

JAHRBUCH DER
DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

IM AUFTRAG DES VORSTANDS

HERAUSGEGEBEN VON

FRITZ MARTINI · WALTER MÜLLER-SEIDEL · BERNHARD ZELLER

24. JAHRGANG 1980

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT

IDYLLE UND UTOPIE

Zur gesellschaftskritischen Funktion der Kunst
in Schillers Ästhetik

Die gegenwärtige Auseinandersetzung mit der Ästhetik des deutschen Idealismus knüpft die Aktualität dieser Reflexionen und die exemplarische Bedeutung, die man der geschichtlichen Situation ihrer Entstehung zuschreibt, an den Nachweis, daß auch hier grundsätzlich die gesellschaftskritische Funktion der Kunst behauptet, theoretisch expliziert und im Kunstwerk faktisch werde. Immer wieder greift man in dieser Diskussion auf Schiller zurück. Denn Schiller vereinigt in seiner Person nicht nur den Künstler mit dem Theoretiker, produziert und synthetisiert in seinem Schaffen Kunst und philosophische Ästhetik, er verbindet zudem in seiner Konzeption der ästhetischen Erziehung richtungweisende Kritik an der geschichtlichen Situation (Französische Revolution) mit der Bestimmung der Funktion der Kunst. Diese gesellschaftskritische Deutung des Sturm und Drang, der Klassik sowie ihres theoretischen Umfeldes in der philosophischen Ästhetik Kants und des deutschen Idealismus nimmt G. Kaiser¹ zum Anlaß, gerade durch die Analyse der für die Gesellschaftskritik virulenten, aber bisher wenig beachteten Konzeption der Idylle die hier mögliche Funktion der Kunst in und für die geschichtliche Praxis zu definieren. Mag es zunächst scheinen, daß der Rückgriff auf eine antike oder antikisierende Kunstform alles andere als progressiv-kritisch ist, so gelingt es Kaiser, eben diesen Rückgriff auf Altes in einer Situation des Umbruchs der Gesellschaft wie der Kunst als die mögliche Weise kritischer Einflußnahme, als die »utopische Funktion« der Kunst in der (entfremdeten) Praxis festzulegen.

Stellvertretend für eine geplante, noch zu vollendende umfassende Theorie des Verhältnisses von Kunst und Praxis publiziert Kaiser Grundlagen

¹ Gerhard Kaiser, *Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977 (im Text zitiert: WI und Seitenzahl); ders., *Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien*, Göttingen ²1978; ders., *Der junge Schiller*, in: *Geschichte der deutschen Literatur. Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang 1730-1785*, München ³1979, S. 276-296 (die beiden letzten Abhandlungen sind im Text mit Seitenzahl zitiert).

und erste Explikationen dieser Theorie in seinen Untersuchungen zur Problematik der Idylle. Hier greift er die Frage des Verhältnisses von Kunst, Politik und Gesellschaft auf, speziell in der Intention, für die Diskussion um Schillers Verhältnis zur Französischen Revolution eine plausible Deutung zu gewinnen, die weder die totale Trennung von Kunst und Realität behaupten will, noch der zu dieser Interpretation antagonistischen Vereinnahmung Schillers (wie der Kunst) für die Ideen der Revolution (nämlich den aktualistisch gedeuteten politischen Zweck) beipflichten muß. Für die letztere, die marxistische Deutung Schillers entweder als Protagonist der Französischen Revolution oder der aus denselben Prämissen abgeleiteten Kritik, Schiller sei bei allen positiven revolutionären Ansätzen am eigenen Konservatismus theoretisch gescheitert, weil inkonsequent geworden, führt Kaiser neben Lukács vor allem Interpretationen wie die U. Wertheims an.² Differenzierter, aber noch in etwa derselben Tendenz verhaftet, argumentiert eine neuere Untersuchung von G. Ewers. Ewers analysiert Schillers und Hegels Ästhetik, um die Dekadenz des revolutionären zum bürgerlichen Kunstideal aufzuzeigen, d. i. den Übergang von der »Erziehung durch Kunst zur Erziehung zur Kunst« (Janke 19). Dieser Übergang beginnt mit Schiller, vollendet sich in Hegels *Ästhetikvorlesungen*. Kunst, im klassischen Griechentum, der antiken Polis, noch Möglichkeit der individuellen wie gesellschaftlichen freien Selbstrealisation, wird in den nur noch genießenden Nachvollzug bzw. die theoretische, aber praktisch unwirksame Reflexion überführt.³ Gegen diesen Deutungstyp stehen Versuche wie

² U. Wertheim, *Schillers Auseinandersetzung mit den Ereignissen der französischen Revolution*, in: *Wissenschaftl. Zeitschr. d. Friedrich-Schiller-Universität Jena* Jg. 8 (1958/59), S. 429-449; H. Mayer, *Das Ideal und das Leben*, in: *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955*, hrsg. v. B. Zeller, Stuttgart 1955; J. Müller, *Bürgerfreiheit, Nationalbewußtsein und Menschenwürde im Werk F. Schillers*, a.a.O. S. 214-236; H. G. Thalheim, *Schillers Stellung zur französischen Revolution und zum Revolutionsproblem*, in: ders., *Zur Literatur der Goethezeit*, Berlin 1969, S. 118-140.

³ H. H. Ewers, *Die schöne Individualität. Zur Genesis des bürgerlichen Kunstideals*, Stuttgart 1978. Vgl. die Besprechung des Verf. in: *Hegel-Studien* Jg. 15 (1980). Ewers nimmt die von G. Lukács vorgegebene Interpretation auf, daß Schiller entgegen seiner eigenen Annahme und seinem Grundsatz von einem Denker der Revolution zu einem der bürgerlichen Restauration werde (vgl. G. Lukács, *Zur Ästhetik Schillers*, in: ders., *Probleme der Ästhetik*, Neuwied/Berlin 1969, S. 17-106), und belegt dies in einer interessanten und im Gegensatz zu den sonstigen Interpretationen minutiösen Textanalyse. – Gegen diese Interpretation stehen Versuche, Schillers Stellungnahmen zur politischen Situation von der Bestimmung der Kunst zu trennen. So verweist W. Müller-Seidel auf die »produktive Spannung zwischen Dichtung und Politik« und formuliert (allerdings in Bezug auf Goethe, aber auch für die folgende Schiller-Interpretation grundlegend): »Volk und Gesellschaft, wie sie sein sollten, werden »poetisiert«. Weder der bestehenden Gesellschaft noch der durch die Revolution entstandenen wird das Wort geredet, sondern einer Gesellschaft anderer Art: einer, die der Dichter geschaffen hat« (*Deutsche Klassik und Französische Revolution*, in: *Deutsche Literatur und*

die B. von Wieses, der eine Trennung von Kunst und Politik fordert. Neben weiteren Untersuchungen über die utopische Funktion der Kunst ist hier eine neuere Untersuchung interessant, auf die Kaiser ebenfalls noch nicht eingeht. W. Janke⁴ behandelt die Problematik der Stellung Schillers zur Französischen Revolution, indem er auch für Schiller Goethes Forderung reklamiert, alte politische und gesellschaftliche Lebensformen in die neuen zu überführen, ohne die »durch die französische Revolution bedrohte Einheit der drei großen Weltgegenden« – Kunst, Natur, Sitten der Völkerheillos zu zerstören« (8). Janke zeigt, daß Schiller die Kunst aus ihrer politischen Funktion bestimmt, ohne die Autonomie der Kunst aufzugeben. Ästhetische Autonomie ermöglicht die politische Funktion, macht die Kunst als »Freiheit in der Erscheinung« zum tauglichen »Werkzeug der Veredelung unter notstaatlichen Bedingungen« (19). In dem weitgehend mit dieser Deutung identischen Schiller-Kapitel seines Dialektikbuches entwickelt Janke diese Gedanken noch um einen Schritt weiter. Die Weiterführung hebt aber die anfänglich beanspruchte Integration von Autonomie der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Funktion wieder auf. Es geht nicht um eine teleologische Einflußnahme der Kunst auf die Gesellschaft, sondern um eine symbolische. Der Kunst gelingt keine Festlegung des realen Wirksamwerdens der Freiheit auch in der Realität, sondern lediglich deren sinnlich anschauliches Gegenbild in der »Sonderwelt« des schönen Scheins. Die Vermittlung in der »dialektischen« Wechselbeeinflussung kann schwerlich als Erklärung der Bezugnahme der beiden Bereiche Kunst und

Französische Revolution, Göttingen 1974, S. 39–62; hier S. 50, 47). – Dazu grundlegend B. von Wiese, Schiller, Stuttgart 1959; ders., Schiller und die französische Revolution, in: Der Mensch in der Dichtung, Düsseldorf 1958, S. 148–169; ders., Die Utopie des Ästhetischen, in: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur, Düsseldorf 1961, S. 90, 92, 95f. In der Tendenz ähnlich auch: G. Schulz, Schillers Horen. Politik und Erziehung. Analyse einer deutschen Zeitschrift, Heidelberg 1960; P. Böckmann, Politik und Dichtung im Werk Schillers, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, a.a.O. S. 192–213. – Differenzierter legen z. B. auch G. Muschg und Carlo Schmid die Stellung Schillers zur Französischen Revolution dar. Muschg sieht Schillers Kunst als engagierte Dichtung an, nimmt aber einen Bruch zwischen früher und später Periode an (Schiller. Die Tragödie der Freiheit, Bern/München 1959; ebenfalls in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959, hrsg. von B. Zeller, Stuttgart 1961, S. 218ff.). Schmid verweist darauf, daß Schiller nicht Politik, sondern »das Politische selbst« zum Gegenstand der Dichtung wie Theorie erhebt, damit aktualistisches Engagement ausschließt, nicht aber die politische Relevanz der Kunst (ebd. S. 103).

⁴ Die von W. Janke angeführten Veröffentlichungen sind: Schiller und die französische Revolution, in: W. Janke/K. Held, Die Idee der Philosophie und die Verwirklichung politischer Freiheit, Wuppertal 1976, S. 7–22 (im Text zit. mit Seitenzahl); sowie: Historische Dialektik. Destruktion dialektischer Grundformen von Kant bis Marx, Berlin 1977, besond. S. 210ff. – Die Bedeutung der griechischen Kunst und Mythologie für die Ästhetik des deutschen Idealismus stellt ebenso heraus: Hans Freier, Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne, Stuttgart 1976.

Gesellschaft genommen werden. So zeigt sich eine ähnliche, nur die gesellschaftliche Dimension nicht wie bei Kaiser exkludierende Festlegung auf eine »Mitte« zwischen den Deutungen der gesellschaftlichen Funktion der Kunst, die so nicht akzeptabel ist.

Da auch Kaiser, wie sich zeigen wird, letztlich die Frage nach der kritischen und – soweit dies »praktisch« gewendet wird – nach der revolutionierenden bzw. reformierenden Funktion der Kunst in ähnlicher Weise wie Janke unentschieden läßt, wird sich sein Entwurf einer Ästhetik selbst noch einmal einer kritischen Reflexion stellen müssen. Es geht dabei darum, eine Deutung der Stellung von Kunst und Gesellschaft (Politik) zu gewinnen, die die – wie W. Müller-Seidel betont – »produktive Spannung« beider Bereiche weiter erörtert. Letztlich heißt dies: es muß eine plausibel begründete »Mittel-« und vermittelnde Stellungnahme zu den hier skizzierten Deutungstypen der Stellung Schillers zur Französischen Revolution erreicht werden. Dadurch läßt sich zugleich die diese Problematik fundierende Frage des Verhältnisses von Politik/Gesellschaft und Kunst klären. Plausibel meint hier, daß zur Charakteristik dieses Verhältnisses weder ein Eskapismus in den »schönen Schein«, noch eine Ausblendung der gesellschaftlichen zugunsten der individuellen Selbstverwirklichung nötig wird.

Dafür wird zunächst Kaisers Konzept, das die zentrale Bedeutung der Idylle für die Problematik der gesellschaftlichen Funktion der Kunst entwickelt, aufgegriffen. Zugleich soll aber versucht werden, die für ihn konstitutive Absetzung von der Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst im Neomarxismus (Adorno, Bloch, Marcuse) nochmals zu überprüfen und unter Beibehaltung des Ansatzes in der Idyllenkonzeption so zu erweitern, daß die Möglichkeit einer gesellschaftskritisch-utopischen Funktion der Kunst über die individuelle Reform (die Humanisierung des Einzelnen) hinaus erörtert wird.

1. DIE IDYLLE: ZUR SOZIALKRITISCHEN FUNKTION DES SCHÖNEN SCHEINS

In den Studien zu *Wanderer und Idylle* sowie *Von Arkadien nach Elysium* entwickelt G. Kaiser eine Konzeption der Idylle und damit der kritischen Funktion der Kunst in der Sphäre des individuellen wie gesellschaftlichen Handelns (Praxis). In dieser Intention formuliert er sein Kriterium der Beurteilung der Idylle durch den Nachweis des in ihr mehr oder weniger implizierten kritischen Potentials (WI 13). Diese sozialkritische Dimension der Idylle stellt Kaiser u. a. in der Analyse der Voßschen Idyllen und ihrer Konfrontation mit Goethes oder Schillers Idyllen-Konzeption heraus. Vossens wie Goethes Idylle bleibt »arkadisch«, d. h. sie stellt in der Form der

traditionellen Idylle⁵ und durch die gewählten Themen, die das Prinzip der Idylle erfüllen (d. h. die Einheit des Menschen und der Natur vor Augen führen; vgl. WI 70), in sich ein kritisches Gegenbild gegen die bestehenden Verhältnisse auf. Aus zwei Gründen bleibt diese Form der Kritik extern unwirksam, d. h. in ihrer kritischen Funktion um eine wesentliche Dimension verkürzt. Einmal erscheint das Bild gegliederten Lebens in der »Begrenzung ursprünglich naturhafter Verhältnisse«, zum anderen kann die »arkadische« Idylle »Freiheit nur als Zustand, nicht als Vorgang des Freiwerdens« darstellen (WI 110, 116). Während Voß also die sozialkritischen Impulse um ihre »Handlungsenergie« verkürzt (WI 123), führt die Beibehaltung des sozialkritischen Impetus bei Goethe und Schiller umgekehrt dazu, daß die Gattung Idylle als eigenständige Kunstform aufgegeben und als Moment in die »Großformen Epos, Drama und Roman« eingebracht wird (WI 124 f.).

So lange das Konzept der »arkadischen« Idylle dabei nicht überschritten wird, bleibt auch in dieser Weiterführung die Sozialkritik begrenzt. Goethes Idyllen enthalten so zwar eine Dimension der Reflexion, die ihre kritische Distanz zum Bestehenden konstituiert. Der Wanderer, der aus einer Welt der Zerrissenheit herausfindet in eine Welt ursprünglicher Harmonie des Menschen mit der Natur, stiftet diese Harmonie als bewußt errichtete Situation vollendeten Menschseins durch seine Interpretationsleistung; der Wanderer ist zugleich Dichter der Idylle. Die Dimension des Selbstbewußtseins der Idylle impliziert führt aber eben auch notwendig zu ihrer Relativierung: zur Erkenntnis, daß die Harmonie vollendeten Lebens nur in und durch Distanz von der realen geschichtlichen Welt möglich ist. Sie ist lebendig nur in der epigrammatischen Geschlossenheit eines Lebenszusammenhangs, in dem der Wanderer Künstler zwei integriert wird, den er als Schlichter des Selbstbewußtseins von Vollendung überträgt, bis zu einem *homo conditus*, einem Bild allgemein und gesellschaftlich verlorener Lebensweise. Während Voß mit der arkadischen Idylle Gesellschaftskritik intendiert, spart Goethe diese Dimension aus, verlegt die kritische Potenz der Kunst aber in die Person des Dichters (WI 120). Ähnliche Reminiszzenzen lassen die geschichtliche Welt im Bild einer harmonischen schönen Welt gewinnen, wie besonders die *Romantische Elysee* im Bild der Geliebten veranschaulicht (vgl. WI 122, 123), die der unerschaffenen Welt des Handelns entspricht. So und so, solange sie sich nicht in der Phantasie des Dichters geschehen und festgelegte Wirklichkeiten zu ihrer Verwirklichung bedürftig, die Wahrheit der Realität erst stellen kann. Mit dem Fortschritt der Illusion von Realität

⁵ mit dem, daß in der Idylle als Gegenüberstellung von zwei Welten, die im Gegensatz stehen, die Idylle als Gegenüberstellung von zwei Welten, die im Gegensatz stehen.

Schönheit durch die Tatsache der Lebendigkeit und Prozeßhaftigkeit auch des zur Idylle hochstilisierten Lebensraums, zerstört sich die Idylle durch den Verlust ihrer Distanz zur Welt, damit den Verlust der ihr eigentümlichen kritischen Funktion.

Der programmatische Aufsatz *Wanderer und Idylle* sowie die Interpretation des Goethischen *Tasso* als Inbegriff des modernen Dichters rücken die sozialkritische Funktion der Dichtung so in einen Zwiespalt. Der moderne Dichter läßt einerseits in den »Urbildern« (Platon), Symbolen, die Wahrheit der Welt und des Lebens erscheinen, steht andererseits in einer Gefahr, in die er auch den Rezipienten verleitet, nämlich die Dichtung anstelle des Lebens zu setzen.⁶

Da die Schiller-Interpretation dies Problem durch die *Konfrontation von arkadischer und elysischer Idylle* explizit thematisiert, möchte man zunächst folgern, daß nur für die arkadische Idylle die inkriminierte Einschränkung der sozialkritischen Funktion gelte. Mit Schiller formuliert: daß die Aporie hier darin bestehe, die Zukunft des Menschen im »Blick zurück« zu gewinnen. Diese Aporie würde die Konzeption der elysischen Idylle aufheben. Kaiser gesteht dies jedoch nicht zu. Zwar steht unter dem Motto der elysischen Idylle eine Realisation der Alternative zur bestehenden Situation an, die Art der Realisation bleibt ebenfalls aufgrund der eschatologischen Dimension der Idylle restringiert. Mit anderen Worten: Schiller konstruiert alternativ zur »säkularisierten Eschatologie« (WI 108) der Vossischen Idylle eine (elysische) Idylle, die »alle Errungenschaften der Geschichte und der Kultur in sich aufhebt« (WI 121 f.), aber in eben dieser hegelsch konzipierten »Aufhebung« in der Dimension der Kunst, dem Reich des schönen Scheins verbleibt.

Vermeintlich gestützt durch H. Marcuses Bestimmungen der kritischen Potenz der Dichtung fordert Kaiser die Trennung von Anschauungswelt der Kunst und Praxisphäre. Kunst gilt als Gegenbild zur realen, nicht konstruierten Welt, sie thematisiert in der »Entfremdung« durch Alternativentwürfe die Möglichkeit von Freiheit und enthält so zumindest potentiell Impulse zur Befreiung. Bei Marcuse und in der ihm nahestehenden neo-marxistischen Ästhetik (Horkheimer, Adorno, Bloch) wird aber der schöne Schein als die Ermöglichung von Utopie und eben dadurch als Handlungs-

⁶ Daß der Dichter die Welt zur Sprache bringt, indem er zugleich an ihr scheitert (252), diese Gefahr schildert Goethes »Tasso« nach ihren zwei möglichen Ausprägungen. Einmal besteht die Versuchung, sich zurückzuwenden zu einer arkadischen Idylle, die das wirkliche Leben in die Scheinwelt vergangener Harmonie aufhebt und nur in einer konstruierten Welt abseits von der Praxis real werden kann (im Lustschloß einer höfischen Gesellschaft). Zum anderen im Bestreben Tassos, Dichtung und Leben (Dichter und Held) zu versöhnen, was nur in einer elysischen Vision gelingt und schon an der konstruierten Welt und Gesellschaft sich nicht durchhalten läßt.

orientierung zum Zweck menschlicher Vollendung in der Welt konzipiert. Demgegenüber bestimmt Kaiser die Welt der Dichtung – den schönen Schein – quasi als eine zweite, der realen Welt konfrontierte⁷ und mit ihr nicht »versöhnbare«, d. h. hier: in sie nicht transponierbare, Realität. Es wird zwar betont: »Anschauungssphäre« der Kunst und Praxisphäre sind als komplementäre getrennt und zusammengehörig gefaßt« (WI 204),⁸ aber die mögliche Einflußnahme beider aufeinander bleibt ungeklärt. Auch Schillers Konzeption der Idylle, die sich ausdrücklich die Versöhnung der Antagonismen der Realität im Prozeß der Kunstrezeption (nämlich der ästhetischen Erziehung) sowie der Kunstproduktion (der elysischen Idylle) zur Aufgabe macht, ist für Kaiser durch den unaufhebbaren Dualismus von schönem Schein und Realität geprägt. Elysium, in Goethes *Tasso* »Urbild der Vereinigung von ... Anschauungs- und Tatbereich« (WI 70), kann nur als ein Jenseits der Geschichte und Kultur widerspruchsfrei konzipiert werden. Soll es Realität werden, so ist dafür entweder das Konstrukt einer Welt, wie sie Goethes »Park«-Thematik bietet, vonnöten, d. i. eine Realität, die in sich durch Kunst und auf Kunst hin gestaltet ist (vgl. WI 73; 290 ff.), oder die theologische Annahme bzw. Erwartung einer eschatologischen Wirklichkeit. Beides aber trennt Kunst von der Realität.

Dies ist dann auch die Prämisse für Kaisers Behandlung der Grundthemen der Bemühung um Schiller: seine Kritik der Französischen Revolution und das Alternativprogramm der ästhetischen Erziehung. Geht man nicht von der gegenwärtigen diskussionsbestimmenden Annahme aus, praktische bzw. gesellschaftliche Wirkung der Kunst müsse in dieser selbst nicht nur mitgesetzt, sondern im Vollzug der Produktion wie Rezeption themati-

⁷ Dichtung ist »Deutung und zugleich Hervorbringung von Welt« (WI 208), bildet als »individueller Weltentwurf« der realen Welt gegenüber einen »Freiraum«; s. auch die Bestimmung der Aufgabe der Dichtung bei »Tasso«, dem als Prototyp des modernen Dichters konzipierten Renaissancepoeten. Es gilt »Welt nicht zu kommentieren, sondern zu entwerfen ... einen Raum zu eröffnen, in dem die dem Wirklichen zugrundeliegende Wahrheit erscheinen kann« (198). Diese »Wahrheit eines versöhnten, ganzen Lebens ... wirft ihr Licht auf das Vorhandene«, bietet einen »Aufschein von Versöhnung«. Dennoch hat der Dichter »das eigentliche Leben in der Dichtung, aber nur als Bild des Lebens. Er hat in diesem Bild dessen *Wahrheit*, aber nicht dessen *Wirklichkeit*« (Hervorhebung vom Verf.). Dazu WI 204, 58; – bezeichnenderweise vermeidet Kaiser den Blochschen Terminus des Vorscheins von Versöhnung, der der Konzeption zwar zugrundeliegt, sie aber im Sinn einer Korrelation von Kunst, schönem Schein als Wahrheit der Realität und deren utopischer Vollendung durch die im schönen Schein gewonnenen Zwecke des Handelns, die Letztorientierungen gegen die entfremdete Wirklichkeit, sprengen würde.

⁸ Vgl. auch die Betonung der Differenz (292, Anm. 3), bzw. die »Polarität von Anschauungs- und Handlungsbereich« (294) in: Exkurs zu Goethes Festspielen »Pandora« und »des Epimedes Erwachen«. Besonders für Schillers ästhetisch-geschichtsphilosophische Theorie, die in der Idyllenproblematik vollendet wird, gilt diese betonte Differenz zwischen Anschauungs- oder ästhetischer Sphäre und Praxis. Vgl. WI 9, 61 f. u. ö.

siert werden, dann zeigt sich eben in dieser Zuordnung von ästhetischer Theorie und Kunstschaffen Schillers Intention, Kunst in »praktischer«, genauer gesellschafts- und menschen-verändernder Absicht zu gestalten. Kunst wird dem aufklärerischen Zweck der Freiheit und Humanität in der Weise zugeeignet, daß in der für ihn gegebenen Situation die Realisation dieser Zwecke möglich werde. Kaiser gibt selbst zwar nur einige Hinweise auf den Zusammenhang dieser Diskussion, wenn er auf B. von Wiese und U. Wertheim als die typischen Antipoden verweist. Sein Vorschlag, die meist stiefmütterlich behandelte Idyllenproblematik ins Zentrum der Schiller-Deutung zu rücken, ist der glückliche und weitere Reflexion anregende Versuch, durch einen Neuansatz festgefahrene Mißverständnisse zu klären und zu beheben. Ohne Zweifel gewinnt Kaiser diesen Interpretationsvorteil durch eine vorab auferlegte methodische Epochē. Das von Schiller in Dichtung und Theorie entfaltete Menschenbild wird durch die Trennung von Kunst- und Praxisphäre existentialistisch ausgelegt, und damit wird auch die kritische Funktion der Kunst, vordringlich der *elysischen Idylle* festgelegt.

Daher erscheint es sinnvoll, sich unter der Voraussetzung der gleichen Intention, wie sie Kaiser für seine Deutung beansprucht, und unter Annahme des Vorschlags, der Idyllenproblematik für die Bestimmung der gesellschaftskritischen Funktion der Kunst, bzw. ihres »Utopie«-Charakters, die zentrale Stelle einzuräumen, mit seiner ästhetischen Theorie auseinanderzusetzen. Es muß mit anderen Worten versucht werden, den neuen Akzent der Schiller-Deutung beizubehalten, ohne die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst einzuschränken, wie Kaiser es durch seine Konzentration auf die *Selbstwerdung*, die Ich-Konstitution in der Auseinandersetzung mit der Situation konsequent erscheinen läßt.

Wollte man spitzfindig argumentieren, so ließe sich auch in dieser Konzentration auf die Entfaltung und Vollendung des Individuums ein Bewußtsein seiner Menschheit und Freiheit, eine Stellungnahme zur »politischen« Bedeutung der Kunst entdecken. Eben jene nämlich, die vor allem die marxistische Interpretation Schiller vorwirft und die in einem idealistisch mißverstandenen Schein-Begriff der *Briefe über die ästhetische Erziehung* ihre Nahrung findet. Kunst als Welt des schönen Scheins muß aber nicht notwendig die private Sphäre der bloßen Innerlichkeit neben und anstelle der geschichtlichen Realität des Entscheidens und Handelns meinen, auch wenn durch den 27. Brief diese Deutung nahegelegt wird. Schiller selbst stellt seine Überlegungen unter eine andere Prämisse. Er will einen Weg finden, in der Realität und der Verhaftetheit des Menschen an die Bedürfnisse der physischen Existenz, ohne diese realen Bedürfnisse zu annullieren (wie es die Französische Revolution mit fataler Konsequenz durch- und vorführte), das ebenso menschliche Bedürfnis der Freiheit und

»Menschheit« aus Vernunft universal bewußt und damit durchsetzbar werden zu lassen.

Die diffizile Verhältnisbestimmung von physischem, vernünftigen und ästhetischem Staat spiegelt diese begriffliche Bemühung als eine, die die Realität, das Begriffene, nicht zugunsten der Funktionsfähigkeit der Theorie aus dem Blick verlieren will. Im Schein-Begriff kulminiert die Schwierigkeit einer Vermittlung von Einsicht – die es zudem allererst lebendig vorzubereiten gilt in der Kunst – mit praktisch-politischem Handeln.

Marcuse schlägt hier z. B. eine Interpretation des Schein-Begriffs in der Ästhetik des deutschen Idealismus vor, die, in diese Diskussion integriert, die Vermittlung von existentiell vollendeter Selbsterfahrung aus Vernunft und Freiheit mit der geschichtlich-gesellschaftlichen Bedingtheit solcher Erfahrung und ihrer Vermittlung in der Kunst vorbereitet.⁹ Der schöne Schein ist, im Sinne des Blochschen Vorscheins, jene nicht aktualistisch zur real wirksamen Handlung oder Parole (Handlungsaufforderung) mißdeutete, sondern im Gegen-Bild anschaulich vorgestellte Alternative zum Bestehenden. Aus dem Gegensatz generiert der schöne Schein zwar nicht die direkte Handlungsanweisung, wohl aber weiß er die Intention des Handelns im Sinne von mehr Freiheit und Humanität zu verpflichten. Dieser formalen Festlegung der Perspektive des Handelns fügt die Anschaulichkeit der Alternative in der lebendigen Gestalt des Kunstwerks dann (über die in der Phantasie vorweg »realisierte« andere Wirklichkeit) inhaltlich anleitende Hinweise auf das Ziel des Handelns an, das die Wahl der Mittel bestimmen wird. D. i. der schöne Schein hat zugleich utopische Funktion. Kaisers

⁹ H. Marcuse, Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay, München/Wien 1977. – Auch Kaiser verweist in seiner Auseinandersetzung mit Goethes »Tasso« auf Marcuse, der »manche alte Einsicht aggressiv neu formuliert hat« (WI 208), und nennt hier die, daß Dichtung »Deutung und zugleich Hervorbringung, individueller Weltentwurf« sei, »welcher der realen Gesellschaft gegenüber einen Freiraum« bildet. Dafür zitiert er Marcuses Behauptung, daß jedes »authentische« (wie immer sich dies als solches legitimieren soll!) Kunstwerk eine »Metasprache« spreche, die »andere Tatsachen« übermittle »als jene, die der am Verhalten orientierten Sprache zugänglich sind« (Triebstruktur und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1965, S. 154 f.). Meines Erachtens läßt sich Kaiser hier durch eine vermeintliche Affinität des »anders« als die gewöhnliche Realität zu einer Identifikation seines mit dem Marcuseschen Standpunkt verleiten. Marcuse selbst überdenkt diesen Standpunkt und hat in seinem Hinweis auf die Funktion des der idealistischen Ästhetik entlehnten Scheinbegriffs, durch eine erneute Bemühung um diesen, die hier unterstellte gesellschaftliche Funktion der Kunst genauer fassen wollen. Es geht ihm dabei vordringlich darum, das Anderssein der künstlerischen Sprache und Wirklichkeit mit der Realität in eindeutiger Weise zu korrelieren, ohne eine konfundierende Identifikation und ohne eine Bezugslosigkeit annehmen zu müssen. Hierauf wird in der abschließenden Überlegung zum Utopiebegriff näher einzugehen sein. Vgl. dazu A. Gethmann-Siefert, Zur Begründung einer Ästhetik nach Hegel, in: Hegel-Studien Jg. 13 (1978), besond. S. 281 ff.; ders., Sinn und Bedeutung des Utopiebegriffs, in: Zeitschr. f. Philos. Forschung 1980.

exponierender Hinweis auf die Idyllenproblematik läßt sich als Bestätigung und m. E. als Verdeutlichung dieser oder ähnlicher Bemühungen um den viel strapazierten »utopischen« Charakter des Kunstwerks lesen, sei er nun innergesellschaftlich oder (in welchem Sinn auch) eschatologisch zu wenden. Denn in diesem Teil seiner theoretischen Bemühung verweist Schiller auf die Möglichkeit, die der Kunst in der vollendeten Darstellung einer »erfüllten« Menschheit zuwächst.

Es ist darum zu fragen, ob und in welcher Weise man für die *elysische Idylle* die ihr zunächst – bei Schiller selbst wie in der Interpretation Kaisers – unterstellte sozialkritische Funktion reklamieren kann.

2. DIE GESCHICHTSPHILOSOPHISCHE KONZEPTION DER IDYLLE

Alle im weiteren angeschnittenen Probleme, die Einzelaspekte wie die vorangestellte Interpretation der thematischen Einheit, schließt Kaiser in der Idyllenkonzeption zu einer kohärenten Interpretation der Bedeutung – d. h. m. E. der existentiellen Bedeutung – der Kunst zusammen.

Mit Recht wehrt er den gängigen Hinweis, daß Schiller die geplante große bzw. elysische Idylle als Werk nicht geglückt sei, ab, denn er vermag zu zeigen, daß sich die Idyllenkonzeption aus den theoretischen Überlegungen Schillers als Lösung der in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* angeschnittenen Aporien nahelegt. Schon die Definition der thematischen Einheit des gesamten Schillerschen Werks, die Kaiser in der Einheit der bereits vom jungen Schiller re- und proklamierten »Gottgleichheit« als der emphatischen Bestimmung des Menschen (vgl. Schiller-Nationalausg. Bd. 20, zit.: NA 20, 10) mit der Anerkennung der Todverfallenheit sieht, impliziert den Entwurf eines Elysium als Zeit- und Todesaufhebung. Gottgleichheit unter Anerkennung des Konflikts zwischen »Sinnlichkeit und Sittlichkeit« (wie er sich bei Schiller durch die Rezeption des Kantischen Dualismus von Natur und Vernunft bestärkt) hat als notwendiges Korrelat seine Aufhebung, den Tod (vgl. 22). Kaiser belegt dies an der Freiheitskonzeption des *Reiterliedes in Wallensteins Lager*, die er mit der des Gedichts *Das Ideal und das Leben* korreliert. Das Aufs-Spiel-Setzen des Lebens wird zur »äußerste(n) Möglichkeit der Lebenskunst« (86), entspricht der Apotheose des Herkules und verlegt die Lösung der Aporien jener Intention, die »Revolutionierung« der Gesellschaft durch ästhetische Erziehung zu leisten, konsequent in die Innerlichkeit des Einzelnen. Was Schiller in der Auseinandersetzung besonders von seiten der an den Weiterführungen solcher Überlegungen bei Hegel und Marx orientierten Ästhetiker zum Vorwurf gemacht wird, zeigt sich hier als immanent-kohärente und sachlich ebenso konsequente wie zureichende Lösung: »Herrschaft und

Freiheit begründen sich nicht im Verhältnis zur Welt, sondern im Verhältnis zum eigenen Ich« (88).

Gottgleichheit und Tod unter dem Aspekt der Idylle – diese thematische Grundeinheit der Dichtungen erhellt auch Schillers Konzept der *ästhetischen Erziehung*. Zentral wird die *Bedeutung des ästhetischen Scheins* als des Weges, den der Mensch, der »Gott werden« soll, durch die Schönheit zur Freiheit, also zur Gottgleichheit zu gehen hat. Wie der Antagonismus der Triebe im Spieltrieb harmonisiert wird, so versöhnt die Welt des schönen Scheins, die ästhetische »Idealität« (26). Der realen Welt, der »Flucht der Erscheinungen in der Wirklichkeit« (ebd.) wie dem Zwang zu handeln, steht die Welt des Scheins als Entwurf der Realität auf ihre bessere Möglichkeit entgegen. »Nur« Schein, wird sie nicht selbst Realität, bringt aber aus der »ästhetischen Distanz«, der ästhetischen Freiheit gegenüber der Realität, jene »Haltung« hervor, die ihrerseits die Wahrnehmung des Schönen erst ermöglicht (vgl. 28). Schwieriger zu bestimmen ist die *Funktionsweise des »schönen Scheins«*. Kaiser will einen »Automatismus« der Veränderung der Realität ablehnen, konzentriert aber die »Versöhnungsfunktion« auf die subjektive Erfahrung. Ästhetischer Zustand, ästhetische Freiheit definiert sich als »höchste Potentialität ohne Realität« (31) im Anblick der Schönheit. Dieser »ästhetische Zustand als Summe unseres Lebens und Realisierung aller Möglichkeiten ist das Ideal selbst« (ebd.). Da so »ästhetische Vergötterung« an die Stelle der moralischen Vergötterung der Frühschriften tritt, gewinnt Kaiser einmal das Argument dafür, *ästhetischen Zustand und Begriff der Idylle gleichzusetzen*. Beiden ist eigen, die verlorene, höhere Harmonie wiederherzustellen. Die »Aufhebung des Gegensatzes der Wirklichkeit mit dem Ideale« erklärt sich nun aber für die Idylle nicht im mit Schiller noch annehmbaren Sinn einer Veränderung der Realität. Der Begriff der Idylle, »das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet« (NA 20, 472 f.) bringt keine Veränderung der geschichtlichen Realität im Sinne von Vernunft und Freiheit, der Harmonie von Natur und Kultur in einer wiedergewonnenen Identitätserfahrung, hervor. Der Utopiegedanke, dem hier (auch gegen die Kritik von Wieses) ein vernünftiger Sinn beigelegt werden könnte, wird verworfen zugunsten der Eschatologisierung der Idylle. In doppeltem Sinn überschreitet »der Schritt in die höchste Harmonie« die Grenzen der Menschheit: »in den Tod und in den Gott«, bezw. in beide je zugleich. Nur angesichts des Todes, ja im Erleiden des Todes ist die Apotheose möglich und verliert ihre selbstbetrügerische Hybris. Die ästhetische Distanz nimmt die existentielle Todessituation vorweg (vgl. 34). Das Ideal, sofern es in der Vergangenheit verloren ist (Arkadien) oder als in einer jenseits der realen Geschichte liegenden Zukunft (Elysium) erst wieder angestrebt wird, verknüpft »Schönheit und Tod«, vermittelt durch dieses »beisammen wohnen . . . Freiheit vom Leben als Freiheit zum Leben« (39).

Pragmatisch liegt so im Programm der ästhetischen Erziehung zwar die Möglichkeit, verändernd und verbessernd auf den Menschen wie die Gesellschaft einzuwirken, aber nicht die Chance, daß »die reale Gesellschaft im ästhetischen Staat aufgeht« (39). Versöhnung des objektiven Widerspruchs erfolgt allein subjektiv, »die im Idyllenkonzept angesprochene Harmonie der Gesellschaft« ist wie die individuelle Vollendung »ein Ziel jenseits des Weges« (46).¹⁰ Die Wahrheit des schönen Scheins, d. i. »die Wahrheit einer vom Menschen verwandelten, ja durch ihn erst hervorgebrachten menschlichen Welt« (42) beschränkt sich in der Realität selbst auf die individuelle Fähigkeit zur ästhetischen Distanz und die Fähigkeit des Dichters, diese zu einer »Sinndeutung« der Welt zu entfalten (vgl. 77). In dieser Dimension fallen dann Weltveränderung und Selbstveränderung zusammen. Während für Goethe die Idylle »das Bild (ist), das der Geist von der Natur gewinnt, die er nicht ist« (WI 84, vgl. 96), ist für Schiller die Idylle »Reprojektion eines Ideals in die Vergangenheit« (WI 84). Auch bei Schiller bleibt die Wirklichkeit, die Welt der Praxis, korrelativ zur Idylle, denn er »dynamisiert« (ebd.) die Konzeption der Idylle gemäß seiner Kunst- und Geschichtsphilosophie in die zwei Dimensionen der Vergangenheit eines verlorenen Zustandes der Harmonie des Menschen mit der Natur und der Zukunft, in der diese Harmonie wiedergewonnen werden soll. Arkadische und elysische Idylle, die in Goethes *Tasso* undifferenziert als Vision der Vollendung auftauchen, gewinnen damit einen wohldefinierten, wohl zu unterscheidenden Stellenwert.

Darum kann die *arkadische Idylle* die Funktion einer zukunftsweisenden, zur gegebenen Realität alternativen und damit kritischen Orientierung des Handelns nicht erfüllen; sie entwirft ein lediglich »rückwärts gewandtes Sehnsuchtsbild der Einheit des Menschen mit sich und seiner Welt« (WI 86). Die Aufgabe der Darstellung eines Geschichtszieles, die Schiller dem modernen Dichter zuspricht, erfüllt sich in der *elysischen Idylle*, in der der Dichter »vorwärts zu unserer Mündigkeit« (NA 20, 469), »auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit« (NA 20, 414) via Kultur zu höherer Harmonie einer erfüllten Natur führt. Elysium ist also »Postulat« (87), in Dichtung realisierte »regulative Idee« (WI 88, 92, 105). Die nähere Bestim-

¹⁰ Dies verdeutlicht auch der theoretische Vergleich von Komödie und Idylle, auf den zum Abschluß noch einmal einzugehen sein wird; vgl. 96 ff. – Zur eingehenden Auseinandersetzung mit Kaisers Interpretation des »Wallenstein« sei hier auf W. Müller-Seidels Kritik verwiesen: W. Müller-Seidel, *Episches im Theater der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über Schillers »Wallenstein«*, in: *Jahrb. d. Dt. Schillergesellsch.* Jg. 20 (1976), besond. S. 343, 353 f. Einen erweiterten Sinn der Komödie, der für die hier folgenden abschließenden Überlegungen anleitend wurde, entwickelt W. Müller-Seidel in: *Komik und Komödie in Goethes »Faust«*, in: *Das deutsche Lustspiel*, Bd. 1, hrsg. v. Hans Steffen, Göttingen 1968, S. 94–119.

mung der *elysischen Idylle* nimmt diese allerdings aus der Geschichte heraus als ein nur *jenseits der Geschichte* zu erreichendes Ideal. Grundlegend hierfür sind die Bestimmung des ästhetischen Zustandes, der als »Zustand vollkommener Harmonie aller Kräfte, äußerste Potentialität aber um den Preis der Realität« (WI 96) ist, sowie die Tatsache, daß Schillers geplante große Idylle ebenso wie die an ihrer Statt ausgeführten Dramen die Erreichung des idyllischen Ideals mit der Notwendigkeit des Durchgangs durch den Tod verknüpfen. Die Idylle steht für den Anspruch auf eine Veränderung der Welt nicht nur in der Kunst, d. i. in der Dimension des schönen Scheins, sondern in der Realität. Da die Verwirklichung dieser vollendeten Welt und mit ihr des vollendeten Menschen, der sie gestaltet, aber nicht in die Geschichte fallen kann – sei es die Geschichte des Einzelnen, sei es die der Menschheit –, verliert die Idyllenkonzeption die bei Schiller ihr noch zugemutete Funktion, die Tendenz und das Ziel der Veränderung des Menschen wie seiner Welt so anzugeben, daß Harmonie der antinomischen Verhältnisse nicht nur in ästhetischer Distanz, sondern fortschreitend (evtl. asymptotisch) *in der Welt* erreicht werde. Erst hier läßt sich sinnvoll ein »Scheitern« der Idylle durch den Hinweis auf Schillers Dichtung belegen. Denn in der Dichtung spiegelt sich die Unfähigkeit der Idylle zur Realitätsveränderung formal in der Weise, daß die Kunst nicht in der Lage ist, in der »Moderne«, der Situation der Zerrissenheit, die »große Idylle«: die Harmonie von Natur und Kultur auf dem Bewußtseinsstand der Kultur hervorzubringen.¹¹ Idyllische Kunst bleibt in dem Sinn sentimentalische, daß nur in Einzelfällen und isolierten Momenten des Menschseins der Weg der Vollendung gestaltbar ist. Materialiter ist die Konsequenz: es tritt an die Stelle der nichtrealisierten großen Idylle die *Dramenfolge Jungfrau von Orleans*, in der »der einzelne Mensch . . . als Repräsentant der Menschheit den Weg von Arkadien nach Elysium geht« (139; vgl. im einzelnen 104ff.); *Die Braut von Messina*, in der sich dieser Weg von vorgeschichtlicher Harmonie über Geschichte als Zerrissenheit durch Reflexion zu vollendeter Harmonie im Dialog von Person und Chor darstellt; *Wilhelm Tell*, in dem die Idylle für ein ganzes Volk wiederhergestellt wird. In diesen Dramen realisieren sich jeweils »Aspekte der Idee« der Idylle (162), nicht das Ganze der Konzeption, »das die Dramen weder je für sich noch zusammen darzustellen vermögen«. Es bleibt die identische Grundlage, daß jeweils in der »Erfüllung des Menschen« seine Menschheit überschritten wird »als Übertritt des Menschen in den Gott, aber auch als Übertritt in den Tod«, in dem allein »Vollendung der menschlichen Natur,

¹¹ Der Grund der Nichtrealisierbarkeit: »Die große Idylle hätte einen Zustand darzustellen, der als Ziel eines unendlichen Prozesses jenseits der vollen Verwirklichung, jenseits der Grenzen der Menschheit liegt«.

die Harmonie der großen Idylle real werden können« (132). Sofern das Ideal das Ziel des Lebens bezeichnet, »aber als im Leben unerreichbares« (134), ist der Weg von »Arkadien nach Elysium« das Entscheidende. Diesen entwickeln die Dramen in der angegebenen Reihenfolge als »einen in sich geschlossenen, stufenweisen Problemkomplex des Idyllischen« (138f.), indem sie jeweils aber nur »Aspekte der Idylle« zu thematisieren vermögen (162). Es bleibt bei der Bestimmung der ästhetischen Freiheit als »spielerische Herstellung« der »Ganzheit und Fülle« des Menschen »in einem Akt der Freisetzung von Praxis« (154). Da Vollendung (ästhetische Vergöttlichung, Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, die an die Stelle der moralischen Unterdrückung der Sinnlichkeit durch Sittlichkeit tritt; vgl. 192) nur im Tod erreichbar wird, bleibt jedoch offen, wie dieser Akt der Freisetzung von Praxis, die für die Gesinnung der kritischen Übersicht und Einsicht in Freiheit und Menschheit notwendige »ästhetische Distanz«, der schöne Schein, dennoch »auf eine letzte Harmonie des Menschen auch im Bereich des Handelns, des Schicksals und der Pflicht verweisen« (154) und zur Realisierung dieser anleiten mögen.

Auch in den Interpretationen der Dramen, die die Konzeption der großen Idylle partiell realisieren, zeigt sich die existentialistisch deutbare Vorentscheidung für die Paradoxalität menschlicher Situation wie ihrer Reflexion in der Kunst. Kaiser entscheidet sich angesichts des Versagens Schillers in der Durchführung der großen Idylle¹² für die *Komödie als die der condition humaine angemessene Kunstform*: Die Komödie führt uns nicht wie die Idylle das »Ideal« vor Augen, sondern »das Ideal in einer Verwirklichung, die es zugleich unendlich verfehlt« (101). Schillers Weg über naive zur sentimentalischen Dichtung und vom Kultur-Standpunkt der Reflexion und Distanz zur Redintegration von Kultur und Kunst in der Idylle führt damit zurück zur Möglichkeit der sentimentalischen Kunst als der Möglichkeit der Kunst der Moderne. Dies gilt nicht nur für die Gegenwart Schillers und die Situation seiner Zeitgenossen, sondern für die bleibende Situation geschichtlicher Existenz überhaupt und ihrer Thematisierung wie Kritisierung (d. i. hier der kritischen Sichtung des einsichtigen Erfahrbarwerdens) in der Kunst.

Dem »Menschenbild der großen Idylle«, dem Verweis auf »die Möglich-

¹² Dieser Schluß ist insofern berechtigt, als Schiller selbst diesen Ausweg im Brief an Humboldt vom 30. XI. 1795 andeutet: »Zeigte es sich, daß eine solche Behandlung der Idylle die Darstellung der wiedergewonnenen Harmonie von Mensch und Welt (Natur) im Zustand der durch die (Reflexions-)Kultur wiederlangten vollendeten Natur unausführbar wäre – daß sich das Ideal nicht individualisieren ließe – so würde die Comödie das höchste poetische Werk seyn, für welches ich sie immer gehalten habe, biß ich anfieng an die Möglichkeit einer solchen Idylle zu glauben.« Die interpretierten Dramen bleiben nach Kaiser so auch »an der Schwelle der elysischen Idylle stehen« (164).

keit vollendeter Natur durch alle Dissonanzen der naturentfremdeten Kultur hindurch« (100f.) steht das Menschenbild der sentimentalischen Dichtung als das realistische entgegen.

Angewandt auf die Betrachtung der Idylle heißt dies: es bleibt der Prozeß, der Übergang von Arkadien nach Elysium als der Weg (vgl. 138). Bezeichnend für Schillers Kunst ist also nicht die *Idee der Idylle*, sondern die Variationen ihrer Realisation in den Dramen, die den »Prozeß der Menschheit« (ebd.) als diesen Weg darstellen. Auch für die Wirkweise der Idee der Idylle, die in den untersuchten Werken stellvertretend für die Durchführung der großen Idylle analysiert wird, bleibt die existentielle Grundlage, die Korrelation von Gottebenbildlichkeit und Tod konstitutiv. Und zwar so, daß die Frage nach der gesellschaftlichen Realisierung bzw. Realisierbarkeit der als Ziel der Reflexionskultur über diese hinausgehend angestrebten vollendeten Harmonie von Natur und Kultur in der Vollendung des Individuums in einer Weise »endet«, die die Diastase von Innerlichkeit und geschichtlicher Situation endgültig werden läßt. Der Tod ist die *conditio sine qua non* der Vollendung. Selbstrealisation im Vollsinn ist – da eine christlich-eschatologisierende Deutung dem aufklärungsbeeinflussten Schiller nicht unterstellt wird – nur »apotheotisch« möglich.

Obwohl Kaiser die Wirkung des ästhetischen Seins im Sinne einer Veränderung der Realität an keiner Stelle explizit ausschließen mag, zeigen Bemerkungen wie die, daß das »Ideal nur als ästhetischer Schein erscheint« (164), die Unmöglichkeit dieser Einwirkung auf Realität an. Die grundlegende Parallelisierung von Schillers Geschichtsphilosophie und ästhetischer Theorie nötigt ebenfalls zu dieser Konsequenz. So erscheint die Geschichte zwar als Ort der Bewährung, findet »der Gang von Arkadien nach Elysium . . . in der Geschichte statt, aber die Geschichte erscheint nicht selbst als dieser Gang« (165). Dies ist zumindest mißverständlich und mag in dem Sinn aufgefaßt werden, daß die ästhetische Freiheit als Humanität im Vollsinn zwar existentiell erfahrbar wird, realisierbar aber nur im Scheitern der Existenz. »Geschichtliche Kraft« von Handlungen, die die Welt verändern, wird von hier her nicht plausibel, sondern eher umgekehrt: die Fähigkeit zur »Menschheit«, zur Alternative des physischen Daseins in der Geschichte, nämlich dem freien Dasein aus Vernunft, scheitert jeweils an der Realität, wengleich sie gegen diese fiktional erzeugt werden muß, um menschlich existieren zu können. Der Schiller vorgeworfene »Eskapismus« in die fiktionale Eigenwelt des ästhetischen Scheins, die gegen die geschichtliche Wirklichkeit aufgerichtet, aber ohne Bezug zu ihr besteht (wie es der 27. Brief gegen die anfangs formulierte politische Intention zu fordern scheint), kann sich in dieser Interpretation wiederfinden. Das hieße aber: die Konsequenz der Schillerschen Gedanken ist *gegen* deren eigenen, eigens und explizit formulierten Anspruch hergestellt.

Vorab mag hier noch offen bleiben, ob Kaisers Vermutung, »daß Elysium eine regulative Idee ist« (166), »weniger ein Ziel als eine Aufgabe der Menschheit«, in einem Sinn interpretiert werden kann, der die aus der Interpretation der Grundthematik und der Dramen (auf diesem Hintergrund) sich aufzwingende Schlußfolgerung rückgängig macht. Es ist die Frage, wieweit die ästhetische Freiheit, mit ihr auch die geschichtsphilosophische Interpretation des durch ästhetische Erziehung ermöglichten freien Handelns, in einer solchen »regulativen Idee«, wie die der elysischen Idylle es sein soll, ihre Möglichkeitsbedingung finden. Im *Tell*-Drama sieht Kaiser Schillers Idee der großen Idylle, die – nun – die »eschatologische Aufhebung und Vollendung der Geschichte meint«, am Prozeß der Befreiung eines Volkes exemplifiziert und mit der geschichtlichen Wirklichkeit der Französischen Revolution explizit konfrontiert. Im Unterschied zur marxistischen Interpretation geht es wieder um die Integration der Revolutions-Problematik in die Idyllenkonzeption.¹³ Wobei die Revolution, deren Forderungen die Idylle thematisiert und die die Menschen im Bewußtwerden der Naturordnung sich zueignen, letztlich »in der Idylle aufgeht« (191). »Naturrevolution«, die Rückkehr zur (arkadischen) Idylle wird anders als bei Rousseau zur Metapher für eine Konzeption der Revolution, die sich als geistige Erneuerung durch ästhetische Erziehung, durch »den Weg durch die Schönheit zur Freiheit« (200) umschreiben läßt. Die vorab entwickelte Interpretation der ästhetischen Harmonie aller Kräfte im Menschen in einer die Natur integrierenden Kultur und umgekehrt führt aber zu der Feststellung, daß bei Schiller »das Ideal einer politischen Form . . . metaphysisch überboten ist«, wodurch die »Revolution in der Idylle« aufgeht (201). Da

¹³ Kaiser verweist u. a. auf F. Mehring (Wilhelm Tell, in: ders., Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. Gesamm. Schriften, Bd. 10, hrsg. v. Th. Höhle u. a., Berlin 1961, S. 259 ff.), auf H. G. Thalheim (Notwendigkeit und Rechtlichkeit der Selbsthilfe in Schillers »Wilhelm Tell«, in: Goethe-Jahrb. N. F. Jg. 18 (1956), S. 216–257; ders., Volk und Held in den Dramen Schillers, in: Weimarer Beiträge Jg. 5 (1959), S. 9–35) sowie auf E. Braemer (Wilhelm Tell, in: E. Braemer/U. Wertheim, Studien zur deutschen Klassik, Berlin 1960, S. 297–330). Die Interpretation der politischen Konsequenzen einer Ästhetik und Kunst steht hier wie bei Kaiser im Rahmen der Deutung des Verhältnisses Schillers zur Französischen Revolution. Allerdings wird bei Kaiser die Idylle als Ablösung der unmittelbaren politischen Wirkung der Kunst vorgeführt und demonstriert, daß Schillers Konzeption der Kunst und die Programme der Revolution nicht kompatibel sind. Kaiser wendet sich in seiner Deutung der Idylle weiter gegen G. W. Field, Schiller's Theory of the Idyll and Wilhelm Tell, der im »Tell« den geschichtlichen Gang von der arkadischen zur elysischen Idylle sieht, weil diese Möglichkeit einer innergeschichtlichen Versöhnung von Natur und Kultur vorab ausgeschlossen ist. Die naheliegende Deutung, in der »Idylle« Wilhelm Tell die Ideen der Revolution so verwirklicht zu sehen, wie es die »Briefe über die ästhetische Erziehung« fordern, nämlich ohne den Terror, der auf den unvorbereiteten Oktroi der Vernunftgesetze folgt, schließt Kaisers Deutung damit a priori aus. – Kaisers Interpretation bleibt m. E. auch darum einseitig, weil die marxistische Ästhetik nur in ihrer vulgär-marxistischen Spielart aufgegriffen wird.

dies als Entscheidung der Diskussion um Schillers Stellung zur Französischen Revolution nur einen der gängigen Deutungstypen (Vereinnahmung, Kontraposition, Disparatheit) reproduziert, drängt sich natürlich die Frage auf, ob die Eigentümlichkeit des Interpretationsansatzes nach allen Perspektiven ausgeschöpft wird, wenn sich die Schlußfolgerung so wenig überraschend vom Hergebrachten abhebt. Zunächst ist es durchaus nicht üblich, gerade die Idyllenkonzeption Schillers in den Vordergrund zu stellen, wenn es gilt, sein Verhältnis zur Französischen Revolution und seine theoretische Festlegung der geschichtlichen Wirksamkeit der Kunst zu erörtern. Die Schiller nachfolgende Diskussion der philosophischen Ästhetik gibt Kaiser dennoch recht, diesen Akzent gegen die marxistische Interpretation zu setzen. In dieser Diskussion pro und contra Schiller resultiert das Ergebnis – die Unterstellung einer revolutionären Gesinnung oder eines letztlich doch reaktionären Individualismus – fast ausschließlich aus der jeweiligen politischen Einstellung des Interpreten. Demgegenüber bietet Kaiser einen Ansatz, dem Gedanken des Fortschritts im Bewußtsein und in der Realisierung der Freiheit einen Sinn beizulegen, der über die bloße politische Aktualisierung oder deren Ablehnung hinausgeht. In der Alternative des schönen Scheins eröffnet sich vermittelt der Kunst dem Einzelnen wie der Gemeinschaft (die in der *Tell*-Interpretation von der Rezipienten-Gemeinschaft zur Gesellschaft, d. i. Lebensgemeinschaft eines Volkes, erweitert wird) die Chance, »Menschheit« und Freiheit aus Vernunftensicht zu vollziehen.

Weil Kaiser durch die Festlegung der thematischen Grundeinsicht Schillers auf »Gottgleichheit und Tod« existentielle Vollendung an die Stelle einer Einheit von individuellem wie gesellschaftlichem Fortschritt zu Humanität und Freiheit setzt, vergibt er unnötigerweise die Möglichkeiten seines Interpretationsansatzes. Zudem schätzt er die – unter ausdrücklicher Berufung auf Kant – als »regulative Idee« bestimmte Idylle anders als Kant ein, wenn er ihre Funktion aus der geschichtlichen Realität heraushebt. Dies zusammen mit der existentialistischen Grundtendenz bereitet seine Schlußfolgerung vor, die gesellschaftskritische Funktion der Idylle sei ohne den Utopiegedanken argumentativ hinreichend abzusichern. Kaiser wendet sich zwar (unter Berufung auf Böckmann) gegen Auffassungen der Idylle, die ihr eine eschatologisierende Deutung im christlich-traditionellen Sinn beilegen, ebenso gegen die Charakteristik der Idylle als innerweltliche Transzendenz, projiziert in einen Zustand nach dem Tode.¹⁴ Selbst charakterisiert er aber den idealen Staat, wie er im *Don Carlos* angestrebt wird, als

¹⁴ Hier ist vor allem die Interpretation B. von Wieses zu nennen, die für die nachfolgende Diskussion um die utopische Funktion der Kunst weitgehend bestimmend bleibt, m. E. aber den Utopiebegriff nicht hinreichend präzisiert. – Dazu auch die Diskussion um das Problem der

einen »der göttlichen Schöpfungsordnung analogen Staat«, der eine »regulative Idee jenseits der Empirie« sein soll (20; Hervorh. vom Verf.). Dies »jenseits der Empirie« ist m. E. von Schillers philosophischer Orientierung her nicht plausibel. Vielmehr müßte es heißen: eine zwar nicht reale, aber alle Realität orientierende (wenn auch »problematische«, d. i. nicht wie ein metaphysisches Prinzip garantierte) Idee darüber, wie Wirklichkeit sein soll. Es legt sich die Vermutung nahe, daß ohne dies beides: die existentielle Grundtendenz als vor-theoretische, der Interpretation zugrundeliegende Entscheidung und die durch die Umschreibung inhaltlich-eschatologisierend gedeutete Funktion der »regulativen Idee«, der Gedanke der Utopie, genauer: der Leistungssinn der Kunst als utopische Versöhnung, sich mit der Idyllenproblematik in produktiver Weise kombinieren läßt.

3. IDYLLE UND UTOPIE

Zwei schon angedeutete Aporien der Schiller-Deutung, die letztlich ineinandergreifende Schwierigkeiten explizieren, müssen zur Entscheidung dieser Frage näher betrachtet werden. Einmal die *Trennung der Idyllenproblematik vom Utopiegedanken*, für die Kaiser nur das (ohne Einschränkung akzeptable, aber nicht hinreichende) Argument anführt, daß der Hinweis auf die utopische Funktion der Kunst, letztlich der Utopiegedanke überhaupt, in der Schiller-Interpretation zu Unklarheit führe.¹⁵ Zum anderen muß erörtert werden: Kaisers *Einschätzung der Komödie* als legitime Ablösung des (gescheiterten) Plans der elysischen Idylle. Beides erscheint in der Weise verknüpft, daß das zweite die dichterische Konsequenz der ersten – theoretischen – Einschränkung darstellt. Gegen beides lassen sich aus der Auseinandersetzung mit der Idyllenproblematik aber begründete Vorbehalte anführen.

Wenn Kaiser es ausdrücklich ablehnt, die Idyllenkonzeption mit dem Utopiecharakter der Kunst bzw. mit der Frage nach Sinn und Bedeutung

ästhetischen Versöhnung einmal: B. von Wiese, Das Problem der ästhetischen Versöhnung bei Schiller und Hegel, in: Jahrb. d. Dt. Schillergesellsch. Jg. 9 (1965), S. 167–188; dann G. Rohrmoser, Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel. Schiller zum 10. Nov. 1959, in: Festschr. des Euphorion, hrsg. v. R. Alewyn, Heidelberg 1959, S. 129–144.

¹⁵ So B. von Wiese in seinem Schillerbuch (Schiller, Stuttgart 1959, S. 123). Zur Auseinandersetzung mit der »Religion« Schillers stützt sich Kaiser auf P. Böckmann, Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines Schaffens, Dortmund 1962; dazu B. von Wiese, Die Religion Friedrich Schillers, in: Reden im Gedenkjahr 1959, S. 406 ff. – Gegen Wiese setzt Kaiser eine m. E. uneinsichtige Konstruktion: »Elysium wird nicht in einen Zustand nach dem Tode projiziert; vielmehr ist Elysium, indem es als erreichte Vollendung die Zeitlichkeit sprengt, der Tod selbst, aber seines Todescharakters beraubt, in elysisches Leben verwandelt« (14, Anm. 9).

der »utopischen Versöhnung« zu verbinden, obwohl eben dieser Versöhnungsgedanke die spezifisch Schillersche Version der Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution exemplifiziert, so steht er damit im Gegensatz (und wie es scheint in einem allzu konstruierten Gegensatz) zur sonstigen Auseinandersetzung mit der Idyllenproblematik. Hier sei nur auf die Untersuchungen von R. Böschstein-Schäfer und G. Sautermeister verwiesen, die von einer grundsätzlichen Vereinbarkeit von Idylle und Utopie ausgehen.¹⁶

R. Böschstein kennzeichnet die von Kaiser als elysisch definierte Idylle Schillers (sowie an dieser gemessen Hölderlins *Friedensfeier*) explizit als »utopische Idylle«, da in ihr das Ideal in der Vergangenheit wie in der Zukunft erscheint (vgl. 84, 89). Allerdings zeigt der Blick auf die Geschichte der Idylle im 19. Jahrhundert nach Schiller einen Verfall der Idylle bzw. ein Absinken der Idylle als selbständiger Dichtungsform zum mehr oder weniger beiläufigen Element im dichterischen Werk. Weil die Idylle degeneriert zu einem »Modell des deutschen bürgerlichen Weltbildes«, das dem Menschen »das Ideal in greifbarer Nähe, ja zuweilen als bloße Selbstbestätigung« (98) vorspiegelt, liegt in diesem Prozeß zugleich eine Auflösung des utopischen Charakters der Idylle. Endgültig stellt sich diese Einengung so dar, daß »die als objektive Gattung abgestorbene Idylle den Glauben hinterlassen hat, Bescheidung auf das Private könne ein Reservat individueller Freiheit und ungetrübter menschlicher Beziehungen gewährleisten« (107). Diese Einschränkung auf die individuelle (bzw. individualistisch

¹⁶ R. Böschstein-Schäfer, *Idylle*, Stuttgart 1967; G. Sautermeister, *Idyllik und Dramatik im Werk F. Schillers*. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen, Stuttgart u. a. 1971. Im folgenden Text werden die Zitate aus diesen Abhandlungen mit Seitenzahl nachgewiesen. – Böschstein-Schäfer legt der Idyllenproblematik Schillers Bestimmung der idealen Dichtung am Schluß der Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« zugrunde und kann folgern: »In ihren bedeutendsten Ausprägungen aber neigt die Idylle dazu, in Utopie überzugehen. Dem *genus humile*, das den größten Teil der vorhandenen Idyllendichtung kennzeichnet, steht der Entwurf einer höchsten Dichtung gegenüber, in der – um ... auf die Gedankengänge Schillers hinzuweisen, die diesen Gipfel der Gattung zum erstenmal bezeichnet haben, – aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale ... vollkommen aufgehoben wäre...« (5 f.). Diesem Ansatz schließen sich die folgenden Überlegungen an, um weiter die Frage zu erörtern, wie die in der elysischen Idylle eröffnete Zukunft über den Status des »bloßen«, d. i. täuschenden, traumhaften Scheins in den des »schönen Scheins« im Sinne des Vor-Scheins einer alternativen Realität zu überführen sind. Um es thetisch vorweg zu formulieren: hierfür muß der Sinn des Vergangenheitsverweises, der bei Böschstein-Schäfer wie bei Kaiser nur in der Thematik der arkadischen Idylle erscheint, erneut überprüft werden. Mit Schiller formuliert: es muß die Frage, wieweit der Blick zurück in eine (vorgeschichtliche oder vielleicht auch als historische aufgegriffene) Vergangenheit praktisch nach vorwärts orientieren kann, neu gestellt werden. Über Schillers Ablehnung oder zumindest Skepsis, ob dies möglich sei, hinaus muß ein Sinn der Repräsentation vergangener Vollendung in der Kunst zu definieren versucht werden.

aufgefaßte) Subjektivität, die die Entwicklungstendenz der Idylle gegen ihren ursprünglichen utopischen Sinn bestimmt, legt sich nahe, da und sofern »keine Welt mehr existiert, die sich objektiv unter dem Zeichen der Idylle darstellen ließe« (111). Da dies für Schillers Diagnose der Zeit nach der Französischen Revolution gleichermaßen gilt, ist die faktische Tendenz der Entwicklung nicht notwendig. Nur müßte sich hier wie dort eine Möglichkeit finden lassen, in der Idylle auf eine zwar fiktionale, aber grundsätzlich realisierbare alternative Welt hinzuweisen. Denn nur so kann die utopische Funktion der Kunst dem Dilemma entgehen, entweder ideologisierende Parole im Sinne eines Aktionismus oder eine bloß fiktionale, damit aber jedem Realisierbarkeitspostulat enthobene, disparate Welt des Scheins gegen die Realität zu setzen.

G. Sautermeister sieht als wesentliches Moment der Idylle den »utopischen Vorausgriff« der geschichtsphilosophischen Konstruktion, als ihre Grundlage insgesamt das »Triadenschema von erstem Paradies, Geschichte und zweitem Paradies« (16), und er erinnert in diesem Zusammenhang an die geschichtsphilosophischen Entwürfe der Kritischen Theorie.¹⁷ Für Marcuse zeigt sich eine solche, aus vorgeschichtlicher (archetypischer) Idylle entwickelte Utopievorstellung als das »total Andere zum bestehenden Ganzen ... das summarisch zur totalen undurchdringlichen Negativität« herabgesetzt wird. Eher noch als Marcuse, der diese Position in seinem letzten Essay erweitert, läßt sich Adornos Philosophie für diese Geschichtskonstruktion heranziehen, für die jedwede bestehende Realität zum Entfremdungszusammenhang degradiert wird, Kunst nur insofern diesem vitiösen Regreß der »Dialektik der Aufklärung« enthoben ist, als sie in der Kritik am Bestehenden zwar auf die *archē* gelungenen Lebens zurückweist, diese aber im Medium der Fiktion nicht als Identitätszusammenhang thematisieren darf. So darf Kunst nicht zur bewußten Vollendung, d. i. zum Glück des Einzelnen und zur Institution der Bedingungen gelungenen menschlichen Lebens (zur Institution von Humanität und Freiheit) führen wollen, oder das Handeln dahingehend orientieren. Denn sobald sie sich selbst zu positiver Aussage und darin zur Motivation für eine zielstrebige Veränderung aufschwingt, verfällt sie dem Entfremdungsverdikt: nötigt sie zur Anpassung an den letztlich unzureichenden Stand der Realisation von Humanität. Kunst thematisiert also jeweils nur das Unbehagen am teilweise Geglückten (Leben wie Welt) und zwingt, eben weil sie als Mimesis des begrifflich nicht einholbaren »Anderen« diesem verpflichtet bleibt, zur Verneinung des Bestehenden. Dieses muß, gemessen am Postulat von Vernunft und Freiheit, unzureichend bleiben. In konsequentem Prozeß löst

¹⁷ Sautermeister beruft sich hier auf die Auseinandersetzung mit Schiller, die Marcuse in »Triebstruktur und Gesellschaft« (S. 184 ff.) vorlegt.

Kunst damit gegebene Verhältnisse wie sich selbst als Kritik im Vollzug auf – was Adorno an der Gegenkonzeption zu Schillers Programm der ästhetischen Erziehung: an Beckett belegt. Beckett sieht nämlich in der (abzulehrenden) Konzeption der ästhetischen Erziehung allenfalls den aufklärerischen Wert der permanent wiederholten und wiederholbaren Demonstration, »daß das Kätzchen sich in den Schwanz beißt«, daß im Prozeß des Lebens sich dieses selbst und mit jeder Identität alle Handlungsmöglichkeit auflöst.¹⁸ Diese Konzeption muß dann den Utopiegedanken von der Idyllenproblematik trennen, um ihn formal-funktional als Stimulans der »gesellschaftskritischen« Funktion der Kunst beanspruchen zu können.

Hier hat schon H. R. Jauss¹⁹ auf die Notwendigkeit einer Begründung auch der »affirmativen« Funktion der Kunst hingewiesen. Kunst kann sich nicht darauf beschränken, Mimesis des Vor- und Unbegrifflichen zu leisten, sondern muß in wiederholender Erinnerung auch geschichtlichen Fortschritt im Sinn von Vernunft und Freiheit und dessen Institution rehabilitieren. In diesem Zusammenhang muß dann die »utopische Funktion« der Idylle bestimmt werden. Sautermeister weist darauf hin, daß für Schiller in diesem Sinn die »utopische Idylle . . . in einem doppelten Sinn geschichtlich bedingt« (20) sei. In ihr verbinden sich geschichtsphilosophische Überlegung mit persönlicher Geschichtserfahrung: d. i. Fortschrittsidee und Erfahrung der Französischen Revolution wie ihrer Folgen. Schillers mit Kant formulierte Hoffnung auf einen »ewigen Frieden«, auf den Rückgewinn des »Standes der Unschuld« muß als programmatisch formulierter Leistungssinn des in der Idyllenkonzeption implizierten Utopiegedankens festgehalten werden. Wo die Französische Revolution nicht mehr als Ereignis

¹⁸ Sautermeister ist dieser Tradition verpflichtet, wenn er – aus dem eigenen Ansatz nicht unbedingt zwingend – den Akzent auf die Dialektik von Geschichte und Idylle legt. Zu dem Hinweis auf Beckett vgl. seine Abhandlung »Dante . . . Bruno, Vico . . . Joyce«, in der er zum Schluß, wo er den auch für seine dichterische Konzeption zentralen Gedanken vom »absoluten Fehlen des Absoluten« äußert, der Dichtung weder »Lob noch Strafe« zumutet, sondern »nur eine Reihe von Stimulanzien, damit das Kätzchen sich in den Schwanz beißen kann. Und die partielle läuternde Kraft? Der partiell Geläuterte« (in: S. Beckett. Auswahl in einem Bd. Deutsch von Erika und Elmar Tophoven, Frankfurt a. M. 1967, S. 29).

¹⁹ H. R. Jauss, Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung, in: Poetik und Hermeneutik. VI; teilw. erweit. Fassung: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, Konstanz 1972. Jauss entwickelt hier in rezeptionsästhetischer Sicht Modelle der »ästhetischen Identifikation«, d. h. solche Modelle der positiv-integrativen Übernahme dichterischer Aussagen, die zwar die eigene Erfahrung erweitern, aber nicht durch kritisch-negierende Haltung zum Bestehenden, sondern durch freie Übernahme solcher Erfahrung und Erfahrungsweisen, die die eigene Erfahrung bereichern. Nur in Kombination der komplementären Momente: negativ-kritischer und affirmativer Rezeption kann »ästhetische Erfahrung ihre Bedeutung für die praktische Vernunft in einer Zeit wiedererlangen« (47). – Für das folgende Zitat vgl.: Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde. Schiller, Sämtl. Werke. Säkularausg., Bd. 13, S. 25.

aufgefaßt wird, »das der utopischen Zukunftsperspektive den Sinn von Realität« (22) verleihen kann, muß dies Programm der Orientierung von Kunst an den Prinzipien von Menschheitsgeschichte (nämlich Vernunft und Freiheit) so in das der ästhetischen Erziehung überführt werden, daß in der Kunst – im schönen Schein, im ästhetischen Staat – die ausstehende Vermittlung von vorgeschichtlicher und zukünftiger Vollendung geleistet werden kann. In seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* transponiert Schiller die Fortschrittsidee, mithin eine geschichtsphilosophische Grundlage, eben im Begriff der Idylle auf die Funktion der Kunst. Idylle als harmonischer Zustand vor Beginn der Kultur (d. i. der Geschichte im Sinne von seiner selbst bewußtem Handeln unter Maßgabe der Vernunftprinzipien) soll ein letztes Ziel des Kulturprozesses thematisieren. Im Bild gelungenen Lebens kann dadurch dem Kulturprozeß »Tendenz« gegeben werden, kann geschichtliches Handeln teleologisch auf eben dies Ziel hin orientierbar und beurteilbar werden. Damit leistet die Idylle eine Synthese von naivem und sentimentalistischem Standpunkt, die, wie Sautermeister zeigt, auch für sonstige zentrale Ideen Schillers, etwa die des »Spieltriebs, der schönen Seele, des ästhetischen Staats« (26) konstruierbar ist. Dennoch führt die Korrelation dieses Begriffs der (elysischen) Idylle mit der Interpretation der verschiedenen Symbole, in denen Sautermeister bei Schiller diese Idee manifestiert sieht, zur Feststellung eines in sich antithetischen, paradoxen (65) Verhältnisses von Idylle und Realgeschichte. Dessen Dialektik, das »Spannungsverhältnis« von idyllischem und geschichtlichem Themenkreis, exemplifiziert Sautermeister an den auch von Kaiser interpretierten Schillerschen Dramen.

Obwohl Sautermeister also zunächst strikter als Kaiser die Idylle mit der geschichtsphilosophischen Problematik, d. i. der Idee (Fortschrittsgedanke) wie der Realität (Französische Revolution) verbindet und aus der Aporie von erhoffter besserer Zukunft und deren Realisationschance angesichts des gescheiterten ersten Realisationsversuches den Sinn der utopischen Versöhnung definiert, verlegt auch er die Synthese des Dualismus von Geschichte und Idylle in die Kunst selbst (besond. 183 ff.). In seiner Kritik an Sautermeister fordert Kaiser eine »prozessuale Vermittlung zwischen Idee und Realität« (310) anstelle dieses dualistischen Spannungsverhältnisses und meint dies mit seiner Interpretation der Idylle gewährleistet. Hier blieb aber zumindest die Schwierigkeit, daß die Versöhnung nicht den Status des »Illusionären« verliert. Denn der Tod als »Modus der Koinzidenz« (211) von Idee der »überdramatischen Idylle«, bzw. idealer Dichtung, und dramatischem Geschichtsverlauf mit der ihm entsprechenden sentimentalischen Dichtungsform ist nicht einsichtiger als jede (hier natürlich abgelehnte) religiöse Jenseitshoffnung. So bleibt auch hier die Frage bestehen: Wie läßt sich der für seine Deutung aus der existentiellen Spannung von

Gottgleichheit und Tod konstitutive »Qualitative Sprung zwischen Realität und Ideal« (Kaiser 212) vermeiden. Denn darum muß es der Versöhnung ja gehen, soll »utopische Versöhnung« Sinnvolleres leisten als einen Verweis auf eine »ganz andere«, der Realität unvermittelte und unvermittelbare Alternative, die der Wirklichkeit dann auch nicht kritisch entgegenzuhalten wäre.

Formuliert man diese Schwierigkeiten zunächst interpretationsimmanent, so liegt der Grund dafür, daß in der Auseinandersetzung mit der Idyllenproblematik die eigentliche Brisanz dieses Themas verlorengeht (im einzelnen, daß der Begriff der Idylle von dem der Utopie getrennt wird) darin, daß Kaisers theoretische Vorentscheidung ebenso wie die Konklusion das Spezifische der Idyllenproblematik nicht erfassen. Denn obwohl die ungebührliche Konzentration auf das Scheitern der großen Idylle explizit verworfen wird, sind Ansatz und Konklusion dem entgegen, weil Kaiser hier auf Schillers Menschen- und Weltbild der Komödie zurückgreift. Schwierigkeiten der Schiller-Exegese, die aus dieser Orientierung entstehen, sind im einzelnen hier zu übergehen.²⁰ Es kann die Problematik nur unter folgender formal-methodischer Hypothese wieder aufgegriffen werden: eingestandenermaßen läßt sich, will man von der inhaltlichen Kontroverse um das Gelingen oder Mißlingen der elysischen Idylle absehen, nur durch diesen Rückgriff auf das Menschen- und Weltbild der Komödie, d. i. auf die Konzeption der sentimentalischen Dichtung, die Idyllenproblematik in das von Kaiser unterstellte existentielle Konzept integrieren und mit der Einengung der kritischen Funktion auf die existentielle Bedeutung wie mit der Ausblendung der utopischen Funktion der Idylle vereinbaren. Zugleich aber werden Schillers Überlegungen zur idealischen Dichtung, die für die behauptete Bedeutung der Idyllenproblematik ebenfalls konstitutiv sind, letztlich auf den Leistungssinn der sentimentalischen Dichtung restringiert. Das bedeutet aber den Verlust der Argumente für die zentrale Bedeutung der Idyllenproblematik im Werk wie in der Theorie Schillers. Überdies: solange die Idylle »eschatologisiert« wird, solange sie nur als notwendiges, aber unerreichbares Ziel eines unverzichtbaren, aber unabschließbaren Fortschritts (Weges) aufgefaßt wird, bleibt die kritische Funktion der Kunst unpräzisiert. Denn die totale, aber gleichwohl »konkrete«, d. i. im Bild einer Welt und eines vollendeten Menschseins sowie des glücklichen individuellen Lebens vorgestellte Alternative verliert jede definite Bedeutung, wenn sie nicht nur in der Realität in den Fortschrittsprozeß integriert wird und sich an der veränderten Situation wandeln kann, sondern schon als Gegenbild der Kunst »prozessualisiert« sein soll. Was Schiller mit dem anschaulich vergegenwärtigten Entwurf einer Harmonie

²⁰ Vgl. W. Müller-Seidel, *Episches im Theater der deutschen Klassik* (s. Anm. 10).

von Kultur und Natur dem gegenwärtigen Zeitalter kritisch entgegengesetzt, wird selbst zur Traumwelt individueller Vollendung ohne Verbindlichkeit, d. i. ohne den Beweis, daß nur so »Menschheit«, Vernunft und Freiheit, erreichbar sind, solange nicht das im Medium des schönen Scheins dargestellte glückliche, vollendete Leben in Harmonie mit der Welt in seiner Funktion für die Veränderung der Realität definiert ist.

So scheint es unumgänglich, will man mit Kaiser die zentrale Bedeutung der Idyllenkonzeption festhalten, die bisher unzureichende Bestimmung der »utopischen Funktion« der Kunst zur Einheit von Kritik des Bestehenden und Versöhnung der »Zerrissenheit« der Verhältnisse zu erweitern. Idylle und Utopie sind nicht zu trennen, es sei denn um den Preis der Absolutsetzung der Analyse der sentimentalischen Dichtung sowie des darin vorausgesetzten, historischen Weltbildes. Schiller selbst hat dieses Welt- und Selbstverständnis als Analyse der Gegenwart, nicht als notwendige Grundlage jeder Geschichte relativiert dadurch, daß er es dem Fortschritt auf eine neue Harmonie von Kultur und Natur unterstellt, wie es zumindest der Entwurf der idealischen Dichtung programmatisch formuliert.

Man steht damit allerdings vor einer Schwierigkeit, die Kaisers Interpretation vermeidet, nämlich der, den vielverwendeten Utopiebegriff hinreichend zu präzisieren, um die gesellschaftskritische Funktion der elysischen Idylle von der der sentimentalischen Dichtung zu differenzieren.

4. DER UTOPISCHE CHARAKTER DES TRADITIONSVERWEISES

Da, wie es scheint, die fundamentale Problematik darin liegt, daß Schiller in der grundlegenden Reflexion auf den Sinn einer Idylle, die im Verweis nach rückwärts das Handeln auf eine Zukunft hin orientieren soll, diese Möglichkeit skeptisch, wenn nicht negativ bescheidet, muß hier der Interpretationsansatz erneut überprüft werden. Bisher wurde unterstellt, daß Schillers Skepsis gegen die Funktionsfähigkeit der arkadischen Idylle sich durch den Plan der elysischen Idylle entweder bestärkt – da dieser Plan unrealisierbar bleibt – oder ad acta gelegt sei, insoweit die elysische Idylle die Orientierung nach »vorwärts« beinhaltet. Dabei fehlt dann aber das Argument dafür, warum in der unterstellten Kontinuität der Idyllenkonzeptionen die elysische Idylle die geforderte Versöhnung der Kultur zu neuer Harmonie leisten kann. Vorderhand scheinen beide Formen von Idylle nach rückwärts orientiert; eine Differenzierung wird so allein durch die eingehendere Analyse der re-präsentierten Vergangenheit plausibel. Schiller fragt, wie weit der Rückgriff auf »Arkadien«, d. i. auf eine vor- oder ungeschichtliche Weise der Realisation von Harmonie des Menschen mit der Natur im Blick

auf die Wiedererlangung eines solchen harmonischen Zusammenspiels, vermittelt durch die Kultur, möglich sei, und kann hier keinen sinnvollen Ansatz der Orientierung eben des *Handelns* in der Repräsentation der Vollendung entdecken. Insoweit greift seine Konzeption der elysischen Idylle auf eine später selbst wieder vernachlässigte Thematik zurück: auf die Repräsentation zukünftiger Vollendung im Bild, das einer Kultur: nämlich der griechischen, entnommen ist und das so eine Welt- und Selbstreflexion eines geschichtlichen Volkes mythologisch (d. i. in der Kunst) konkretisiert. Hier soll die Überlegung angeschlossen werden, wieweit der Rückgriff auf eine vergangene *geschichtliche* Vollendung die Diastase von Realität und Ideal zu überbrücken ermöglicht. Adorno hatte, um die kritische Funktion der Kunst angesichts der der Gegenwart unterstellten totalen Entfremdung aufrechterhalten zu können, auf eine in der Kunst auf dem Feld der Anschauung thematisierte vor-geschichtliche Erfahrung – sei es der Psyche des Individuums, sei es der archetypischen Form gesellschaftlichen Handelns, der Mimesis – verwiesen. Das hierbei entstehende Problem ist dem in der Schiller-Interpretation entstehenden Problem parallel: Kunst kann so allenfalls negativ-kritische Funktion ausüben, denn jedwede »vorgeschichtliche« Vollendung kann als solche keine Orientierung geschichtlichen Handelns gewährleisten, weil sie diesem Handeln nach Maßgabe von Vernunftprinzipien und unter Reflexionsbedingungen grundsätzlich different bleibt. Schillers Skepsis gegenüber der Funktionsfähigkeit der Idylle, da wo sie lediglich »Arkadien« als Zukunftsorientierung repräsentiert, gilt also auch hier.

Nicht zuletzt, um dem methodischen Zwang zu entgehen, durch »negative Dialektik« auch die Möglichkeit gesellschaftskritischen Wirkens der Kunst zu prädestinieren, verweist H. Marcuse auf die Notwendigkeit, die Theorie des schönen Scheins in der Ästhetik des deutschen Idealismus erneut in die Grundlagendebatte der gegenwärtigen philosophischen Ästhetik aufzunehmen. Hier kann sich, zum Zweck der Klärung dieses Problems, die Überlegung anschließen, wieweit bei Schiller der utopische Charakter der Idylle festzulegen ist, wie es möglich wird, im Rückgriff auf vergangene geschichtliche Vollendung den Dualismus von Ideal und Wirklichkeit, von Idylle und historischer Situation zugunsten einer kritischen Funktion der ersten für die letzteren umzuformulieren. Damit wäre für den Begriff der Utopie, bzw. der »utopischen Versöhnung« aus der Idyllenproblematik ein vernünftiger Sinn und hinreichende Klärung zu gewinnen.

Eine grundsätzliche Umorientierung wird dabei nötig: der Übergang von arkadischer zu elysischer Idylle ist nicht mehr als Kontinuität konzipierbar. Denn das »goldene Alter«, das die Idylle thematisiert und als Vision harmonischer Vollendung kritisch gegen die »Zerrissenheit« der gegenwärtigen Verhältnisse setzt, ist nicht mehr die unhistorische, geschichtlichem

Handeln und gesellschaftlicher Konstellation entrückte, bzw. vorgängige »Epoche«, sondern nur eine selbst historische Epoche, die die Harmonie-desiderate der *Kultur* in Erfüllung realisiert.

Auch die Auseinandersetzung um die Bestimmung der Komödie weist in diese Richtung. Kaiser wiederholt – allerdings unter umgekehrter Wertsetzung – Hegels Bestimmung der Komödie. Komödie ist die künstlerisch gestaltete Einsicht einer im letzten Sinn verzweifelten Subjektivität, die sich aber der sie notwendig vernichtenden Naturmacht (Tod) mit Gelassenheit, Heiterkeit entgegenstellt und sie eben dadurch im moralischen Akt der Selbstüberwindung paradoxal überholt (Gottgleichheit). Demgegenüber verweist W. Müller-Seidel in seiner Auseinandersetzung mit Goethes *Faust* auf den Zusammenhang von Tragödie und Komödie, der Anhaltspunkte für eine Präzisierung des Utopiebegriffs liefert. Während Hegel in der Komödie die Auflösung der Kunst sieht, weil per definitionem Komödie das Allgemeine nur als ein Subjektiv-Vermeintes, die geforderte »Sittlichkeit eines Volkes«, die die Kunst thematisiert, nur im Spiegel der Subjektivität und damit dem Zweck der Kunst (d. i. der objektiven Veranschaulichung) inadäquat, darstellt, wertet Schiller umgekehrt. Die Konzentration auf die Subjektivität setzt die Komödie über die Tragödie. »Unser Zustand in der Comödie ist ruhig, klar, frei, heiter... dieß ist der Zustand der Götter.«²¹ An diesen Hinweis schließt W. Müller-Seidel eine Überlegung, die Goethes Bestimmung der Komödie mit Hegels Bestimmung der Tragödie verbindet, weil Goethe die Funktion der klassisch-griechischen Tragödie, wie sie Hegel bestimmt, auf die Komödie überträgt. Die Komödie erscheint insbesondere da, wo sie längst Vergangenes, die »Schönheitswelt der griechischen Antike... zu neuem Leben erweckt« (a.a.O. 111), als jene versöhnte Einheit von Kunst und Natur, die Schiller für die idealische Dichtung fordert. Im Medium der Komödie verschmilzt geschichtlich tradierte Welt- und Selbsterfahrung, dichterische Gestaltung und Rezeption zu einer Einheit, die in »idealer Gemeinsamkeit« Dichter und Volk verbindet (a.a.O. 107). Eben dies definiert Hegel als die ausschließliche Leistung der griechischen Tragödie.

Die Hypothese, die sich hier anschließen läßt, ist eben die, daß über Goethes Rezitation der Vorbilder der Antike im Medium der Komödie hinaus, nämlich in Überwindung der bei ihm vorausgesetzten »absoluten moralischen Gleichgültigkeit« entweder des Stoffes oder der dichterischen Behandlung des Stoffes, für die Idylle eine konsequenzreichere Repräsentation der Tradition konstitutiv wird. Hier würde die Vergangenheits-

²¹ W. Müller-Seidel, *Komik und Komödie in Goethes Faust* (s. Anm. 10), weist auf diese Bestimmung der Komödie in Schillers Fragment »Tragödie und Comödie« (NA 21, 92 f.) hin. Vgl. zum folgenden auch die Auseinandersetzung mit Goethe: a.a.O. S. 105 f.

rezitation nicht auf bloßes Spiel beschränkt, sondern bedeutete exemplarisches Spiel. Denn im Verweis auf eine historisch vergangene, aber gleichwohl als real mögliche Vollendung überwindet die Idylle den Status des bloßen Scheins, vereint aber gleichwohl Dichter und Volk, Künstler und Rezipient im identischen Medium des Spiels. Exemplarisch wäre dies Spiel, weil hier die Dichtung in der Darstellung vergangener Vollendung eine das Handeln auf die Zukunft hin orientierte Möglichkeit voll-menschlichen Daseins thematisiert. Handlungsorientierend eben darum, weil hier die erwünschte (und aus Vernunftprinzipien reflexiv, wenn auch lediglich im Kantischen Sinn »problematisch« legitimierte, aber eben noch nicht realisierte) Zukunft als vergangene Realität erscheint – also als nicht nur regulative *Idee*, sondern anschauliche Repräsentation einer grundsätzlich wieder möglichen, weil schon einmal wirklichen Harmonie von Natur und Kultur.

Abschließend muß sich diese Hypothese zur Vereinbarkeit von Idylle und Utopie sowie zur Präzisierung des Utopiebegriffs aus diesem Zusammenhang an Schillers auch außerhalb der Idyllenproblematik häufig an zentraler Stelle geäußerten Hinweisen auf die griechische Antike prüfen lassen. Der Rückgriff auf die Antike als vollendete sittliche Realisation des Menschen in einer dieser Sittlichkeit adäquaten Gesellschaft wird seiner inhaltlichen Bedeutung nach in Kaisers formaler Definition der Idylle nicht weiter berücksichtigt, als daß bestimmten Versionen arkadischer Idyllik (etwa Geßner, Voß) antikisierende Tendenzen vorgehalten werden.²² Kai-

²² Obwohl für die Bestimmung der elysischen Idylle der Hinweis, daß Schiller hier Stoffe der griechischen Mythologie aktualisieren will, konstitutiv ist, geht Kaiser auf den möglichen Sinn dieser Griechenrezeption nicht weiter ein. Sie wird im Gegenteil unter dem gängigen Hinweis auf den »Klassizismus« der idealistischen Ästhetik verbucht: einer die Eigenständigkeit hindernden Traditionsverbundenheit: Der junge Schiller, S. 276 ff., sowie im selben Band (Geschichte der deutschen Literatur. Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang 1730–1785): Der Göttinger Hain und seine Freunde, besond. S. 263 f. sowie 57 ff. – Ohne diese Wertung zeichnet z. B. W. Schadewaldt Schillers Auseinandersetzung mit der Antike in ihren verschiedenen Phasen nach: Der Weg Schillers zu den Griechen, in: Die Gegenwart der Griechen im neueren Denken. Festschr. für H.-G. Gadamer, hrsg. von D. Henrich u. a., Tübingen 1960, S. 225–232; ders., Schillers Griechentum, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959, S. 258–270. B. von Wiese charakterisiert die durch die Erziehung auf der Carlsschule sich ergebende Auseinandersetzung mit der Antike. Wentzlaff-Eggebert, der betont, wie wenig Schillers Antikenrezeption bisher für die Forschung analysiert worden sei, verweist auf Schillers Auseinandersetzung mit Heinses »Ardinghello«. Vgl. Schiller und die Antike, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, S. 317–333; ders., Schillers Weg zu Goethe, Tübingen 1949, S. 281–317. – Weitere Hinweise bei W. Rehm, Griechentum und Goethezeit, München³ 1952; R. Buchwald, Schiller, 2 Bde., Leipzig² 1953; E. Müller, Der junge Schiller, Tübingen/Stuttgart 1947; Th. Meyer, Der Griechentraum Schillers und seine philosophische Begründung, in: Jahrb. d. Freien dt. Hochstifts 1928, S. 125–153; speziell zur Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie: M. Gerhard, Schiller und die griechische Tragödie, Weimar

ser weiß sich hier z. B. im Einklang mit Hegels Kritik der Idylle in der *Ästhetik*, ebenso mit dem auch dieser *Ästhetik* entgegengehaltenen Klassizismusvorwurf. Er läßt aber frühere Entwicklungen der Hegelschen Ästhetikkonzeption in Auseinandersetzung mit Schiller außer acht. Diese zeigen, daß im Griechentum die Konstitution der Sittlichkeit des Einzelnen im Dialog mit den Göttern zum Urbild und Vorbild für die Änderung der Bedingungen der Moderne genommen werden kann. Denn eben dieser religiöse Bezug garantiert zugleich die Konstitution eines »Volkes«, eines politischen, institutionell gesicherten Zusammenhalts der Individuen in der je-spezifischen geographischen Konstellation (unter dem »griechischen« Himmel), wie der durch diese Situation vorgegebenen wie geforderten Lebensverhältnisse. Daß dieser Zusammenhalt eines Volks, dessen institutionelles Band, die Sittlichkeit, sich im Bezug auf die verschiedenen Götter eines »Götterkreises« artikuliert und so bewußt wird, heißt zugleich, daß er durch die Dichter gestiftet wird. Und zwar dadurch, daß die alten Dichter (Homer und Hesiod) dem Volk die Götter gegeben,²³ sie in der Kunst zu Institutionen der Sittlichkeit in der Form anschaulich-erfaßbarer Individuen mit jeweils verschiedenen Kanones von Postulaten gestaltet haben. Im Blick auf diese Weiterführung der Diskussion um die Funktion der Kunst in der Gesellschaft wird m. E. plausibel, wieso der Hinweis auf das griechische Urbild zum Leitfaden des Programms der ästhetischen Erziehung werden

1919; F. Prader, Schiller und Sophokles, Zürich 1954. – Für die Distanz seiner eigenen Dichtung zu der griechischen sowie für den Sinn der Antikenrezeption Schillers ist eine Äußerung Schillers in einem Brief an J. W. Süvern vom 26. VII. 1800: Schiller spricht von seiner »unbedingten Verehrung der Sophokleischen Tragödie«, weist aber auf die historische Differenz der Antike und der Gegenwart hin, die es unmöglich macht, diese Kunst zu wiederholen: »Sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann« (NA 30, 177). H. R. Jauss sieht deshalb in Schillers Griechenrezeption eine Wiederholung der französischen Querelle des Anciens et des Modernes: Über Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Antiques et des Modernes«, in: H. R. Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. ²1970, S. 67–106. Am eindeutigsten im Sinne der hier anzuschließenden Überlegungen kennzeichnet E. Cassirer den Rückgriff auf das Griechentum im Zusammenhang der Überlegungen zur Bestimmung von Sinn und Funktion der Kunst. Denn es geht Schiller darum, unter den geänderten Bedingungen der Moderne die Weise der griechischen Weltauseinandersetzung in und durch Kunst wieder zu erreichen (E. Cassirer, Freiheit und Form, Darmstadt 1975, S. 300 ff., besond. S. 301).

²³ Besonders die Nachschrift des späteren Editors der Hegelschen »Ästhetik«, H. G. Hotho, hält diese Überlegungen zur Funktion des griechischen Götterkreises fest. Erstaunlich ist, daß nach der fundamentalen Wandlung der systematischen Konzeption der Hegelschen »Ästhetik« diese Überlegungen in den Nachschriften von 1823 (Hotho) und 1826 noch in beinahe wörtlicher Übereinstimmung mit den frühen Überlegungen auftauchen. Vgl. zu den frühen Fragmenten K. Rosenkranz, Hegels Leben, Berlin 1844, S. 179 ff.; dazu von E. Ziesche, Unbekannte Manuskripte aus der Jenaer und Nürnberger Zeit im Berliner Hegel Nachlaß, in: Zeitschr. f. philos. Forschung, Jg. 29 (1975), S. 430–444; Hothos Nachschrift erscheint 1981 in einer Edition durch den Verf. (Meiner: Hamburg).

kann und wieso ausgerechnet in der Konzeption der elysischen Idylle dieser Rückgriff auf die griechische Mythologie seinen spezifischen, bisher nicht zureichend berücksichtigten Sinn hat. Eben diese historisch vergangene, aber reale Vollendung, die Harmonie des Individuums in der Ausbildung aller seiner Kräfte sowie die Harmonie des Einzelnen mit dem Ganzen seines Volks, gilt es wieder zu erreichen. Nur unter dieser Rücksicht werden die Bemühungen der Goethezeit und der an die dichterischen Bemühungen anschließenden ästhetischen Reflexionen sinnvoll interpretierbar: es gilt, wieder die Einheit von Dichtung und Volk herzustellen, um den verlorenen Zusammenhang von Stiftung eines Selbst- und Weltbewußtseins durch die Dichtung zu gewährleisten. Freilich impliziert dieses Programm zugleich eine »kritische« Intention, denn die Analyse des gegenwärtigen »modernen« Zeitalters zeigt gerade das umgekehrte Bild: Zerrissenheit anstelle von Harmonie und Unvermögen der Dichtung, diese aufzuheben, solange sie sich selbst und ihre Intention nicht in der programmatisch skizzierten Weise in die Pflicht nimmt.

Schiller selbst hat diesen Sinn der Beschäftigung mit der Antike freilich nicht von Anfang an unterstellt. Zunächst greift er die antiken Stoffe aus der römischen Welt auf, dann setzt er sich mit der Tragödie auseinander, um – dichtungsimmanent – eine Reinigung und Simplifizierung des eigenen Stils zu erreichen.²⁴ In den *Briefen über die ästhetische Erziehung* verweist er allerdings im hier definierten Sinn auf die griechische Vollendung als Gegenbild der Moderne. Schon bei den frühen Erwähnungen der griechischen Antike, die zunächst noch die Griechenbegeisterung etwa Winckelmanns oder Herders, Lessings, Goethes unmodifiziert reproduzieren,²⁵ wird Schiller durch das Interesse der Aufklärung motiviert. In der griechischen Kunst erscheint, wie es in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* dann explizit formuliert wird, ein Muster und Vorbild für das hier unter Bedingungen der Moderne angestrebte Ziel. Im Naturzustand sittlicher Grazie (NA 20, 114; 119) ist Gottheit, Tugend, Unsterblichkeit verwirklicht (NA 20, 114; vgl. 32). Das »goldene Zeitalter« (NA 20, 55)

²⁴ Brief an Körner vom 25. II. 1789.

²⁵ Der »Brief eines reisenden Dänen« reproduziert bis in die Formulierungen Lessing, Winckelmann und Goethe. Vgl. »Dichtung und Wahrheit«, wo Goethe gegen Ende des 2. Buchs den Besuch im Mannheimer Antikensaal beschreibt; Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*; dazu Herder, *Bemerkungen bei Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, in: *Sämtl. Werke*, hrsg. v. B. Suphan, 33 Bde., Berlin 1877–1913, Bd. 8, S. 106. – Zum folgenden vgl. Schiller, *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1780; NA 20, 37–75, besond. 55), wo Schiller der Hoffnung Ausdruck gibt, daß für das deutsche Volk eine ähnliche Vollendung wie »unter dem feinen griechischen Himmel« möglich werde; dazu auch: *Die Tugend in ihren Folgen betrachtet*; NA 20, 31 f.

zunächst der römischen, dann der griechischen Antike enthält in sich die Herausforderung »an alle Völker der Erde«, diesem gleichzuwerden, denn es scheint hier die aufklärerische Forderung des Mündigwerdens aus Vernunftensicht vorab in einer vollendeten Harmonie aller Kräfte des Menschen und der Natur realisiert, ebenso wie die Tatsache, daß dies durch die Kunst gewährleistet, zumindest aber katalysiert wird. Mit den Griechen steht dem modernen Menschen ein Volk vor Augen, das »dem Künstler Ideale gab«, das an »Wahrheit und Schönheit glaubte« und darin Tugend und Glückseligkeit vereinigte (NA 20, 106), das Götter und Menschen einander ähnlich, als »Kinder einer Familie« (NA 20, 105) auffaßte. Diese Kunst, näherhin die Dichtung Homers, in der die »Menschheit ihre natürlichste Sprache redet« (*Vom Erhabenen*, NA 20, 190), und die, wie Hegel später in seiner *Ästhetik* betont wird, dem griechischen Volk seine Götter erschuf, die Sphäre sittlicher Selbstverwirklichung anschaulich präsent hielt, muß in der Moderne wieder erreicht werden.

Zugleich mit der Affirmation sieht Schiller aber die Differenz der Antike zur Moderne, die für die Transformation der Griechenrezeption in ein Konstituens der utopischen Funktion der Kunst notwendig ist. Denn nur aus der Differenz läßt sich der Rückgriff auf eine Vergangenheit zum Postulat für eine Zukunft umformulieren. Als Beleg hierfür sind vorerst die verschiedenen Fassungen des Gedichts *Die Götter Griechenlands*, aber auch *Die Künstler* und *Das Ideal und das Leben* zu nennen, die insgesamt den Tenor haben, daß das, was im Leben untergegangen ist, durch die Dichtung, im »schönen Schein« also, eine Realität gewinnt, die dem bloßen Dasein möglicherweise überlegen ist. Sie werden Hinweis auf eine Zukunft, der – bei aller Differenz – die Gegenwart wieder »zureifen« muß. Besonders differenziert dokumentieren Schillers Briefe an Humboldt (vom 9. VIII. 1795; NA 28, 22 f.; vom 29./30. XI. 1795; NA 28, besond. 118 f.) diese Auseinandersetzung um den Sinn der Griechenrezeption. Humboldt schickte seinen Aufsatz *Ueber das Studium des Alterthums und des Griechischen insbesondere* vor dessen Veröffentlichung an Freunde, u. a. an Schiller. Die Randbemerkungen Schillers zu dem Aufsatz und seine Lehrstücke *Vom Erhabenen* (NA 20, 171 f.) und *Ueber tragische Kunst* (NA 20, 148 ff.) bringen Schillers differenzierte Stellungnahme zum Griechentum, die den Standpunkt der Modernen vom Griechischen unterscheidet und für seine Schriften, die nach der Auseinandersetzung mit Kant entstanden, insgesamt bezeichnend ist. In diesem Zusammenhang steht auch der gegenüber Humboldt vorgetragene Plan der elysischen Idylle.

Hier wird klar, daß das Griechentum nicht einfachhin nachzuahmen ist, und es wird auch der Grund dafür angegeben: Das Griechentum bleibt »Natur«, seine Begriffe von Menschheit und Freiheit bleiben im Bereich der »Notwendigkeit«, der die in ihrer Harmonie gleichwohl unerreichte Sym-

biose von Mensch und Natur untersteht, und widerstehen damit dem aufklärerischen Postulat der Freiheit.²⁶ Dies entwickelt Schiller, sobald ihm die Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants die begrifflichen Differenzierungen dazu an die Hand gibt. Dann heißt es nämlich, das Griechentum offenbare symbolisch die Einheit und Harmonie aller Kräfte des Gemütes, die auf dem Boden der Reflexionskultur in Überwindung der Zergliederungen der Wissenschaft wieder erreicht werden soll.²⁷ Gelungen ist dies allenfalls in der Kunst Goethes, wie die zunächst skeptische Beurteilung abschließend doch feststellt. Denn Goethe hat ein griechisches Gefühl in aller Reflexionskultur gewahrt und jene Synthese von Sinnlichkeit und Vernunft erreicht, die den Kantischen »Rigorismus« in einer »schönen Sittlichkeit« überwindet.²⁸ So kann Schiller folgern, wenn er sein Ziel der ästhetischen Erziehung als den vollendeten Zustand der Harmonie aller antagonistischen Triebkräfte definiert: die Griechen »sind, was wir waren, sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit, zur Natur

²⁶ Vgl. dazu »Über naive und sentimentalische Dichtung«. NA 20, 431, 437. Dennoch kann die unwiederbringlich verlorene und auch im gleichen Sinn (nämlich unter der Botmäßigkeit der Notwendigkeit) nicht zurückwünschbare Harmonie von Empfinden und Denken, Sinnlichkeit und Vernunft in der Glückseligkeit der Gottgleichheit »bloß idealisch«, d. i. als ein »Gedanke, der erst realisiert werden soll«, wieder wirksam werden. Als »Tatsache des Lebens« kann die griechische Kultur »bloß ästhetisch« sein, als Ideal fungiert sie zukunftsorientierend. Am prägnantesten formuliert Schiller diesen Unterschied und die utopische Funktion des Vergangenheitsverweises: Wo die »Alten« durch natürliches Gefühl der Einheit von Menschheit und Natur geleitet waren, steht in der Moderne ein Empfinden »des Natürlichen... Unser Gefühl für die Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit« (NA 20, 431).

²⁷ Diese Fassung des Sinns der Nachahmung des Griechentums steht schon vor Schillers Überlegungen zur Debatte. Die Poetiken Gottscheds, Bodmers und Breitingers diskutieren dies unter der Problematik der Nachahmung der Natur, die ja in Winckelmanns Überlegungen den speziellen Sinn einer Nachahmung der idealisierten Natur, d. i. der Kunst des Griechentums erhält. Hierin sieht E. Cassirer die Grundlage für den Parallelismus von Wahrheit und Schönheit, der die philosophische Ästhetik des deutschen Idealismus über Kant, Schiller und Goethe prägt. Vgl. J. C. Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Leipzig 1751, Nachdr. Darmstadt 1962, S. 169; J. Bodmer, Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter, Zürich 1741, S. 64. Dazu E. Cassirer, Freiheit und Form, S. 310ff.; H. Blumberg, »Nachahmung der Natur« – Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: Studium generale, Jg. 10 (1957), S. 266ff.; ders., Paradigmen zu einer Metaphorologie, Bonn 1960; K. Weimar, Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik, Tübingen 1975.

²⁸ »Über Anmut und Würde«, NA 20, 282f.; vgl. NA 20, 437f.; dazu den Brief an Humboldt vom 26. X. 1795; vgl. den Brief vom 25. XII. 1795; NA 28, 144; auch die Homer-Kontroverse (NA 28, besond. 84f.; NA 36, 1, 56); sowie zur Auseinandersetzung mit Goethe Schillers Brief vom 23. VIII. 1794; NA 27, 25. Schiller gesteht Goethe hier zu, in seiner Dichtung »gleichsam von innen heraus auf rationalem Wege ein Griechenland zu gebären«. Vgl. dazu die Bestimmung der Aufgabe der Dichtung im Brief an Körner vom 23. II. 1793.

zurückführen. So sind sie also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit... (wie) unserer höchsten Vollendung im Ideale« (NA 20, 414).

Damit klärt sich der Sinn des obengenannten »dem« Griechentum nachahmen: dies kann eine Wiederholung desselben in derselben Weise nicht meinen,²⁹ denn dem steht die »vernunftfordernde Vernunft« der Modernen und die Aufforderung, daß Kunst den Menschen »moralisch bilde« im Sinne des aufgeklärt-mündigen Handelns, entgegen. Kunst kann nur dann moralisch bilden, wenn sie dem Menschen seine Moralität nicht nur »bewußtlos« – mit Hegel »instinktartig« –, sondern seiner selbst bewußt überantwortet. Darin liegt dann auch die Notwendigkeit, in der elysischen Idylle unter Rückgriff auf die griechische Mythologie den höchstmöglichen Stand der Aufklärung zu erreichen. Dem Griechentum nachzuahmen heißt also die »bloß ästhetische« Kultur der Griechen unter den geänderten Bedingungen der Moderne so zu wiederholen, daß sie einmal dem Stand der Kultur, dem Reflexionsvermögen eines aufgeklärten geschichtlichen Selbstbewußtseins, genügt, zum anderen aber die Vollendung der Kunst wieder anstrebt, obwohl dazu ein nicht absehbarer Prozeß durchlaufen werden muß. Obwohl das »goldene Alter« vor aller Kultur bleibt, und gerade weil die hier vermutete Vollendung nicht (bezw. noch nicht) real ist, liegt »unendlich viel« daran, von der »Ausführbarkeit jener Idee in der Sinnenwelt, von der möglichen Realität jenes Zustandes eine sinnliche Bekräftigung zu erhalten« (NA 20, 468). Darin liegt der Gedanke, der hier als die utopische Funktion der Idylle definiert wurde. Die Berechtigung einer solchen Annahme zeigt sich in den exemplarischen Auseinandersetzungen Schillers mit zeitgenössischer Dichtung. Goethe wird hier testiert, die Antike – ein an sich poetisch unerreichbares Ideal – in den gelungensten Dichtungen wieder erreicht zu haben, und zwar so, daß das aufklärerische Humanitätsideal in den griechischen Stoff integriert wird.³⁰ Bürger und Matthisson erfahren Kritik, gemessen am griechischen Ideal einer Kunst, in der sich das Selbstbewußtsein eines Volkes spiegelt und allererst konstituiert. Was bei beiden verfehlt wird, strebt Schiller in der elysischen Idylle an: die Fassungskraft eines Volkes mit der höchsten

²⁹ Vgl. »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen«, 1790; NA 20, 133, 134f.; Über die tragische Kunst; NA 20, 157.

³⁰ Über die Iphigenie auf Tauris, Sämtl. Werke, Bd. 5, hrsg. v. G. Fricke/H. G. Göpfert, München 1975, S. 966. Dazu die Briefe: an Humboldt vom 30. XI. 1795; NA 28, 119; vom 21. III. 1796; NA 28, 205; Über epische und dramatische Dichtung, Sämtl. Werke, Bd. 5, S. 791; aus den Briefen an Goethe das Schreiben vom 28. IV. 1797, vom 23. XII. 1797 und an Herder vom 4. XI. 1794. Hierhin gehören der Sache nach auch die Reflexion über den »Gebrauch des Chors in der Tragödie« sowie die brieflichen Äußerungen über die Ausführung dieser Gedanken in der »Braut von Messina« im Brief an Goethe vom 10. III. 1803; an Körner vom 13. V. 1801; 9. IX. 1802; 15. XI. 1802.

Bildung des Zeitalters zusammenzubringen in einer Dichtung, die dem Ideal der Schönheit untersteht und darin die Wiedergewinnung der »sittlichen Grazie« gewährleistet (NA 22, 282).

Die Frage bleibt, wieweit es Schiller gelingt, in der Idylle eine Utopie im definierten Sinn wirklich zu erreichen, den Menschen, der »nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium«, und zwar »vorwärts zu unserer Mündigkeit« zu führen (NA 20, 472). Dies Programm für die elysische Idylle klärt sich auf dem Hintergrund der Schillerschen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Dichtung – sei es theoretisch am Schluß der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, sei es in angewandter Theorie in der Dichterkritik. Es ist der Versuch, in der Kunst die »Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit ihrer Zeit . . . geläutert und veredelt, in ihrem Spiegel (zu) sammeln und mit idealischer Kunst aus dem Jahrhundert selbst ein Muster für das Jahrhundert (zu) erschaffen« (NA 22, 246).³¹ Da es m. E. sinnvoll ist, dieses Programm als solches und als Vorwurf für eine Dichtung zu akzeptieren, kann die Spekulation um das Scheitern der großen Idylle, soweit sie dichtungsimmanent bleibt, geschenkt werden. Dennoch sei zum Abschluß auf einige theoretische Aporien hingewiesen, die der Realisierung dieses Programms entgegenstehen und die wohl letztlich die Gründe für Schillers Abkehr von seiner langwährenden Phase der theoretischen Selbstvergewisserung in der Auseinandersetzung mit der Philosophie liefern.

Es läßt sich nämlich die Frage nicht umgehen, wieso Schiller selbst sich diese nachweisbare Korrelation von dichterischem Entwurf und beabsichtigter gesellschaftlicher Funktion der Kunst – d. i. von Idylle und Utopie – nicht hinreichend nutzbar machen können. Kaisers Interpretation kann ihre strikte Trennung von Idylle und Utopie insofern begründen, als bei Schiller ohne jeden Zweifel unpolitische Konsequenzen aus einer Ästhetik gezogen werden, die zunächst explizit in gesellschaftskritischer Intention entstand. Der Schluß der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* benennt hier lediglich einen theoretisch vorbereiteten Eskapismus in die Welt der Kunst vermittelt durch die Kunst, also die seit Lukács inkriminierte »ästhetische Erziehung zur Kunst« statt zu Vernunftgebrauch und Freiheit im Handeln.³² Dies ist möglich, weil der Begriff des schönen Scheins eben

³¹ Zur Auseinandersetzung mit Bürger und Matthisson vgl. NA 22, 246, 248. Dazu W. Müller-Seidel, Schillers Kontroverse mit Bürger und ihr geschichtlicher Sinn, in: *Formenwandel. Festschr. zum 65. Geburtstag v. P. Böckmann*, hrsg. v. W. Müller-Seidel u. W. Preissendanz, Hamburg 1964, S. 294 ff.

³² D. Henrich weist hier auf eine Unterbestimmtheit des Freiheitsbegriffs hin, die zum vielzitierten Parallelismus der Freiheit in der Erscheinung, d. i. der Definition der Schönheit, und der realen Freiheit verleitet und die Vagheit der Korrelation von ästhetischem und politischem Staat verursacht (als Beispiel dafür eine so prominente Interpretation wie die

mit Kantischen Mitteln nicht in der erforderlichen Differenziertheit zwischen Nur-Schein und Vor-Schein einer alternativen Realität konzipiert werden kann. Der Grund dafür liegt wiederum in Schillers philosophischer Orientierung, die hier aufgrund eigener theoretischer Vorurteile Schillers nicht – wie sonst in der Grundlegung der Ästhetik als Sphäre des praktischen, nicht des theoretischen Vernunftgebrauchs – produktiv über Kant hinausgeht. Solange der schöne Schein nur »neben« der Realität seine Berechtigung hat, will er nicht Lüge, nicht Realitätsanmaßung sein, d. i. solange als einzig mögliche Beziehung eine Art prästablierter Harmonie von Schein der Kunst und Realität angenommen werden muß, ist Schiller gezwungen, zu weiteren Konstruktionen zu greifen, die dies plausibel erscheinen lassen.

Hier ist fundamental zunächst die Restriktion der Vermittlung auf die Subjektivität, die zwar im Sinne Kants als transzendente Subjektivität gefaßt sein soll, dann aber doch unter der Hand zur »Individualität« umgedeutet werden kann: nämlich im gegenüber dem Vorbild Lessing bezeichnenderweise geänderten Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts zur Erziehung des Menschen.³³ Fehlt diesen Überlegungen letztlich eine Grundlage für die Geschichtsphilosophie, so schlägt sich diese Schwierigkeit in der Frage des Verhältnisses von Idylle und Utopie so nieder, daß die Vermittlung von vollendeter Harmonie via Reflexionskultur ein fundamentales begriffliches Defizit aufweist. Schiller kann sich diese neue, noch nicht reale, aber aus Vernunftgründen notwendige Möglichkeit nur mit den Kategorien der vergangenen Harmonie von Individuum und Natur vergegenwärtigen. Und sein Versuch, diese neue Harmonie in der Kunst – sei es in der Idylle, sei es in den Dramen, die

v. Wieses, Schiller, S. 459 f.); D. Henrich, Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik, in: *Zeitschr. f. philos. Forschung*, Jg. 11 (1957), besond. S. 541. – Schillers eigene Differenzierung, daß die Wirkung der Kunst »keineswegs auf dem Interesse der Vernunft« beruhe, daß »recht gehandelt werde, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, daß recht handeln möglich sei« (Über das Pathetische, Sämtl. Werke, Bd. 5, S. 535) kann dann natürlich im Sinn der Unkorrelierbarkeit von Praxis- und ästhetischer Sphäre aufgefaßt werden. So B. von Wiese, Die Utopie des Ästhetischen, S. 81 ff. K. Hamburger, Schillers ästhetisches Denken, Nachwort zu Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Stuttgart 1965. W. Jankes Hinweis auf eine dialektische Realisierung der ansonsten utopischen Revolution reproduziert die unklare Bestimmung des Utopiebegriffs ebenso wie die an die Wortmagie des Begriffs Dialektik geknüpfte hohe Erwartung von Problemlösungskapazität. Vgl. Historische Dialektik, S. 229, 272 ff., 286 f. Dazu auch R. P. Janz, Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis, Stuttgart 1973.

³³ Hierzu G. E. Lessing, Die Erziehung des Menschengeschlechts, Berlin 1780. Ebenso wird Kants Schrift über den »Mutmaßlichen Anfang des Menschengeschlechts« (1786) sowie Mirabeaus Schrift »Sur l'Education« für das Anliegen der Briefe richtungweisend. So Schiller in seinem Brief an Körner vom 6. XI. 1792; vgl.: Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaichen Urkunde, NA 17, 399.

eingestandenermaßen das Programm der Idylle nach deren Scheitern ablösen – sinnfällig werden zu lassen, dokumentiert durchgängig, wie die im Utopiegedanken durch den Rückgriff auf vergangene geschichtliche Vollen- dung garantierte Möglichkeit der Institutionalisierung von Vernunft und Freiheit auf den »Naturstand« reduziert wird.³⁴

Erstes Indiz dafür ist die einzig gelingende Synthese von Natur und Vernunft, Sinnlichkeit und Sittlichkeit in der »Anmut« der »schönen Seele«. Diese ist eine Natur, die funktioniert wie vernunftgeleitet, aber nicht bewußt vernünftig, was sie zerstören würde. Die weiteren Hinweise: die gesellschafts-stiftenden, bzw. den Vernunftstatus vermittelnden Funktionen verbleiben – ebenfalls kantisch argumentiert – im Status der Legalität, also einer letztlich ihrem Zweck ebenso unangemessenen Realisa- tionsweise wie die »schöne Seele«. Schiller diskutiert unter dieser Rücksicht Religion und Geschmack. Beide dienen nach gut aufklärerischer, seit Leibniz eingespielter Bestimmung der sinnlichen und sinnenfälligen Vor- bereitung des Vernunftgebrauchs, und beide werden im Zuge des durch die Kant-Rezeption bestärkten Dualismus von Sinnlichkeit und Vernunft hier zu Vor-Formen der Vernunft, bzw. Vernunft-Surrogaten. Sie sind der »Legalität« des Betragens (also nicht des Handelns nach Eigengesetzlichkeit der Vernunft, der Moralität) sowie der Institutionalisierung einer »physis- chen Ordnung« als Rahmenbedingung eines Handelns, für das Moralität noch nicht die Garantie der Vernunft- und damit Menschheitsgemäßheit übernommen hat, »im höchsten Grade förderlich«.³⁵ Kant-getreu bleiben sie für Schiller ebenso wie die »schöne Seele« damit aber der Vernunft unangemessen. Sie sind ein zwar nötiger, aber zu überwindender Stand des Fortschritts zur Vernunft, denn ihre Funktion ist nur solange überhaupt sinnvoll, als sie durch die Notwendigkeit des Wirkens von Vernunft in der Geschichte getragen wird. Hier muß Schiller dann die Ausweichhypothese vom schönen Schein als Eigenreich neben der Realität, vom spielerischen Einüben des Vernunftgebrauchs und der Institutionalisierung ihrer Prinzi- pien in einem ästhetischen Staat einführen, um den Makel bloßer Legalität in die höhere Freiheit einer Welt des ästhetischen Scheins umwandeln zu können. Weil in dieser Welt auch die Natur funktioniert wie die Vernunft

³⁴ Unsere Kultur soll uns »auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen« (NA 20, 414). – R. Böschstein weist in der Interpretation der Inhalte der Idylle auf eine Gemeinsamkeit zwischen Schiller und Goethe hin: bei beiden geht es um den »Fortschritt« von Natur über Kultur zu Natur, den Goethe in seiner Beschreibung der Idyllen Tischbeins thematisiert. Hierdurch steht der »problematische Begriff einer auch die Geschichte umfassenden Natur im Zentrum« der Auseinandersetzung mit der Problematik der Idylle (a.a.O. S. 80). Vgl. besond. die Definition der schönen Seele: »Über Anmut und Würde«, NA 20, 282 ff., 300 f. (s. Anm. 29).

³⁵ Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten, Sämtl. Werke, Bd. 5, S. 787.

(d. i. weil Kants in der *Kritik der Urteilskraft* als bloß problematisch charakterisierter Status gewisser Urteilsarten und deren transzendentaler Bedingungen hier eine Eigen-wirklichkeit konstituiert), verlieren »schöne Seele« und das Vermögen des »Sich-Betragens«, der gute Geschmack, natürlich das Defizit, das sie in der Sphäre moralischen Handelns kenn- zeichnete. Dies allerdings um den Preis des Verlustes der geforderten und erforderlichen Definierbarkeit der gesellschaftskritischen Funktion der Kunst.

Unter dem Programm einer »Mythologie der Vernunft«³⁶ wird die an Schiller orientierte philosophische Ästhetik des deutschen Idealismus diese Aporien zu lösen versuchen. Hier bleibt zunächst der Hinweis, daß die Korrelation von Idyllenproblematik und Utopiebegriff zwar auf eine theo- retische Schwierigkeit in Schillers an Kant orientierter ästhetischer Refle- xion weist, daß sie aber dennoch in Schillers Gedanken hinreichende Anhaltspunkte finden kann. Für die gegenwärtige Bemühung um die Begründung der gesellschaftskritischen Funktion der Kunst lassen sich so auch bei Schiller wichtige Ansätze finden – und dies gerade in einer zunächst der »progressiven« Schiller-Deutung so suspekt und restaurativ- veraltet erscheinenden Bemühung um die Idylle so wie um die Repräsen- tation einer längst zur Vergangenheit abgesunkenen Epoche: der griechi- schen, mit Winckelmann wiederentdeckten Klassik.

³⁶ Zusammenfassend berichtet O. Pöggeler in einem Beitrag »Die neue Mythologie. Gren- zen der Brauchbarkeit des deutschen Romantik-Begriffs« (in: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium, hrsg. v. R. Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 341 ff.) über die Entwicklung und die Konsequenzen dieser Weiterführung.