄSTHETISCHER ERZIEHUNG*

Belletristische Willkürlichkeit im Denken
ist freilich etwas sehr Übles, und muß den
Verstand verfinstern [...].¹

Ein konsensfähiges Resümee zu Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* könnte folgendermaßen aussehen: Im Anschluss an eine Korrespondenz, die er 1793 mit seinem adeligen Mäzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg geführt hat, veröffentlicht Schiller 1795 die Schrift *Über die ästhetische Erziehung* in drei Stücken. Im ersten Stück (1. bis 9. Brief) übt Schiller Kritik an der zeitgenössischen Kultur und dem ihr entsprechenden defizitären Charakter der Menschen. Dabei stellt er die Diagnose, dass die Französische Revolution an diesem Charakter gescheitert sei, schlägt ästhetische Erziehung zur Abhilfe und als Alternative zu politischen Maßnahmen vor und empfiehlt dazu Kunst als pädagogisches Mittel der Wahl. Im zweiten Stück (10. bis 16. Brief) versucht Schiller, bestehende Einwände gegen dieses Projekt auf einem »transzendentalen Weg« zu entkräften; dazu unternimmt er eine Deduktion des »Vernunftbegriffs der Schönheit«, der auch als Basis für die verschiedenen empirischen Varianten der Schönheit dienen soll (vgl. TS 592). Im dritten Stück (17. bis 27. Brief) kehrt Schiller allmählich zur Empirie zurück und entfaltet sein Projekt – jedoch nur fragmentarisch. Gemäß der Projektskizze im 16. Brief hätte es noch weitere Stücke geben müssen. Außerdem nimmt Schiller den (eingangs behaupteten) politischen Anspruch der ästhetischen Erziehung zurück; sie wird nun Selbstzweck.

Ein solches Resümee mag umreißen, was wir im Großen und Ganzen über die *Ästhetische Erziehung* wissen. Darüber hinaus wirft die Lektüre der Schrift jedoch eine ganze Reihe von essentiellen Fragen auf, die Schiller zur großen Frustration

1 Friedrich Schiller, Theoretische Schriften (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8), hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 2008, S. 698. Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich im Folgenden alle Verweise auf Schillers Texte auf diesen Band; sie werden mit der Sigle »TS« angeführt.

der Leser gar nicht, unzulänglich oder widersprüchlich beantwortet. Neun dieser Fragen werde ich im Folgenden nachgehen.

1) Welche und wie viele Arten charakterlicher Defizite gibt es?

Nach einigen Präliminarien benennt Schiller erstmals im 4. Brief ausdrücklich zwei Arten charakterlicher Defizite: »Der Mensch kann sich aber auf eine doppelte Weise entgegen gesetzt sein: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören.« (TS 567) Schiller entfaltet hier auf der Basis unterschiedlicher, keineswegs nur Kantischer Quellen ein Modell der Balance, demzufolge der Mensch ein hybrides Wesen ist, das über die Vermögen von Sinnlichkeit und Vernunft verfügt. Dem Ideal des Menschen entspricht dabei die Balance von Sinnlichkeit und Vernunft; verfehlt wird es hingegen entweder bei einem Übergewicht der Sinnlichkeit (im »Wilden«) oder bei einem Übergewicht der Vernunft (im »Barbaren«). Die zwei Arten charakterlicher Defizite sind demnach Varianten eines Ungleichgewichts.

Im 5. Brief finden ebenfalls zwei Arten Erwähnung, und es liegt nahe, dass wir in dieser Dichotomie eine konsistente Fortführung und insbesondere eine soziale Spezifizierung des im vorherigen Brief entwickelten vermögentheoretischen Modells der Balance sehen:

Hier Verwilderung, dort Erschlaffung: die zwei Äußersten des menschlichen Verfalls, und beide in Einem Zeitraum vereinigt! In den niedern und zahlreichen Klassen stellen sich uns rohe gesetzlose Triebe dar, die sich nach aufgelöstem Band der bürgerlichen Ordnung entfesseln, und mit unlenksamer Wut zu ihrer thierischen Befriedigung eilen. [...] Auf der anderen Seite geben uns die zivilisierten Klassen den noch widrigern Anblick der Schlawheit und einer Depravation des Charakters, die desto mehr empört, weil die Kultur selbst ihre Quelle ist. (TS 568)

Konsistenz unterstellen daher auch noch die aktuellen Kommentare, die hier sowohl die »Verwilderung« auf die »Wilden« als auch die »Erschlaffung« auf die »Barbaren« beziehen.² Diese Lesart ist jedoch falsch.

2 So etwa in der von Klaus L. Berghahn besorgten Ausgabe (vgl. Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2013, S. 218) oder im Kommentar von Stefan Matuschek (vgl. Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Frankfurt a. M. 2009, S. 125–283, hier S. 162).

Bei dem Zitat aus dem 5. Brief handelt es sich um eine fast wortwörtliche Paraphrase aus Schillers älteren Augustenburger Briefen (vgl. TS 502), was aus zwei Gründen zu Problemen führt. Anders als in der *Ästhetischen Erziehung* unterscheidet Schiller erstens in den Augustenburger Briefen noch nicht deutlich zwischen »Wilden« und »Barbaren«. Vielmehr identifiziert er beide in der Regel miteinander (vgl. TS 502, 507, 516, 518 und 531 f.), und daher kann er auch die »Barbarei« ausdrücklich als Gegensatz zur »Erschlaffung« anführen (vgl. TS 503). Formal stehen hier also »Wilde« und »Barbaren« gemeinsam (als erste Art) den »Erschlafften« (als der zweiten Art) gegenüber.³ Charakteristisch für die Augustenburger Briefe ist zweitens, dass Schiller diese beiden Arten nicht aus einem vermögentheoretischen Modell der Balance ableitet, sondern – im Rückgriff auf Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* von 1757 – physiologisch erklärt: »Wilde« und »Barbaren« haben demnach zu viel Energie, »Erschlaffte« hingegen zu wenig (vgl. TS 518 ff.).

Schiller setzt also in der *Ästhetischen Erziehung* beim Übergang vom 4. zum 5. Brief keinen konsistenten Diskurs fort, sondern tauscht die Arten menschlicher Defizite aus: Es sind im 5. Brief zwar immer noch zwei Arten, es sind aber nicht mehr dieselben wie im 4. Brief, und sie beruhen statt auf einem Balance-Modell nun auf einem physiologischen. Schiller legt diese Unterschiede allerdings zunächst in keiner Weise offen. Mehr noch, er setzt den Austausch in den weiteren Briefen fort. So kehrt er im 7. Brief mit dem Gegensatz zwischen »Naturmenschen« und »künstlichem Menschen« zu den aus fehlender Balance resultierenden Defiziten zurück (vgl. TS 579). In den ersten beiden Abschnitten des 10. Briefes stoßen wir dann auf eine ähnliche Überblendung von Vokabularen aus dem Kontext von Balance einerseits und von Physiologie andererseits, wie dies schon im Schritt vom 4. zum 5. Brief der Fall war (vgl. TS 587 f.). Am Ende des 16. Briefes ist der Gegensatz zwischen »angespanntem« und »abgespanntem Menschen« selbstverständlich erneut physiologisch motiviert (vgl. TS 617). (Und

3 Carsten Zelles Einschätzung, es gäbe in den Augustenburger Briefen »auch [sic!] Textstellen, die ›Wildheit‹ und ›Barbarbei‹ synonym setzen«, ist irreführend – es gibt dort vielmehr nicht eine einzige Textstelle, die dieser Synonymie signifikant widerspräche. Dies bestätigt Zelle indirekt selbst. Denn um die beiden Begriffe dennoch (zumindest gelegentlich) antonymisch interpretieren zu können, stützt er sich auffälligerweise gerade *nicht* auf die Augustenburger Briefe, sondern auf jene bereits angesprochene Passage aus dem 4. Brief der *Ästhetischen Erziehung*; und ausgerechnet diese später entstandene Passage soll nun eine solche Interpretation auch für die früher geschriebenen Augustenburger Briefe nahelegen (vgl. dazu Carsten Zelle, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795), in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart und Weimar 2005, S. 409–445, hier S. 416).

sowohl für den Anfang des 10. als auch für das Ende des 16. Briefes lassen sich wieder Überschneidungen mit den Augustenburger Briefen nachweisen.)

Erst aus der Retrospektive, erst mit dem 17. Brief wird den Lesern der *Ästhetischen Erziehung* deutlich, dass es überhaupt einen Unterschied zwischen dem Balance-Modell und dem physiologischen Modell gibt und in welchem Verhältnis die aus ihnen abgeleiteten Arten von Defiziten zueinander stehen. Schiller führt hier zur idealen Menschheit aus,

[...] daß im Ganzen nur *zwei* entgegengesetzte Abweichungen von derselben statt haben können. Liegt nemlich seine Vollkommenheit in der übereinstimmenden Energie seiner sinnlichen und geistigen Kräfte, so kann er diese Vollkommenheit nur entweder durch einen Mangel an Übereinstimmung oder durch einen Mangel an Energie verfehlen. Ehe wir also noch die Zeugnisse der Erfahrung darüber abgehört haben, sind wir schon im voraus durch bloße Vernunft gewiß, daß wir den wirklichen folglich beschränkten Menschen entweder in einem Zustande der Anspannung oder der Abspannung finden werden, je nachdem entweder die einseitige Tätigkeit einzelner Kräfte die Harmonie seines Wesens stört, oder die Einheit seiner Natur sich auf die gleichförmige Erschlaffung seiner sinnlichen und geistigen Kräfte gründet. (TS 619 f.)

Schiller stellt hier erstmalig die beiden unterschiedlichen Modelle in einem Tableau zusammen, anstatt sie wie in den vorherigen Briefen stiekum einander vertreten zu lassen. Das Balance-Modell findet sich im »Mangel an Uebereinstimmung«, der »Anspannung« und der »einseitigen Thätigkeit einzelner Kräfte« wieder, das physiologische im »Mangel an Energie«, der »Abspannung« und der »Erschlaffung«. Lediglich Schillers Arithmetik wird man widersprechen müssen, denn sie versteckt die Implikationen des Tableaus hinter der Rede von »nur *zwei* entgegengesetzten Abweichungen«. Zwar stehen sich auf einer ersten Ebene mit »Anspannung« und »Abspannung« (bzw. »Erschlaffung«) in der Tat nur *zwei* Arten charakterlicher Defizite gegenüber. Auf einer zweiten Ebene zerfällt aber die »Anspannung«, da es sich bei ihr um eine mangelnde Balance zwischen zwei Vermögen handelt, zwangsläufig in *zwei weitere* untergeordnete Arten – nämlich in eine, die durch ein Übergewicht von Sinnlichkeit entsteht, und in eine andere, die sich einem Übergewicht von Vernunft verdankt. Den »angespannten« Menschen als solchen gibt es also nicht, denn er ist, wie es im 4. Brief heißt, immer entweder »Wilder« oder »Barbar«; in der Begrifflichkeit des 7. Briefs könnte man auch sagen: Er ist immer entweder »Naturmensch« oder »künstlicher Mensch« (vgl. Abb. 1).⁴

4 Der Eindeutigkeit halber: Aus dem Tableau im 17. Brief lässt sich natürlich nicht ableiten,

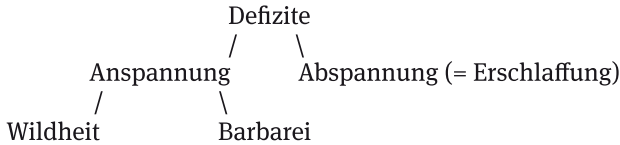


Abb. 1

Von der Einsicht in das komplexere Gefüge von Arten und Unterarten, die das Tableau im 17. Brief bietet, profitieren die Leser in der Folge wenig, denn die *Ästhetische Erziehung* ist bekanntlich Fragment geblieben. In den verbleibenden Briefen bietet Schiller allein eine Auseinandersetzung mit der Art der »Anspannung«, ohne ihre Unterarten weiter zu thematisieren.

Was Schiller in der *Ästhetischen Erziehung* über die Anzahl und Beschaffenheit der Arten charakterlicher Defizite ausführt, ist nicht nur unübersichtlich und irreführend, sondern – ohne Einsicht in die Augustenburger Briefe – bis hin zum 16. Brief für die Leser schlichtweg unverständlich. Ob sich der Autor Schiller über die Arten nennenswert früher im Klaren gewesen ist, bleibt fraglich. Möglicherweise ist er Opfer des eigenen *copy & paste* geworden, möglicherweise ist seine Darstellung absichtlich irreführend. Ihr Effekt besteht immerhin darin, den Lesern eine niedrigere Anzahl als die tatsächlich verstreut erwähnten *drei* Arten charakterlicher Defizite (nämlich: sinnliche »Anspannung«, geistige »Anspannung« und eine nicht näher spezifizierte »Abspannung«) zu suggerieren.

2) Worauf stützt sich die Kritik am modernen Individuum?

In einer der berühmtesten Passagen der *Ästhetischen Erziehung*, der Gesellschaftskritik im 6. Brief,⁵ behauptet Schiller, dass das moderne Individuum

dass in der *Ästhetischen Erziehung* unter »wild« immer ein vermögentheoretisches Defizit rubriziert wird. Im 5. Brief (vgl. TS 568) etwa ist das nicht der Fall – Schillers Diskurs über die Arten ist inkonsistent.

- 5 Um sie herum ist der fragwürdige Topos entstanden, Schillers Kritik sei ihrer Zeit voraus und habe deshalb Karl Marx' Entfremdungsanalyse antizipiert; vgl. etwa Wolfgang Düsing, Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Text, Materialien, Kommentar, München und Wien 1981, S. 153; Rolf Grimminger, Die ästhetische Versöhnung. Ideologiekritische Aspekte zum Autonomiebegriff am Beispiel Schillers, in: Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung, hg. von Jürgen Bolten, Frankfurt a. M. 1984, S. 161–184, hier S. 168; Terry Eagleton, Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, Stuttgart und Weimar 1994, S. 124; und Michael Hofmann, Schiller. Epoche – Werke – Wirkung, München 2003, S. 100. – Dem widerspricht allerdings schon Vicky Ripperer in ihrer ausführlichen Studie zu den Quellen dieser Kritik: »it is a perceptual scheme that has become more and more con-

gegenüber dem Individuum der griechischen Antike nicht konkurrenzfähig sei. Diese Behauptung verdient auch deswegen eine genauere Betrachtung, weil Schiller hier nur einen losen Zusammenhang zu den sonst verwendeten Erklärungen für charakterliche Defizite herstellt. Als *tertium comparationis* wählt Schiller für seinen Vergleich die Integrität, womit er an Johann Joachim Winckelmann anknüpft. Dieser empfahl 1755 in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* dem modernen Künstler, sich an der antiken Plastik und ihrer »idealischen« Schönheit und eben nicht an der »individuellen« Schönheit moderner Kunst (etwa des Niederländischen Porträts) zu schulen. Als Effekt dieser Schulung auf den modernen Künstler erwartete Winckelmann Folgendes: »Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums, werden die Begriffe des Getheilten in unserer Natur bei ihm läutern und sinnlicher machen [...].«⁶ Demnach zeichnete sich die antike Schönheit durch Integrität aus, die moderne jedoch nicht. Integrität war für Winckelmann noch ein ästhetisches Problem.

Vierzig Jahre später steht im 6. Brief der *Ästhetischen Erziehung* aber nicht mehr die Integrität von Schönheit, sondern die Integrität von Individuen zur Debatte. Schiller apostrophiert hier das antike Individuum wiederholte Male als »Ganzes« oder doch zumindest der Ganzheit fähig, wohingegen ihm das moderne Individuum als »Teil« oder »Bruchstück« erscheint (vgl. TS 571 ff.). Für das *tertium comparationis* trifft also im Besonderen zu, was schon im Allgemeinen bemerkt wurde,⁷ nämlich dass Schiller Winckelmanns Überlegungen zu ästhetischen Fragen auf die Anthropologie überträgt.

Darüber hinaus lassen auch die beteiligten Relata an der Validität von Schillers Vergleich zweifeln. Anders als für den Historiker Schiller, der sich 1789 in *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* noch eingehend mit Fragen der antiken Stratifikation auseinandersetzte,⁸ besitzt für den Theoretiker der *Ästhetischen Erziehung* die antike Gesellschaft keine Unterschicht(en). Bereits dies verzerrt den Vergleich zwischen antikem und modernem Individuum nachhaltig, denn das eine Relatum bezieht sich nur auf die (antike) Oberschicht, das andere hinge-

ventional over the years« (Vicky Rippere, Schiller and ›Alienation‹, Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas 1981, S. 98).

6 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. von Joseph Eiselein, Donaueschingen 1825, S. 3–56, hier S. 21 f.

7 Vgl. dazu Ludwig Uhlig, Schiller und Winckelmann, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 17 (1985), H. 1, S. 131–146, hier S. 142.

8 Vgl. dazu Friedrich Schiller, *Historische Schriften und Erzählungen*, Bd. 1 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6), hg. von Otto Dann, S. 481 f., 494 und 497 f.

gen auf die gesamte (moderne) Gesellschaft. Zu dieser Verzerrung tritt noch eine zweite, was an Schillers Ausführungen zur antiken »Vernunft« deutlich wird:

Sie zerlegte zwar die menschliche Natur und warf sie in ihrem herrlichen Götterkreis vergrößert auseinander, aber nicht dadurch, daß sie sie in Stücken riß, sondern dadurch, daß sie sie verschiedentlich mischte, denn die ganze Menschheit fehlte in keinem einzelnen Gott. Wie ganz anders bei uns Neuern! Auch bei uns ist das Bild der Gattung in den Individuen vergrößert auseinander geworfen – aber in Bruchstücken, nicht in veränderten Mischungen, daß man von Individuum zu Individuum herumfragen muß, um die Totalität der Gattung zusammen zu lesen. (TS 571)

Schiller vergleicht also moderne Menschen mit antiken Göttern. Auch in dieser Variante entwertet die Beschaffenheit des antiken Relatums das Lamento über den elenden Zustand des modernen Individuums.

Rückverfolgen lässt sich diese Variante bis zu Schillers *Brief eines reisenden Dänen* von 1785. Der Autor verarbeitete hier (abermals) seine Winckelmann-Lektüre und einen davon inspirierten Besuch, den er 1784 den Gipsabgüssen im Mannheimer Antikensaal abgestattet hatte. Wie schon Winckelmann vertrat Schiller dabei eine pygmalionische Ästhetik und nahm die Beschreibung eines vermeintlichen Herakles-Torso zum Anlass, den Lesern zu einer Art gelenkter Halluzination zu verhelfen und die Plastik quasi zu verlebendigen.⁹ Während Winckelmanns Beschreibung aber nur die Taten des Herakles evozieren sollte,¹⁰ sah sich Schiller veranlasst, aus dem Torso zugleich den Künstler, sein Volk und dessen Ideale für die Leser auferstehen zu lassen.¹¹ Seine Beschreibung schloss daher mit den Worten: »Siehe Freund, so habe ich Griechenland in dem Torso geahndet.« (TS 206) Vor diesem Hintergrund lässt sich die Rede von den Göttern im 6. Brief der *Ästhetischen Erziehung* präzisieren. Schiller »ahndet« die »ganze Menschheit« in den von Winckelmann kanonisierten Götter- und Heldendarstellungen der griechischen Plastik – was letztlich bedeutet, dass Schillers antikes Individuum nicht der Geschichte, sondern der Kunstgeschichte entstammt.

9 Damit verwandelte auch Schiller den *Künstlermythos* von Pygmalion, dessen Statue nach Ovid von Aphrodite zum Leben erweckt wurde (vgl. *Metamorphosen* X, 243–295), in ein Motiv der *Kunstrezeption*.

10 Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* (1759), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. von Joseph Eiselein, Donaueschingen 1825, S. 226–233, hier S. 229 ff.

11 Dass der Torso nicht Herakles, sondern den Selbstmörder Aias zeigt, belegt Raimund Wünsche, *Der Torso vom Belvedere. Denkmal des sinnenden Aias*, in: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst. Dritte Folge* 44 (1993), S. 7–46.

Obwohl Schiller ansonsten eine Reihe von durchaus zutreffenden Beobachtungen zu gesellschaftlicher Differenzierung und Arbeitsteilung offeriert, die er freilich eher tradiert als eigenständig entwickelt, ist seine daran geknüpfte Verlustrechnung für das moderne Individuum unhaltbar. Verantwortlich dafür sind zwei abenteuerliche Vergleiche. Im ersten misst Schiller die gesamte moderne Gesellschaft an der antiken Oberschicht, und im zweiten borgt er sich das *tertium comparationis* aus Winckelmanns Kunsttheorie und kontrastiert moderne Menschen mit antiken Plastiken. Ohne diese beiden Vergleiche wäre weder die Gesellschaftskritik so drastisch ausgefallen noch die Erziehungsbedürftigkeit des modernen Individuums derart hoch veranschlagt worden.

3) Welche Entwicklung(en) durchlaufen Individuum und Gattung?

Über das Ziel der Entwicklung von Individuum und Gattung informiert uns Schiller erstmals im 2. und 3. Brief, in denen er moniert, dass die Französische Revolution nicht zur erwünschten Etablierung von »Freiheit« und »sittlichem Staat« geführt habe. Beides, »Freiheit« und »sittlicher Staat«, sind hier, wie etwa auch der im 24. Brief avisierte »moralische Zustand«, auf das Vermögen der »Vernunft« gegründet (vgl. TS 560 ff. und 648 ff.). Als Ziel der Entwicklung gilt in diesen und anderen Briefen ein Zustand, in dem »Vernunft« herrscht. – Konterkariert wird diese Vorgabe jedoch durch jenes Modell der vermögentheoretischen Balance, das uns bereits aus der Kritik an den charakterlichen Defiziten vertraut ist, zumal aus der Kritik an der vernunftbedingten »Anspannung«. Es lassen sich mehrere Passagen nennen, in denen Schiller die Balance als Ziel ausdrücklich für wünschenswert hält. Im 4. Brief stützt sie die »vollständige anthropologische Schätzung« gegenüber einer Kantischen, nur an der Vernunft ausgerichteten »einseitigen moralischen Schätzung«;¹² im 14. Brief steht sie für die »ausgeführte Bestimmung« des Menschen; und im abschließenden 27. Brief garantiert nur ihr Vorliegen, dass der Mensch ein »Ganzes« ist (vgl. TS 565, 607, 674). Schiller präsentiert den Lesern also zwei widersprüchliche Entwicklungsziele: Dominanz der Vernunft einerseits, Balance zwischen Vernunft und Sinnlichkeit andererseits.¹³

12 Schiller wiederholt hier übrigens einen Einwand, den schon Georg Forster 1791 in seiner Schrift *Über lokale und allgemeine Bildung* gegen Kant vorgebracht hatte; dazu und zu weiteren Vorgriffen auf Schillers *Ästhetische Erziehung* bei Forster vgl. Dimitri Liebsch, Im Bermuda-Dreieck von Paris, Weimar und Tübingen. Forsters verschollene Bildungstheorie, in: Georg-Forster-Studien 12 (2007), S. 281–303, hier S. 288–297.

13 Kritik an dieser Widersprüchlichkeit wird seit langem geübt (vgl. schon Hans Lutz, Schillers Anschauungen von Natur und Kultur, Berlin 1928, S. 221 ff.), und sie hat auch Eingang in den Kommentar der aktuellen Ausgabe der *Werke und Briefe* (vgl. TS 1390 ff.) gefunden.

Ähnlich heterogen sind die Beschreibungen, die dem Verlauf bzw. den Stadien der Entwicklung gewidmet sind. In den Passagen, in denen Schiller die Vernunft als Fluchtpunkt setzt, stoßen wir auf die Annahme eines linearen Verlaufs. Er setzt mit einem Stadium der Natur ein, führt über ein ästhetisches Stadium der Balance, das zwischen Natur und Sittlichkeit vermittelt, und endet in einem Stadium der Sittlichkeit. Oder in der hier parallelen vermögentheoretischen Begrifflichkeit: Er führt von der Sinnlichkeit über die Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft schließlich zur Vernunft. Im 2. und 3. Brief beruft sich Schiller etwa auf die Annahme eines solch linearen Verlaufs, um das Scheitern der Französischen Revolution zu erklären – hier habe das vermittelnde Stadium gefehlt, um den angestrebten »sittlichen Staat« verwirklichen zu können; und im 24. Brief betont er, dass der Verlauf von Stadium zu Stadium unidirektional und notwendig sei:

Es lassen sich also drei verschiedene Momente oder Stufen der Entwicklung unterscheiden, die sowohl der einzelne Mensch als die ganze Gattung notwendig und in einer bestimmten Ordnung durchlaufen müssen, wenn sie den ganzen Kreis ihrer Bestimmung erfüllen sollen. [...] Der Mensch in seinem *physischen* Zustand erleidet bloß die Macht der Natur; er entledigt sich dieser Macht in dem *ästhetischen* Zustand, und er beherrscht sie in dem *moralischen*. (TS 648)

Die Annahme eines solchen linearen Verlaufs bleibt in der *Ästhetischen Erziehung* freilich nicht unwidersprochen. Der erste Einwand ergibt sich schon aus der Heterogenität der Entwicklungsziele. Wie ein und dasselbe Stadium, nämlich das Stadium der Balance, zugleich Ziel und Weg zum Ziel, zugleich Zweck und Mittel zum Zweck sein kann, ist nicht nachvollziehbar. Ein zweiter Einwand entsteht im Zusammenhang mit der gräzisierenden Gesellschaftskritik, denn Schiller knüpft an sie beispielsweise im 6., 8., 9. und unterschwellig auch im 27. Brief unterschiedliche Versionen eines quasi-zyklischen Verlaufs. Um wenigstens eine Version des quasi-zyklischen Verlaufs an dieser Stelle etwas genauer vorzustellen: Schiller attestiert im 6. Brief »allen Völkern«, dass sie »ohne Unterschied durch Vernünftelei von der Natur abfallen müssen, ehe sie durch Vernunft zu ihr zurückkehren können« (TS 570). Hierbei nimmt er einen Verlauf an, bei dem auf ein Stadium der Integrität ein Stadium der Differenz folgt, das sich dem »alles trennenden Verstand« (TS 571) verdankt und das wiederum durch ein Stadium der Integrität abgelöst wird. Dieser Verlauf liegt mit dem linearen nicht allein wegen seiner Form über Kreuz, sondern auch wegen der Beschaffenheit und der Beziehung seiner Komponenten. Anders als beim linearen Verlauf ist die Natur beim quasi-zyklischen Verlauf kein Stadium der Differenz (bzw. der »Mannigfal-

tigkeit« (TS 565) mehr, sondern eines der Integrität; und anders als beim linearen Verlauf, in dem die Natur verlassen wird und Natur und Vernunft (miteinander zu vermittelnde) Gegensätze sind, konvergieren beim quasi-zyklischen Verlauf Natur und Vernunft. Wie schon bei der Bestimmung des Entwicklungsziels sind auch hier die Widersprüche offenkundig: Schillers Bestimmung des Entwicklungsverlaufs ist durch divergierende Formen, eine zweideutige Zuordnung der Stadien und eine zweideutige Begrifflichkeit gekennzeichnet.

Eine befriedigende Antwort auf die Frage, welche Entwicklung(en) nach Schiller Individuum und Gattung durchlaufen, lässt sich also nicht geben. Weder das Ziel noch der Weg dorthin werden klar. Erschwerend fällt ins Gewicht, dass die Probleme nicht deswegen entstehen, weil etwa eine einzelne Aussage im Widerspruch zu einem ansonsten konsistenten Text stünde. In Bezug auf Fragen der Entwicklung ist vielmehr – ähnlich wie im Fall der charakterlichen Defizite – Schillers Text inkonsistent.

4) Wie wird der »Vernunftbegriff der Schönheit« (bzw. das »Ideal der Schönheit«) bestimmt?

Ungeachtet der Ankündigungen Schillers beinhaltet das zweite Stück der *Ästhetischen Erziehung*, also die Spanne vom 10. bis zum 16. Brief, überraschenderweise weder Transzendentaltheorie im üblichen Sinne noch – jedenfalls im Vergleich mit den vorherigen Briefen – durchgehend Neues.¹⁴ Was Schillers »transzendentaler Weg« tatsächlich aufbietet, ist vielmehr eine abstrakte, auch an die Arbeiten Johann Gottlieb Fichtes angelehnte Anthropologie, die versucht, den »Vernunftbegriff der Schönheit« aus der »sinnlichvernünftigen Natur« des Menschen abzuleiten (vgl. TS 592). Dafür thematisiert Schiller Dichotomien, die wir zumeist aus den vorherigen Briefen kennen und hier im Gegensatz von »Stofftrieb« (manchmal auch »Sachtrieb« oder auf »Materie« zielender Trieb) und »Formtrieb« kulminieren. Zentral für Schillers Ableitung ist die Unterstellung, dass es eine Homologie zwischen Mensch und Schönheit gibt. Demnach befinden sich erstens die beiden Triebe im Menschen *idealiter* in Balance (auch dieses Modell kennen wir schon),

14 Gleichwohl zählt auch dieses Stück zu Schillers Versuchen, gegenüber Immanuel Kant anstatt einer eher formalen eine stärker inhaltsorientierte Ästhetik zu entwickeln; vgl. Wolfgang Düsing, *Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik*, in: *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, hg. von Jürgen Bolten, Frankfurt a. M. 1984, S. 185–228, hier S. 189. Gegen den § 16 der Kant'schen *Kritik der Urteilskraft* wandte Schiller schon im Fragment *Kallias, oder über die Schönheit* von 1793 ein, dass es »sonderbar« sei, »daß also eine arabeske [sic!] und was ihr ähnlich ist, als Schönheit betrachtet, reiner sei als die höchste Schönheit des Menschen« (TS 278).

und zweitens ist die Schönheit »das gemeinschaftliche Objekt beider Triebe« (vgl. TS 606 f., 611). Schillers anthropologische Ableitung lässt bis zum 14. Brief nun keinen anderen Schluss zu, als dass das gemeinschaftliche Objekt des Form- und des Stofftriebs so etwas wie geformter Stoff (oder eben: eine geformte Sache) sein muss. Und hier wird es sinnvoll, die Implikationen einer solchen Bestimmung des »Vernunftbegriffs der Schönheit« durchzuspielen, bevor man Schillers transzendente Deduktion weiter verfolgt.

Seit Aristoteles' *Physik* (191a) und *Metaphysik* (1045a) ist die Verschränkung von Form und Stoff nicht der Ästhetik vorbehalten, sondern ein Topos der Ontologie. Diese Verschränkung dient also nicht einer speziellen, sondern einer allgemeinen Beschreibung. Sie sagt nicht, was ein schöner Gegenstand ist, sondern nur, was ein Gegenstand ist. Eine Ästhetik, die sich nur auf diese Verschränkung stützte, wäre daher zu allgemein für eine Bestimmung von Schönheit,¹⁵ sie schlosse hässliche Gegenstände nicht aus. Oder anders: Alles, was »sinnlichvernünftigen« Wesen an Gegenständen begegnete, jeder geformte Stoff wäre dieser Ästhetik zufolge schön. Eine solche Ästhetik könnte auch nicht erklären, weshalb es überhaupt noch charakterliche Defizite – immerhin die *raison d'être* von Schillers Projekt – gäbe: Wenn jeder Gegenstand schön wäre, dann wäre jedes Individuum immer schon von schönen Gegenständen umgeben. Infolgedessen täte es dann auch nicht mehr Not, ästhetische Erziehung eigens zu fordern und zu veranlassen, denn jedes Individuum wäre dann schon längst nebenbei durch seine Akte der Wahrnehmung ästhetisch erzogen worden.

Kehren wir zu Schillers transzendentaler Deduktion zurück. Im 15. Brief, in dem das »gemeinschaftliche Objekt der beiden Triebe« erstmalig explizit und direkt benannt wird, stoßen wir auf einen auffälligen Befund. Obwohl Schiller an der dysfunktionalen Ableitung selbst nichts ändert, verwendet er dennoch keine Formulierung, die – wie »geformter Stoff« oder Ähnliches – von dieser Ableitung nahegelegt würde. Das »gemeinschaftliche Objekt beider Triebe« nennt er stattdessen »lebende Gestalt« (vgl. TS 609). Dass sich »Gestalt« auf das Objekt des Formtriebs zurückführen lässt, liegt zwar noch auf der Hand, aber woher stammt das Epitheton »lebend«? Unmittelbar zuvor, im selben Abschnitt, stellt Schiller fest: »Der Gegenstand des Sachtriebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt *Leben*, in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materiale Sein,

15 Vgl. dazu auch den Kommentar zum 15. Brief in Patrick T. Murray, *The Development of German Aesthetic Theory from Kant to Schiller. A Philosophical Commentary on Schiller's Aesthetic Education of Man (1795)*, Lewiston, Queenston und Lampeter 1994, S. 147–162. Murray berücksichtigt allerdings nicht, dass und warum sich bei Schiller nirgends *explizit* eine Formulierung wie »geformter Stoff« findet. Mit diesem Detail werde ich mich in den nächsten Abschnitten beschäftigen.

und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet« (TS 609). Das ist aus zwei Gründen zweifelhaft. Erstens findet in der Ableitung, die Schiller in den vier vorhergehenden Briefen entwickelt, »Leben« keine einschlägige Erwähnung. In dieser Hinsicht ist die Benennung also aus der Luft gegriffen und unmotiviert. Zweitens ist die Behauptung, »Leben, in weitester Bedeutung« bezeichne »alles materiale Sein«, nicht mit dem Lexikon vereinbar, auch nicht mit dem des achtzehnten Jahrhunderts. Leben ist ein besonderer Fall materialen Seins, es ist also eine Art und gerade nicht, wie Schiller offenbar will, die Gattung. Bei diesem gewaltsamen *pars pro toto* und der darauf gestützten Benennung »lebende Gestalt« im 15. Brief handelt es sich um die erste fragwürdige begriffliche Operation in Schillers Ableitung.¹⁶

Wenngleich dieser Eingriff mit der vorherigen Ableitung bricht und semantisch nicht zu vertreten ist, zeitigt er deutliche Effekte. Anders als etwa »geformter Stoff« verstellt das Etikett »lebende Gestalt« zunächst den Blick auf die mangelnde Spezifik des »Vernunftbegriffs der Schönheit«. Insofern dient dieser Eingriff der Mystifikation. Auf der konnotativen Ebene führt er außerdem nicht nur allgemein zu einer Aufwertung, da wir dem Leben in der Regel einen höheren Wert als Stoffen oder Sachen zusprechen, er rückt den »Vernunftbegriff der Schönheit« auch in die Nähe der pygmalionischen Ästhetik. Diese von Winckelmann inspirierte Ästhetik haben wir im Zusammenhang mit dem (vermeintlichen) antiken Individuum bereits kennengelernt; ihr zufolge verlebendigen die Betrachter die griechische Götter- oder Heroenplastik quasi in der Rezeption. Kurz, diese fragwürdige begriffliche Operation versieht eine Bestimmung beliebiger Gegenstände mit der Aura höchst zu schätzender Kunstwerke.

Eine nicht minder fragwürdige Stütze erhält der »Vernunftbegriff der Schönheit« danach durch seine direkte Identifizierung mit der griechischen Plastik, also mit einer erneuten Anleihe bei Winckelmanns Kanon. Zunächst vermittelt Schiller hier den Eindruck, lediglich eine schon zu Beginn der transzendentalen Deduktion verwendete, erkenntnistheoretisch fundierte Unterscheidung aufzugreifen. Im 10. Brief hatte er eine Unterscheidung zwischen (reiner) Vernunft und Empirie getroffen, der zufolge der »Vernunftbegriff der Schönheit [...] aus keinem wirklichen Falle geschöpft werden kann, vielmehr unser Urteil über jeden wirklichen Fall erst berichtigt und leitet« (TS 592). Der 15. Brief bietet zunächst eine

16 Insofern greift auch Helmut J. Schneiders Behauptung zu kurz, die »lebende Gestalt« besitze »ihre selbstverständliche Evidenz in der schönen Menschengestalt« (Helmut J. Schneider, Kontur der Versöhnung. Der klassische Statuenkörper als Hintergrund der Schillerschen Entfremdungskritik, in: Schiller und die Antike, hg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg 2008, S. 347–363, hier S. 354). Nur aufgrund der Benennung »lebende Gestalt« entsteht diese Evidenz; und gerade diese Benennung ist, wie gezeigt, nicht durch Schillers transzendente Deduktion gerechtfertigt, sondern willkürlich.

entsprechende Unterscheidung. Auf deren einer Seite steht das »Ideal der Schönheit, welches die Vernunft aufstellt«, das wir »im wirklichen Leben«, wie uns Schiller versichert, »vergebens suchen«; und auf der anderen Seite finden wir die »wirklich vorhandene Schönheit« (TS 613). Beim »Vernunftbegriff der Schönheit« und dem »Ideal der Schönheit« handelt es sich demnach um ein und dasselbe. Schiller schließt an diese Unterscheidung zwischen Ideal und Wirklichkeit nun Ausführungen zum »Schönheitsideal« und zu den angeblich keinesfalls in Rom, sondern nur in Griechenland zu entdeckenden »Idealgestalten einer Venus, einer Juno, eines Apolls« an (TS 613). Ihren Abschluss finden diese Ausführungen am Ende des 15. Briefs in der Ekphrasis der sogenannten Juno Ludovisi.¹⁷ Es scheint infolgedessen, als hätte Schillers zu allgemein angesetzte und durch die Mystifikation unhandliche Bestimmung doch noch eine greifbare Beglaubigung erhalten.

Der Schein trägt allerdings. Um von einem Äquivalent des »Vernunftbegriffs der Schönheit« zu den griechischen »Idealgestalten« gelangen zu können, muss Schiller im laufenden Text die Bedeutung von »Ideal« austauschen. Das ist die zweite fragwürdige begriffliche Operation in der Ableitung. Anders als zu Beginn des 15. Briefes kann an dessen Ende »Ideal« kein Moment einer erkenntnistheoretisch grundierten Unterscheidung mehr sein, denn wir können den »Idealgestalten« der griechischen Plastik im wirklichen Leben begegnen, ganz so, wie ihnen Schiller im Mannheimer Antikensaal begegnet ist: Sie sind empirisch erfahrbar. »Ideal« ist hier ein Moment einer Unterscheidung von Stilen, mit der Schiller in der Empirie – beispielsweise schon im 2. Brief (vgl. TS 559) – idealisierende von veristischen Darstellungen absetzt. Was der Ausdruck »Ideal« daher auch immer suggerieren mag: Schillers griechische Plastiken sind keine zwanglosen Beglaubigungen eines »Vernunftbegriffs der Schönheit«, im Gegenteil, als empirische Schönheiten fallen sie noch nicht einmal unter ihn.

Die transzendente Deduktion, bei der es sich tatsächlich jedoch um eine anthropologische Ableitung handelt, führt also nicht zu einem brauchbaren »Vernunftbegriff der Schönheit«, sondern nur zu einem Begriff von Gegenständen im Allgemeinen. Dieses Manko mögen die beiden fragwürdigen begrifflichen Operationen im 15. Brief kaschieren: das gewaltsame *pars pro toto* einerseits, auf dem die Etikettierung »lebende Gestalt« beruht, und der Sprung von einer erkenntnistheoretisch grundierten zu einer stilistischen Auffassung des Ideals anderer-

17 Wie schon der Torso muss auch diese Plastik einer anderen Figur, und zwar ausgerechnet einer römischen Kaisermutter, zugeschrieben werden; vgl. Helmut Pfotenhauer, Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizismus. Begründungen des Ästhetischen bei Schiller, Herder und Kant, in: Anthropologie und Literatur um 1800, hg. von Jürgen Barkhoff und Eda Sagarra, München 1992, S. 72–97, hier S. 95.

seits. Ob es sich bei ihnen um Kategorienfehler aus Versehen oder um bewusste Manipulationen handelt, mag dahin gestellt bleiben. In jedem Fall ist Schillers »Vernunftbegriff der Schönheit« ein für die Ästhetik ungeeigneter Formalismus,¹⁸ der sich auf das stützt, was er zu begründen beansprucht, nämlich auf empirische Schönheit. Hier verrichtet der Kanon (Winckelmanns) die Arbeit, für die Schillers Vernunft zu schwach ist.

5) Wozu dient die Beschreibung der Juno Ludovisi?

Von empirisch vorfindlichen Artefakten zu verlangen, wie Schiller es tut, aller Empirie zugleich vorauszuliegen, mündet zwangsläufig in eine paradoxe Verknüpfung von Transzendentelem und Empirischem. Dies ist auch bei der einzig detaillierten Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk in der *Ästhetischen Erziehung* der Fall: bei der Ekphrasis, die Schiller im 15. Brief dem mannshohen Kopf der ansonsten nicht erhaltenen Kolossalplastik der Juno Ludovisi widmet. Charakteristisch für diese Ekphrasis sind darüber hinaus noch weitere, nicht minder problematische Verknüpfungen.

Den Ausgangspunkt für die zweite Verknüpfung bildet der vorletzte Abschnitt des 15. Briefs, in dem Schiller gemäß der Dichotomie von Form und Stoff bekräftigt, dass die Vernunft »dem Menschen ja das doppelte Gesetz der absoluten Formalität und der absoluten Realität diktiert« (TS 614). In der anschließenden Beschreibung der Juno Ludovisi scheint Schiller das Vorherige explizieren zu wollen, was er den Lesern nicht zuletzt dadurch nahelegt, dass er die dichotome Struktur aufrechterhält. Allerdings liegt die Kontinuität hier abermals in der Struktur und keineswegs in dem, was einander gegenüber gestellt wird: erst »Naturgesetze« und »Sittengesetze«, die Schiller beide in den olympischen Göttern aufgehoben sieht, dann »Anmut« und »Würde«, die er in der Juno Ludovisi vereinigt findet (TS 614 f.). Damit legt er nahe, aus den ontologischen Kategorien »Stoff« und »Form« folgten die ästhetischen und/oder moralischen Kategorien »Anmut« und »Würde«. Auch diese Verknüpfung lässt sich jedoch nicht rechtfertigen, denn nicht jeder geformte Stoff, nicht jeder Gegenstand ist schließlich anmutig oder würdevoll.

18 Infolgedessen ist Schiller auch nicht fähig, seine oben erwähnte Kritik am § 16 der Kant'schen *Kritik der Urteilskraft* in der *Ästhetischen Erziehung* aufrecht zu erhalten. Denn auf der Basis der eigenen Ableitung ist Schiller nicht in der Lage, die Schönheit der menschlichen Gestalt von der einer Arabeske zu unterscheiden, geschweige denn, die von Kant vorgesehene Rangfolge beider zu revidieren.

Bei der dritten zweifelhaften Verknüpfung handelt es sich um diejenige zwischen »Anmut« und »Würde« selbst. Zum besseren Verständnis ist ein Blick in Schillers hier grundlegende Schrift *Über Anmut und Würde* von 1793 hilfreich. Schiller befasste sich in ihr mit den verschiedenen Arten, in denen das hybride Wesen Mensch seinen Ausdruck findet, und führte dazu aus: »So wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist *Würde* der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung« (TS 373). Abgeleitet wurde diese Differenz aus der Vermögentheorie, wonach »Anmut« auf der Balance von Sinnlichkeit und Vernunft beruht, während sich »Würde« der Dominanz der Vernunft über die Sinnlichkeit verdankt. Obwohl sich »Anmut« und »Würde« demnach ausschließen, postulierte Schiller dennoch ihre Synthese – und auch dies geschah bezeichnenderweise schon unter Berufung auf die antike Plastik (vgl. TS 385 f.).¹⁹ Infolgedessen ist mehrerlei festzuhalten, wenn Schiller zwei Jahre später in der *Ästhetischen Erziehung* eine Synthese aus »Anmut« und »Würde« avisiert. Er thematisiert damit indirekt eine Synthese aus Schönem und Erhabenem, nämlich als Synthese des Ausdrucks von »Anmut« und »Würde«. Zudem lässt Schiller hier abermals seine transzendente Deduktion hinter sich. Mit dieser bemüht er sich, wie kritikwürdig auch immer, nur um eine Ableitung von Schönheit (als Balance); eine Ableitung des Erhabenen (im Sinne der Dominanz der Vernunft über die Sinnlichkeit) ist dort hingegen nicht beabsichtigt.²⁰ Überdies ist die Synthese aus »Anmut« und »Würde« immer noch, salopp gesagt, ein Ding der Unmöglichkeit.

Die damit verbundene letzte Verknüpfung ist eine der disparaten Referenzen. Schiller greift dabei auf Anregungen von Winckelmann, Kant und Burke zurück. Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist für Schillers Beschreibung der Juno Ludovisi zentral. Schiller hat die Plastik selbst nie gesehen und ist ihr zuerst in Winckelmanns Text begegnet.²¹ Außerdem finden sich in der *Geschichte*

- 19 Diese Synthese aus Gleichgewicht und Ungleichgewicht ist zu Recht als »gewaltsam« und »gegen jede Denkmöglichkeit« bezeichnet worden (Käte Hamburger, Schillers Fragment »Der Menschenfeind« und die Idee der Kalokagathie, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 30 (1956), H. 4, S. 367–400, hier S. 393. Der Versuch, im Kommentar der Nationalausgabe die Kritik Hamburgers zu entkräften, scheitert daran, dass er die Gewaltsamkeit dieser Synthese reproduziert. Um von der Unvereinbarkeit von Gleichgewicht und Ungleichgewicht absehen zu können, entwertet Benno von Wiese dort den Unterschied zwischen Artefakt und Rezipienten-Fantasie (vgl. Benno von Wiese, [Kommentar zu] Ueber Anmuth und Würde, in: Friedrich Schiller: Philosophische Schriften. Zweiter Teil (Werke, Bd. 21), hg. von Benno von Wiese, Weimar 1963, S. 210–231, hier S. 230.
- 20 Vgl. auch Carsten Zelle, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795), S. 422.
- 21 Erst ab Anfang 1795 stand ihm auch eine Zeichnung von einer Gipsreplik zur Verfügung; vgl. Bernd Witte, »Der ganze Begriff des speculativsten Theils der Kunst«. Über die »Juno

der Kunst des Alterthums unterschiedliche Verknüpfungen von Schönem und Erhabenem. Genauer gesagt, Winckelmann verwendete den Ausdruck »erhaben« allgemein, um eine bestimmte Art von Schönheit zu bezeichnen,²² und gelegentlich auch, um einen Vorrang von etwas gegenüber etwas anderem herauszustellen – so beispielsweise, als er vermerkte,

[...] Juno zeigt sich als Frau und Göttinn über andere erhaben, im Gewächse so wohl, als königlichem Stolze. Die Schönheit in dem Blicke der großen rundgewölbten Augen der Juno ist gebieterisch, wie in einer Königin, die herrschen will, verehrt seyn, und Liebe erwecken muß: der schönste Kopf derselben ist Colossalisch, in der Villa Ludovisi.²³

Bei Winckelmann, so lässt sich bilanzieren, bestehen keine begrifflichen Probleme. Die Juno Ludovisi kann als schön *und* im genannten Sinne als erhaben gelten. Anders liegen die Dinge jedoch in der davon inspirierten Variation Schillers im 15. Brief der *Ästhetischen Erziehung*. Sie lautet:

Es ist weder Anmut noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsre Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe, aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. (TS 615)

Schillers erste Abweichung von Winckelmann, die Berücksichtigung von »Anmut« und »Würde«, stützt sich auf jene vermögentheoretische Modellierung von Schönem und Erhabenem, die wir bereits aus *Über Anmut und Würde* kennen. Für diese Modellierung schloss Schiller an eine Einteilung aus der *Kritik der Urteilskraft* an, mit der Kant (beispielsweise in den §§ 9 und 27) das Schöne an die Harmonie der Vermögen koppelte und das Erhabene mit einer Unterlegenheit der Sinnlichkeit verband. Bei einer Verknüpfung von Schönem und Erhabenem in diesem Sinne besteht nun durchaus ein begriffliches Problem, wie gezeigt schließen sie einander aus. – Die zweite Abweichung von Winckelmann

Ludovisi« in Schillers »Briefen über die ästhetische Erziehung«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 130 (2011), H. 4, S. 599–607, hier S. 600 ff.

22 In diesem Sinne behauptete er etwa: »Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben [...]«, Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Text. Erste Auflage Dresden 1764, Zweite Auflage Wien 1776 (Schriften und Nachlass, Bd. 4.1), hg. von Adolf H. Borbein u. a., Mainz 2002, S. 250.

23 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. 288.

findet sich in den angenommenen Effekten, die die Juno Ludovisi in der Rezeption auslösen soll. Diese Effekte entsprechen bis in die Komponenten der Anziehung und Abstoßung hinein demjenigen, was Burke im Umfeld seines physiologischen Modells erläuterte, als er in *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* über die Liebe zum Schönen und den Schrecken vor dem Erhabenen sprach.²⁴ Worin sich Burke allerdings von Schiller gravierend unterschied, waren seine Vorbehalte gegenüber einer Synthese von beidem. Schönes und Erhabenes ließen sich Burke zufolge nur um den Preis ihres Verschwindens miteinander kombinieren: Für ihn gab es kein ›zugleich‹ von Schwarz und Weiß, sondern nur Grau.²⁵ Ähnlich wie bei der gewaltsamen Verknüpfung von Balance und Dominanz ist auch in diesem Fall eine Synthese, wie sie sich Schiller wünscht, unmöglich. – Damit liegt das Problem auf der Hand, das dem Gebrauch innewohnt, den Schiller von seinen disparaten Referenzen macht: nämlich Gegensätze, deren Begriffe auf der Ästhetik Kants und Burkes beruhen, mit einer Synthese aufheben zu wollen, die sich Begriffen aus der Kunstgeschichte Winkelmanns verdankt.

In der Ekphrasis des 15. Briefs amalgamiert Schiller Empirie und Transzendentales, springt von der Kategorie des Schönen zu der des Erhabenen, um schließlich mit Hilfe einer Theorie-Collage eine weitreichende Verträglichkeit von Schönerm und Erhabenem zu behaupten. (Die letzten beiden Verknüpfungen werden über die Kategorien »Anmut« und »Würde« vermittelt.) Die Ekphrasis dient also dazu, den leeren Formalismus der transzendentalen Deduktion ›ästhetisch‹ zu füllen. Da keine der Verknüpfungen argumentativ haltbar ist, ändert sich am prekären Status der Deduktion jedoch nichts. – Nebenbei, hier wird auch die Behauptung hinfällig, dass Kunstrezeption durchweg im »Spiel« als menschlichem *proprium* gründen könne (vgl. TS 611). Nach Schillers (kantischen) Prämissen bedarf das Spiel der Balance der Vermögen; diese Balance wiederum gewährt jedoch nur die schöne, nicht aber die erhabene Kunst.

6) Welche und wie viele Arten empirischer Schönheit gibt es, und wie werden sie abgeleitet?

Im ersten Abschnitt des 16. Briefs lokalisiert Schiller das »höchste Ideal« der Schönheit im »möglichstvollkommensten Bunde und Gleichgewicht der Realität und der Form« und erläutert dazu im Blick auf empirische Schönheiten:

24 Vgl. Edmund Burke, Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, hg. von Werner Strube, Hamburg 1989, S. 76 f. und 91 f.

25 Vgl. ebd., S. 166 f.

Dieses Gleichgewicht bleibt aber immer nur Idee, die von der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann. In der Wirklichkeit wird immer ein Übergewicht des Einen Elements über das andere übrig bleiben, und das höchste was die Erfahrung leistet, wird in einer *Schwankung* zwischen beiden Prinzipien bestehen, wo bald die Realität bald die Form überwiegend ist. (TS 615)²⁶

Ähnlich wie im Zusammenhang mit den charakterlichen Defiziten stoßen wir im ersten Abschnitt des 16. Briefs also auf *zwei* Arten von empirischer Schönheit, die durch ein Modell der Balance bzw. durch die Abweichung von letzterer bestimmt werden. Beide Arten empirischer Schönheit sind damit zumindest formal durch die transzendente Deduktion mitbestimmt, denn sie sind Abweichungen vom dort beschriebenen Ideal.

Der Rest des 16. Briefs scheint den ersten Abschnitt fortzusetzen, denn in ihm stehen ebenfalls das »Ideal-Schöne« und zwei damit verbundene Arten empirischer Schönheit im Fokus, und zwar »schmelzende« und »energische Schönheit« (vgl. TS 616 ff.). Abermals gilt: Es scheint nur so. Tatsächlich setzt Schiller den Text nicht konsistent fort, sondern arbeitet erneut mit einer Überblendung von Vokabularen. Hierbei verschleiert die wiederholte Rede von *zwei* Arten empirischer Schönheit, dass es sich erstens *nicht* immer um *dieselben zwei* handelt und dass zweitens auch sie teilweise in einem Verhältnis der Über- und Unterordnung stehen. Deutlich wird dies am Anfang des zweiten Abschnitts des 16. Briefs, der in mehrfacher Hinsicht des Kommentars bedarf:

Ich habe in einem der vorhergehenden Briefe bemerkt, auch läßt es sich aus dem Zusammenhange des bisherigen mit strenger Notwendigkeit folgern, daß von dem Schönen zugleich eine auflösende und eine anspannende Wirkung zu erwarten sei: eine *auflösende*, um sowohl den Sachtrieb als den Formtrieb in ihren Grenzen zu halten: eine *anspannende*, um beide in ihrer Kraft zu erhalten. (TS 616)

Demnach handelt es sich bei den beiden Arten der empirischen Schönheit aus dem *ersten Abschnitt* des 16. Briefs um Unterarten einer Art aus den *folgenden Abschnitten*, nämlich der »schmelzenden Schönheit«, die eine »auflösende Wirkung« besitzt. Die »schmelzende Schönheit« wiederum soll sich in Nebenordnung zur »energischen Schönheit« befinden, die über eine »anspannende

26 Den fälligen Einwand, dass nach Schillers *eigener* Einschätzung die Wirklichkeit das Ideal sehr wohl erreichen kann, und zwar in Gestalt antiker Plastiken, werde ich hier nicht weiter verfolgen.

Wirkung« verfügt. (Wie der Abgleich mit den Augustenburger Briefen zeigt, in denen Schiller dem Erhabenen eine »anspannende Wirkung« attestierte (vgl. TS 519f.), vertritt in der *Ästhetischen Erziehung* die »energische Schönheit« terminologisch das »Erhabene«.) Erschwert wird der Nachvollzug dieser Verhältnisse dadurch, dass Schiller die beiden Arten empirischer Schönheit aus dem ersten Abschnitt des 16. Briefs einführt, ohne ihre Identifikation durch eine Benennung zu gewährleisten. Die Benennung reicht er erst gegen Ende des 17. Briefs nach, also bereits im dritten Stück. Für die Unterarten der »schmelzenden Schönheit« macht er dort geltend, dass die »ruhige Form« den »Stofftrieb« drosseln soll und »das lebende Bild« den »Formtrieb« (TS 621). Auf dieser Grundlage ergibt sich ein den charakterlichen Defiziten analoges Bild der Arten empirischer Schönheit (vgl. Abb. 2).

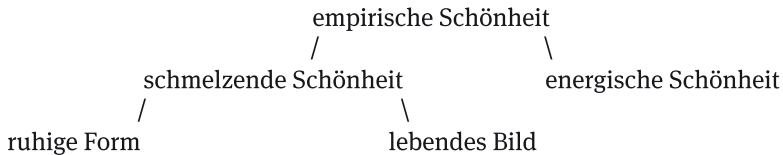


Abb. 2

Allerdings bedarf, wie gesagt, im 16. Brief der Anfang des zweiten Abschnitts in *mehrfacher* Hinsicht eines Kommentars. Außer den Arten empirischer Schönheit verdienen auch die beiden Behauptungen Schillers zu der »auflösenden« und »anspannenden« Wirkung des Schönen besondere Aufmerksamkeit. Er behauptet hier ja zum Einen, dass er diese Wirkungen schon »in einem der vorhergehenden Briefe bemerkt« habe, und zum Anderen, dass sie sich auch »aus dem Zusammenhang des bisherigen mit strenger Notwendigkeit folgern« ließen. Beide Behauptungen sind jedoch unzutreffend. Was Schiller hier nachträglich als »Bemerkung« apostrophiert, taucht zwar im 10. Brief, unmittelbar vor Beginn des »transzendentalen Wegs« auf. Dort *konstatiert* Schiller aber nicht, dass das Schöne neben der »auflösenden« auch noch eine »anspannende Wirkung« habe, sondern *fragt* nur, ob das der Fall sei (vgl. TS 587). Ebenso wenig trifft zu, dass sich außer der »auflösenden« auch die »anspannende Wirkung« des Schönen aus dem Zusammenhang der transzendentalen Deduktion folgern ließen. In der Beschreibung der Juno Ludovisi spricht Schiller zwar – vermittelt über die Kategorie der »Würde« – einmal und indirekt eine Instanz mit »anspannender Wirkung« an. Wie wir gesehen haben, wird diese Kategorie jedoch nicht regulär abgeleitet, sondern lediglich in der Ekphrasis hinzuaddiert und bleibt somit ein Fremdkörper.

Der abermals unübersichtlichen Darstellung zum Trotz fällt das Resümee zu den empirischen Arten der Schönheit eindeutig aus. Schiller spricht über *mehr als* nur *zwei* Arten empirischer Schönheit.²⁷ Dies ist keineswegs ein rein numerisches Problem, denn nur die *zwei* Arten der »schmelzenden Schönheit« sind an die transzendente Deduktion gekoppelt. Ungeachtet Schillers gegenteiliger Behauptung ist die Schönheit mit der »anspannenden Wirkung« (also: die »energetische Schönheit« bzw. das Erhabene) durch keinerlei Ableitung gerechtfertigt. Auch hier lässt sich nur spekulieren, ob Schiller dies bewusst gewesen ist oder nicht. Im ersten Fall läge es nahe, in der unübersichtlichen Darstellung eine absichtliche Irreführung der Leser zu sehen, im zweiten Fall hätte Schiller selbst die Übersicht verloren.

7) Was soll der »transzendente Weg« leisten und was leistet er tatsächlich?

Als guter Dialektiker bringt Schiller im 10. Brief mindestens drei Einwände gegen die ästhetische Erziehung in Anschlag. Der erste Einwand thematisiert die prekäre Pluralität von Aufgaben, die eine ästhetische Erziehung zu übernehmen hat. Angesichts der unterschiedlichen charakterlichen Defizite des Menschen fragt sich Schiller – und es ist diese Frage, die er, wie wir gesehen haben, im 16. Brief zur »Bemerkung« umdeuten wird:

Wie kann aber die schöne Kultur beiden entgegen gesetzten Gebrechen zugleich begegnen, und zwei widersprechende Eigenschaften in sich vereinigen? Kann sie in dem Wilden die Natur in Fesseln legen und in dem Barbaren dieselbe in Freiheit setzen? Kann sie zugleich anspannen und erschlaffen [...]? (TS 587)

Wie wir mittlerweile wissen, mischt Schiller hier die Vokabulare aus den Kontexten von Balance und Physiologie. Es sind tatsächlich *drei* Defizite und deshalb auch *drei* einander widersprechende Eigenschaften, die die ästhetische Erziehung in sich vereinigen muss. Die Komplikationen sind also größer, als Schiller uns hier glauben macht. Unter Berufung auf Platon und Jean-Jacques Rousseau zielt der zweite Einwand auf negative Effekte der Kunst. Kunst erzeugt nach Schil-

27 Trotz einer ansonsten aufmerksamen und kritischen Rekonstruktion des 16. und 17. Briefs entgeht dieses Problem auch noch Frederick Beiser, der nur »two forms of beauty« zu identifizieren vermag; vgl. Frederick Beiser, Schiller as Philosopher. A Re-Examination, Oxford und New York 2008, S. 147–150.

ler sogar eines jener Defizite, denen die ästhetische Erziehung eigentlich Abhilfe schaffen soll. So hält er fest, dass das Publikum der Kunst »bei allen Vorteilen der Verfeinerung ihren erschlaffenden Wirkungen« ausgesetzt ist (TS 591). Der damit verbundene dritte Einwand findet sich in der Behauptung, dass Geschmack und Kunst in der Vergangenheit letztlich keine positiven Effekte gehabt hätten:

In der Tat muß es Nachdenken erregen, daß man beinahe in jeder Epoche der Geschichte, wo die Künste blühen und der Geschmack regiert, die Menschheit gesunken findet, und auch nicht ein einziges Beispiel aufweisen kann, daß ein hoher Grad und eine große Allgemeinheit ästhetischer Kultur bei einem Volke mit politischer Freiheit, und bürgerlicher Tugend, daß schöne Sitten mit guten Sitten, und Politur des Betragens mit Wahrheit desselben Hand in Hand gegangen wäre. (TS 590)

Allen drei Einwänden gemein ist der Bezug zu *praktischen* Problemen. Wie sich mit einem Mittel unterschiedliche Effekte erzielen lassen, dass ein Mittel negative und dass es keine positiven Effekte hat – all das sind praktische Probleme. Mit der Frage, wie etwas einander widersprechende Eigenschaften besitzen kann, tritt zumindest beim ersten Einwand noch ein *theoretisches* oder begriffliches Problem hinzu. Und wenigstens der dritte Einwand benennt auch ein *historisches* Problem, wenn er auf das Scheitern in der Vergangenheit hinweist. Kurz gesagt, die Einwände, die Schiller sich und seinem Projekt macht, sind nicht nur gravierend, sondern mehrdimensional: praktisch, theoretisch und historisch.

Die Strategie, die Schiller diesen Einwänden im 10. Brief entgegensetzen beginnt, ist hingegen nur eindimensional. Der »transzendente Weg« besteht ja darin, einen »reinen Vernunftbegriff der Schönheit« zu deduzieren, wovon sich Schiller im weiteren auch eine Ableitung der ansonsten verwendeten, empirischen Begriffe von Schönheit verspricht (vgl. TS 591f.). Mit dieser Strategie lässt sich jedoch nur ein *theoretisches* Problem in Angriff nehmen, aber nicht der Einwand ausräumen, dass Kunst schade oder noch nie etwas genutzt habe. Anders gesagt, der »transzendente Weg« beinhaltet kein adäquates Verfahren für die praktischen Probleme und das historische Problem der ästhetischen Erziehung.

Dies wird durch den 16. Brief bestätigt, der gegen Ende des zweiten Stücks eine Bilanz des »transzendenten Wegs« enthält. Schiller geht auf das *historische* Problem, dass Geschmack und Kunst in der Vergangenheit keine nennenswerten positiven Effekte gehabt hätten, überhaupt nicht mehr ein; und das zentrale *praktische* Problem erfährt nur eine skrupulösere Darstellung. Mit Blick auf die Vielfalt von Schönheiten und charakterlichen Defiziten räumt Schiller zwar ein, dass es bestimmte Konstellationen gebe, in denen die Schönheit der Kunst

schade, um sich dann aber ausführlich nur noch mit jenen anderen Konstellationen zu beschäftigen, in denen das nicht der Fall sein soll (vgl. TS 617 f.). Damit löst er das zentrale praktische Problem nicht, sondern umgeht es lediglich. Flankierend rückt er schließlich ein *theoretisches* Problem ins Zentrum seiner Bilanz, indem er unterstellt, dass sich die Einwände gegen die ästhetische Erziehung letztlich einer Begriffsverwirrung verdanken, die durch den »transzendentalen Weg« behoben worden sei:

Und nunmehr, glaube ich, wird jener Widerspruch erklärt und beantwortet sein, den man in den Urteilen der Menschen über den Einfluß des Schönen, und in Würdigung der ästhetischen Kultur anzutreffen pflegt. Er ist erklärt dieser Widerspruch, sobald man sich erinnert, daß es in der Erfahrung eine zweifache Schönheit gibt, und daß beide Teile von der ganzen Gattung behaupten, was jeder nur von einer besonderen Art derselben zu beweisen im Stande ist. (TS 618)

Diese Bilanz bleibt unbefriedigend. Es lässt sich bestreiten, dass der »transzendente Weg« irgendetwas zur Entwirrung beiträgt. Abgesehen davon, dass es nach Schiller selbst *mehr als zwei* Arten der empirischen Schönheit gibt, stiftet hier auch die eigenwillige Terminologie Verwirrung. Bei Burke, bei Kant, ja, sogar noch im Anschluss daran in Schillers Augustenburger Briefen selbst sind die Grenzen zwischen Schönerem und Erhabenem auch aufgrund der gewählten Ausdrücke klar und deutlich. Die Umbenennung in »schmelzende« und »energische Schönheit« und in eins damit ihre Subsumtion unter eine Gattung »Schönheit« ist es, die in der *Ästhetischen Erziehung* das Problem erst erzeugt, gegen das Schiller vorgeblich ankämpft, nämlich die Verwechslung einer Art mit der gesamten Gattung. Schwerer noch fällt ins Gewicht, dass sich die genannten Einwände eben nicht auf eine Begriffsverwirrung reduzieren lassen. Das »Urteil« über oder die »Würdigung« von Schönheit und Kunst ist nicht identisch mit der Antwort auf die theoretische Frage, ob jeweils eine »schmelzende« oder eine »energische Schönheit« vorliegt. In der von Schiller zuvor bemühten kritischen Tradition, bei Platon, Rousseau und anderen, ist dazu erforderlich, auch über Schaden oder etwaige Nutzlosigkeit Rechenschaft abzulegen. Diese Rechenschaft bleibt Schiller seinen Lesern schuldig, indem er zwei von ihm selbst angesprochene Probleme der ästhetischen Erziehung, das entscheidende praktische und das historische Problem, im 16. Brief eskamotiert.

Der »transzendente Weg« stellt also ein untaugliches Mittel für den im 10. Brief gesteckten Zweck dar. Anstatt die ästhetische Erziehung gegen gravierende Einwände zu verteidigen, besteht die Leistung dieses »Wegs« vor allem darin, in Schillers Terminologie die Behauptung zu reformulieren, dass Schönes

und Erhabenes sich voneinander unterscheiden und unterschiedlich wirken. Für diese gerade im achtzehnten Jahrhundert wenig überraschende Behauptung hätte es des Aufwandes nicht bedurft – zumal weder die Deduktion des Schönen noch die Integration des Erhabenen stichhaltig ist. Schillers »transzendentaler Weg« ist daher nicht nur in wesentlichen Details der Durchführung mangelhaft, sondern im Ganzen überflüssig.

8) Wie soll ästhetische Erziehung in der Praxis stattfinden?

Gedanken zur praktischen Umsetzung schließt Schiller zumeist an Erörterungen jener Konstellationen an, die sich aus der Vielfalt von empirischen Schönheiten und charakterlichen Defiziten ergeben. Prinzipiell geht er davon aus, dass jede Art empirischer Schönheit spezifisch wirkt: Sie kann nur *eine* Art von charakterlichem Defizit kurieren, schadet jedoch bei *anderen* Arten. So benennt Schiller im 16. Brief zwei Konstellationen mit negativen Effekten; und wie schon im 10. Brief registriert er, dass Schönheit auch Defizite erzeugen kann, die sie eigentlich kurieren soll. Die »energische Schönheit« unterdrückt demnach beim »angespannten Menschen« die »zärtere Humanität«, während die »schmelzende Schönheit« beim »abgespannten« oder »erschlafte Menschen« Gefühle und Charakter schwächt (TS 617). Daraufhin befasst sich Schiller bekanntlich nur noch mit jenen Konstellationen, die positive Effekte versprechen. Am Ende des 16. Briefs avisiert er daher in seiner Skizze für das weitere Vorgehen: »Ich werde die Wirkungen der schmelzenden Schönheit an dem angespannten Menschen, und die Wirkungen der energischen an dem abgespannten prüfen [...]« (TS 618). Die negativen Effekte in der anderen Hälfte der Konstellationen nicht weiter zu beachten, schafft sie freilich nicht aus der Welt.

Im Zusammenhang mit dem Tableau des 17. Briefs setzt Schiller im dritten Stück die Diskussion der Konstellationen fort, wobei sich das zentrale praktische Problem noch verschärft (vgl. TS 619 ff.). Aus den Antworten auf die erste und die sechste Frage wissen wir, dass nicht jeweils zwei, sondern drei Arten ins Kalkül zu ziehen sind. Daraus folgt, dass sich die Zahl der möglichen Konstellationen von vier auf neun erhöht, während sich der Anteil von Konstellationen mit positiven Effekten von der Hälfte auf ein Drittel verringert (vgl. Abb. 3).

Schiller stellt sich der Verschärfung des praktischen Problems jedoch nicht. Wie schon der Titel des dritten Stücks, »Die schmelzende Schönheit«, andeutet (TS 619), steht die »energische Schönheit« bzw. das Erhabene ohnehin nicht mehr im Fokus; hier macht sich der fragmentarische Charakter des Textes bemerkbar. Außerdem fällt Schiller im Laufe des dritten Stücks hinter seine früheren Einsichten zurück und thematisiert nicht einmal mehr die unterschiedlichen Arten der

empirische Schönheiten		angespannter Mensch		abgespannter Mensch
		Naturmensch	künstlicher Mensch	
schmelzende Schönheit	ruhige Form	+	-	-
	lebendes Bild	-	+	-
energische Schönheit		-	-	+

Abb. 3

»schmelzenden Schönheit«, geschweige denn die damit möglichen Konstellationen. Stattdessen informiert er auch unter terminologischer Vereinfachung nur noch über die positiven Effekte *der* Schönheit.²⁸

Für die praktische Umsetzung der ästhetischen Erziehung ist ferner eine Beobachtung aufschlussreich, in der Schiller Bedingungen und Effekte der Rezeption neu arrangiert. Diese Beobachtung findet sich im 22. Brief, der Gründe für ein Versagen des Rezipienten benennt:

28 Dass der fragmentarische Charakter der *Ästhetischen Erziehung* das praktische Problem verschleiert, findet leider auch keine Berücksichtigung in dem ansonsten grundlegenden Band: »Ein Aggregat von Bruchstücken«. Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers, hg. von Jörg Robert, Würzburg 2013. Dies ist um so bedauerlicher, als Schillers 1801 publizierter Aufsatz *Über das Erhabene*, der oft als Ersatz für die in der *Ästhetischen Erziehung* ausgebliebene Diskussion der »energischen Schönheit« aufgefasst wird, ebenfalls und auf komplementäre Weise unvollständig geblieben ist: In ihm führt Schiller nur das Erhabene gegen die negativen Wirkungen der Schönheit ins Feld, ohne seinerseits die negativen Wirkungen des Erhabenen zu berücksichtigen (vgl. TS 830).

Ist dieser entweder zu gespannt oder zu schlaff; ist er gewohnt, entweder bloß mit dem Verstand oder bloß mit den Sinnen aufzunehmen, so wird er sich auch bei dem glücklichsten Ganzen nur an die Teile, und bei der schönsten Form nur an die Materie halten. [...] Sein Interesse daran ist schlechterdings entweder moralisch oder physisch, nur gerade, was es sein soll, ästhetisch ist es nicht. (TS 642)

Selbstverständlich ist es sinnvoll, auch das Scheitern der Rezeption in Betracht zu ziehen. Allerdings fordert Schiller im 22. Brief ausgerechnet das als Startbedingung ein, was zuvor als Effekt einer geglückten Rezeption gegolten hat, nämlich die Balance der Vermögen.²⁹ Dieses neue Arrangement steht nicht allein im Widerspruch zu früheren Briefen, ihm zufolge ist Kunst auch ungeeignet für die ästhetische Erziehung. Zu den Prämissen dieser gehört ja, dass es erstens Defizite wie »Anspannung« oder »Erschlaffung« (bzw. »Abspannung«) gibt, dass diese Defizite zweitens zu beheben sind und dass drittens das Mittel der Wahl dazu die Kunst ist. Gemäß diesen Prämissen bedeutet nun Schillers Beobachtung im 22. Brief nichts anderes, als dass das Mittel der Wahl bei denen versagt, die seiner bedürfen.

Für die Preisgabe des politischen Anspruchs in der *Ästhetischen Erziehung* hat Hans-Georg Gadamer die Formel geprägt: »Bekanntlich wird aus einer Erziehung durch die Kunst eine Erziehung zur Kunst.«³⁰ Dieser notorischen Formel muss jedoch widersprochen werden. Von einer Erziehung *durch Kunst* kann nicht die Rede sein, solange Schiller keine Lösung für das praktische Problem anzubieten hat, dass Kunst in mehr Konstellationen schadet als nützt. (Nebenbei, eine solche Lösung, die die schädlichen Konstellationen zu verhindern und die nützlichen zu fördern hätte, stünde vermutlich einer totalitären Bürokratie näher, als es Schillers Pathos der Freiheit lieb sein kann: Schönheiten müssten in unterschiedliche Arten klassifiziert werden, charakterliche Defizite wären zu diagnostizieren, eine Verordnungspraxis müsste durchgesetzt werden usw.) Außerdem zeigt der 22. Brief deutlich, dass es für Schiller anstatt einer Erziehung *zur Kunst* nur ein Paradox der ästhetischen Erziehung gibt: Um in einen Erziehungsprozess eintreten zu können, müssen die Rezipienten ihn schon abgeschlossen haben. Schillers Schrift bietet also weder eine Erziehung *durch* noch eine Erziehung *zur Kunst* an.

29 Vgl. dazu auch Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, Bd. 1. Von Kant bis Hegel, Opladen 1993, S. 124 f.

30 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Gesammelte Werke, Bd. 1), Tübingen 1986, S. 88.

9) Welche Rolle spielt die Kunst in der *Ästhetischen Erziehung* überhaupt?

Angesichts einer derart ernüchternden Bilanz stellt sich die Frage, welche Rolle die Kunst in der *Ästhetischen Erziehung* überhaupt spielt. Auf der manifesten Ebene findet sich Schillers entscheidende Antwort hierzu im 9. Brief. Dort heißt es:

Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein und lauter erhalten. Jetzt bin ich an dem Punkt angelangt, zu welchem alle meine bisherigen Betrachtungen hingestrebt haben. Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern. Von allem, was positiv ist und was menschliche Konventionen einführen, ist die Kunst, wie die Wissenschaft losgesprochen, und beide erfreuen sich einer absoluten *Immunität* von der Willkür der Menschen. (TS 583)

Kunst wäre demnach das pädagogische Mittel der Wahl, weil sie von gesellschaftlichen bzw. historischen Entwicklungen unabhängig ist. Diese Begründung hält jedoch Schillers eigenen Einsichten in die gesellschaftliche Ausdifferenzierung und in die Entwicklung von Kunst nicht stand, wie mehrere Beispiele zeigen. Im 6. Brief moniert er etwa, dass »Poesie« und »Spekulation« anders als in der Antike *nicht* mehr »ihre Verrichtungen tauschen« könnten (vgl. TS 570 ff.). Damit situiert er die Kunst innerhalb eines Differenzierungsprozesses, der seit der Antike zu ihrer stärkeren Abgrenzung von anderen Teilen der Gesellschaft – hier: von Philosophie bzw. Wissenschaft – geführt hat. Im Zusammenhang mit dem quasi-zyklischen Entwicklungsmodell macht er, wie gezeigt, den Verstand für das Verlassen der natürlichen Einheit und für die Inferiorität des modernen Individuums verantwortlich. Ausgerechnet die Emanzipation von der Natur ist dem 26. Brief zufolge aber die Basis für die Arbeit des Künstlers: »Mit ungebundener Freiheit kann er, was die Natur trennte, zusammenfügen, sobald er es nur irgend zusammen denken kann, und trennen, was die Natur verknüpfte, sobald er es nur in seinem Verstand absondern kann.« (TS 663) Diese Emanzipation lässt einerseits das für die antike Plastik bindende Prinzip der Mimesis hinter sich, andererseits lässt sie (erneut) an der Tauglichkeit von Kunstwerken zur ästhetischen Erziehung zweifeln – immerhin werden Kunstwerke so durch etwas strukturiert, was in nachgriechischer Zeit zur Inferiorität des Individuums beitragen soll. Insofern partizipieren Kunstwerke an genau jenem Problem, dessen Lösung sie sein sollen. Ebenfalls im 26. Brief fordert Schiller schließlich, dass sich Kunst

von »allem Anspruch auf Realität lossagen« müsse, und erläutert dazu anhand der Dichtung: »Sie sehen hieraus, daß der Dichter auf gleiche Weise aus seinen Grenzen tritt, wenn er seinem Ideal Existenz beilegt, und wenn er eine bestimmte Existenz damit bezweckt.« (TS 664) Dieser modernen, der Autonomieästhetik verpflichteten Forderung können wiederum die Ideale der Venus, der Juno und des Apoll qua kultische Artefakte nicht gerecht werden. Kurz, dass Kunst von gesellschaftlichen bzw. historischen Entwicklungen unberührt bleibt, davon kann nach Schillers eigenen Einsichten nicht die Rede sein. Auf der manifesten Ebene tritt damit neben die enttäuschende Bilanz, die ohnehin die der Kunst zugeordnete Rolle in Frage stellt, also noch das Missglücken der Begründung, aus der diese Rolle abgeleitet werden soll.

Unterhalb der manifesten Ebene findet sich jedoch noch ein eher latentes Muster, worin zumindest eine bestimmte Art von Kunstwerken weiterhin eine tragende Rolle innehat. Drei wichtige Hinweise zum Verständnis des Musters hält der 9. Brief bereit, in dem Schiller die gegenwärtige Krise in die Gesamtschau einer quasi-zyklischen Entwicklung einbettet:

Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wieder hergestellt werden. So wie die edle Kunst die edle Natur *überlebte*, so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung, bildend und erweckend voran. (TS 584)

Der erste Hinweis lässt sich dem angesprochenen Korpus an Werken entnehmen. Zwar nennt Schiller zunächst die Kunst insgesamt als Agens, macht aber noch im selben Satz deutlich, dass es die »bedeutenden Steine« sind, die die Menschheit restituieren. Worum es sich bei diesen »bedeutenden Steinen« handelt, ist nicht nur aufgrund der Kulturkritik im 6. Brief eindeutig: Es sind die antiken Plastiken mit ihren Helden und Göttern in Menschengestalt. Diese Privilegierung der antiken Plastik zieht sich durch die *Ästhetische Erziehung* und findet – wohlgemerkt *ohne* überzeugende Argumente – ihren Höhepunkt auf dem »transzendentalen Weg«. Auf ihm lässt Schiller die antike Plastik und namentlich den Kopf der Juno Ludovisi den »Vernunftbegriff der Schönheit« vertreten und etabliert sie als ideale Norm für die (übrigen) empirischen Schönheiten. Den zweiten Hinweis aus dem 9. Brief liefert die Dialektik von »Nachbild« und »Urbild«. Allerdings ist Schillers Annahme zu widersprechen, dass es sich bei der Kunst um das »Nachbild« handle, das sich auf die antike Menschheit als »Urbild« beziehe. Wie wir gesehen haben, verhält es sich umgekehrt. Die antike Plastik ist das »Urbild«, aus dem Schiller das »Nachbild« gewinnt, nämlich seine Auffassung vom antiken Individuum. Der dritte Hinweis aus dem 9. Brief bezieht sich auf den bildenden

Charakter der Kunst: Die antike Plastik ist das Vorbild für das, was der Mensch nach geglückter ästhetischer Erziehung sein soll.³¹ Ihren deutlichsten Ausdruck findet diese Auffassung in den letzten Zeilen des Textes, im 27. Brief. Diesen Zeilen zufolge sieht Schiller das Ziel der ästhetischen Erziehung dort erreicht, »[...] wo der Mensch durch die verwickeltste Verhältnisse mit kühner Einfachheit und ruhiger Unschuld geht, und weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmut zu zeigen« (TS 676). Schiller stützt sich hier fast ausnahmslos entweder auf die eigenen oder auf Paraphrasen fremder Beschreibungen der antiken Plastik: Mit »Anmut« und »Würde« werden die einander ausschließenden Eigenschaften der Juno Ludovisi aus dem 15. Brief wieder aufgegriffen, und aus »kühner Einfachheit« und »ruhiger Unschuld« lässt sich ohne größere Schwierigkeiten »edle Einfachheit« und »stille Größe« herauslesen, die Doppelformel aus Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung*.³² Folgen wir allen Hinweisen aus dem 9. Brief, stoßen wir also auf ein Muster in der *Ästhetischen Erziehung*, in dem die antike Plastik gleich drei Dinge vertritt: die Kunst, die große Vergangenheit der Menschheit und deren strahlende Zukunft.

Zur Rolle der Kunst in der *Ästhetischen Erziehung* lässt sich demnach Folgendes festhalten. Den (den Text leitenden) Anspruch, dass Kunst pädagogisches Mittel der Wahl sei, kann Schiller auf der argumentativen Ebene weder begründen noch einlösen. Statt nachvollziehbarer Beschreibungen von Prozessen – sei es der gesellschaftlichen Entwicklung, sei es der individuellen Bildung – begegnen uns letztendlich nur Projektionen: So wie Juno Ludovisi & Co. aussehen, sollen die Menschen in der Antike gewesen sein und so sollen sie nun auch wieder werden.³³ Zudem bleibt unklar, wie viel Platz bei einem derartig klassizistischen Muster dann noch für eine Kunst übrig ist, die sich *nicht* auf die Darstellung von Helden und Göttern in Menschengestalt kapriziert – für eine Kunst, die Schiller ja andernorts selbst eingefordert hat.

31 Schiller säkularisiert und ästhetisiert damit die pietistische Typologie: Während diese das Alte Testament als eine Vorausdeutung auf das Neue Testament las, sieht Schiller in der antiken Plastik eine Präfiguration der zukünftigen Menschheit. Eine lediglich kunstimmanente Vorausdeutung – die antike Plastik als Präfiguration der modernen Literatur – vermutet bei Schiller hingegen noch Johannes Haupt, *Geschichtsperspektive und Griechenverständnis im ästhetischen Programm Schillers*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 18 (1974), S. 407–430, hier S. 418.

32 Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), S. 30.

33 Zum Kontext dieser Projektionen vgl. Dimitri Liebsch, *Die Geburt der ästhetischen Bildung aus dem Körper der antiken Plastik. Zur Bildungssemantik im ästhetischen Diskurs zwischen 1750 und 1800*, Hamburg 2001.

Resümee

Aus den Fragen, die sich bei der Lektüre der *Ästhetischen Erziehung* aufdrängen, ergibt sich eine Reihe von Problemen: Die proklamierte Erziehungsbedürftigkeit des Menschen ist zweifelhaft, da deren Grad durch abenteuerliche Vergleiche und nicht zuletzt demjenigen zwischen modernen Individuen und antiken Plastiken begründet wird (2).³⁴ Zu Verlauf und Ziel der ästhetischen Erziehung gibt es einander deutlich widersprechende Aussagen (3). Darüber hinaus misslingt aus zwei Gründen der Versuch, die ästhetische Erziehung gegen ältere Einwände zu verteidigen. Erstens ist der eingeschlagene »transzendente Weg« als begriffliches Unternehmen nicht geeignet, historische und praktische Probleme aus der Welt zu schaffen (7). Zweitens mündet dieses begriffliche Unternehmen anstatt in den annoncierten »Vernunftbegriff der Schönheit« nur in einen unbrauchbaren Gegenstandsbegriff, der durch die Assoziierung mit der antiken Plastik, einem empirischen Fremdkörper in der Transzendentaltheorie, mehr schlecht als recht kaschiert wird (4). Der Ekphrasis der Juno Ludovisi fällt dabei u. a. die zweifelhafte Aufgabe zu, das Erhabene in eine Ableitung zu integrieren, in der es nicht thematisiert worden ist (5). Zu den älteren Einwänden gegen die ästhetische Erziehung gesellen sich zwei neue, die sich aus den Problemen der empirischen Umsetzung ergeben (8). Erstens finden sich mehr schädliche als nützliche Konstellationen, wenn Schillers unübersichtlicher Darstellung zum Trotz alle Arten der charakterlichen Defizite und der empirischen Schönheiten berücksichtigt werden (1, 6). Zweitens besagt das Paradox der ästhetischen Erziehung, dass Kunst nur von denjenigen angemessen rezipiert werden kann, die der ästhetischen Erziehung schon nicht mehr bedürfen (8). Auch deshalb bleibt eine theoretische Legitimation für die der Kunst eigentlich zugeordnete Rolle aus, nämlich pädagogisches Mittel der Wahl zu sein. Tatsächlich eine konstitutive Rolle spielt hingegen die antike Plastik, und zwar für die Projektionen, auf denen das klassizistische Muster der *Ästhetischen Erziehung* ruht (9). Kurz, Schiller versagt beim Plädoyer für seine Sache und leistet der ästhetischen Erziehung zudem noch einen Bärenienst: Anstatt die alten Einwände gegen sie zu entkräften, wobei schon ein Blick in Aristoteles' *Poetik* (1448b) hilfreich gewesen wäre, generiert er zusätzlich neue.

Gegenüber Kritik ist die *Ästhetische Erziehung* oft durch eine Strategie immunisiert worden, die Schiller 1795 in *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* noch selbst angeregt hat. Schiller unterscheidet dort drei Darstellungsformen und bevorzugt – wenig überraschend – eine ausbalancierte Mitte

34 Die eingeklammerte Zahl nennt die Nummer der Frage, auf die jeweils Bezug genommen wird.

der »schönen Diktion« gegenüber einer einseitig »wissenschaftlichen« oder »populären« Schreibweise (vgl. TS 684 f.). In der Sekundärliteratur ist daraufhin die Strategie entstanden, das Recht des Theoretikers Schiller auf dichterische Freiheit einzuklagen und Schillers Kritikern (wissenschaftliche) Einseitigkeit vorzuwerfen.³⁵ Angesichts der Anzahl und der Tragweite der Probleme, die in der *Ästhetischen Erziehung* tatsächlich bestehen, kann das nicht überzeugen. Wer diese Strategie verwendet, wird sich den Vorwurf gefallen lassen müssen, ein argumentatives Desaster schönreden zu wollen.

35 Beispielsweise behauptet Peter-André Alt, dass die »Inkonsistenz von Schillers Kunsttheorie« ein Problem für eine »systematische Abhandlung« darstelle, aber nicht für das von Schiller verwendete Genre des »Essays«; vgl. Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 2. 1791–1805, München 2000, S.148. Und im Anschluss an die britische Übersetzerin der Briefe hat sich die These etabliert, dass die *Ästhetische Erziehung* statt auf Analyse und Beschreibung ohnehin eher auf einen dem Thema angemessenen »Tanz« der Begriffe ziele; vgl. Elizabeth M. Wilkinson und L. A. Willoughby, Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung, München 1977, S. 77 f.; Klaus L. Berghahn, Schillers philosophischer Stil, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 289–301, hier S. 299 f.; und Sybille Krämer, Ist Schillers Spielkonzept unzeitgemäß? Zum Zusammenhang von Spiel und Differenz in den Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«, in: Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild, hg. von Jan Bürger, Göttingen 2007, S. 158–171, hier S. 170.