

Das Schöne und das Erhabene

Beiträge von
Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich
und Michael Hofmann

Weimarer Schillerverein
Weimar
Deutsche Schillergesellschaft
Marbach am Neckar

›Wenn das Erhabene mit dem Schönen sich verbindet ...‹
Moral- und geschichtsphilosophische Implikationen der
Schillerschen Ästhetik

Dass die Ästhetik – insbesondere die Theorie des Erhabenen – in den letzten Jahrzehnten ins Zentrum der philosophischen Aufmerksamkeit gerückt ist, kommt nicht von ungefähr. Diese Hinwendung ist Ausdruck und Konsequenz einer Denkhaltung, die sich in wichtigen Strömungen gegenwärtigen Philosophierens als ein gemeinsamer Grundzug herausgebildet hat. Ich meine die auf der einen Seite als angemessene Relativierung und Beschränkung begrüßte, auf der anderen Seite aber als Symptom der Erschöpfung und unberechtigte Verzichtleistung beklagte Selbstzurücknahme der Philosophie hinsichtlich ihrer *universalen Geltungsansprüche*.

Zweifelsohne gehört es – trotz gravierender Unterschiede nicht nur im Detail – zum gemeinsamen Grundbestand nicht aller, aber wichtiger Strömungen der Gegenwartsphilosophie, dass sie nicht länger auf den vermeintlichen Privilegcharakter des *diskursiven* Denkens vertraut. Man ist heute, im Wissen um die unhintergehbare Zeitlichkeit allen Denkens, darum vielfach bemüht, den hypertrophen Herrschaftsanspruch der *begründenden Vernunft* nicht nur zu begrenzen, sondern darüber hinaus im Bereich des Ästhetischen, dem seitens der Philosophie traditionell eine inferiore Rolle zugespielt wurde, eine gleichberechtigte Weltbeschreibung, eine alternative »Weise der Welterzeugung«¹ oder sogar das Vorausliegende und Grundlegende des begrifflichen Denkens selbst zu sehen.

Insbesondere gilt dies für das ästhetische Gefühl des *Erhabenen*. Lange Zeit wenig beachtet und zeitweilig sogar gänzlich in Vergessenheit geraten, erlebt das Erhabene heute unübersehbar eine Renaissance und stellt sogar die andere, traditionell bevorzugte ästhetische Kategorie, nämlich die des ›Schönen‹ in den Schatten.² Seitdem Jean-Francois Lyotard,³ hierzulande vor allem als Vordenker der so genannten Postmoderne bekannt, das Erhabene ins Zentrum seines Interesses gerückt und im Rekurs auf die Kantische Ästhetik mit den Avantgardebewegungen der modernen Kunst in Verbindung gebracht hat, ist der Begriff plötzlich in aller Munde.

Doch: Woher kommt das aktuelle Interesse am Erhabenen? Ein Grund für die Renaissance des Erhabenen dürfte darin liegen, dass sein Verhältnis zur Wirklichkeit immer schon ein gebrochenes ist. Es birgt in sich eine kritische Dimension, durch die es den nicht mehr als ›schön‹ zu harmonisierenden Antagonismen und Sinnbrüchen der Moderne in besonderem Maße adäquat zu sein scheint. Es enthält in

sich eine *Negativität* und darin ein kritisches Potenzial, das die Ästhetik des Schönen, vor allem durch ihre idealistischen Stilisierungen, nicht mehr einzulösen vermag. Zum anderen besitzt das Erhabene gegenüber dem Schönen den Vorteil, dass es über seine ästhetische Qualität hinaus eine *moralisch-praktische* Bedeutung hat und damit über eine Relevanz verfügt auch für andere Wirklichkeitsbereiche.

Der Begriff des ›Erhabenen‹ ist *vieldeutig* und *paradox*. Nicht nur dass er zu unterschiedlichen Zeiten äußerst unterschiedliche Ausdeutungen und semantische Ausweitungen erfahren hat: vom rhetorischen Stilmittel⁴ zur naturästhetischen und dann kunstästhetischen⁵ Kategorie mit moral- und geschichtsphilosophischen Implikationen; er ist darüber hinaus ein in sich mehrdeutiger Begriff. Und nur indem man die vielfältigen, ja sogar widerstreitenden Momente im Erhabenen betont, also nicht versucht, seine Ambivalenz zu relativieren und zu harmonisieren: etwa durch eine *Transformation* ins Schöne, wie dies in der idealistischen Tradition von Schlegel, Schelling, Hegel bis hin zu Schopenhauer geschehen ist, wird man dem Erhabenen gerecht und kann verstehen, warum es gegenwärtig in das Zentrum des Interesses gerückt ist: Gerade aufgrund seiner paradoxen Grundstruktur ist das Erhabene weit eher als der versöhnende Gestus des Schönen geeignet, der irreduziblen Pluralität und Komplexität der heutigen Zeit zu entsprechen und ihr einen angemessenen Ausdruck zu verleihen.

Dass Kants »Analytik des Erhabenen« dabei nach wie vor ein Angelpunkt in der Debatte ist, kommt nicht von ungefähr.⁶ Kants Ästhetik hat der Bestimmung des Erhabenen eine neue Dimension gegeben, nämlich eine ästhetisch-philosophische. Sie kann als der erste systematische Versuch gelten, das Erhabene als ästhetische Kategorie umfassend zu bestimmen und in seiner Differenz zu seinem ästhetischen Widerpart, dem Schönen, zu erfassen.

Im Vergleich dazu hat Schillers Theorie des Erhabenen in der philosophisch-ästhetischen Debatte bisher eine eher marginale Rolle gespielt.⁷ Meines Erachtens allerdings zu Unrecht. Es ist die philosophisch wohl wichtigste Leistung von Schillers ästhetischer Theorie, die Bedeutung des Erhabenen für das Verständnis nicht nur von Kunst und Natur, sondern auch von Geschichte erkannt und methodisch entfaltet zu haben. Darin geht Schiller – wie die romantischen und idealistischen Nachfolger – über Kant hinaus, ohne dass er der nachkantischen Harmonisierungstendenz folgt und die Differenz zwischen dem Schönen und Erhabenen zugunsten des Schönen ein ebnet. Bei Schiller bleiben die beunruhigenden, ja widersprüchlichen Momente im Erhabenen auch und gerade in seiner Ausdehnung auf die Geschichte erhalten, sie werden nicht durch eine Transformation ins Schöne relativiert.

Es ist nahe liegend, die Überlegungen Schillers als Auseinandersetzung mit Kant deutlich werden zu lassen, um so seine eigenen Problemlinien nachzuzeichnen. Dies

möchte ich in zwei Schritten versuchen. In einem ersten Teil werde ich die Grundzüge der Kantischen Lehre vom Schönen und Erhabenen skizzieren. Vor ihrem Hintergrund werde ich dann in einem zweiten Teil die Akzente und Erweiterungen der Schillerschen Theorie herausstellen, um von hier aus Schillers Schrift *Über das Erhabene*⁸ als eine Selbstkorrektur an dem Modell einer allein am Schönen ausgerichteten ›ästhetischen Erziehung‹ zu interpretieren.

I

Kants Theorie des Schönen und Erhabenen darf man nicht isoliert betrachten. Sie erschließt sich nur vor dem Hintergrund des Programms einer *Kritik der Urteilskraft* (1790),⁹ also vor dem Hintergrund jenes Werkes, das als letzte der drei Kritiken den Brückenschlag zwischen dem theoretischen und praktischen Vernunftvermögen leisten soll. Sie beginnt – ebenso wie die *Kritik der reinen Vernunft* – mit einer Ästhetik, und zwar mit dem Schönen und Erhabenen als transzendentalen Begriffen, und daran schließt sich die ›Kritik der teleologischen Urteilskraft‹ an. Auch die *Kritik der Urteilskraft* ist eine *Kritik*. Es geht in ihr weder um eine objektive Bestimmung des Begriffs des Schönen und Erhabenen noch um in sich zweckmäßig organisierte Körper als besonderen Gegenständen, sondern um die Kritik jener Kraft, mit der wir Urteile durch die empirische Form ihrer Bildung auf Gegenstände beziehen. Sie bedeutet die Überwindung der Vorstellung eines ontologischen Zusammenhangs zwischen der subjektiven Vorstellung der Zweckmäßigkeit der Natur für unser Erkenntnisvermögen und objektiven Zwecken in der Technik derselben.

Die *Kritik der Urteilskraft* kritisiert das teleologische Denken und rechtfertigt es zugleich. Wir können, wie Kant meint, nicht objektiv wissen, ob die Natur unserem Denken und Handeln gemäß in sich zweckmäßig organisiert ist, aber wir müssen diese Zweckmäßigkeit für unser Erkenntnisvermögen annehmen, wenn wir unsere Begriffe zum Zwecke unserer Orientierung gebrauchen. Das heißt, wir sprechen der Natur gemäß unserer subjektiven Vorstellung von Zweckmäßigkeit eine objektive zu. Anders wäre die objektive Gültigkeit unserer empirischen, nach Art- und Gattungsbegriffen spezifizierenden Begriffe nicht denkbar. Das ist der transzendente Grund, warum wir den Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit, der eigentlich ein Gesichtspunkt der praktischen Vernunft ist, an die Natur herantragen. Das aufzuzeigen, ist das Anliegen und der Inhalt der *Kritik der Urteilskraft*.

Angesichts dieser thematischen Ausrichtung drängt sich allerdings die Frage auf, warum Kant der ›Kritik der teleologischen Urteilskraft‹ eine Analyse des Schönen und Erhabenen vorangehen lässt. Oder einfacher ausgedrückt: Was haben ästheti-

¹³ Friedrich Schiller, *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von Otto Dann [u. a.], Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hrsg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992, S. 557. Im Folgenden zitiert als ÄE.

¹⁴ Vgl. z. B. Immanuel Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in: *Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften*, Bd. 8, Berlin 1968, S. 22 ff.

¹⁵ Die Briefe über die *Ästhetische Erziehung* (1795) sind sicherlich die bedeutendste theoretische Schrift Schillers. Ihr großes Thema ist das Versöhnungspotential des Ästhetischen im Hinblick auf die in der Moderne entstandenen Dissonanzen und Konflikte. Dass der Fortschritt der Wissenschaften, Techniken und Künste nicht zu einer Verbesserung der menschlichen Lebensverhältnisse geführt hat, sondern den Antagonismus von Reichtum und Armut, Geist und Natur, Freiheit und Unfreiheit verschärft hat, von dieser zivilisationskritischen Einsicht gehen die *Ästhetischen Briefe* aus und versuchen den ›ästhetischen Zustand‹ als jenen Zustand zu bestimmen, durch den die sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen in ein harmonisches Gleichgewicht gebracht werden. Obwohl der ästhetische Zustand selbst nicht moralisch ist, ist er doch derjenige, durch den die Versittlichung des Menschen allein möglich werden soll. Im Hinblick auf die letzten Briefe bleibt allerdings zweifelhaft, ob das Ästhetische damit auch einer Verbesserung der politischen Verhältnisse den Weg bereiten kann. Schon hier ist ein resignativer Ton unüberhörbar, wenn Schiller am Ende im Hinblick auf die Versöhnungsleistungen des Ästhetischen einschränkend feststellt, dass ein ›ästhetischer Staat‹ wohl nur »in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln« zu finden sei (ÄE, 676).

¹⁶ Eine genaue Datierung der 1801 veröffentlichten Abhandlung *Über das Erhabene* lässt sich nicht vornehmen. Es ist nicht eindeutig zu klären, ob sie im Umkreis der früheren Schriften (z. B. *Vom Erhabenen*) und damit im Zeitraum 1793–95 oder erst nach den *Ästhetischen Briefen* entstanden ist.

¹⁷ Dies zeigt sich bereits an den Akzentverschiebungen und Differenzierungen, die Schiller in seiner früheren Schrift *Vom Erhabenen* (1793) vornimmt. Um den Bezug zur menschlichen Handlungswelt in den Vordergrund zu rücken, unterscheidet Schiller noch einmal innerhalb des Praktisch-Erhabenen: nämlich zwischen dem ›Kontemplativ-Erhabenen‹ und dem ›Pathetisch-Erhabenen‹ (vgl. VE, 412 ff. u. 418 ff.). Das Kontemplativ-Erhabene steht in größerer Nähe noch zum Theoretisch-Erhabenen, aber das Pathetisch-Erhabene bedeutet eine Steigerung, weil hier die Übermacht als furchterregende Macht auf das Leiden des Menschen bezogen wird.

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 294.

Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen Schillers *Wallenstein* und *Maria Stuart*

Die Grundlagen einer Poetik der Moderne bestimmt Friedrich Schiller in seiner Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*.¹ Der sentimentalische Dichter findet sich in einer Distanz zu der Natur; er sucht die Natur und er

reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen. [...] Der sentimentalische Dichter hat es [...] immer mit zwey streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen. (NA 20,441)

Die Diskrepanz zwischen dem Ideal und den Bedingungen der »wirklichen Welt« ist also die grundlegende Voraussetzung für die moderne Dichtung und damit auch für das moderne Drama. In besonderem Maße ist dabei die satirische Dichtung von Interesse. Schiller benutzt den Ausdruck »satirisch« in einem weiteren Sinne als dies im allgemeinen Sprachgebrauch der Fall ist, und er behauptet, dass eben die Diskrepanz zwischen dem Ideal und den Zuständen des empirischen Lebens die Grundlage des Satirischen darstellt, das seinerseits als scherzhafte und als strafende oder pathetische Satire vorkommt. Eine Grundfrage in Schillers Poetik, die auch eine Grundfrage der modernen Literatur insgesamt ist, bezieht sich auf das Problem, ob die Entfremdung des Menschen in der Entfernung vom Ideal in der modernen Dichtung aufgehoben werden soll oder ob die Diskrepanz und die Entfremdung im Rahmen der Fiktion ausgehalten werden müssen. In der Schrift *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* ist nicht die Satire die höchste Form der sentimentalischen und damit der modernen Dichtung; Schiller postuliert vielmehr die Existenz einer sentimentalischen Idylle, in der mit dem Rückgriff auf eine Grundform der naiven Dichtung diese im Rahmen der Moderne gewissermaßen überboten werden soll. Die Idee einer sentimentalischen Idylle ist Schillers letzter großer Versuch, eine moderne Poetik zu formulieren, die mit dem Paradigma der Versöhnung arbeitet, die also eine Aufhebung des Widerspruchs zwischen Ideal und »wirklicher Welt« *innerhalb* der Dichtung fordert.

Es erscheint konsequent, dass Schiller erwog, eine sentimentalische Idylle zu schreiben. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 30. November 1797 erklärte er:

keine anschaulichen Beispiele für die Harmonie zwischen Neigung und Pflicht, zwischen individuellem Streben und öffentlichem Interesse. Die sich bildende Moderne zeigt sich als ein Erfahrungsensemble, das durch Kontingenz gekennzeichnet ist. Paradoxaerweise führt gerade dies zu der These, dass die Weltgeschichte ein »erhabenes Objekt« sei. Wie versucht Schiller diese überraschende Wendung zu erläutern? Er argumentiert:

Aus diesem Gesichtspunct betrachtet, und nur aus diesem, ist mir die Weltgeschichte ein erhabenes Object. Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anders als der Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freyheit des Menschen und den Erfolg dieses Kampfs berichtet uns die Geschichte. So weit die Geschichte bis jetzt gekommen ist, hat sie von der Natur (zu der alle Affecte des Menschen gezählt werden müssen) weit größere Taten zu erzählen, als von der selbständigen Vernunft [...]. Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntniß – wie sehr findet man sich da getäuscht! (NA 21,49)

Von entscheidender Bedeutung ist die Einsicht in die Art und Weise, wie Schiller hier vom Erhabenen in der Geschichte spricht. Das Erhabene ist kein statischer Begriff, der die Größe eines Menschen oder eines Ereignisses bezeichnet; es handelt sich vielmehr um die Charakterisierung eines dynamischen Prozesses, bei dem die Verlosterfahrung im Bezug auf die Erwartung eines Sinns in der Geschichte durch den Appell an das Interesse des Subjekts an Selbstbestimmung kompensiert werden soll. Nicht einzelne historische Gestalten oder Ereignisse sind erhaben, sondern erhaben ist der immer aufs Neue scheiternde Kampf zwischen der Natur und den menschlichen Trieben auf der einen und dem Anspruch des Subjekts auf Autonomie auf der anderen Seite. Erhaben ist damit nicht die Geschichte als Gegenstand, sondern die Reflexion der Grundlagen des historischen Prozesses im Bewusstsein des Betrachters. Das Erhabene ist also bezogen auf Kunst und Literatur kein Phänomen der Darstellungsebene, sondern primär ein Rezeptionsphänomen, das auf die Reflexion des Dargestellten im Bewusstsein des Rezipienten bezogen ist. Damit wird bei Schiller eine Tendenz explizit, die schon bei seinem philosophischen Lehrmeister Kant angelegt war, der die Phänomenologie des Erhabenen vornehmlich im Hinblick auf Naturgegenstände diskutierte. Wenn wir nämlich sagen, ein Blitz oder ein gewaltiges Unwetter sei erhaben, so ist dies für Kant nur vordergründig auf die Größe des betreffenden Objekts zurückzuführen; entscheidend ist vielmehr für das Bewusstsein des Betrachters, dass er zwar physisch schwächer als das beobachtete Phänomen ist, dass er aber als vernünftiges Subjekt auch gegenüber dem machtvoll

Erscheinenden eine Überlegenheit bewahrt. In einer berühmten Passage der Kritik der Urteilskraft bestimmt Kant das Erhabene folgendermaßen:

Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend [...] machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen.⁴

Das Erhabene lässt sich als ein gemischtes Gefühl bezeichnen. Es besteht nämlich aus zwei entgegengesetzten Komponenten, aus Lust und Unlust. Die Unlust besteht zunächst in der Einsicht in die Unfähigkeit des Subjekts, die Natur oder den Geschichtsprozess mit seinen Kategorien zu erfassen. Die Lust besteht darin, dass es für das Subjekt die Möglichkeit gibt, auf einer anderen Ebene eine neue Erfahrung von Freiheit zu machen. Während Kant nun das Erhabene vor allem in der Natur aufsuchte und die Freiheit des Menschen in der übersinnlichen Vernunft fest zu machen versuchte, geht der späte Schiller einen anderen Weg: Er zeigt auf der inhaltlichen Ebene seiner Geschichtsdramen, dass es dem Menschen in der wirklichen Welt nicht gelingt, eine Harmonie zwischen seinen Idealen und seinen tatsächlichen Erfahrungen herzustellen. Das Bedürfnis des Subjekts nach einer Erfahrung von Harmonie und Freiheit wird in der erhabenen Kunst in der ästhetischen *Form* befriedigt. Indem Schiller nämlich die geschichtlichen Erfahrungen von Disharmonie und Entfremdung in die klassische Dramenform einpasst und auch die Sprache seiner Figuren mit dem Blankvers einem ästhetischen Ideal folgen lässt, gewinnt das rezipierende Subjekt im Prozess des Erhabenen die Freiheit zurück, die es in der empirischen Existenz immer wieder verliert. »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst« (*Wallensteins Lager*, 138; NA 8,6) – diese Formel aus dem *Wallenstein*-Prolog bezeichnet genau die hier skizzierte innere Spannung der Poetik des Erhabenen: Während das »Leben« auch in seiner Darstellung innerhalb des Geschichtsdramas Erfahrungen von Zerrissenheit und Entfremdung bietet, findet der Mensch in der Kunst eine Freiheit, die ihm Selbstbestimmung und Autonomie gewährt.

Diese Problematik zeigt in schlichter, aber eindrucksvoller Weise Schillers Gedicht *Der Antritt des neuen Jahrhunderts* von 1801.⁵ Schiller beginnt mit der desillusionierten Einsicht in die Absurdität des geschichtlichen Prozesses – und mit Worten, die zu Beginn *unseres* neuen Jahrhunderts eine bestürzende Aktualität gewonnen haben: