

Helmut Pfotenhauer

## Um 1800

Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur  
und Ästhetik

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 1991



## Würdige Anmut

### Schillers ästhetische Verlegenheiten und philosophische Emphasen im Kontext bildender Kunst

#### 1. Epigonaler Klassizismus mit Erneuerungskraft

Schillers Schriften zur bildenden Kunst stehen nicht eben in hohem Ansehen. Schiller selbst nennt sich gelegentlich einen Barbaren in diesem Felde. Ein Rombesuch, wie für die Kunstenthusiasten und Künstler der Zeit immer noch selbstverständlich, stehe für ihn nicht an; denn »für die Poesie«, seine eigentliche Domäne, sei »dort nichts zu finden«, es gelten nur die Statuen, die Bilder, die Bauten, »und den physischen Zustand will niemand rühmen, der von dorthier kommt«.<sup>1</sup>

Als Schiller 1800 aufgefordert wird, zu den Preisaufgaben und Einsendungen der Goetheschen und Meyerschen »Propyläen« Stellung zu nehmen, ist ihm dies als Freundschaftsdienst selbstverständlich, ästhetisch jedoch *contre cœur*. Er sei dabei nicht auf seinem Felde gewesen, schreibt er an Goethe, und worauf es hier eigentlich ankomme, »die *Proprietät* der Sache«, sei von ihm nicht zu erwarten.<sup>2</sup> Einige *Gedanken* auszusprechen; den Leser allenfalls zu unterhalten und den Künstler ein wenig anzuregen, das und nur das habe er versprochen und »so ohngefähr« auch geleistet. Wenige Zeit vorher hatte Goethe Schiller in der zum Teil gemeinsam entworfenen Schrift »Der Sammler und die Seinigen« als »dem Philosophen« das Wort erteilt, um gegen den »Charakteristiker«, den Kunsthistoriker und Altertumskundler Aloys Hirt ästhetisch zu Felde zu ziehen. Dessen aufsehenerregender, weil nonkonformer, die Anhänger des Klassizismus in der Kunst provozierender »Laokoon«-Aufsatz war 1797 im elften Band von Schillers »Horen« erschienen. Goethe läßt hier, in den »Propyläen«, den Philosophen sich selbst kennzeichnen als einen, dem im Bereich der bildenden Kunst die Anschauung fehle,

<sup>1</sup> Brief an Johann Christian Reinhart, den befreundeten deutsch-römischen Maler und Radierer, Weimar, den 7. oder 14. (?) März 1803; Schillers Werke, Nationalausgabe (=NA), Bd. 32, Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1803 – 9.5.1805, hg. von Axel Gellhaus, Weimar 1984, S. 22.

<sup>2</sup> NA 30, Schillers Briefe 1.11.1798 – 31.12.1800, hg. von Lieselotte Blumenthal, Weimar 1961, S. 102 (Brief vom 29. Sept. 1800).

der nur einige literarische Kenntnisse über deren Gegenstände besitzen und daher in der Frage der Bestimmung antiker und neuerer Kunst im Allgemeinen bleiben müsse.<sup>3</sup> Nur in diesem allgemeinen und orthodoxen Sinne bemüht er sich, den Charakteristiker, den Feind des Schönenden und Glättenden in der Kunst und Kunstauffassung, zu widerlegen – nicht aufgrund des Reichtums konkreter ästhetischer Erfahrung. Gerade der gehe ihm ab. Diese recht kritische bzw. selbstkritische Einschätzung von Schillers Vermögen in dem ja so wichtigen Bereich damaliger Ästhetik und Kunstauffassung hat sich bis in die Forschungsliteratur unserer Tage erhalten.<sup>4</sup>

Schillers Besprechung der Propyläen-Bilder von 1800 bestätigt prima vista solche Vorbehalte. Die Preisaufgabe betraf in guter klassizistischer Tradition zwei Szenen aus Homer, aus dem sechsten Gesang der Ilias den »Abschied des Hektor von der Andromache« (Vers 393ff.) und aus dem zehnten »Ulyß und Diomed«, das nächtliche trojanische Lager überfallend und die Pferde des ermordeten Rhesus und seiner Gesellen erbeutend (Vers 377ff.).<sup>5</sup> Zwei eingesandte Arbeiten vor allem hatten es den Weimarer Kunstfreunden angetan: Eine Feder- und Pinselzeichnung zu Hektor von Johann August Nahl aus Kassel und ein Tuschpinsel-Aquarell zu Ulyß und Diomed von Joseph Hoffmann aus Köln.<sup>6</sup> Schiller läßt sich in seiner Besprechung darauf ganz affirmativ ein. Dabei kann insbesondere der Passus zu Nahl als ein Dokument klassizistischer Beflissenheit eines Außenstehenden gelten – scharfsinnig in der Rekonstruktion des Bildgedankens und des prägnanten Moments, konventionell in

<sup>3</sup> 6. Brief; hier zitiert nach der Berliner Ausgabe (=BA), Bd. 19, Schriften zur bildenden Kunst I, hg. von Siegfried Seidel, Weimar 1973, S. 239.

<sup>4</sup> Immer noch maßgebend ist der Essay von Henry Hatfield: »Schiller, Winckelmann, and the Myth of Greece« in: »Schiller 1759/1959; Commemorative American Studies«, ed. by John R. Frey, Urbana 1959, S. 12–35, hier bes. S. 30f. – Affirmativer gegenüber Schillers Kunstliteratur der auch heute noch gut lesbare Aufsatz von Oskar Walzel »Schiller und die bildende Kunst«, in: Marbacher Schillerbuch zur hundertsten Wiederkehr von Schillers Todestag, hg. vom Schwäbischen Schiller-Kreis, zweite Aufl., Stuttgart, Berlin 1905, S. 42ff.

<sup>5</sup> Vgl. Heinrich Meyers Angaben in »Preisauflage fürs Jahr 1800« in den »Propyläen« III.1, hier nach: Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 19, Berlin 1974, S. 867. Siehe hier und im folgenden auch die wichtige Publikation von Walther Scheidig »Goethes Preisauflagen für bildende Künstler 1799–1805«, Weimar 1958, bes. S. 65ff. und die Abbildungen im Anhang.

<sup>6</sup> Vgl. Abb. 1 und 2 zu diesem Kapitel im vorliegenden Band. Zu den eingesandten Arbeiten siehe das Verzeichnis bei Scheidig, S. 501ff.

den zugrundegelegten bildkünstlerischen Kategorien, eher unauffällig in der Mitteilung ästhetisch-sinnlicher Erfahrung. Schillers Aufmerksamkeit gilt bei diesem Sujet der Schwierigkeit, eine rührende Szene so zu gestalten, daß der heute, in der Nation und im Zeitalter herrschende sentimentalische Hang in der harmonischen Form gebändigt werde: »Ein weinerlicher Hektor und eine zerfließende Andromache waren zu fürchten [...]«<sup>7</sup>. Gewünscht sei aber ein im Affekt beruhigter Ausdruck, welcher der Handlung einen feierlichen Charakter verleihe.<sup>8</sup> Ganz im Sinne Winckelmanns<sup>9</sup> werden Dämpfung der Leidenschaft und Ruhe zu obersten Prinzipien einer das Pathos der Menschennatur bändigenden und ins Heroische veredelnden Kunst. Jene »braune Zeichnung« Nahls erweckt nach Schiller nun unter diesem Gesichtspunkt die höchste Zufriedenheit. Denn sie vor allem zügle den Affekt in vorbildlicher Weise. Nicht nur nämlich, daß Hektor im Gebet an die Götter Größe und Erhebung im Moment der Rührung zeigt – auch die geringere Äußerung ungezügelter Leidenschaft ist gebändigt, indem diese in die Pathosgebärde einer Nebenfigur gebannt und in der Darstellung marginalisiert wird: Nicht Hektor, Andromache, das Kind, weinen oder schreien, sondern eine ihnen beigegebene Amme:

Hektor hebt den Astyanax mit einem heitern Blick des Vertrauens zu den Göttern empor. Andromache, eine schöne Gestalt, im Geist der Antiken gezeichnet, lehnt sich an die rechte Seite des Helden, auf ihn als ihrem Gotte scheint sie zu ruhen, kein Ausdruck des Schmerzes entstellt ihre reinen Züge. Zur Linken Hektors in weiterem Abstand von ihm und durch den Helm, der auf dem Boden liegt, von ihm geschieden, kniet die Wärterin, das heitre Gebet des Helden mit einem schmerzvollen Flehen aus tiefer geängstigter Brust begleitend. Auf sie, als die niedrigere Natur, hat der weise Künstler die ganze Schale der Leidenschaft ausgegossen, die er für diese Szene bereit hielt; aber in ihrem Affekt ist nichts Unwürdiges, es ist nur das Heftige der Inbrunst, was ihn bezeichnet [...]«<sup>10</sup>

<sup>7</sup> NA 22, Vermischte Schriften, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, 302ff.

<sup>8</sup> A.a.O., S. 305.

<sup>9</sup> Vgl. schon die frühe Dresdner Programm-Schrift »Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst« von 1755 (Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe, hg. von Walter Rehm, Berlin 1968, bes. S. 43f.) zur »edlen Einfalt und stillen Größe« im allgemeinen und zum »Laocoon« im besonderen. – Schiller nimmt darauf bereits in seiner Selbstrezension der »Räuber« von 1782, in welcher Laocoon als Inbegriff von Anstand und Milderung figuriert, in einem ersten, wenn auch noch fingierten Ansatz zur Kritik des eigenen dramatischen Schaffens, affirmativ Bezug.

»[...] kein Ausdruck des Schmerzes entstellt ihre reinen Züge [...]« – das seit Winckelmanns Laokoon-Deutung eingeübte und außer von Heinse und jenem Aloys Hirt mutatis mutandis immer wiederholte Muster einer vom kreatürlichen Pathos und seinen Verzerrungen freigehaltenen, stoisch fast beruhigten, anti-barocken Bildgestaltung kommt auch hier zur Geltung.

Als ein gelehriger Schüler Winckelmanns erweist Schiller sich in seiner letzten Schrift zur bildenden Kunst ebenso wie in seiner ersten. Im »Brief eines reisenden Dänen«, der Schrift von 1785 über den Antikensaal zu Mannheim,<sup>11</sup> wird Winckelmann sogar noch gleichsam gegen sich selbst verteidigt. In einem Vorspann berichtet der fiktive reisende Däne vom glücklichen Süden, in dem er vorher gewesen, von der herrlichen Schöpfung, der fröhlichen Weisheit dort, zu der der mildere Sonnenstrahl einlade, von Begeisterung, Pracht und Reichtum in Italien also. Doch dieses lichte Szenario wird bald verdunkelt »von nahe wohnendem Elend«, von der Armut im Luxus, von der »gefräßigen Würmerwelt«, welche in dieser »großsprechenden Verwesung« wimmle. Erst der Norden, genauer: die ins Museale gerettete Kunst des Nordens, lasse gegenüber solchen zwiespältigen Eindrücken den wahren, ungestörten Kunstgenuß zu. Schiller schließt sich hier Lessing an, der angesichts der Mannheimer Sammlung von Gipsrepliken italienischer antiker Plastiken gesagt habe, daß ein Aufenthalt in diesem Antikensaal dem studierenden Künstler mehr Vorteile biete als eine Wallfahrt zu ihren Originalen nach Rom – dies, wie Schiller wohl wußte, im scharfen Gegensatz zu Winckelmann, der nicht müde wurde zu betonen, daß nur im Süden, nur in Rom, die wahre, dem Klassischen wirklich nahe Kunsterfahrung zu machen sei. Schiller verbessert quasi den sonst in diesem Aufsatz häufig indirekt zitierten und als geheimen Kronzeugen fun-

<sup>10</sup> NA 22, S. 307. – Schiller dürfte sich an die eigene Gestaltung der »Maria Stuart« erinnern haben. Auch dort ist es nach seinen Angaben gegenüber Goethe nur die Amme, welche »Zärtlichkeit« fühlt und empfindet; es sind nicht die anderen aus dem Umkreis Marias, vor allem nicht Maria selbst – sie werde keine weiche Stimmung erregen »und das pathetische(!) muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung [...] seyn«. NA 30, a.a.O., S. 61 (Brief vom 18.6.1799). Zu Schillers Bildbeschreibung vgl. Dieter Borchmeyer, »Hektors Abschied. Schillers Aneignung einer Homerischen Szene«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 277ff. Dort auch ausführlicher zu Schillers ganz anders geartetem Gedicht über »Hektors Abschied«, dessen Urfassung im zweiten Akt der »Räuber« erscheint.

<sup>11</sup> NA 20, Philosophische Schriften, Erster Teil, hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 101ff.

gierenden Präfekten der römischen Altertümer um einer Überfüllung des klassizistischen Solls willen: Der Reinheit und Ruhe des Kunstausdrucks, seinem Schutz vor den daran zehrenden Leiden und Leidenschaften, wird selbst die Authentizität der ästhetischen Erfahrung und die Aura ihrer Gegenstände geopfert. Erfahrungsferne Banausie, so zeichnet sich ab, wäre fast das geringere Übel als die Spannung von düsterer Erfahrungswelt und strahlender Schönheit des im Ideal aufgehobenen Kunstschönen.

Schiller schwärmt dann, der Reihe nach, von den einzelnen, auch sonst oft beschriebenen Bildnissen – immer mit den Worten forcierter Spannungslosigkeit und uneingeschränkter Harmonie. Er besingt die weichen, geschmeidig hingegossenen Fleischmassen des farnesischen Herkules und die Ruhe dieser Figur; er läßt, wie sich versteht, auch den Laokoon nicht aus und betont, daß, wo die Natur sich so gern vergißt und ins Gräßliche ausartet, im Zustand äußersten Leidens nämlich, hier alles so angenehm und bei aller Wahrheit und Treue so delikat behandelt sei, daß selbst das verwöhnte Auge – ohne Irritation – trunken darin sich verlieren dürfe. Die Rede ist dann vom Schmelzenden der Idee und von der unbeschreiblichen Harmonie der Gruppe, das klassizistische Paradigma und die Crux der Aufhebung des Häßlichen, des Todes und des Leides als Grenzfall des Schönen, ins Gefällige verharmlosend. Vom Apoll des Belvedere wird darauf mit Winckelmannschen Worten gesprochen, von seiner unsterblichen Erscheinung, der Leichtigkeit, Freiheit, Rundung und reinsten Harmonie der Teile, vom Schweben der Statue, welches alle Erdschwere vergessen läßt; von den Niobiden, wieder den Tod ästhetisierend – »edel und rührend ist der Ausdruck des Sterbens«<sup>12</sup> –, und schließlich auch von den anderen, zum Kanon gehörigen, dem Antinous, dem borghesischen Fechter.

Auffällig ist hierin zweierlei. Zum einen bei aller Erfüllung dieser diskursiven Norm, über sie hinaus, die Funktionalität für eine *andere* Ausdrucksform: Schillers frühe dramatische Produktion nämlich und vor allem deren implizite Kritik. Denn Schillers frühe Dramatik, die er am Beispiel des damals noch bearbeiteten »Don Carlos« später als unzulänglich und unwahr abtun wird,<sup>13</sup> ist ja geprägt von äußerstem Pathos, von der nachgerade barocken Rhetorik großer Leidenschaften, von den Unbedingtheiten und Heillosigkeiten der großen Ein-

<sup>12</sup> S. 104

<sup>13</sup> Vgl. u. a. an Wilhelm von Humboldt, 21. März 1796, NA 28, Briefwechsel, Schillers Briefe 1.7.1795 – 31.10.1796, hg. von Norbert Oellers, Weimar 1969, S. 304.

zeln, immer zwischen Himmel und Hölle und immer in krisenhaften Zuspitzungen, in Extremsituationen sich windend oder feiernd. Das war genau jene Dramaturgie der pathetischen Figurationen, die die gemäßigte Logik geschlossener Handlungsführung noch nicht kannte und achtete, nicht die strenge Harmonie ausgewogener Komposition respektierte. Der kleine Aufsatz über den Mannheimer Antikensaal liest sich wie die Erprobung eines alternativen Diskurses zum Zwecke einer frühen Selbstkritik. Ich werde auf diese Funktionalität von Schillers Äußerungen zur bildenden Kunst, ihre Rolle als Komplemente der ihm eigentlichen Sprachen – der Dramatik, der ästhetischen Theorie – zurückkommen. Sie ist gerade auch für deren Verständnis von größter Bedeutung.

Zum anderen ist – prima vista – unübersehbar das Abgeleitete, Eklektizistische, der Mangel an Genuinem dieser ästhetischen Versuche. Schiller überbietet die klassizistischen Glättungsbemühungen und fällt damit zurück hinter das Komplexe, Spannungsvolle dieses Klassizismus, gerade bei Winckelmann oder auch bei Karl Philipp Moritz. Moritz selbst hatte seinerseits Schillers Jugenddramatik aufs heftigste und nicht zuletzt im Rückgriff auf klassizistische Formbegriffe attackiert,<sup>14</sup> ist aber in Bezug auf die Kunst ungleich vielschichtiger und unorthodoxer als sein Kontrahent. Schon Winckelmanns »stille Einfalt« der »Gedancken« ist ja die Unbewegtheit unter der tosenden Oberfläche. Und im Lichte dieser Doppelheit von Stille und Leidenschaft wären auch die anderen loci classici seiner Schriften zu sehen, etwa der mühsam gebändigte erotische Rausch der Apollo-Beschreibung. Moritz dann überblendet nachgerade obsessiv die Schönheit mit dem Tod und dem Häßlichen des Alltagslebens, das Schiller ausgeblendet wissen möchte. Seine »Reisen eines Deutschen in Italien« zeugen davon ebenso wie »ΑΝΘΟΥΣΙΑ« oder die »Götterlehre«.<sup>15</sup> Das Schöne scheint demnach gerade eben auf – als Epiphanie und Verheißung über dem leidvollen Leben oder als Vergangenes der alten besseren Welt. Schillers Äußerungen hierzu, soweit sie am Leitfaden der bildenden Kunst orientiert sind, kommen dem Leser fast dürftig vor – den eigenen Hintergründigkeiten sonst in ästhetischen Fragen nicht gewachsen.

<sup>14</sup> Vgl. die beiden Rezensionen in der Vossischen Zeitung vom 21. Juli 1784 und vom 6. September desselben Jahres; abgedruckt in: K. Ph. Moritz, Werke, Bd. III, hg. von Horst Günther, Frankfurt a. M. 1980, S. 766ff.

<sup>15</sup> Siehe dazu meinen Aufsatz über »Die Signatur des Schönen« in diesem Band.

Und doch – wiederum sind es zwei Beobachtungen, die, auf den zweiten Blick, gegen diese Einschätzung sprechen.

Zunächst ist da das andere Bild zum Propyläen-Preisausschreiben in Schillers Beschreibung, das von Hoffmann zu Ulyß und Diomed und dem Tod des Rhesus. Heinrich Meyer, der die Aufgabe gestellt, die Homersche Szene ausgewählt hatte,<sup>16</sup> war gar nicht aufgefallen, ein wie ungemein prekärer Gegenstand das für Künstler sein mußte, war doch das Heldentum der Trojer hier sichtbar erkauf mit dem Meuchelmord an den Feinden. Und seit Lessings »Laokoon« spätestens wußte man ja, wußten die klassizistisch orientierten Kunstinteressenten, daß das Gräßliche allenfalls im Medium der Literatur als transitorisches Element, eingebettet in den Handlungsfortgang, dargestellt, nie aber in den bleibenden Moment der bildenden Kunst gebannt werden dürfe. In Schillers Beschreibung nun wird, im Gegensatz zu Meyer und auch zum darstellenden Künstler, gerade dieses Prekäre zum eigentlichen Gegenstand. Thema ist die Mühsal, über den widrigen Eindruck, der vorausgesetzt ist, hinwegzukommen. Spannungen, Gefahren werden hier nun – ganz im Gegensatz zu »Hektors Abschied« – unter der glatten Oberfläche des Gefälligen sichtbar gemacht; das Leid, das Pathos, das in der Schönheit nur schwer, wenn überhaupt, aufgehoben werden kann, werden nun doch zu konstitutiven Elementen der Komposition. – Damit ergibt sich eine bedeutsame Verbindung zu den anderen, mehr philosophisch oder dramentheoretisch ausgerichteten ästhetischen Schriften Schillers. In ihnen ist anthropologisch die Doppelheit der Menschennatur, ihre Zweiheit von Sinnlich-Pathetischem und Erhaben-Geistigem immer wieder präsent, so daß alle harmonisierende Rettung ins Schöne nur durch Widersprüche, Gegensätzlichkeiten, Spannungen hindurch gedacht werden kann. Der epigonal-glättende Klassizismus findet Anschluß an die ungleich komplexere Theorie des zum Schönen Zusammenstimmenden und zum Erhabenden sich Steigernden.

Damit sind wir beim zweiten Gesichtspunkt der Irritation im Urteil über Schillers Kunstschriften. Schillers ästhetische Theorie ist eine der Konfigurationen und Verweisungszusammenhänge. Nichts ist da bei sich und zur Ruhe gekommen; alles drängt angespannt und voller Bewegung und Dynamik über sich hinaus: das Schöne, das Anmutige zum Erhabenen, in dem das Sinnliche zum bloß Sinnlichen wird und zum würdevollen Darüber-Sich-Erheben nötig; das

<sup>16</sup> Heinrich Meyer, »Preisaufrage fürs Jahr 1800«, in: »Goethes Preisaufragen für bildende Künstler 1799–1805«, a.a.O., S. 65ff.

Erhabene seinerseits, das in diesem seinem Zwiespalt die Rückerinnerung an jenes Sinnlich-Gegenwärtige braucht, um nicht abstrakt und ästhetisch defizient zu werden. Genau in dieser Dialektik nun bekommen die bildende Kunst und ihr Inbegriff, die griechische Plastik, für Schiller höchste Bedeutung. Sie figurieren als das Vor-Bild einer begrifflich nie ganz fixierbaren Vermittlung, einer Stillstellung jener Bewegung der Gegensätze im Moment höchster Gestaltung – würdige Anmut. Die damals sogenannte Juno Ludovisi liefert Schiller dafür den anschaulichen Beleg.<sup>17</sup> Sie taugt dafür weniger durch die Evidenz ihres künstlerischen Ranges denn als eine Art versinnlichter Grenzbegriff solcher ästhetischer Theorie; einer Theorie, die im Verweisen des weder im Sinnlichen noch im Übersinnlichen Vollkommenen ihre Einheit hat und deshalb Utopien jener fast undenkbaren Vermittlung braucht – mehr Vor-Bilder eben als Bilder von figuraler Präsenz. Schillers Ästhetik ist nirgendwo sonst so enthusiastisch wie im Ausdenken dieser eigenartigen Stellung antiker Kunst. Seine bisweilen unoriginellen Kunsturteile im einzelnen erhalten dadurch eine vornehme Kontrafaktur. Diesen beiden neuen Gesichtspunkten gelten die folgenden Erläuterungen und Überlegungen.

## 2. Dialektik des Bildgedankens

Heinrich Meyers Beschreibung des Hoffmannschen »Tod des Rhesus« in den Rezensionen der eingegangenen Stücke von 1800<sup>18</sup> er-

<sup>17</sup> Es handelt sich bei dieser ja auch von Goethe so verehrten monumentalen Portrait-Büste – heute im Thermenmuseum – nicht um ein griechisches Original, die Göttin darstellend, sondern um ein Bildnis der Gattin des älteren Drusus aus der frühen römischen Kaiserzeit. – Zu Schillers Favorisierung dieser Plastik an zentraler Stelle vgl. etwa den 16. Brief »Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen« von 1794/95. Die verschiedenen Fassungen von Johann Georg Sulzers »Allgemeiner Theorie der Schönen Künste« zeigen, wie verbreitet diese Vorstellung und Bewunderung einer Juno als gleichsam gegürteter Venus damals ist; vgl. 3. Aufl., Leipzig 1794, Sp. 88ff. und Neue vermehrte Aufl., Frankfurt, Leipzig 1798, Sp. 97ff., jeweils vierter Teil. Diese Vorstellung geht zurück auf eine prominente Stelle in Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« (1. Teil, 4. Kap., 3. Stück), wo Winckelmann an der Juno mit dem Gürtel der Venus das Wesen des schönen Stils und der Grazie erläutert.

<sup>18</sup> »Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler«, S. 99ff. Meyer sieht in dem Bild eine geglückte Vergegenwärtigung der »rubensschen Schule«. Vgl. hierzu Abbildung 2.

weist sich der von Schiller überlegen in der kunsthistorischen Einordnung, in der Auffassung des Bildganzen und der Funktionalität der kompositorischen Details für den Bildaufbau. Sie gerät aber, gemessen an Schillers Äußerungen, zum formalistisch entleerten Klassizismus, wo es um das Heikle und Voraussetzungsreiche des Bildgedankens und die erforderlichen Anstrengungen der künstlerischen Lösung des vorgegebenen Problems geht.

Diomed steht in der Mitte des Bildes, mit der Hand hält er den Wagen des Rhesus gefaßt, den er, nach dem Dichter, mitnehmen wollte; ihm zu Füßen am Wagen liegt der erschlagene Rhesus auf seinen Waffen, schön verkürzt [!]; neben ihm der mit einer Krone verzierte Helm. Pallas erscheint nach dem Helden und gebietet ihm den Rückzug [...]. Die Göttin, leicht auf den Wolken einherschreitend, nimmt die linke Seite des Bildes ein, sie ist zierlich drapiert und überhaupt eine gefällige Gestalt. Ihr gegenüber, auf der anderen Seite des Bildes, hält Ulysses vier weiße Pferde, die vor der Erscheinung scheu sich bäumen und mit dem rüstigen, gewandten Helden eine ungemein malerische Gruppe ausmachen. Im Vordergrund liegt ein Haufe erschlagener Thrazier, die, wie der Dichter sagt, von Ulysses beiseite geschleppt worden, in diesem Sinne verständig geordnet und nur durch Reflex beleuchtet; einem einzigen wird das Haupt, die Arme und ein überliegendes Gewand vom Licht, welches aus den Wolken um die Pallas herkommt, bestreift und macht auf eine sehr künstliche Weise den Übergang von dieser großen Schattenpartie zu dem beleuchteten Raum, wo die handelnden Hauptfiguren des Bildes stehen. Etwas weiterhin liegt die sichtbare Halbfigur eines Erschlagenen, ganz vom Lichte getroffen, bei welcher der Künstler ungefähr ebendenselben Zweck beabsichtigt und erreicht hat [...]

Des weiteren ist die Rede vom Wohlgefälligen des Ganzen, der gelungenen Zuordnung der Lichter – von der pyramidal geordneten Gruppe der weißen Pferde über die Pallas Athene zur Figur des Diomed mit ihrer glänzenden Rüstung und in Abstufungen bis zu den Schatten, der Masse im Vordergrund, die »von dem Helldunkel der Leichen angenehm unterbrochen« werden und so den dunklen, nur schwach vom Mondlicht und dem anbrechenden Morgen erhellten Hintergrund ausbalancieren.<sup>19</sup>

Diese Textstelle kann als paradigmatisch gelten für ein Grundproblem klassizistischer Ikonologie. Im zehnten Gesang der Ilias ist es noch die Göttin Athene, die dem Diomed mit Haß und Zorn erfüllt und zum Morden veranlaßt.<sup>20</sup> Die Untat, vor deren Hintergrund erst die Helden erstrahlen, ist durch den Mythos und den

<sup>19</sup> S. 101.

<sup>20</sup> Vers 477ff.

Ratschluß seiner Götter gedeckt. Wenn Hölderlin wenige Jahre vor unserem Kontext im fingierten Brief »An Kallias«<sup>21</sup> die Tat des Ulyß und des Diomed heroisierend feiert und als Traum von einem wiedererwachten, handlungsstarken Griechenland zelebriert, dann klingt im Bemühen um eine Revitalisierung des Mythos schon die Verlegenheit oder zumindest Bemühtheit durch, die im aufgeklärten Zeitalter der verordneten Renaissance der Bilder anhaftet. Die Selbstverständlichkeit und mythische Beglaubigung ist vergangen, und die Tat wird ohne Mythos zum schwer rechtfertigbaren Mord, allenfalls noch in der Literatur als Phantasiegebilde sentimentalischer Jünglinge vorstellbar, aber kaum mehr im erklärungs- und kontextlosen Moment der Gestaltung bildender Kunst. Mit der Selbstverständlichkeit schwindet die Einfachheit und Prägnanz des Ausdrucks, wenn gleichzeitig, im Anschluß an Winckelmann, an den Homerischen mythischen Gestaltungen als Kanon klassischer Bildideen<sup>22</sup> festgehalten wird. Umständliche Vorkehrungen müssen getroffen werden, um jenen Beglaubigungsverlust zu kompensieren. Meyers akribische Rekonstruktion der formalen Harmonie in Hoffmanns Werk unter Umgehung des Unselbstverständlichen und Problematischen der ganzen Situation ist ein Beleg für solche neuen Evidenzdefizite und hermeneutischen Verlegenheiten.

Eben das Prekäre nun macht Schiller, ganz im Unterschied zu Heinrich Meyer, explizit und verleiht damit dem Bild, über seine Intention hinaus, gedanklichen Ernst und künstlerischen Geschmack. Dabei trägt Schiller als Ästhetiker der Moderne und ihrer Differenz zu den Alten dem Prägnanzverlust ihrer Götterwelt Rechnung. Er versetzt den Künstler nachgerade in ein Reflexionsdelir, um sich an der Schwierigkeit des Bildgedankens und seiner Verwandlung in Glaubwürdigkeit und Anschauung abzuarbeiten. Ganz allgemein, und noch bevor er auf Hoffmanns Arbeit eingeht, bemerkt Schiller zu dieser Preisauflage:

Hier war nun die Wahl des Moments von der höchsten Bedeutung. Der Künstler konnte den Augenblick des wirklichen Ermordens, er konnte

<sup>21</sup> Entstanden spätestens 1795, vgl. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, hg. von Friedrich Beißner, Bd. IV.1, Empedokles – Aufsätze, Stuttgart 1961, S. 218f.

<sup>22</sup> Zu dieser Grundvoraussetzung klassizistischer Bildvorstellung bei Winckelmann und seit Winckelmann siehe den Aufsatz von Nikolaus Himmelmann, »Winckelmanns Hermeneutik. Abhandlung der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur«, Mainz 1971, Nr. 12, S. 1–22 und 589–610.

den Augenblick nach der Tat und unmittelbar vor dem Abzuge darstellen. Blieb er bei dem ersten Moment stehen, so war das Bild nicht nur an Gehalt ärmer, es konnte auch einen widrigen Eindruck auf das Gefühl machen; die nächtliche Ermordung schlafender Menschen hat etwas Schändendes für einen Helden. Der König, welcher ermordet wird, wurde dadurch die Hauptperson, unser Mitleid wurde interessiert, und das Bild bekam einen pathetischen Charakter, den es durchaus nicht haben sollte. Wählte hingegen der Künstler den Augenblick nach der Tat, wo beide Helden auf ihre Entfernung denken, so kam ein ganz anderer Geist in das Gemälde. Das Gefühlpörende wurde mit Schatten bedeckt, die Ermordeten waren nur als Masse noch übrig, ohne daß ein einzelner aus denselben einen Anspruch an unsere Teilnahme machte; wir schauen nicht unmittelbar an, sondern erfahren nur durch einen Schluß, daß sie im Schlaf ermordet worden, und was die Hauptsache ist, Ulyß und Diomed sind dann die eigentlichen Helden des Bildes: es ist ihre Kühnheit, die uns interessiert, ihr glückliches Entkommen, was uns beschäftigt.<sup>23</sup>

Welche umständliche Marginalisierung der Heldentat, um bei diesen Gegebenheiten noch mit Anstand Held sein zu können! Wie nah noch das Leid der meuchlings Ermordeten und der Affekt unseres Mitleidens in dieser gerade noch ins Heldische geretteten und beruhigten Figuration! Schiller scheint am Ende da anzugelangen, von wo Meyer ausgeht – dem Zustand, in dem die Getöteten nur noch Masse sind und unserer Teilnahme nicht mehr teilhaftig. Aber wichtiger als das vorläufige Resultat ist der Prozeß, ist der Reflexions- und Imaginationsaufwand vorher, der das Pathetische erinnert, aus dem dialektisch das Erhabene schließlich aufruht. Doch damit nicht genug. Wie eine Zwangsvorstellung verfolgt den Diskutanten der scheußliche Mord, der vor der Würde kommt. Da scheint es zuerst doch wieder der Mythos und die Göttin zu sein, welche – *dea ex machina* – aus der Not helfen:

Aber auch so wird dem Bilde noch immer ein wesentlicher Teil der sinnlichen Bedeutsamkeit und der Würde abgehen. Ulyß und Diomed werden immer nur als zwei nächtliche Mörder und Räuber erscheinen; die Handlung also, auch wenn sie ihr Empörendes verliert, wenigstens gemein und gleichgültig für uns sein. Etwas muß geschehen, um die Helden, um ihre Tat empor zu heben; dies geschieht durch die Gegenwart und den Anteil einer *Göttin*. Der Künstler durfte diese nicht weit suchen: auch im Homer erscheint die Pallas und treibt beide Helden zu eilen.<sup>24</sup>

Doch nicht der mythische Befehl der Göttin, grausam zu sein und zu morden, ist es, der den Bildgedanken entlastet und die Plausibilität

<sup>23</sup> NA 22, S. 298f.

<sup>24</sup> S. 299.

der Heldendarstellung gewährleistet; dies wäre auch für Schiller, für den der Mythos zum Gegenstand eben sentimentalischer Reflexion wird, anachronistisch. Vielmehr bereichert die Göttin die Bildvorlage, so aufgefaßt, nur um einzelne gedankliche Elemente, um deiktische Verdeutlichungen und konkret-sinnliche Qualitäten:

Durch Einführung der Göttin wird, für den Gedanken, noch dieses gewonnen, daß die nächtliche Tat einen Zeugen hat, daß durch die Geste die Notwendigkeit der Flucht sinnlich klar wird, und für die Ausführung des Bildes entsteht der große Gewinn, daß die nächtliche Szene mit einem göttlichen Licht kann erleuchtet werden.

Schiller geht dann verschiedene bildkünstlerische Lösungen durch,<sup>25</sup> um endlich zum Preisträger Hoffmann<sup>26</sup> zu kommen. Mit diesem Bilde sei man, noch mehr als in den andern zusammengenommen, in die geistige Welt der Kunst eingetreten. »Das gemeine Wirkliche ist uns aus den Augen gerückt, nur das Bedeutende ist aufgenommen.«<sup>27</sup> Denn hier nun werden nach Schiller diverse Techniken der Bedeutungsgebung so kumuliert, daß das sich über die gemeine Welt des Mordens Erhebende ganz dominiert. Schönes und Erhabenes wollen, um der Ehrenrettung des letzteren willen, ganz dissoziiert sein, das Hochfahrende, gedanklich Hinausweisende, Transitorische, die Szene im Fortgang der Handlung Verlassende, verselbständigt sich. Die schöne Bildeinheit löst sich in diesem Nebeneinander hilfreicher, erhebender Gedanken auf. Da ist zunächst der Hintergrund, die griechischen Zelte und Schiffe, welche auf das Ziel der Flucht verweisen, auf das, was im Handlungsablauf – als wäre es eine Erzählung, ein episches Gedicht – folgt. Überhaupt wendet sich dann der Verstand dem Bedeutungsvollen zu, den allegorischen Verweisungen, über die Unmittelbarkeit des Sinnfälligen hinaus, wie der Löwenhaut des Diomed, die Tapferkeit und Mut indiziert. Und dann, solchermaßen ins Gedankliche veredelt, darf es auch die Ästhetisierung des Häßlichen sein, welche gefällt. So die schon verkürzte Lage des Geschlagenen, wie Schiller, Meyer zitierend, hervorhebt, die Harmonie von Licht und Schatten, die aber mehr benannt als in der Beschreibung evident wird. Kurz:«[...] nichts einzelnes ist der gemeinen Wirklichkeit abgeborgt, alles repräsentiert nur und hat Da-

<sup>25</sup> Es sind dies die Einsendungen von Altmannshofer, Friedel, Hartmann, Karsch, Kämmerer, Kolbe, Schnorr von Carolsfeld (dem Vater des bekannten romantischen Malers), Valentini, Wagen; vgl. Walter Scheidig, a.a.O., S. 502.

<sup>26</sup> Hoffmann erhielt den Preis zu einem Drittel, Nahl zu zwei Dritteln.

<sup>27</sup> NA 22, S. 300.

sein für den Gedanken und durch denselben.«<sup>28</sup> Schiller, wie gesagt, gelangt am Ende dorthin, von wo Meyer ausgeht: Zur Beruhigung über das Grauen im Wundervoll-Harmonischen. Aber, wie gesagt, der Weg ist entscheidend und der enorme Begründungsaufwand dafür, daß das ästhetische Gelingen doch noch möglich sei, nicht dessen umstandslose Behauptung selbst. Die Gegensätze von Häßlichem und Schönem, von Sinnlichem und Übersinnlich-Erhabenem wollen allererst mobilisiert sein, bevor sie zur Ruhe kommen. Dialektik wird fast zur Dichotomie, zur künstlerischen Aporie, aus der das zum Bild Versammelte dann eben noch aufsteht. Die Sensibilität fürs Pathetische ist wiedergewonnen, die den ästhetischen Schriften nach 1792/93 ihre Spannkraft gibt; der anthropologische Influxus in der Theorie des Ästhetischen nach der ersten und wichtigsten Phase der Kant-Rezeption macht sich geltend: Jene verbindende Doppelnatur des Menschen, die nie, auch im Schönsten und Hehrsten nicht, die dazugehörige Kehrseite des Sinnlich-Kreatürlichen, »Gemeinen«, wie Schiller oft sagt, verleugnet, wird und bleibt prägend gegenüber den bloßen Dichotomien von Sinnlichkeit und Sittlichkeit bzw. Intellektualität, welche die frühere transzendente, erkenntnistheoretische Fragestellung kennzeichnen.

Man kann nicht sagen, daß durch diese Inspiration, die im Grunde mehr zu tun hat mit den produktiven Instabilitäten und den Verweisungszusammenhängen der ästhetischen Theorie, als mit konkreter Kunstanschauung,<sup>29</sup> das Auffassen von Werken der bildenden Kunst einfacher würde. Komplexer aber wird es allemal; komplexer

<sup>28</sup> S. 302.

<sup>29</sup> Mehrsinnigkeiten, zu denen übrigens selbst Schillers Äußerungen im Umkreis des Goetheschen Essays »Der Sammler und die Seinigen« zu rechnen wären. Denn trotz der dezidierten Abwehr des das Häßliche in der Kunst rehabilitierenden Charakteristischen von Hirt, trotz der despektierlichen Rede von den »Kleinigkeitlern«, denen die Kunstwahrheit des eigentlichen Stils fremd bleibe (vgl. das Schillersche Schema dazu im Anhang von Bd. XX der NA), betont Schiller vorher, wie sehr ihn der Hirtsche Aufsatz über den Laokoon angehe. Denn das Charakteristische und Leidenschaftliche in den griechischen Werken müsse ja doch zur Sprache kommen; umsonst habe man sich gemüht, das Derbe, Niedrige, Häßliche der Natur bei Homer und den Tragikern »bey den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem Griechischen Schönen« gebildet habe. Er selbst wolle bei seinen künftigen Untersuchungen über das griechische Trauerspiel diesen Punkt stärker berücksichtigen (Brief an Goethe vom 7.7.1797, NA 39, Schillers Briefe 1.11.1796–31.10.1798, hg. von Norbert Oellers und Frithjof Stock, Weimar 1977, S. 98f.).



und damit den avancierteren Positionen dieses Klassizismus selbst näher. Und umgekehrt ist für die ästhetische Theorie das Sinnliche, die ästhetische Erfahrung – zumindest dem Prinzip nach – gewonnen. Diese sinnliche Vorstellung ist dabei weniger der Beleg für eine vorgängige Begriffsbildung, sondern als bedeutungsvoll-sinnliches Ereignis vor allem ästhetische Verheißung – Verheißung eines Einstandes des dialektisch Dissoziierten. Sie ist also nicht Ruhepunkt oder gar toter Punkt dieses Diskurses, sondern ist jener Fluchtpunkt, von dem eingangs die Rede war und auf den diese Rede nun zurückkommt. Denn Schillers Beschreibung des Todes des Rhesus führte die Bedenken ums Gemeine schließlich ins Erhabene. Die anderen künstlerischen Leitbilder aber, deren Sinnlich-Gegenwärtiges nicht so häßliche Konnotationen hat, verheißen noch mehr als jenes: die Rückbindung dieses Erhabenen ans Schöne und dessen würdevolle Steigerung, das Ideal also der Vermittlung.

### 3. Anmut, Würde

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*<sup>30</sup>

Nach der philosophischen Ableitung aus Stofftrieb und Formtrieb, welche als bloßes Außersichsein im Sinnlichen und als bloßes Insichgehen und Beisichsein eine Vermittlung verlangen, den ganzen Menschen nämlich, der sich eben im Spieltrieb konstituiert, im freien, spielerischen Einklang des Getrennten – nach der Philosophie und Anthropologie dieser dialektischen Konstitution und der Aufhebung als ihrem Telos, erhält der berühmte Kernsatz der Schillerschen Ästhetik, der all dies zusammenfaßt, seine Plausibilität und Anschaulichkeit durch den Blick auf die Welt der Griechen. Denn jener Satz sei allenfalls in der Wissenschaft unerwartet; »längst schon lebte und wirkte er in der Kunst und in dem Gefühl der Griechen, ihrer vornehmsten Meister [...].« Und erläuternd heißt es dann:

Sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höhern Begriff von Nothwendigkeit, der beyde Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beyden Nothwendigkeiten gieng ihnen erst die wahre Freyheit hervor.

<sup>30</sup> »Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, Fünfzehnter Brief, NA 20, »Philosophische Schriften«, Erster Teil, S. 359.

Beseelt von diesem Geiste, der Neigung und Willen, Sinnlichkeit und Vernunft als Fürsichseiende auslöscht und zur Einheit verschmilzt, dränge es sie, die Griechen, zur Materialisation, zur Kunst als dem Ort, wo anmutiges Leben als würdige Gestalt offenbar ist.

Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer *Juno Ludovisi* zu uns spricht; es ist keines von beyden, weil es beydes zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsre Liebe; aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.<sup>31</sup>

Emphatischer ist selbst bei Winckelmann nie von bildender Kunst gesprochen worden. Und wie bei Winckelmann, an den auch diese Zusammenschau von Anmut und Würde wiederum erinnert, steht am Ende der Topos der Unsagbarkeit dieses ästhetischen Gelingens. Bei Schiller freilich nicht primär, weil er die Eigengesetzlichkeit dieses Ausdrucksmediums so eindringlich erfahren hätte, daß er es so scharf von den Worten und selbst von den Wortkünsten separierte; bei Schiller ist es vielmehr jenes Utopische im philosophischen Diskurs, das, was in ihm, der Vermittlung zwar ersehnt, aber in seiner Begrifflichkeit unablässig Dichotomien hin und her wendet, keinen rechten Platz hat. Bildende Kunst ist hier das Jenseits der Vernunft, ist ihre Traum- und Wunschgestalt – Versöhnung im Trennenden des kritischen Denkens.

Die Zeit der Kantlektüre seit 1791 war die der Bilderlosigkeit. Zwar war von Schönheit als von Freiheit in der Erscheinung die Rede, von vernunftähnlicher Organisation also im Sinnlichen.<sup>32</sup> Damit sollte Kant Rechnung getragen und Kant überboten werden.

<sup>31</sup> Ebd., S. 359f.

<sup>32</sup> Besonders aufschlußreich hierfür sind die viel zu wenig beachteten Fragmente aus Schillers ästhetischen Vorlesungen vom Wintersemester 1792/93 in der Nachschrift eines Schülers (NA 21, Philosophische Schriften, Zweiter Teil, hg. von Benno v. Wiese, Weimar 1963, S. 66ff.), welche die »Kallias«-Briefe vorbereiten.

Denn die Analogie zur praktischen Vernunft, zum Freiheitsbegriff also, wäre ja eine Neufassung der Reflexion über die Allgemeingültigkeit von Geschmacksurteilen, nun über die Harmonie der Subjektivvermögen Einbildungskraft und Verstand hinaus fundiert im Prinzipiellen höchster Begriffe und vergegenständlicht im Praktischen, materialisiert in der Erscheinung. Das heißt, daß hier schon – ganz im Gegensatz eigentlich zu Kants rigoroser Beschränkung ästhetischer Urteilkraft auf das subjektive Zusammenspiel von Erkenntnisformen – das Sinnliche Bürgerrecht in der Objektivität der Vernunftwelt erhält und der Vernunft in den Erscheinungen eine ihr wesentliche, nicht akzidentielle Ausdrucksqualität zuwächst. Alle weiteren Bemühungen Schillers in dieser Zeit ästhetischer Theorie sind auf eine bessere theoretische Fundierung solcher Verknüpfung des erkenntniskritisch kategorial Getrennten aus, von Sinnlichkeit und Vernunft, vom Partikularen des Geschmacks und dem Allgemeinen daran. Denn Ästhetisches soll mehr sein als nur die Lust an der verstandesmäßigen Einheit in der Mannigfaltigkeit der Einbildungskraft, soll mehr sein als befriedigte Subjektivität, losgelöst von den Objektivationen, soll die Erscheinungen der Welt selbst als autonome Organisation idealiter vorstellbar machen. Und dazu bedarf es des – im Kantschen philosophischen Sinn – Undings einer versinnlichten Vernunft und vernunft-ähnlichen, wo nicht -gemäßen Sinnlichkeit. Wo sonst als in der Anthropologie, Schillers Lieblingsdisziplin von Jugend an,<sup>35</sup> wäre dafür das argumentative Rüstzeug zu finden gewesen? Denn diese geht ja aus von jener untrennbaren Doppelheit des Sinnlich-Sittlichen am Menschen, vom »être mixte«, das als Erfahrungstatsache alle philosophischen Dualismen blamiert. Spätestens ab dem Essay »Ueber Anmuth und Würde« macht Schiller diese anthropologische Fundierung ästhetischer Fragestellungen – unbekümmert um die genaue Kompatibilität mit Kant, wenn auch zuweilen befangen auf die kritischen Grenzziehungen des Lehrers zurückblickend – zum Programm. Und damit beginnen die Vermittlungphantasien zu blühen, die Vorstellungen, von der alle Einwände entkräftenden Evidenz eines Zusammenspiels des Sinnlichen und Übersinnlichen. Die bildende Kunst steht an dieser Grenze von Begriff und überwältigender Anschauung. Jene zwei Worte »Anmuth« und »Würde« enthalten fortan alles Trennende und Vereinigende, zwischen dem, unterschiedlich akzentuierend, immer wieder Schei-

<sup>35</sup> Vgl. Wolfgang Riedel, »Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«, Würzburg 1985.

delinien ziehend und nach Überwindungschancen Ausschau haltend, Schillers Theorie des Ästhetischen und seine ästhetische, weil konfigulative und bilderreiche Theorie changiert. Anmuth gilt ja als die Schönheit, welche zugleich Ausdruck von Willkür oder Gewolltheit ist, von Freiheit mithin auch und Spontaneität.<sup>34</sup> Schiller erhebt sie damit, Winckelmanns »Von der Grazie in Werken der Kunst« und auch Hagedorn<sup>35</sup> und Moses Mendelssohn folgend,<sup>36</sup> entgegen der Eingrenzung aufs Ungezwungen-Reizende, Delikate, über das bloß Naturgegebene in den Bereich des darüber hinausragenden Edlen. Zwar ist die Würde des eigentlich Erhabenen dann deutlicher geschieden von der sinnlichen Welt und den physischen Zuständen und triumphiert als Geistesfreiheit dort, wo das Gemeine sich stärker und herabziehend geltend macht. Aber doch ist schon ein Weg vorgezeichnet, in der Natur selbst, da wo sie günstig ist, das Erhebende zu finden und die Würde des Edlen und sittlich Unbedingten nicht allzu isoliert in den höheren, naturfernen Regionen zu belassen. In den Aufsätzen über das Pathetische und das Erhabene<sup>37</sup> weicht diese Annäherung wieder einer tiefen Kluft: Das Leid der Menschennatur – ganz sensibel, wie Schiller eigen, empfunden – zieht herab und bedarf der Rettung ins Übersinnliche, Souveräne unserer humanen Möglichkeiten. Dies nähert sich wieder dem kantischen Dualismus von Freiheitsbegriff und Sinnenwelt, im Hinblick vor allem auf die Erfordernisse der Tragödie, ihrer ausweglosen Notwendigkeit und der nur als Sprung denkbaren Erhebung daraus. Aber gerade solche Darstellung des Übersinnlichen fordert dann ihrerseits wieder nach

<sup>34</sup> »Ueber Anmuth und Würde«, NA 20, S. 251f.

<sup>35</sup> Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. V.1, 1759, S. 13ff. Christian Ludwig von Hagedorn, »Betrachtungen über die Mahlerey«, Erster Theil, Leipzig 1762, S. 21ff. Zum damaligen Stand der Begriffsgeschichte siehe auch Sulzer: »Allgemeine Theorie der schönen Künste«, Zweyte Auflage, Leipzig 1792, Bd. 1 (Stichwort »Anmutigkeit«, Sp. 150ff.).

<sup>36</sup> Zum Begriff des Schönen und Anmutigen (der hohen Schönheit in der Bewegung) im Gegensatz zum Erhabenen siehe die Burke-Rezension »Philosophische Untersuchungen des Ursprungs unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen« in der »Bibliothek der schönen Wissenschaften«, Bd. 3, 2. Stück, 1758 und vor allem »Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften« in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. II.2, Leipzig 1758.

<sup>37</sup> »Vom Erhabenen (Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen)«, 1793; »Ueber das Pathetische«, 1793, »Ueber das Erhabene«, Erstveröffentlichung 1801.

dem Gegenstück, nach der Vermittlung des Getrennten, um nicht unsinnlich-abstrakt zu werden. Und dies findet sich eben in jener Engführung von Anmut und Würde und der zur Tragödie komplementären ästhetischen Konzeption bildender Kunst.<sup>38</sup>

Zwar ist in »Ueber Anmuth und Würde«, ähnlich wie in der Schrift über das Pathetisch-Erhabene, zunächst Laokoon das Sinnbild für Ruhe im Leid und damit Ausdruck und Inbegriff der Würde. Doch wird diesem Grenzfall gepeinigter und peinigender Natur bezeichnenderweise alsbald die mit der Anmut vereinigte Würde zur Seite gestellt. Und wieder endet hier der begriffliche Rigorismus, der Separierung der Bereiche erheischen würde; wieder sind es die Leitbilder der antiken Statuen, welche an der Grenze von Begriff, Anschauung und Vision für die Vermählung des Separaten eintreten. So als wollte Schiller das Entgegengesetzte in seinen Überlegungen sich noch einmal bewahren, kritisiert er an dieser Schlüsselstelle Winckelmann, weil dieser Grazie und Würde einander zu sehr annähert, um dann aber doch selbst auch nichts anderes zu tun als dieser:

Sind Anmuth und Würde, jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt, in derselben Person *vereinigt*, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt, und freygesprochen in der Erscheinung. Beyde Gesetzgebungen berühren einander hier so nahe, daß ihre Grenzen zusammenfließen. Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heitern Stirne die *Vernunftfreyheit* auf, und mit erhabenem Abschied geht die *Naturnothwendigkeit* in der edeln Majestät des Angesichts unter. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit sind die Antiken gebildet, und man erkennt es in der göttlichen Gestalt einer Niobe, im belvederischen Apoll, in dem borghesischen geflügelten Genius, und in der Muse des Barberinischen Pallastes.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Zu diesem über sich hinausweisenden Charakter der Schillerschen Zentralbegriffe vgl. Wolfgang Düsing, »Schillers Idee des Erhabenen«, Köln 1967; siehe allgemein hierzu und zum Verhältnis zu Kant auch Dieter Henrich, »Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik«, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 11 (1957), S. 527ff. - Eher unergiebig, weil ohne jeglichen Bezug zur Kunst-Erfahrung als einem Leit-Bild für theoretische Klärungen, die neueren Arbeiten von Ulrich Tschierske, »Vernunftkritik und ästhetische Subjektivität. Studien zur Anthropologie Friedrich Schillers«, Tübingen 1988 und Kai Puntel, »Die Struktur künstlerischer Darstellung. Schillers Theorie der Versinnlichung in Kunst und Literatur«, München 1986.

<sup>39</sup> NA 20, S. 300f.

Auffällt jedoch an solchen Stellen wieder, daß nicht die Prägnanz der Gestaltung, deren festumrissener Kontur, das Argument zur Evidenz steigert und es als kritische Begrifflichkeit abdanken läßt, sondern daß die Figurationen bei Schiller fast verschwimmen, austauschbar werden, daß sie gerade eben am Horizont auftauchen als Vorschein ästhetischer Versöhnung. Sie sind eben Grenz-Begriffe mehr als Kunsterfahrungen mit der Aura des Unverwechselbaren, fast Sakralen, wie bei den meisten Klassizisten. Und damit sind wir wieder beim Ausgangspunkt, dem Element von Erfahrungsarmut oder auch der fehlenden Augenlust in Schillers Äußerungen zur bildenden Kunst. Die Evokation der Kunstwerke an den Gelenkstellen der Theorie will diese quasi verflüssigen, das Polarisierende über sich hinaustreiben zur Epiphanie der Synthese, um von dort wieder zurückzuströmen in das Eigenrecht des Getrennten. Und das Plastische kann dann andererseits wieder als Stillstand erscheinen, so momentan auch immer; ein Stillstand, den sentimentalische Erhebung über das Sinnliche schließlich erneut überbietet.<sup>40</sup> Diskursive Energien werden so im Kontext bildender Kunst mobilisiert, die sich in Gegensätzen und deren Aufhebung manifestieren. Nicht das einzelne Kunstwerk, sondern seine Funktion als transitorisches Telos eines dynamisierten Denkens, zählt: Ästhetische Theorie, wie gesagt, in dem strengen Sinne der notwendigen Komplemente, auch der gegeneinander zu haltenden Überlagerungen, der Palimpseste, des differentiellen Verweisens des einen aufs andere, des nur konfigurativen Faßbaren, ereignet sich. Schillers partieller Anschauungsschwäche im Bereich bildender Kunst entspricht die Stärke dieser diskursiven Energie, die sie zu erhalten, zu steigern hilft.

Man mag darüber nachdenken, ob sich damit nicht eine Form der Theoriebildung etabliert, die gerade in der Unfertigkeit philosophische Bedeutungspotentiale freisetzt. Denn nicht nur wird ja, zumindest versuchsweise, die Dichotomie von Sinnlichkeit und Vernunft, die von Descartes mutatis mutandis bis Kant reicht, unter Rückgriff auf anthropologische Denkmuster, zumindest ästhetisch produktiv, unterlaufen. Sondern es werden auch die geistphilosophischen Dialektisierungen und Aufhebungen solcher Gegensätze, die von Fichte zu Hegel führen, insoweit konterkariert, als das Subjekt nicht einfach als Vermittlungsinstanz inthronisiert erscheint, sondern in einer Phi-

<sup>40</sup> Die Poesie sei ihrem Gehalt nach unendlich weiter als die Begrenzung plastischer, bildender Kunst, heißt es im Brief an Wilhem von Humboldt vom 25. Dezember 1795 (NA 28, Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796, S. 146).

losophie der Vorläufigkeiten und vermiedenen Letztendlichkeiten zurückgehalten ist. Ein Gespür für das Andere dieser uns heute skeptisch machenden, triumphierenden Vernunft scheint darin sedimentiert, eine Problemsensibilität gegenüber idealistisch forcierten Lösungen.

#### Nachtrag: Plastizität im Literarischen und seiner Theorie

Auch in Schillers poetischen und poetologischen Versuchen macht sich dieser dynamisierende Effekt des Ideals des Plastischen immer wieder geltend. Erinnerung sei hier nur an jenen Plan einer heroischen Idylle von der Vermählung des Herkules mit Hebe, welche im Brief an Wilhelm von Humboldt vom 29. und 30. November 1795 erwogen wird.<sup>41</sup> Darin sollte im begrifflichen Anschluß an den Essay über »Naive und sentimentalische Dichtung« und im literarischen Anschluß an das Gedicht über »Das Ideal und das Leben« eine höchste, sentimentalische Stufe der Poesie denkbar werden, eine, die im »Uebertritt des Menschen in den Gott« die menschliche Natur als individualisierte zur Apotheose steigert, ohne sie doch ganz zu verlassen. Das *Ideal* der Schönheit wäre darin konkretisiert ohne die Beschränkungen des Naiven. Allein: In der Auslöschung alles Sterblichen wäre »lauter Licht, lauter Freyheit [...] kein Schatten, keine Schranke«, – wie Schiller sagt. Und ist dies nicht doch wieder zu abstrakt? Fehlt es ihm dann nicht gerade an Prägnanz – an der Prägnanz des Plastischen? Schiller spricht davon, daß er bloß ganz schwankende Bilder davon habe. Ein langes Studium erst müßte ergeben, »ob etwas festes, plastisches [!] daraus werden könne«. Die Orientierung an den Kunstwerken der Alten ist Hoffnung und schließlich Anlaß zur Resignation zugleich. Das literarische Projekt wird dadurch über seine spezifischen Konturen hinaus getrieben und endet angesichts des antiken Vorbildes in der Einsicht eigener literarischer Grenzen und der Grenzen der so konzipierten Literatur.

Allein im Essay »Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie«, der der »Braut von Messina« vorausgeht, wird die Kunstgeschichte dann noch einmal zur Stimulanz, zum Rechtfertigungsgrund und zum Korrektiv des Literarischen.<sup>42</sup> Anmut und Würde und ihre Verbindung sind im Entwurf der Fiktion des Chors noch einmal die Richtmaße.

<sup>41</sup> NA 28, S. 118ff.

<sup>42</sup> NA 10, hg. von Siegfried Seidel, Weimar 1980, S. 7ff.

[...] eben so, wie der bildende Künstler die faltige Fülle der Gewänder um seine Figuren breitet, um die Räume seines Bildes reich und anmuthig auszufüllen, um die getrennten Parthien derselben in ruhigen Massen stetig zu verbinden, um der Farbe, die das Auge reizt und erquickt, einen Spielraum zu geben, um die menschlichen Formen zugleich geistreich zu verhüllen und sichtbar zu machen, eben so durchlicht und umgiebt der tragische Dichter seine streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewande, in welchem sich, als wie in einem weitgefalteten Purpurgewand, die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen.<sup>43</sup>

Anmutige Würde, das Ideal der Alten in ihrer bildenden Kunst, ist das Muster unter einer Bedingung: der absoluten Artifizialität der Veranstaltung, die sich von allem Individualisierten der Neueren und ihrer prosaischen Lebenswelt weit entfernt und die frühere Selbstverständlichkeit des edlen Graziösen mit der herrischen klassizistischen Geste der affekt- ja lebensfernen versinnlichten Reflexion verändert reproduziert. Der Chor sei kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, welcher, durch eine prächtige Masse den Sinnen imponiere, den engen Kreis der Handlung verlasse, über das Menschliche überhaupt sich verbreite und die Lehren der Weisheit in kühner lyrischer Freiheit ausspreche – von der lyrischen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegung begleitet. Das Drama ist in dieser Theorie fast schon in die Choreographie und Musikdramaturgie der Oper transponiert, um Literatur noch einmal jene sinnliche Gegenwärtigkeit und übersinnliche Dignität abzugewinnen, die ihr sonst nicht mehr vergönnt ist, weil sinnliche Präsenz und Reflexion auseinanderstreben, jene ohne diese gemein, diese ohne jene abstrakt wird. Der Dichter erkennt daher solchen Einklang heute beinahe nur mehr in den Bildern und Statuen der Alten als ästhetische Utopie. Denn die dem nacheifernden dramatischen Zurichtungen in der Moderne sind künstlich,<sup>44</sup> zu künstlich viel-

<sup>43</sup> Ebd., S. 12.

<sup>44</sup> So auch die von Schiller für die »Braut von Messina« erdachten, an der Plastik selbst orientierten Figurengruppierungen. Der Handlungsfuror der letzten Szene beispielsweise erstarrt in einer statuenartigen Attitüde der Personen, welche deutlich nach den bekannten Pathosformeln, etwa der Laokoon-Gruppe oder der diversen Niobiden-Darstellungen geformt ist: »Er [Don Carlos] durchsticht sich mit einem Dolch und gleitet sterbend an seiner Schwester nieder, die sich der Mutter in die Arme wirft« (NA 10, Die Braut von Messina etc., hg. von Siegfried Seidel, Weimar 1980, S. 125). Das lebende Bild im Übergang zur antikisierenden nature morte hat mehr von der Bemühtheit des artistischen Zitats als von der

leicht, um in der Würde das Ungezwungene der Anmut noch glaubhaft zu bewahren.

Bezeichnend auch ist, daß dieses intellektualistische Programm vom bildkünstlerischen Richtmaß unfreiwillig diffundiert und zwar, was die Eigenheit der zum Vorbild dienenden Künste anlangt. Vom plastisch bildenden Künstler ist da in einem Atemzug mit der Farbe des Malers die Rede – Plastik, Kontur und Farbe, das sich strikt anschließende, das schlechterdings nicht Verschwisterte nach damaliger Doktrin. Nicht die Konkretion des ästhetisch Erfahrbaren und dezidiert Vorstellbaren ist leitend, sondern maßgend allein das abstrakte Desiderat oberster Vermittlung in einer zum Partikularen unabdingbar sich hinneigenden Kunst.

---

ästhetischen Evidenz der Vorbilder. Zum klassizistischen, an der antiken Plastik orientierten Schauspielerstil um 1800 vgl. August Langen, »Die Wechselbeziehungen zwischen Wort- und Bildkunst in der Goethe-Zeit«, in: *Wirkendes Wort* 3 (1952/53), S. 78f. und allgemein: Heinz Kindermann, »Theatergeschichte der Goethezeit«, Wien 1948.

## Genealogie der Identität

### Schillers späte dramatische Fragmente

Schiller verfolgte wiederholt verschiedene dramatische Pläne gleichzeitig oder im gleichen Zeitraum. Dies wäre nicht sonderlich bemerkenswert, handelte es sich dabei nicht um Entwürfe von zum Teil polarer Gegensätzlichkeit. Dies hätte der Forschung Veranlassung sein sollen, die Werke und Werkfragmente nicht für sich zu sehen, sondern als komplementäre Unternehmungen. Von 1802 bis 1803 schreibt Schiller an seinem klassizistischen Drama »Die Braut von Messina«. Seit 1799, bis zur Phase der eigentlichen Niederschrift vom Herbst 1804 bis zum Frühjahr 1805 befaßt er sich daneben – unter anderem – mit dem »Warbeck«-Stoff; und auch die ersten Notizen zum »Demetrius« stammen aus den Jahren 1802 oder 1803.

Die »Braut von Messina« war, wie die Vorrede »Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie« deutlich macht, orientiert am Ideal antiker Plastik. Anmut sollte wie in der obersten Kunst zur Würde gesteigert werden und damit als anthropologisch-ästhetisches Ideal über die bloße Natur hinausweisen. Die festumrissene Gestalt – wie in Stein gehauen – sollte aus den leidenschaftlichen Verstrickungen der Geschwister und den Gefahren des Identitätsverlusts hervorscheinen, vom Chor und seinen distanzierenden Reflexionen über die bloße Empirie des Subjektseins hinausgetragen. Die Aufführungspraxis unterstreicht dieses dezidierte Kunststreben. Die Inszenierung der »Braut von Messina« sollte, unter Goethes Leitung, zum Höhepunkt des Weimarer Stils der Dramaturgie werden.<sup>1</sup> Die Figuren mußten wie Statuen agieren, mit gebändigtem, in gemessenen Gebärden ausgedrücktem Schmerz, gefaßt im Unfaßbaren.

»Warbeck« und mutatis mutandis dann »Demetrius« zielen auf den genau gegenseitigen Figurenentwurf. Das Edle des Sich-Erhebens wird aus dem Verächtlichen, dem Betrug hergeleitet; der schöne Schein wird zum bloßen Schein. Jener idealischen Anthropologie tritt eine entidealisierende an die Seite, die mit den Ambivalenzen von Identität und Nicht-Identität experimentiert – ohne jene Rettung in die würdevoll-anmutige Plastizität.

<sup>1</sup> Vgl. Karin Dieckmann, »Die »Braut von Messina« auf der Bühne im Wandel der Zeit«, Helsingfors 1935.