

JÜRGEN BARKHOFF, EDA SAGARRA (Hg.)

**ANTHROPOLOGIE
UND
LITERATUR UM 1800**

0



416 086 857 600 10



8 92-5311

judicium verlag

**ANTHROPOLOGIE, TRANSZENDENTALPHILOSOPHIE, KLASSIZISMUS
BEGRÜNDUNGEN DES ÄSTHETISCHEN BEI SCHILLER, HERDER UND KANT**

von

**Helmut Pfotenhauer
(Würzburg)**

Anthropologische Ästhetik und transzendentalphilosophische Kritik ästhetischer Urteilskraft sind gekennzeichnet durch einen eigentümlichen Bedarf an Vor-Bildern einerseits beziehungsweise eine charakteristische Bilder-Abstinenz andererseits. Die Bilder schlechthin der Zeit um und vor 1800 sind bekanntlich die antiken Plastiken - römische Marmorkopien griechischer Werke oder hellenistische und kaiserzeitliche Originale sowie ihre Gipsrepliken und Kupferstichwiedergaben. Die klassizistische Kunstliteratur liefert dazu die verbindlichen Deutungsmuster. Somit empfiehlt es sich, über den Zusammenhang von Anthropologie und Ästhetik in jener Zeit zu sprechen, indem man zum einen die transzendentalphilosophische Alternative um der schärferen Konturen willen dagegenhält und indem man zum anderen auf deren Ikonographie oder ikonographische Leerstellen achtet. Ich verbinde, indem ich dies im folgenden versuche, meine - scheinbar disparaten - Forschungen der letzten Jahre: die zur literarischen Anthropologie und die zur Geschichte und Theorie der Wort-Bild-Beziehungen.

I

Zu Beginn des Jahres 1793, zur Zeit des intensiveren Kant-Studiums, schreibt Schiller dem Freund Gottfried Körner einen Brief "über die Schönheit". Darin klassifiziert er die Ansätze, dieses Schöne zu erklären, seit der Mitte seines Jahrhunderts:

Entweder man erklärt es objektiv oder subjektiv; und zwar entweder sinnlich subjektiv (wie Burke u. a.), oder subjektiv rational (wie Kant), oder rational objektiv (wie Baumgarten, Mendelssohn und die ganze Schar der Vollkommenheitsmänner), oder endlich sinnlich objektiv: [...].¹

Vorbemerkung: Dieser Beitrag ist die überarbeitete und erweiterte Fassung des entsprechenden Kapitels aus meinem Buch "Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik". Tübingen 1991. Dort unter dem Titel: Anthropologische Ästhetik und Kritik der ästhetischen Urteilskraft oder Herder, Schiller, die antike Plastik und Seitenblicke auf Kant, S. 201-220.

Sinnlich und objektiv - dies versteht Schiller als Charakteristik des eigenen, von Kant ausgehenden und entschieden über diesen hinauswollenden Zugriff. Denn zwar möchte Schiller die Rede über das Schöne sowie die über sein Pendant, das Erhabene, über den Bereich der Empirie psychologischer Zustände emporheben und in den des Rationalen transzendental bestimmbarer Erkenntnisvermögen gelangen; er möchte deren apriorische Geltung in Anspruch nehmen. Zwar will Schiller das bloß Sinnliche, das Burke als Erklärungsgrund diente, verlassen. Aber er will sich bei der Frage nach den Subjektsvermögen und ihrem Zusammenspiel nicht um die Objektivität, und das heißt hier um die Vernunftgemäßheit und Gegenständlichkeit des ästhetischen Urteils bringen lassen. Deshalb strebt er, den Schritt über das Subjektive bei Burke wie bei Kant hinaus zu tun, ohne allerdings in die objektivistische Metaphysik des traditionellen Vollkommenheitsbegriffs zurückzufallen.² Schiller beabsichtigt, gegen jene bloß empirisch-psychologische Orientierung an Triebdispositionen und Sinnesreizen, gegen den Rationalismus Baumgartenscher Provenienz, der Ausrichtung also an der Intellektualität der Seele, und gegen den Rationalismus der erkenntniskritischen Frage das Anthropologische zurückzugewinnen. Sinnlich nennt Schiller dies in einer transzendental-philosophisch geläuterten Bedeutung; sinnlich, insofern Vernunft an unsere Sinnennatur zurückgebunden wird, sinnlich also im selbst prinzipiellen Verstande, auf die menschlichen Vermögen, auf die anthropologische Grundgegebenheit unserer Doppelnatur bezogen. Dies kündigt sich hier, in diesen sogenannten Kallias-Briefen, durch die an der "Kritik der Urteilskraft" orientierte Terminologie durchscheinend, eben erst an. Wenig später, in dem Essay "Ueber Anmuth und Würde" ist die Pointe klarer artikuliert.

Schiller betont in den herangezogenen Briefen weiter, und dies markiert den eigenen Anspruch innerhalb des kunsttheoretischen Spektrums seiner Zeit noch deutlicher, daß Burke gegen den Rationalismus Wolffscher Provenienz ganz recht habe, wenn er die Unmittelbarkeit des Schönen betone. Denn

¹ Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner. Hier ausnahmsweise zitiert nach Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Hg. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert. 5 Bde. 4. Aufl. München 1965-1967. Bd. V: Erzählungen, Theoretische Schriften. 1967, S. 394. Ansonsten, soweit vollständig, verwende ich die National-Ausgabe (zitiert als NA). Hg. Julius Petersen, Gerhard Fricke u. a. Weimar 1943.

² Vgl. zu dieser Schillerschen Klassifikation der Ästhetik u.a.: Siegbert Latzel: Die ästhetische Vernunft. Bemerkungen zu Schillers "Kallias" mit Bezug auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Neue Folge 2 (1961), S. 31-40.

dann sei es nicht von Begriffen abhängig, nicht an der Leitidee, so heißt das, sinnlicher Vollkommenheit ausgerichtet, welche noch der intellektualistischen Hierarchie der Seelenvermögen verhaftet bleibt und das Ästhetische nicht *per se*, sondern nur abgeleitet als *analogon rationis* zu begreifen vermag. Nur den sensualistischen Reduktionismus wirft Schiller Burke und seinen Nachfolgern vor, die Einschränkung der Frage nach dem Schönen auf die "bloße Affektibilität der Sinnlichkeit"³. Dies reiche an die Kantische Begründung der Allgemeingültigkeit der Geschmacksurteile nicht heran. Und doch ist für Schiller in dieser Art der Problemstellung und des theoretischen Interesses offenkundig ein Moment der Bestimmtheit, das in Kants formalen Gesichtspunkten, die Erkenntnisvermögen und deren Verhältnis zueinander betreffend, verloren geht. Schiller notiert in diesen Passagen, in denen er sich am meisten Kant nähert, irritiert, daß Kant behauptete, Schönheit stehe nicht unter dem Begriff eines Zweckes und daß eine zweckfreie Arabeske ästhetisch reiner sei als die höchste Schönheit des Menschen. Schiller wendet sich nach der hier erst anklingenden anthropologischen Zentrierung seiner Ästhetik jener Objektivitätsfrage zu und will sie durch die Analogie zur praktischen Vernunft beantwortet wissen. Nachahmung freier Handlungen, Freiheit in der Erscheinung, sind die Zauberformeln für eine das bloß subjektiv Prinzipielle, der Harmonie der Subjektsvermögen gemäß Geltende, übersteigende Konzeption des Schönen. Freiheit, aber in der Erscheinung; Vernunftgemäßheit, aber wegen der Zugehörigkeit zum Reich sinnlicher Unmittelbarkeit der Vernunft nur ähnlich. Schillers transzendentalphilosophische Lösungsversuche produzieren erkenntniskritische Dichotomien ebenso wie anthropologische Überbrückungsversuche.⁴ Damit verschränken sie zwei der wichtigsten Typen ästhetischer Theoriebildung im letzten Jahrhundertdrittel, also nach der Abkehr von der Schulphilosophie, die anthropologische eben und die transzendentalphilosophische, und demonstrieren ihre Unvereinbarkeit zugleich. Der Dualismus will Vermittlungen und schließt sie aus.

³ Schiller, Sämtliche Werke (Anm. 1), S. 395.

⁴ Vgl. Dieter Henrich: Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 11 (1957), S. 527-547. Der Versuch von Fritz Heuer, Schillers Ästhetik in den Bereich ungebrochener transzendentaler Kategorien zurückzubetten, scheint mir fragwürdig (Fritz Heuer: Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente Frage nach der Kunst. Köln, Wien 1970). Schillers Bezug der anthropologischen auf die transzendentalen Konfrontationen von Vernunft und Sinnlichkeit war mit angeregt durch Karl Leonhard Reinhold: Briefe über die Kantische Philosophie. Zum Gebrauch und Nutzen für Freunde der Kantischen Philosophie gesammelt. Mannheim 1789.

Ich kann auf einzelnes hier noch nicht näher eingehen, weil ich beabsichtige, jenen speziellen Aspekt der Präzisierung einzuführen, ob nämlich und in welchem Sinne die Bilder, die klassizistischen der antiken Plastik zumal, an den Gelenkstellen in den Argumentationszusammenhang eintreten. Dieser Gesichtspunkt dürfte den Literaturhistorikern eher vertraut, den Philosophen und Philosophiehistorikern eher fremd und im Hinblick auf Kant marginal vorkommen. Daß die reine Schönheit die der Arabeske sei und nicht die höchste Schönheit des Menschen, notiert sich Schiller befremdet zur "Kritik der Urteilskraft". Die höchste Schönheit des Menschen aber ist für ihn die ästhetisch verklärte Form des anthropologischen ganzen Menschen. Der Zusammenhalt von Leib und Seele, die sinnliche Natur und ihre Steigerung zum Göttlichen kommen darin ideal zum Ausdruck. Es ist ganz bezeichnend, daß diejenige Ästhetik jener Zeit, welche sich der Sinnennatur verschreibt und ihre Transfigurationen erkunden möchte, welche der Anmut oder Grazie nachspürt - Schönheit, die in der Natur geboren ist und in der Vernunftwelt Bürgerrecht erlangt hat⁵ - oder daß die Ästhetik, welche den Sinneswahrnehmungen, dem Tastsinn nachgeht und dem Aufbau einer im strikten Verstande ästhetischen Welt von ihm aus, die vergöttlichte Menschennatur als Inbild und Orientierung im Auge hat. Und diese ist für die Zeitgenossen repräsentiert und ist ihnen evident eben in der antiken Plastik. Die klassizistische Kunstliteratur, wie gesagt, leistet dabei Entscheidendes, um deren Vorbildcharakter diskursiv zu entfalten. In ihr steht der Mensch an oberster Stelle, der Mensch, der durch die Auswahl aus den Schönheiten der Natur zum Ideal gesteigert sein will. Herder ist es neben Schiller, der diesen Zusammenhang von Anthropologie, Ästhetik und Klassizismus kodifiziert. Herders "Plastik" von 1770 und 1778 und die Vorstufe, das vierte "kritische Wäl-dchen", sind dafür Zeugen, ebenso wie die Schlüsselstellen in Schillers ästhetischen Schriften nach "Kallias": In "Ueber Anmuth und Würde" wird der ganze Geschmackskanon der Zeit, vom Apoll bis zum Laokoon herbeizitiert, um die verschiedenen Zustände und ihre höchste Vereinigung anschaulich zu machen, in dem Essay "Über das Pathetische" wiederum ist es Laokoon, der für die Würde ästhetisch einsteht und in den "Briefen über die ästhetische Erziehung" der Kolossal-Kopf der Juno Ludovisi, weiblicher Gott und göttliches Weib.⁶ Entscheidend dabei ist, daß die Evidenz und Prägnanz des Plastischen einsteht an den Stellen, an denen der Übergang vom Sinnlichen

⁵ So Schiller in "Ueber Anmuth und Würde". In: NA (Anm. 1), Bd. 20. Philosophische Schriften I. Teil. Hg. Benno v. Wiese. Weimar 1962, S. 260.

⁶ Vgl. den 15. der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: NA, Bd. 20 (Anm. 5), S. 355-360.

zur gottnahen Vernunft brüchig wird, wo Unsinnlichkeit und Abstraktionen drohen, oder aber krude, der bloßen Menschennatur allzusehr verhaftete Unsublimiertheiten.



Apollo vom Belvedere; Marmorkopie, entstanden um 140/130 v. Chr. nach einer Bronzeplastik des Leochares (um 350 v. Chr.), H. 224 cm; Rom, Musei Vaticani (hier mit den - 1924 entfernten - Ergänzungen Giovanni Montorsolis von 1532.)



Die Laokoöngruppe, von Agesandros, Athanadoros und Polydoros von Rhodos, entstanden um 50/30 v. Chr. (?), Marmor, H. 242 cm; Rom, Musei Vaticani (hier mit den vormals nach Montorsoli ergänzten rechten Armen des Vaters und des jüngeren Sohnes).



Sog. Juno Ludovisi (recte: Porträt der Antonia Minor, Gattin des älteren Drusus), entstanden um 45/39 v. Chr., Marmor, H. 112 cm; Rom, Museo delle Terme.

Kant kennt den Geschmack der Zeit *à la grecque*, wie sich versteht, ebenfalls. Die *pulchritudo vaga*, die freie Schönheit, ist ihm zufolge im Gegensatz zur anhängenden, der *pulchritudo adhaerens*, als Gipfel des Ästhetischen anzusehen. Denn sie sei ohne Bestimmtheit, ohne Interesse und Zweck, so teilt uns der Paragraph 16 der "Kritik der Urteilskraft" mit. Diese *pulchritudo vaga* ist eine eben *à la grecque*. Gemeint sind zweck- und fast absichtslose Zeichnungen, Verzierungen, gemeint ist Laubwerk zu Einfassungen und auf Papiertapeten. Mit dem Primat der Zeichnung, der hier nur beiläufig erwähnt ist, aber andernorts dezidiert,⁷ und der Abwehr der Farbe und ihrer materiellen Reizqualitäten benennt Kant Grundauffassungen des Klassizismus. Aber weil es bei ihm um das Formale der transzendentalen Bestimmung geht, um das Zusammenstimmen von Einbildungskraft und Verstand, um die Erkenntnisvermögen und nicht um die Beschaffenheit der schönen Gegenstände selbst, um die formale Harmonie des Bezugs aufeinander angesichts des Gefälligen und nicht um die harmonische Faktur der Gebilde, bleibt dieser Klassizismus bewußt inhaltsleer, auf die Schwundstufe der allernötigsten Belege für die Anschauung strikt beschränkt. Kant ist die Menschenschönheit in den antiken Ausformungen völlig fremd - ebenso wie die Begeisterung darüber und wie die Vermischungen von Sinnlichem und Vernünftigen, die in solchen schönen Formen ja gerade prägnant werden sollten. Wenn Schiller die Anmut zur Würde gesteigert wissen will, um der graziösen Verbindung von Freiheit und Natur die Variante des edlen Mißachtens und Übersteigens der Natur zur Seite zu stellen und "die Antiken" als Zeugen aufruft, reagiert Kant höchst unwirsch und besteht darauf, daß dem Pflichtbegriff gerade um seiner Würde willen keine Anmut beigesellt werden könne.⁸ Kant pocht auf die Dichotomien, die Schiller gerade überwunden wissen will. Er verzichtet um der erkenntniskritischen Stringenz und der dafür nötigen kategorialen Trennungen willen auf die verführerischen Bilder der Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit, von vergöttlichter Menschennatur eben. Konsistenzentschlossenheit heißt Entleerung von Anschauung und Vorbildlichkeiten. Nach Kants Diskurs sind die Vermittlungen, für die diese eintreten und die

⁷ Vgl. auch § 14. Zu Kants Kunstauffassung vgl. Walter Bienel: Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst. (Kantstudien, Ergänzungsheft 77) Köln 1959.

⁸ Immanuel Kant: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1793). Hier zitiert nach Immanuel Kant: Werke. Akademie-Textausgabe. 9 Bde. Unveränderter photomechan. Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften. Berlin 1902-1923. Bd. VI. Berlin 1968 [zuerst 1906], S. 23.

diese sinnfällig machen sollen, eher Notbehelfe. Sie sind Versatzstücke eher als taugliche Scharniere in einer dualistisch zu denkenden Konstellation. Diese ist von den ebenso glänzenden wie brüchigen Überbrückungen freizuhalten.

Die Bedeutung der Plastik für die Ästhetik, und - wie gleich zu sehen sein wird - auch des Landes, in dem man sie nach damaligem Verständnis wie nirgendwo sehen kann, Italiens, ist mithin ein überaus wichtiger Indikator für das Selbstverständnis und die Probleme der unterschiedlichen ästhetischen Konzepte des Jahrhundertendes, für das anthropologische und transzendente. Dieser Indikator zeigt Vermittlungswünsche an und Plausibilitätsgefährdungen, Schwächevermeidungen und ihren Preis, die Unanschaulichkeit und die Tendenz zur formalistischen Leere aus kunst- und literaturhistorischer Sicht. Diese Indikatorenphilologie will ich im folgenden betreiben und sie nutzen für ein vielleicht besseres Verständnis vor allem für die anthropologischen Ansätze - nicht ohne Hoffnung jedoch, daß man daraus auch im Hinblick auf die transzendentalen noch etwas erfahren könnte. Anthropologie jedenfalls, Transzendentalphilosophie und Klassizismus, die drei Hauptströmungen jener Zeit, treten so gesehen zu ebenso wechselvollen wie aufschlußreichen Konfigurationen zusammen.

II

Die Fähigkeit, das Besondere als enthalten unterm Allgemeinen zu denken, bedeutet nur eine formale Zweckmäßigkeit der Natur; dem Gegenstand wird nichts beigegeben, kein Begriff; er wird nur als Maßgabe der reflektierenden Urteilskraft gesehen. Dies gilt für die ästhetische im Besonderen: das Schöne wird ohne Begriff als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt.⁹ Damit ist die Natur in ihrer materiellen Widerständigkeit, als äußere und als unsere Menschennatur, ausgegrenzt; damit wird die Anthropologie, welche sich wesentlich mit dieser Natur befaßt und das *commercium* des Leiblichen zu den höheren Befähigungen in uns bedenkt, aus der Analytik des Schönen ausgeschlossen. Humanität ist bei Kant dementsprechend auch in den Bereich der Geselligkeit verwiesen, welche nur empirisch interessiere;¹⁰ Anthropologie ist nur in pragmatischer Hinsicht möglich.

⁹ Vgl. Einleitung und § 8 der "Kritik der Urteilskraft" in: Kant, Werke (Anm. 8), Bd. V. 1908, S. 175-198, 213-216.
¹⁰ Vgl. ebd. § 41, S. 296-298.

Die Anthropologie, die sich, oft zusammen mit der aus dem Vollkommenheitsbegriff sich herausbildenden Ästhetik, mit den niederen Seelenvermögen befaßt, aber auch mit der außerpsychischen Natur, der sogenannten Maschine unserer Körperfunktionen, hat, in Deutschland zumindest, ihren Fluchtpunkt in der Überwindung des bloß Sinnlichen, in der Läuterung des bloß Materiellen, Kontingenten, Hinfälligen. Sie neigt zur Anbindung ans Unvergängliche, Gottnahe in uns, tendiert zur vertikalen Ausrichtung des *Commercium* also. Man denke nur an das Unisono der Entrüstung über La Mettries Maschinen-Monismus, dem eine solche vertikale Dynamik abgeht.¹¹ In Deutschland hat damit auch die antike freiplastische Darstellung der ins Ideale typisierten Menschengestalt jenen Leitbildcharakter, der in Frankreich in solchem klassizistischen Ernst und Fundamentalismus - in dieser Zeit, in der Zeit Diderots¹² - weitgehend fremd ist. Der Bedarf an der theorieexternen Epiphanie der Einheit von Sinnlichkeit und Göttlichem in Deutschland ist groß wie nirgends sonst.

Kant hat damit nichts zu tun. Er ist nicht, wie etwa Lichtenberg oder später dann Jean Paul, Antiklassizist, aber er braucht auch den Klassizismus nicht eigentlich; dieser hat bei ihm keinen systematischen Stellenwert; er muß nicht einsteigen für jene Vermittlung des dichotomisch Getrennten. Kants transzendente Ästhetik ist ja weder synthesesbedürftig, noch ist sie primär Kunstphilosophie. Es interessieren sie eben nicht eigentlich die Gegenstände der Geschmacksurteile, sondern deren formale Konstitution selbst. Und wo der Objektbereich in den Blick kommt, ist es immer eher das Naturschöne als das Schöne des Kunstwerks. Ist deshalb Kants Kunstverständnis, wie es sich in der "Kritik der Urteilskraft" äußert - immerhin, trotz aller Kautelen und Besonderheiten der erkenntniskritischen Bestimmung, doch eben eine Schrift über das Ästhetische und damit *volens volens*, wenn auch indirekt und eher beiläufig, über das Schöne der Kunst - rudimentär? Und spricht dies gegen Kant und seine Analyse des ästhetischen Wohlgefallens? Ist dies mehr als ein Indiz für die Kosten transzendental gereinigter, von philosophischen

¹¹ Schiller markiert beinahe die Ausnahme; er zeigt sich in der Karls-Schule-Zeit, von seinem Lehrer Abel informiert, von La Mettries materialistischem Reduktionismus gegenüber dem Seelischen fasziniert und arbeitet dieses Motiv als ein konstitutives in seinen Figurentwurf des Franz Moor ein, läßt diesen aber, gleichsam zurückschauend vor den eigenen Kühnheiten und den nihilistischen Konsequenzen, zum Opfer der eigenen Freigeisterei werden.

¹² Vgl. meinen Aufsatz: Evidenzverheißungen. Klassizismus und 'Weimarer Klassik' im europäischen Vergleich. In: H. P.: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen 1991, S. 137-156.

Zumutungen und naiven Überforderungen des Denkens entlastender Kritik; ist dies ein Hinweis auf zu hohe Kosten?

Man sollte sich vor dem einfachen Rückschluß von Kunstabstinentz auf ästhetische Dürftigkeit hüten. Zwar gehört es nachgerade zu den Topoi der Kunstliteratur, daß Kant nichts von Kunst verstanden habe und das Schöne nur dem Hörensagen nach kenne und berücksichtige.¹³ Aber nicht nur, daß dies zugleich jenen Rang systematischer Vorkehrung und höchster und philosophisch produktiver methodischer Vorsicht hat. Auch die ästhetische und im engeren Sinne künstlerische Produktivität selbst ist alles andere denn gering zu achten. So erlaubt es gerade die notorische Verweigerung gegenüber den klassizistischen Kanoons und Werthierarchien, traditionell unterbewertete Genres, Darstellungsbereiche und Darstellungsformen aufzuwerten oder ihrer Aufwertung auf philosophisch autoritative Weise vorzuarbeiten. So wenn Kant, veranlaßt durch seinen ungewöhnlichen Maßstab der Zwecklosigkeit und materiellen Uninteressiertheit, zusammen mit der "Lustgärtnerei" einer ästhetischen Malerei das Wort redet, die kein Thema habe - bloß Luft, Wasser, Licht zusammenstelle.¹⁴ Scheinbar beiläufig bemerkt Kant an kaum je beachteter Stelle:

Daß die Lustgärtnerei als eine Art von Malerkunst betrachtet werden könne, ob sie zwar ihre Formen körperlich darstellt, scheint befremdlich; da sie aber ihre Formen wirklich aus der Natur nimmt (die Bäume, Gesträuche, Gräser und Blumen aus Wald und Feld, wenigstens uranfänglich) und sofern nicht etwa wie die Plastik Kunst ist, auch keinen Begriff von dem Gegenstande und seinem Zwecke (wie etwa die Baukunst) zur Bedingung ihrer Zusammenstellung hat, sondern bloß das freie Spiel der Einbildungskraft in der Beschauung; so kommt sie mit der bloß ästhetischen Malerei, die kein bestimmtes Thema hat (Luft, Land und Wasser durch Licht und Schatten unterhaltend zusammen stellt), sofern überein.¹⁵

¹³ Vgl. bereits die zeitgenössischen Biographien von Borowski und Wasianski in: Immanuel Kant. Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen. Hg. Felix Groß, Berlin o. J., bes. S. 80f., 165f., 277; dazu auch Ludwig Friedländer: Kant in seinem Verhältnis zu Kunst und schöner Natur. In: Preußische Jahrbücher 20 (1867), S. 113-128. Adorno schreibt in seiner "Ästhetischen Theorie", daß Kant einer der letzten gewesen sei, "die, schroff gesagt, große Ästhetik schreiben konnten, ohne etwas von Kunst zu verstehen." (Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1970, S. 495). Zusammenfassend dazu: Wolfhart Henckmann: Das Problem der ästhetischen Wahrnehmung in Kants Ästhetik. In: Philosophisches Jahrbuch 78 (1971), S. 323-359; bes. S. 330f.

¹⁴ Vgl. § 51, Anm. in der "Kritik der Urteilskraft". In: Kant, Werke (Anm. 8), Bd. V. 1908.

¹⁵ Ebd., S. 323.

Kant bereitet damit - bei aller Floskelhaftigkeit und trotz seines zeitgebundenen Geschmacks klassizistischer Provenienz - eine Ästhetisierung der Kunst vor, die Rechtfertigung einer von *Idea*-Konzepten freien ästhetischen Immanenz, die bald, besonders bei Carl Ludwig Fernow, fruchtbar werden sollte. Die Landschaft, das traditionell inferiore Genre, erscheint damit zum Beispiel in neuem, würdigerem und schönerem Licht - nicht zuletzt gerade weil sie, im Gegensatz zu Schillers idealisierender Landschaftskonzeption, von den Zumutungen der Idealität und höchsten Humanität entbunden ist.¹⁶ Und selbst das Häßliche ist, solange es nicht zum scharfen Reiz des Ekelhaften herabkommt, in Grenzen also, erlaubt. Wenige Jahre nach dem Erscheinen der "Kritik der Urteilskraft" wird jener Fernow, der führende Kunsttheoretiker der Deutschrömer und Kantschüler zugleich, in Rom Vorlesungen über Ästhetik im kantischen Sinne halten und in seinen "Römischen Studien" dann auch einen wichtigen und in Deutschland richtungweisenden Essay "Über die Landschaftsmalerei" im Geiste Kants publizieren.¹⁷ - Dennoch bleibt mit der Gegenstandsabstinentz auch die Marginalisierung des Künstlerischen und dementsprechend eine ihrerseits wieder zwar liebenswürdige, aber nicht eben tiefsinnige Vorliebe für ästhetisch anspruchsloseres - die Tapeten immer wieder oder das Ameublement, sofern dies bloßer Schmuck, bloße Verzierung ist. In der klassizistischen Kunsttheorie im emphatischen Sinne hat dafür nur Karl Philipp Moritz ein Auge.¹⁸ Es bleibt diese prinzipielle Zurückhaltung gegenüber bloßer Empirie und Erfahrungsvielfalt, die einem selbst in der "Anthropologie in pragmatischer Hinsicht" auf Schritt und Tritt begegnet. Und selbst in dieser Anthropologie, die doch durch die pragmatische Hinsicht, auch wenn sie den Menschen *idealiter* als freihandelndes Wesen betrachtet, für Empirie ohne Vorbehalte ganz und gar offen sein sollte, spielt das Reisen eine geringe Rolle - zumindest das Selber-Reisen, im Gegensatz zu

¹⁶ Siehe u. a. die "Einteilung der schönen Künste", Kritik der Urteilskraft, § 51. Zu Schiller vgl. die Matthison-Rezension von 1794 und die Elegie von 1795 "Der Spaziergang". Zu diesen in der Gedankenlyrik tendenziell entsinnlichten und der philosophischen Dignität des Begriffs wieder unterworfenen Landschaftskonzeptionen Schillers siehe die Studie von Wolfgang Riedel: "Der Spaziergang". Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller. Würzburg 1989.

¹⁷ Carl Ludwig Fernow: Reinhart in Rom zugehört. In: C. L. F.: Römische Studien. Zweiter Theil. Zürich 1806, S. 14ff.

¹⁸ Vgl. Moritzens späte Berliner Akademie-Schriften wie die "Über den Einfluß des Studiums der schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe" von 1793 oder den "Blick auf die verschiedenen Zweige der Kunst" aus demselben Jahr. Beide greifbar in: Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hg. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 158-160 u. 166f.

dem aus Büchern angelesenen.¹⁹ Wie soll da Italien und die konkrete, sinnliche Erfahrung der antiken Plastik in diesem Lande für die viel prinzipiellere und formellere Kritik ästhetischer Urteilskraft konstitutiv werden?²⁰ Von der Italienliteratur und insbesondere der damals so einflußreichen Kunstliteratur, die in der italienischen Erfahrung ihr Zentrum hat, ganz zu schweigen. Winckelmanns emphatischer Substantialismus, aber auch seine platonische Metaphysik des Urbildes in der Kunst, welche seine Kunstbeschreibungen bestimmt und sie allegorisch idealisiert, ist dem Formalismus von Kant im Grunde - trotz jenes vereinzelt Tribut an den von Winckelmann geprägten Zeitgeschmack - immer zutiefst fremd geblieben. Kants Kunstverstand war ebensowenig verführbar wie elaboriert.

In Herders und Schillers einschlägigen Schriften hingegen ist, wie gesehen, das Plastische, aber auch Winckelmann, der dem Zeitalter den Inbegriff dafür gegeben hat, unabdingbar. Es ist dies alles Indiz für theoretische Zufluchten an Problempunkten, für Beglaubigungsvirtuosität jenseits immanenter Stringenz der Argumentation, für Unsinnlichkeiten und Abstraktionstendenzen, welche die Aufhebungsbedürftigkeit anthropologischer Sinnlichkeit produziert, und ihre Kompensation in den ästhetischen Evidenzen des Zeitgeschmacks. Und es ist dies Indiz für argumentative Risikobereitschaft, für die Toleranz gegenüber Unsauberkeit um des Komplexitätsgewinns willen. Ich werde dem die zweite Hälfte dieses Versuchs widmen.

Doch eines sei vorher noch festgehalten: Herder muß nach Italien fahren, oder zumindest, er fährt; Schiller nicht. Auch dies ist - wie bei Kants Abstinenz gegenüber Reisen - alles andere als alleinige Zufälligkeit der lebensgeschichtlichen Umstände. Die Stellungnahme und praktische Einstellung in der für die Zeitgenossen spätestens seit Falconet oder Lessing²¹ so schwerwiegenden Auseinandersetzung darüber, ob man in

¹⁹ Vgl. Vorrede in: Kant, Werke (Anm. 8), Bd. VII. 1907, S. 119-122.

²⁰ Kants Äußerungen zum damaligen Land *lat'exochen*, Italien, sind bezeichnenderweise spärlich. Im zweiten Teil der Anthropologie, der "Anthropologischen Charakteristik", spricht er seinen Bewohnern, den Italienern, ohne nähere Begründung Kunstgeschmack, Vorliebe für "pompöse Aufzüge, Prozessionen, große Schauspiele, Karnevals Masqueraden, Pracht öffentlicher Gebäude, Gemälde mit dem Pinsel oder in musivischer Arbeit gezeichnet, römische Altertümer im großen Stil" zu (Kant, Werke (Anm. 8), Bd. VII. 1907, S. 317).

²¹ Falconet vertrat die Auffassung, daß ein Italienaufenthalt für den Künstler und Kunstfreund überflüssig sei. Für das Studium seien die Abgüsse ebenso geeignet wie die Originale. (Vgl. Maurice Etienne Falconet: *Observations sur la statue de Marc Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux Beaux-Arts, adressées à Mr. le Diderot*. Amsterdam 1771). Goethe widerspricht ihm in seinen frühen Notizen "Nach Falconet und über Falconet" in "Aus Goethes Brieftasche", 1775, noch nicht. (In: *Der junge Goethe*. Neubearbeitete Ausgabe

Italien gewesen sein müsse oder nicht, ist wiederum einer der wichtigsten Indikatoren für Optionen, Stärken und inhärierende Schwächen oder Problematiken der ästhetischen Theoriebildung. Schiller hat sich seit seinen "Briefen eines reisenden Dänen" von 1785 und der Beschreibung des Mannheimer Antikensaals bis zu seiner Stellungnahme zu den klassizistischen Preisausschreiben der Weimarer Kunstfreunde in den "Propyläen" von 1800 oder bis zum Drama im Geist antiker Plastik, der "Braut von Messina" - von den genannten nachdrücklichsten Stellen seines theoretischen Oeuvres einmal ganz abgesehen - um die Bildnerlei der Alten künstlerisch und kunstphilosophisch bemüht. Und doch schreibt er an jenen Christian Reinhart, dem Fernow seinen Landschaftsessay dedizierte, daß er letzten Endes doch ein Barbar sei, was die bildende Kunst betrifft, und deshalb nie nach Rom käme.²² Herder zog es nach Italien, dem Land seiner Plastik; wiewohl es auch Zwiespälte in ihm erweckte, nicht zuletzt in der Nachfolge des italienischen Goethe und - so die Gefahr - im Vergleich zum Vorbild unoriginell, mit Erfahrung aus zweiter Hand. Als dann die Reise unter finanziellen und sonstigen Mühen im Herbst 1788 doch zustande kommt, bleibt er mißmutig, kaum inspiriert. Aber angesichts der Plastik an den Kultstätten Roms erhellt sich sein Gemüt; in sein Reisetagebuch schreibt er einige der ästhetisch emphatischsten Passagen seines ganzen Werkes. Herder, so zeigt sich, brauchte Italien und nicht nur die Reproduktionen seiner Plastik; Schiller, der Kant ja entschieden überbieten wollte, genau wie dieser nicht. Worauf läßt das schließen?

III

Herders Anthropologie und Ästhetik steht zu einem ganz wesentlichen Teil unter dem Motto des Be-Greifens. In zwei für Herder und die Zeit typischen anthropologischen Konzeptionen dokumentiert sich dies - einmal indirekt, einmal direkt. In der Schrift über das *commercium* der vormals niederen und

in 5 Bdn. Hg. Hanna Fischer-Landsberg. Berlin, New York 1963-1973. Bd. V. Januar - Oktober 1775. 1973, S. 353-356.) Zu Lessing vgl. "Briefe antiquarischen Inhalts", 37. Brief, 1768/69; hier kritisiert Lessing die Beschreibung des Borghesischen Fechters in Winckelmanns "Geschichte der Kunst des Alterthums": die Haltung des schildtragenden Armes sei, trotzdem der Autor das Kunstwerk so oft vor Ort in Augenschein genommen habe, falsch erblickt; die Autopsie habe versagt, man müsse offenkundig nicht in Italien gewesen sein, um zutreffende Urteile über die italienische Kunst zu fällen. Lessing war dann bekanntlich zwar in Italien, aber er verstand sich dort nicht als Liebhaber antiker Kunst. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Schriften*. 23 Bde. Hg. Karl Lachmann. Leipzig, Berlin 1866-1924. Bd. 10. Leipzig 1894, S. 340-348.

²² Brief an Johann Gottfried Reinhart, vom 7. [14 ?] März 1803. In: NA (Anm. 1), Bd. 32. Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 1. 1803 - 9. 5. 1805. Hg. Axel Gellhaus. Weimar 1984, S. 22.

höheren Seelenvermögen und der Seele mit dem Körper, der "Uebers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele" von 1774, später genannt "Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume",²³ ist der Konnex von äußeren Sinnesdaten, ihrer Wahrnehmung und intellektuellen Verarbeitung als unauflösbare Einheit gedacht, die sich allen cartesianischen und schulphilosophisch-rationalistischen Konzepten und ihren Dualismen und wertenden Abstufungen widersetzt. Für Herder geht es um Begreifen in dem unitaristischen Sinne, daß der unmittelbare Zugriff im Bereich des Sinnlichen und der geistige Aufbau der Welt eins seien. Herder repräsentiert damit die eine, mit dem *Commercium*-Problem als Folgelast cartesianischer Substanzen-Trennung befaßte Anthropologie auf eigenwillige Weise. Die andere repräsentative Form, die er dann in seinen "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit"²⁴ entfaltet, und die von der Konstituierung des geistigen Wesens Mensch aus seinen natürlichen Bedingungen heraus handelt, welche also Leib und Seele, Natur und Geist und deren Bezogensein in ein genetisches Verlaufmodell einträgt, hat im Zentrum eine Theorie der freien Hand.²⁵ Diese ermögliche es dem Kunstgeschöpf Mensch im Gegensatz zu den naturgebundenen Vierbeinern, die Welt zu ertasten, mit ihr experimentierend zu hantieren, sie zu begreifen und selbständig zu organisieren. Auch dies ist genuin anthropologisch gedacht - als Philosophie der Ableitung und der Übergänge des vormals kategorial Getrennten. Kants harsche Besprechung der "Ideen" in der Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung von 1785 dokumentiert den Affront, wie ihn der transzendental-philosophische Exponent sauberer Trennungen der Kritik empfinden mußte.²⁶ Vernunft als bloßes Vernommenes, Freiheit als Freigelassen-Sein aufgrund der natürlichen Schöpfungsgegebenheiten, aufrechter Gang, freie Hand als Antriebe zu Humanität und Vernunft - *horribile dictu*.

Für Herder aber ist dieser mehrfache Sinn von Begreifen der heuristische Schlüssel für eine Konzeption des nicht-dichotomischen Menschen. Und er liefert auch bereits der im Prinzip schon vorher entworfenen Ästhetik die Fundamente. Denn die Urszene des Menschlichen muß ja auch und zunächst

²³ Riga 1788. Beide Fassungen in: Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke. 33 Bde. Hg. Bernhard Suphan. Berlin 1877-1913. Bd. 8. 1892.

²⁴ Vier Teile Riga 1784-91. In: Ebd. Bd. 13. 1887, Bd. 14. 1909.

²⁵ Vgl. bes. das 4. Buch der "Ideen".

²⁶ Immanuel Kant: Rezension zu Johann Gottfried Herders Ideen. In: Kant, Werke (Anm. 8), Bd. VIII. Berlin 1912, S. 43-66.

und vor allem für das sinnliche Auffassen und sein Zusammentreten zur Konfiguration des Schönen gelten. Für Herder ist das Begreifen des Tastsinns die vornehmste ästhetische Betätigung. Seit dem vierten "kritischen Wäldchen"²⁷ befaßt er sich mit den Blindgeborenen, die allein tastend sich für die Auffassung der Welt sensibilisieren und so auch für das Schöne in ihr besonders empfänglich werden. Der Blinde als der Modellfall für eine Ästhetik von unten, von den Sinneswahrnehmungen her entfaltet, faßt nicht die Farben und Illusionen der Räumlichkeit, er erfährt - und dies eben modellhaft, weil durch seine Einschränkung im Wichtigsten besonders elaboriert - insbesondere die Plastik, nicht die Malerei. Er begreift die Rundungen, das Körperlich-Gegenständliche, das sich in seiner vollendeten Sanftheit emporbildet zum höchsten Menschlichen. Der Leib wird in diesem Körper dann beseelt, die Natur vergöttlicht, sofern nur die Künste der Alten, die dem Inbegriff des Humanen zum Ausdruck verhelfen, sofern die geglätteten, spätrömischen Repliken, die damals ja als das Original-Griechische schlechthin galten, dem Fühlen zugrunde liegen, und nicht die Exaltationen und Torsionen des Barock und Rokoko. Begreifen ist dann auf seinen Begriff gebracht, weil im unmittelbar Fühlbaren das gottnah Humane zu merken ist.

Eine solche Anthropologie und Ästhetik des Begreifens braucht Plastik also als obersten Bezugspunkt. Sie braucht aber auch das selbsterfahrene Begreifen, braucht Italien mithin, wo die einschmeichelnde Glätte des Originalmarmors zu fühlen ist und nicht bloß die stumpfe Oberfläche der verbreiteten deutschen Gipsrepliken. Herders Mißmut in Italien war lange ein Rätsel; erst die Entdeckung der Tagebücher 1980²⁸ brachte zutage, daß ihr Autor sich seine Befähigung zur Inspiration - nicht unähnlich dem Vorbild Winckelmann - aufgehoben hatte: vor den Statuen des Pio Clementino, des

²⁷ Zur Entwicklung der Herderschen Ästhetik besonders unter dem Aspekt seiner produktiven Auseinandersetzung mit Baumgarten vgl. neuerdings: Friedhelm Solms: *Disciplina aesthetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*. Stuttgart 1990. Die Arbeit zeigt, wie gerade Herders neue Logik der Sinne die bei Baumgarten angelegte Rehabilitierung der "unteren" Seelenkräfte vorantreibt.

Zu den dem vierten kritischen Wäldchen vorausgehenden Arbeiten, in denen sich Herder seit dem Pariser Herbst 1769 mit dem Tastsinn und der Plastik befaßt, insbesondere der über den Sinn der Gefühle, vgl. die quellenkritischen Arbeiten von Hans Dietrich Irmischer: *Aus Herders Nachlaß*. In: *Euphorion* 54 (1960), S. 281-294; ders.: *Der handschriftliche Nachlaß Herders und seine Neuordnung*. In: *Herder-Studien*. Hg. Walter Wiora, Hans Dietrich Irmischer. Würzburg 1960, S. 1-15.

²⁸ Zuerst abgedruckt in: Johann Gottfried Herder: *Bloß für Dich geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italien 1788/89*. Hg. Walter Dietze, Ernst Loeb. Berlin 1980, S. 365-431.

Museo Borghese oder der Kapitolinischen Museen zeigt er sich als Begeisterter und auch sinnlich-erotisch Affizierter, wie kaum sonst in seinem Werk.²⁹ Der anthropologisch begründete, ästhetisch ausgefaltete Monismus des Sinnlichen und zugleich Übersinnlichen im Begreifen verlangt diese Fluchtpunkte der Plastik als Vorbild des Menschlichen, als Bildnis gewordenes gesteigertes Humanes, und verlangt seine handgreifliche Erfahrung in Italien - Quelle höchster Lust und Andacht vor dem Göttlichen im Menschlichen.

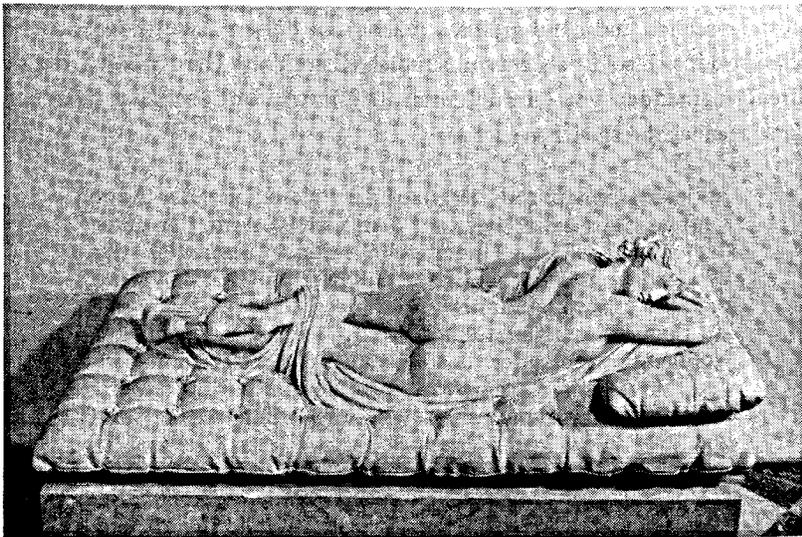
Zum berühmten Hermaphroditen etwa, der vormalig im Museo Borghese zu sehen war,³⁰ und den alle damaligen Reisenden bewunderten und fast alle beschrieben, zum Hermaphroditen als dem Inbild der das Mannigfaltige zur Einheit und Vollkommenheit zusammenführenden Schönheit, zu dieser Idealgestalt, die die Geschlechter vereinigt und die Geschlechtsteile zugleich ganz wollüstig-sinnlich exponiert, das Übermenschliche mithin menschlich-allzumenschlich und hand-greiflich macht - zu diesem Zwitter in Marmor schreibt der sich selbst als eher unsinnlich einstufofende Herder Sätze, die in ihrem Ineinander von einführender Direktheit und schwärmerischer Verstiegtheit ihresgleichen suchen:

Anderer Hermaphrodit liegt auf der linken Seite, das Auge sanft geschlossen. Er liegt auf dem rechten Arm, der unter dem Haupt ist, die Finger gehn ruhig auseinander, der Ellbogen dem Haupt gleich, so daß der Kopf vor der Hand ruht. Das Haar jungfräulich hübsch gearbeitet. Der linke Arm auf dem Kissen: sie stützt sich auf ihn etwas, die Finger wollüstig auseinander, das Gewand, das unter ihm liegt, deckt etwas von diesem Arm unter dem Ellbogen, daß die Hand wie hervorkommt. Nun zieht sich der Rücken sanft von der linken zur rechten Seite, daß das Rückgrat in ungemein schöner Linie läuft; die linke Hüfte liegt also stark vor u. läuft bis zum Knie, auf welches die Figur sich stützt; nun kommt der linke Fuß über die rechte Wade zurück, daß er in der Luft schwebt; nur etwas vom Gewande läuft unter seiner Wade herab, bis an den Knöchel, u. der Zeh wird wollüstig sichtbar. Das rechte Bein, das auf der Decke liegt, dehnt sich gleichsam, sie sanft zu berühren, das Knie etwas

²⁹ Vgl. meinen Aufsatz: *Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin*. In: *H. P. Um 1800*. (Anm. 12), S. 79-102.

³⁰ Von Bernini ergänzt; heute im Louvre Paris. In der Villa Borghese ist heute eine andere Version zu sehen (Inv. Nr. CLXXII). Zur Rezeptionsgeschichte dieses Werkes vgl. Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. New Haven, London 1981, S. 234ff.

vorwärts. Wade, Bein u. Fuß sind sanft angespannt u. mit dem Zeh hebt er spannend die Decke, die vom linken aufgelegten Fuß herunterläuft. Eine ungemein wollüstige Stellung, die recht einladet, nach hinten zu greifen. Da findet man denn eine sanft aufliegende, sanft angespannte weibliche linke Brust, deren Knöspchen man noch fühlen kann, ein sehr feines Knöspchen; ein schöner wollüstig gebogener Unterleib mit Nabel u. sanft angespanntem männlichem Gliede. Es ist ziemlich lang, elastisch, hebt sich aber nicht bis zum Leibe, sondern bis zur Mitte; elastisch gebogen ruht's auf der Decke, die Eichel nur oben etwas entblößt, den Testikel angezogen. Die Oberbeine unter den Hüften laden in der schönen Stellung ebenfalls ein, so die Biegung hinter dem Knie u. so fort. Ein schöner jungfräulicher Kopf u. Hals, schön gebeugt; die Haare zierlich gearbeitet, man möchte den ganzen gebogenen Rücken, Schultern, alles genießen u. fühlen.³¹



Liegender Hermaphrodit, eine von mehreren Repliken nach einem Werk von (Bronze?) Polykles d. Ä. (Mitte 2. Jhdt. v. Chr.), Marmor, 148 cm (Unterlage und Kopfkissen von G. L. Bernini, 1620); Paris, Musée de Louvre.

³¹ Hier zitiert nach: Johann Gottfried Herder: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789. Hg. Albert Meier, Heide Hollmer. München 1988, S. 602f.

IV

Schillers anthropologische Ästhetik ist nicht monistisch, sondern dualistisch angelegt. Die Verbindungen ergeben sich als Überbrückungen, nicht als graduelle Übergänge, als Ausfaltungen des einen aus dem anderen. Deshalb eignet ihren Begriffen eine Abstraktions- und Steigerungsdynamik, die die Herders so nicht kennen. Denn der Einstand von Sinnlichkeit und Freiheit oder Vernunft birgt die Gefahr des Festhaltens im bloß Sinnlichen und will ins Würdevoll-Erhabene überboten werden, um rein und übersinnlich sein zu können; und dieses Erhabene ist, weil unsinnlich, seinerseits wieder bilder- und anschauungsbedürftig. An diesen Stellen der Übergänge, die das erkenntniskritische Erbe provoziert und das Anthropologische instrumentiert, die aber wegen der Spannungen von Dualismus und Vermittlung immer in Bewegung sind, Verwerfungen produzieren und nie als feste tragfähige Übergänge zum Stillstand kommen, stehen die Plastiken. Es ist dies ein Plastizitätsideal mehr aus philosophischen Desideraten heraus denn aus handgreiflicher Präsenz. Schiller ist nicht, wie die anderen, wie auch Goethe, Klassizist aus der unmittelbaren und verbindlichen Erfahrung antiker Kunst heraus; er bedarf des Klassizismus aus immanenten kunsttheoretischen Überlegungen.³² Und Schiller muß nicht in Italien gewesen sein, um dort die Gebilde zu begreifen und seine Ästhetik als Einheit von Sinnlichkeit und Sittlichkeit zu sich zu bringen. Denn seine Vorbilder sind eben mehr Systemscharniere als unmittelbare Gegebenheiten. Die spezifische Auffassung der Plastik und die Bedeutung ihres angestammten Ortes, Italien also, sind, so zeigt sich, Kristallisationspunkte der konzeptionellen Eigentümlichkeiten bei den Weimarer Autoren; von Kants Plastik- und Italienabstinenz und dem Vielsagenden darin hier ganz zu schweigen.

Aber verweilen wir noch bei Herder und betrachten eine letzte, wichtige Konsequenz. Die Einheit von Niedrigem und Höchstem im Begreifen macht unempfindlich für die Scheidungen von Ästhetischem und Sittlichem, die für den autonomen Begriff des Schönen ja so wichtig waren und für Moritz wie für Schiller und Kant als konstitutiv galten. Schon in den Statuenbeschreibungen in Rom deutet sich bei Herder eine Tendenz der Versittlichung des

³² Dort, wo der theoretische Systemzwang nachläßt, hält er mit den Zweifeln an der Vorbildlichkeit der Alten und ihrer Kunst nicht hinterm Berg. Zu Epigrammen, wie das über den Genius mit der gesenkten Fackel oder die Antike und den nordischen Wanderer und weitere Stellen vgl. Henry Hatfield: Schiller, Winckelmann, and the Myth of Greece. In: Schiller 1759/1959. Commemorative American Studies. Hg. John R. Frey. Urbana 1959, S. 12-35.

Sinnlich-Schönen leise an. Das Sittsame der Verhüllung ist ebenso wichtig wie die Kontur des Nackten und unverstellt Menschlichen. In der sechsten Sammlung der "Briefe zur Beförderung der Humanität" wird dies dann deutlicher,³³ um schließlich im Spätwerk bis hin zu einer Re-Moralisierung der Kunst zu führen, die sich immer noch im Einklang mit dem klassizistischen Geschmack wähnt, aber zu den Konzepten in sich selbst vollendeter, moral- und wahrheitsentlasteter Bildungen längst im schroffen Gegensatz steht. Herders anthropologischer Klassizismus ist unversehens in einen Jean Paul-nahen Antiklassizismus umgeschlagen, der solche Autonomie-Vorstellungen nur noch als eitle, formverliebte Substanzentleerung wahrnehmen kann.³⁴

In diesem Kontext ist Herders späte Auseinandersetzung mit Kant zu sehen. Die "Kalligone" von 1800 ist konzipiert als Metakritik der ästhetischen Urteilskraft. Kants Schrift mußte Herder, der immer mehr vom Ästhetischen im engeren und genaueren Sinne fortschritt, als eine Entleerung des Schönen vom Sittlichen erscheinen - ja mehr noch, als Paradigma der Entleerung philosophischer Begriffe schlechthin, da ja das Formale von Kants Fragestellung Humanitätsgesichtspunkte in die bloße Empirie ausgrenzt. Demgegenüber stopft Herder - fern aller Vorsicht und Rücksichten in der Kant-Überschreitung, wie sie Schiller walten ließ - das Schöne geradezu voll mit Begriffen und Objektivitäten. Es ist ihm das Wahre und das Gute in eins.

Die Guten aller Zeiten bestrebten sich das Schöne als eine Darstellung des Wahren und Guten anschaulich zu machen, und durch seinen Reiz das Rein-Sittliche zu fördern; und wir [unser Zeitgeist, geführt von Kant und seinen Jüngern, H. P.] strecken eine kalteiserne Hand aus, was die Natur in uns zart verschlungen hat, unerbittlich zu trennen; lobjauchzen auf dem gefundenen kahlen Fleck, 'auf dem das Schöne weder wahr noch gut seyn muß', darüber als über die höchste Entdeckung, als über das gefundene Reingöttliche, d. i. Höchst-Nutzlose, durchaus-Formelle, mithin Höchst-Leere? Wenn dies nicht Entweihung des Edelsten der Menschheit, der Künste, der Gaben, des Gefühls, der Vernunft heißt, so kenne ich keine.³⁵

³³ Erschienen 1793-97; siehe: Herder, Werke (Anm. 23), Bd. 17. 1881, S. 339-414. Vgl. etwa die Besprechung der Aphrodite im 66. Brief, S. 356f.

³⁴ Herders "Kalligone" und Jean Pauls "Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein" kommen darin zum Einstand.

³⁵ Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen. Erster Theil. In: Herder, Werke (Anm. 23), Bd. 22. 1881, S. 9.

Herder braucht in diesem Gegenentwurf gegen das äffische Spiel ästhetischer Entleerung keine Scheu davor zu haben, den mit Gründen eskamotierten Vollkommenheitsbegriff neu einzuführen. Denn das Schöne ist tiefste Interessiertheit am Obersten des Menschlichen und der Schöpfung, der *Kalokagathie*. Und was anderes bedeutet der bei den Kritikern in Ungnade gefallene Begriff der Vollkommenheit? Unverkennbar freilich, daß Herders Bestimmungen des Schönen dabei zunehmend unkörperlicher, spiritueller, gesitteter werden. Die Statuen mag er sich nur noch als bekleidete vorstellen; Sinnliches und Körperliches entschwenden dem zum Moralenthusiasten geläuterten anthropologischen Ästhetiker. Das Erhabene ist dann, so weiß der dritte Teil der "Kalligone", der Gipfel des Schönen, weil ja die sittliche Unbedingtheit, welche die Überwindung der Sinnennatur hervorruft, monistisch gesehen immer schon ihr *Telos* war. Und jener so viel diskutierte Paragraph 59 der "Kritik der Urteilskraft", der die Schönheit als Symbol des Sittlichen ins Auge gefaßt hatte, bereitet da auch keine Schwierigkeiten mehr, denn die symbolischen Qualitäten des Schönen ergeben sich ja aus seiner moralischen Konnotation. Die Plastik - ein letztes Mal - versinnbildlicht dies als Ausformung reiner, d. h. im Schönen ins Sittliche geläuterter Menschlichkeit.

Kant hatte bei seiner symbolischen Annäherung des Schönen ans Sittliche ungleich viel mehr Vorsicht walten lassen. Unbeschadet der kategorialen Trennungen wollte er lediglich eine Tendenz des Geschmacks bezeichnet wissen, die Natur mit dem Übersinnlichen zu verknüpfen. Und auch Schiller macht es sich in diesem für ihn entscheidenden Punkt nicht einfach; denn bei aller Analogiebedürftigkeit des Sinnlichen zum Vernünftigen, bleibt doch in jenem "ähnlich" die Kluft immer auch mitgedacht. Und dies aus gutem, aus bestem Grunde. Denn anders wäre das eben erst als eigene Leistung entfaltete Ästhetische wieder jenen vormaligen Heteronomien unterworfen, die es bis zur Jahrhundertmitte bestimmten.

Herder fällt, zum Befremden der Weimarer Kunstfreunde und philosophischen Kritiker, hinter solche ästhetischen Avanciertheiten zurück und dirigiert seinen Altersdiskurs in anachronistische Erbaulichkeiten. Aber es wäre andererseits völlig unangemessen, in diesem Mißverständnis der Intentionen Kants und seiner Schüler das letzte Herdersche Wort in dieser epochalen Konfrontation ästhetischer Konzepte zu sehen. Herders Blindheit gegenüber solchen Absichten korrespondiert einer früher selbst methodisch

produktiven Sehschwäche: der, die eben den alternativen Tastsinn als anthropologisches Fundament der Ästhetik herauszustellen hilft. Damit war ein neuer Zugriff auf die Kunst, besonders die vorbildliche Antike möglich; es wurde die ihr eigentümliche sinnliche Seinsweise faßbar und partiell auch beschreibbar. Aber damit war auch das Scheinen des Schönen ausgeblendet; vor dem bloß Scheinenden des Schönen, das niemals ganz das Sittliche sein kann und will, sondern immer auch und vor allem selig in sich oder "in ihm" selbst scheinen will, verschloß Herder die Augen. Autonomie der Kunst wurde ihm zunehmend fremd. Die ästhetische Anthropologie des Tastsinns ist produktiv als Reflexion der Eigentümlichkeit des sinnlichen Auffassens in der Kunst - fortwirkend bis zu Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand und Heinrich Wölfflin; aber sie ist, weil von Herder als ein Sinnlichkeit und Vernunft homogenisierendes Be-Greifen verstanden, Quelle eben auch der Blindheiten gegenüber ästhetischer Eigenheit, gegenüber der Inkommensurabilität mit dem Guten und Wahren. Das Begreifen Herders, das die Plastik als Gegenstand braucht und Italien um der Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung willen ebenso, entfaltet am Ende seine methodische Ambivalenz - es ist die von ästhetischer Neuerung und grämlich moralisierender Rückschrittlichkeit.

V

Schiller stellt, nachdem er in den Kallias-Briefen das Desiderat der Vernunft- und Sittlichkeitsanalogie in der erscheinenden Freiheit dargetan hatte, die erkenntniskritisch-transzendente Argumentation zurück, um sich der Anthropologie der Substanzenvermittlung dezidierter zuzuwenden. Aber nie vergißt er die Unähnlichkeit im Ähnlichen, das Trennende im Verbindenden, das notwendig Eigene und bloß Scheinende des Ästhetischen gerade da, wo es Schule der Humanität schlechthin sein will. Dies führt zu der ihm und seinen Texten eigenen Dynamik der Begriffsbildung, die nie an das Ende gelangt, sondern immer Komplemente braucht und nur als Konfiguration des Gegenteiligen ganz verständlich ist. Die Bilder des Plastischen sind darin die ruhenden Punkte, den Einstand des Divergenten insinuerend, der begrifflich nie ganz eintritt und zum Widerspruch und zur Revision weitertreibt - Dialektik im schönen Schein des Stillstandes.

"Ueber Anmuth und Würde" ist die erste Schrift, in der sich dieser anthropologische *Influxus* im Ästhetischen hervortut. Daraus läßt sich das Gesagte besonders klar ablesen. Anmut ist darin Schönheit, die nicht allein

von der Natur kommt, sondern auch von subjektiver Willkür - jene Schönheit, in der Natur geboren und mit Bürgerrecht in der Vernunftwelt. Diese Schönheit durch Freiheit als erster Vermittlungsschritt im Dualismus von Natur und Geist³⁶ rekurriert erstmals auch auf das Plastische, um das schwer zu Denkende durch Evidenz zu beglaubigen. Aber der Gedanke will trotz der Verführungskraft der hier sich einstellenden Konjunktionen, der von Pflicht und Neigung, von Moralischem und Sinnlich-Ästhetischem, darüber hinaus: die Würde, die in der erhabenen Beherrschung physischer Bedingtheiten liegt, ist als nächstes gefordert, da beim Dualisten Schiller dem Bereich des Sinnlichen immer noch der Ruch des Herabziehenden und Einschränkenden anhaftet. Das Erhabene setzt deshalb das Pathetische voraus, das Leiden an der tierisch-sinnlichen Natur.³⁷ Das neuerlangte Übersinnliche seinerseits aber droht unanschaulich zu werden und unästhetisch. Deshalb fordert es, um der Vorstellbarkeit willen, eine neue Sequenz plastischer Bilder. Wer anders als Laokoon, der in der körperlichen Bedrängnis Beherrschte und Geistesfreie, könnte es sein, der dafür einsteht? Aber weil das erduldet Leid nicht schön, sondern erhaben ist und das Erhabene das Sinnliche ganz hinter sich zu lassen droht, weil körperliche Präsenz und Prägnanz also schon fliehen möchten, ist als weitere, allerhöchste Denkform der Vermittlung ein Einstand von Würde und Anmut erwünscht:

Sind Anmuth und Würde [...] 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

³⁶ Man sieht hier die anthropologischen Vermittlungsversuche der frühen medizinischen Dissertationen wiederkehren, etwa die traditionelle Mittelkraft-Annahme in der "Philosophie der Physiologie" von 1779 - allerdings durch die Aufnahme des Kantischen Freiheitbegriffs entscheidend gewandelt, transzendental-philosophisch geläutert.

³⁷ Ohne daß Schiller aber je in den kantischen Pessimismus gegenüber der Sinnennatur und in deren Perhorreszierung verfiel; sie ist ihm immer auch zum Schönen hin aufhebbar und der Läuterung wert. Wiederholt beklagt Schiller den sinnenfeindlichen Rigorismus der kantischen Philosophie, mit dem er sich nie habe abfinden können. Vgl. etwa "Ueber Anmuth und Würde" (in: NA, Bd. 20 (Anm. 5), S. 286), und später noch die Briefe an Goethe vom 22. (21.) 12. 1798 und 2. 8. 1799 (in: NA, Bd. 30. Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 11. 1798 - 31. 12. 1800. Hg. Liselotte Blumenthal. Weimar 1961, S. 15f., 76f.), wo er u. a. vom Befremden über den mönchischen Geist der kantischen Philosophie spricht.

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.³⁸

Wenn Schiller philosophisch und ästhetisch besonders emphatisch wird, beruft er sich auf die Plastik. Bei Kant ist das ganz anders. Dort sind es nicht die Gelenkstellen der Argumentation, die um der Tragfähigkeit und Geschmeidigkeit des Gedankenganges willen das Unzweifelhafte der klassischen Gebilde brauchen. Sondern nur an einer, eher marginalen Stelle wird das schöne Alte herbeizitiert. Es ist im Paragraphen 17 der "Kritik der Urteilskraft", wo für den Begriff der Normalidee ein Beleg gesucht wird. Sie, diese Normalidee, ist "die Form, welche die unnachlässliche Bedingung aller Schönheit ausmacht," ist "das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen, Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung", ist die "Richtigkeit in Darstellung der Gattung" - nicht das Höchste also, an das der Gedanke kaum mehr heranreicht, nicht sein Fluchtpunkt der Befriedigung und Stillstellung in der schönen Gestalt, nicht Norm, die er sich mit Freude vorgeben ließe, sondern nur bildgewordener Inbegriff des Normalen. Polyklets berühmter Doryphoros oder Myrons Kuh sind dann dafür beliebige Beispiele, die Kant der antiken Kunstliteratur entnimmt, Beispiele, bei jeder Anschauung.³⁹ Der ästhetische Gegenstand in

³⁸ NA, Bd. 20. (Anm. 5), S. 300f. Was die von Schiller genannten Plastiken anlangt, so scheint er damit keine Anschauung verbunden zu haben. Von Mannheim her kennt Schiller offenbar weder einen "borghesischen geflügelten Genius" noch eine "Muse des Barberinischen Pallastes". Das Mannheimer Inventar von 1731, das neben zeitgenössischen Quellen, wie etwa Briefen, das vollständige Verzeichnis der in Mannheim aufgestellten Abgüsse darstellt, kennt von den Schillerschen Antiken nur den belvederischen Apoll (Nr. 46) und zwei damals als Nioben interpretierte Statuen, die heute nicht mehr eindeutig identifiziert werden können; es handelt sich hierbei um eine "Niobe piangente di Villa Medici" (Nr. 24) und eine "Niobe orante dif. Villa Medici" (Nr. 25). Vgl. Claudia Braun: Ein Inventar von 1731. In: Dirk Kocks u. a. (Hg.): Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie 1769-1803. Mannheim 1984, S. 21-29. Schiller bezieht sich, statt auf Statuen, die er aus eigener Anschauung kennt, auf Winckelmanns "Geschichte der Kunst des Alterthums" (und zwar auf die Wiener Ausgabe von 1776; vgl. Johann Winckelmann: Geschichte der Kunst der Alterthums. Nach dem Tode des Verfassers hg. Wien 1776; zum borghesischen geflügelten Genius S. 279; zur Niobe S. 326, 474, 482, 656ff.; zur Muse des Barberinischen Palastes als Muster gefälliger "Gratie", S. 487). Wie Schiller selbst, so mag hier auch der Leser auf Anschauung und mithin auf Abbildungen verzichten.

³⁹ Kant, Werke (Anm. 8), Bd. V. 1908, S. 235. Die wichtigste Replik des Doryphoros wurde 1797 in Pompeji gefunden und erst 1863 als solche identifiziert; man wußte aber von dem Bildnis als Inbegriff der Vollkommenheit seit der antiken Schrifttradition, so etwa bei Philostrat oder Galen. Noch Winckelmann hält sich in seiner Kunstgeschichte an diese Zeugnisse. Die legendäre Kuh des Myron, die ja auch Goethe zur Reflexion veranlassen sollte ("Myrons Kuh", 1812), ist überhaupt nicht erhalten und ebenfalls nur aus dem Schrifttum der Alten oder allenfalls aus Münzen rekonstruierbar.

seiner eigenen Faktur und Bedeutung wird redundant, austauschbar, bloßes Exempel eines Allgemeinen. Theorie des Ästhetischen, die argumentative Sprünge über die Abgründe der dualistisch aufgerissenen Dichotomien hinweg vermeidet, bleibt intellektuell souverän,⁴⁰ aber in ihrem Kunstverständnis - dies der Preis - nähert sie sich dem Belanglosen.

Auch Schillers künstlerische Bezugspunkte sind konventionell. Und sie sind philosophisch-systematisch funktional, werden kaum in wirkliche Anschaulichkeit entlassen, erhalten kaum Eigenrecht. Ihnen fehlt das Greifbare, das dieselben Bildungen bei Herder erlangen. Aber Herder erkaufte die Sinnfälligkeit des Übersinnlichen eben mit anthropologischen, humanitätsphilosophischen Vermischungen, die die Konturen des Ästhetischen als eines autonomen Bereichs verwischen. Schillers Vereinigungsvorstellung von Anmut und Würde, in der die eigentliche Unvereinbarkeit von Sinnennatur und Vernunftwelt immer noch anklingt, braucht den schönen Schein, und zwar vielfältig, ja überdeterminiert - Vorschein einer Vermittlung an den Grenzen des Denkens und bloßer Schein dieses höchsten Einen, Schein der absoluten Selbstgenügsamkeit und Eigengesetzlichkeit, des zu sich selbst gekommenen Ästhetischen also, und doch auch Durchscheinen der Utopie einer geschichtsphilosophischen Praxis, der dienend es sich selbst überschreiten müßte. Dem allen hält kein einzelnes Bildnis stand. Schillers Evidenz, weil abgeleitet aus allerschwierigsten argumentativen Komplexitäten, und Beschwörung eher von deren Plausibilität als Beglaubigung, teilt sich nicht mit. Ausgerechnet jene angebliche Juno Ludovisi, dieser weibliche Kolossalkopf aus Marmor, den Schiller vielleicht nie gesehen hat und der uns heute kalt läßt,⁴¹ soll alles in einem gültig und endgültig vor Augen führen:

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. Beseelt von diesem Geiste löschten sie aus den Gesichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neigung auch alle Spuren des Willens aus, oder besser, sie machten beyde unkenntlich, weil sie

⁴⁰ Kant mißachtet an anderen Stellen dementsprechend die Bilder, sofern sie für begriffliche Klärungen entstehen. In Bezug auf die poetischen Bilder, die Metaphern, und ihre Funktion im philosophischen Diskurs ist dazu wiederum die Kritik der Herderschen "Ideen" höchst aufschlußreich. (Vgl. Kant, Werke (Anm. 8), Bd. VIII. 1912. S. 60f.).

⁴¹ Die Gipsreplik als Ersatz für Goethes römischen Besitz kam erst 1823 in das Haus am Frauenplan in Weimar. Es handelt sich bei dem Marmorkopf um den Kopf der Statue der Antonia Minor, Gattin des älteren Drusus, also aus der römischen Kaiserzeit.

beyde in dem innigsten Bund zu verknüpfen wußten. Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Anlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beyden, weil es beydes zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsre 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 Biöse, 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 Nahmen hat.⁴²

Daß dafür dann die Bilder stehen, zeugt von der Größe der Konstruktion. Aber die Bilder sind auch Zeichen für die Brüche und Plausibilitäts Grenzen,⁴³ so wie in den anderen ästhetischen Entwürfen der Zeit für die Glättungen, Ellisionen, Leerstellen, für die Eigenwilligkeiten, Leistungen und Vereinfachungen.

Nachtrag

Wo Schiller, wie in seiner letzten großen Abhandlung, der "Ueber naive und sentimentalische Dichtung", sich wieder mehr der Poesie zuwendet, verschwinden die klassizistischen Vorbilder antiker Plastik. Das Eigene poetischer Tätigkeit in der Moderne will gewürdigt sein; die harmonischen Vermittlungen bildender Kunst treten gegenüber dem Reflexionspotential und den Abstraktionen der literarischen Gattungen zurück. Sentimentalische Erinnerungen an eine gedachte Einheit von Sinnlichem und Geistigem ersetzen ihre unmittelbare Präsenz - auch das Naive ist ja Kindlichkeit nur da, wo sie nicht mehr erwartet wird, nämlich in der vom Alten weit entfernten Gegenwart. Und diese Erinnerungsleistung ist viel mehr als bloßes

⁴² 15. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen in: NA, Bd. 20 (Anm. 5), S. 256f.

⁴³ Bezeichnenderweise beschreibt Schiller die Plastik in seinen späteren ästhetischen Schriften nicht mehr. Das hat er nur in jenem "Brief eines reisenden Dänen" (NA, Bd. 20 (Anm. 5), S. 101-106) von 1785 getan, als es um die Gipsrepliken vor allem der Belvedere-Sarkophagen ging; dort hatte er sich ganz und gar als Epigone Winckelmanns erwiesen. In den Schriften nach 1792 figurieren die Plastiken nunmehr als solche Fluchtpunkte der Argumentation, als das Andere der diskursiven Sprache. Sie treten in ihrer eigenen Faktur nicht mehr in Erscheinung. So auch im Essay "Ueber das Pathetische" (Ebd. S. 196-221).

Festhaltenwollen an den Projektionen vergangener ästhetischer Vollendung: sie demonstriert die Fähigkeit modernen Hinausgehens über das Endliche, das Gegenwärtige und Umgrenzte des sinnlich Erfahrbaren und Gegebenen in die Sphäre des Unendlichen universeller Reflexion. An der Stelle der plastischen Bilder, etwa dem des in sich ruhenden Herkules-Torso, steht nun der Mythos, der die Bewegung des Übergangs ins Göttliche versinnbildlicht - die Apotheose des Herkules und seine Vermählung mit Hebe soll diese Dynamik repräsentieren statt der Statuarik der Plastik. Wie man weiß, wollte Schiller mit dieser heroischen Idylle den Triumph des Sentimentalischen und Idealischen in der Poesie feiern,⁴⁴ allein, das Unendliche erlaubt keine Sistierung in anschaulichen Figurationen, es will unaufhörlich Entgrenzung. Schiller begibt sich in die Gefahr, sich in seiner ästhetischen Theorie am Ende mit dem Abschied vom Plastischen vom Bildlichen der Kunst und Poesie überhaupt zu entfernen.

⁴⁴ Vgl. den Brief an Wilhelm von Humboldt vom 29. (und 30.) 11. 1795. In: NA (Anm. 1), Bd. 25. Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 1. 1788 - 28. 2. 1790. Hg. Eberhard Haufe. Weimar 1979, S. 118ff.