

Nationale und Kapodistrias-Universität Athen
Philosophische Fakultät
Fachbereich für deutsche Sprache und
Literatur

März 2018

Das
Reflexionserhabene
Analyse des Erhabenen bei
Schiller im Licht seines späten
Pessimismus

Dissertation
vorgelegt von Vasilis Diamantopoulos

Inhaltsverzeichnis	
Danksagung.....	4
Einleitung und Forschungsstand	5
1. GEFÜHL UND REFLEXION. KANTS BEITRAG ZU EINER THEORIE DES ERHABENEN	23
1.1 Schönes und Erhabenes als Reflexionsurteile. Gemeinsamkeiten und Unterschiede	23
1.2 Die Struktur des Mathematisch-Erhabenen.	38
1.2.1 Die mathematische und die ästhetische Größenschätzung: Erläuterung der Begriffe „groß“ und „eine Größe sein“.....	38
1.2.2 Die Darstellungsfunktion der Einbildungskraft: Auffassung und Zusammenfassung	43
1.2.3 Gleichzeitiges Erscheinen von Unlust und Lust. Die Negativität als Rettung des Ästhetischen	48
1.3 Das Dynamisch-Erhabene als dynamisches Reflexionsurteil	50
1.3.1 Die Natur als Macht und Gewalt: Todesfurcht und Selbsterhaltung „anderer Art“	50
1.3.2 Der Übergang zur Schillers Auffassung. Die Frage nach der Anwendung des Erhabenen in der Kunst. Kants Einwände	55
2. DAS REFLEXIONSERHABENE: SCHILLERS BEITRAG ZU EINER THEORIE DES ERHABENEN.....	59
2.1 Einleitung: Zur Aufnahme der Kantischen Ästhetik durch Friedrich Schiller.....	59
2.2. Die Darstellung von sittlichen Ideen und das Erhabene als Grundbegriffe der Schillerschen Poetik.....	65
2.2.1 <i>Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen</i>	65
2.2.2 <i>Über die tragische Kunst</i>	82
2.2.3 <i>Vom Erhabenen</i>	100
2.2.4 <i>Über das Pathetische</i>	115
2.3 Die Wende Schillers zum Reflexionserhabenen – <i>Über das Erhabene</i>	132
2.4 Die zentrale Bedeutung der Negativität des Erhabenen für die Reflexion und die Zweckmäßigkeit der Natur im Hinblick auf die Entwicklung des Schillerschen Erhabenen	157
2.4.1 Einleitende Bemerkungen.....	157
2.4.2 Zur Bedeutung, Herkunft, Vorgeschichte und Entwicklung des Reflexionsbegriffs bis Kants <i>Kritik der reinen Vernunft</i>	162
2.4.3 Der Begriff der Reflexion in der ersten Kritik.....	165
2.4.4 Reflexion, reflektierendes Urteil, Zweckmäßigkeit der Natur in den zwei Einleitungen zur dritten Kritik.	169
2.4.5 Die Verbindung des Erhabenen mit der Zweckmäßigkeit der Natur. Die Argumentation von Christine Pries.....	196
2.4.6 Die Negativität des Erhabenen als notwendiger Bestandteil der Zweckmäßigkeit der Natur. Schillers Weiterentwicklung dieses Gedankens.	203
2.4.7 Kants Geschichtsphilosophie in ihrem Verhältnis zum Schillerschen Erhabenen des Verstandes für die Natur und die Geschichte	211
2.5 Darstellung des Erhabenen in Schillers Drama <i>Die Braut von Messina</i> : Das Reflexions- Erhabene und das Drama.....	223
2.5.1 <i>Die Braut von Messina</i> ist keine pathetische Satire (Renate Homann), sondern leitet einen neuen Abschnitt in Schillers dramatischem Schaffen ein, in dessen Mittelpunkt der Begriff des Reflexions-Erhabenen steht.....	223

2.5.2 Die <i>Braut von Messina</i> ist weder ein Schicksalsdrama noch ein Charakterdrama, sondern ein Reflexionsdrama	245
2.5.3 Die Verwendung des Chors als dramatis persona und reflektierender Kommentator in <i>Die Braut von Messina</i> im Sinne eines neuen Dramentypus – des Reflexionsdramas.....	270
Schluss.....	285
LITERATURVERZEICHNIS	293

Danksagung

Bei der Entstehung meiner Dissertation habe ich von zahlreichen Personen Unterstützung erfahren. Ich kann hier lediglich die wichtigsten Personen aufzählen, denen ich dafür dankbar bin. Meinen größten Dank möchte ich zunächst den Betreuern meiner Arbeit und Mitgliedern der Dreier-Kommission aussprechen. Prof. Dr. Georgios Xiropaidis hat meine Arbeit von Beginn an mit großem Engagement gefördert und intensiv begleitet. Für vertiefte Diskussionen zu verschiedenen inhaltlichen und methodischen Gesichtspunkten danke ich sehr Prof. Dr. Mark Michalski. Besonders dankbar bin ich Prof. Dr. Wilhelm Benning für seine konstruktive Kritik und zahlreichen Anregungen. Ganz besonders möchte ich Daniel Koglin und Florian Liesegang für die Übernahme von Korrekturen danken. Gedankt sei darüber hinaus an dieser Stelle der Staatlichen Stipendienanstalt (I.K.Y), die meine Dissertation durch ein Stipendium finanziell gefördert hat. Nicht zuletzt gilt mein Dank meiner Familie, die mich bei der Entstehung meiner Dissertation unterstützt hat. Meine Arbeit möchte ich Herrn Nikos und Frau Gisela Christopoulos widmen.

Einleitung und Forschungsstand

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht darin, die Transformation der ästhetischen Kategorie des Erhabenen¹ zum „Reflexionserhabenen“ bei Friedrich Schiller zu verfolgen und nachzuvollziehen. Die zentralen Momente, welche die Entwicklung des Begriffes des Erhabenen bei Schiller geprägt haben, und somit die notwendige Voraussetzung für dessen Verständnis darstellen, lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Begegnung mit Kant,² die Lektüre der griechischen Klassiker, die Französische Revolution und die Wiederaufnahme der dramatischen Praxis (mit *Wallenstein*, 1799) nach ihrer Unterbrechung um 1790. Die ersten drei Momente sind mit der gleichzeitigen Entwicklung einer ästhetischen Theorie bei Schiller verbunden, deren Ergebnis vor allem die „großen Abhandlungen“³ und die Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen*, *Über das Pathetische* und *Über das Erhabene*⁴ sind. Schiller setzte seine dramatische Produktion nach dieser „theoretischen“ Pause fort, woraufhin *Wallenstein* (1799), *Maria Stuart* (1800), *Die Jungfrau von Orleans* (1801), *Die Braut von Messina* (1803), *Die Huldigung der Künste* (1804) und *Wilhelm Tell* (1804) entstanden. Zur Analyse der Transformation des Erhabenen zum „Reflexionserhabenen“ bei Schiller konzentriere ich mich auf die fünf erwähnten theoretischen Aufsätze, wobei ich die These darlege, dass das Erhabene bei Schiller

¹ Zum Begriff des Erhabenen, vgl.: Zelle, Kallendorf, Pries 1992: Sp. 1369. Zur geschichtlichen Entwicklung des Erhabenen bis Schiller, vgl. Barone 2004: 29 - 109. Sehr wichtig für das Verständnis vom Erhabenen im 18. Jahrhundert sind die Hinweise von Zelle 1987: 85ff, Strube 1995: 272ff und Hurstel 1995: 111ff. Zur Auffassung des Erhabenen nach Kant und Schiller, vgl. Pries 1995: 11 - 38 / Homann 1977: 7 - 14. Zur „Renaissance“ des Erhabenen im 20. Jahrhundert durch Lyotard vgl. Lyotard 1994 / Pries (Hrsg.) 1989: 24ff / Barone 2004: 11 - 14.

² Schiller hat das Kantische Denken in einigen kleinen Schriften Kants um 1787 kennengelernt. Er begann das intensive Studium der Kantischen Philosophie mit der Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* spätestens im März 1791, vgl. Malter 1995: 281f.

³ Diese Bezeichnung stammt aus der Nationalausgabe der Schillerschen Werke. Gemeint sind damit: *Über Anmut und Würde* (NA 20, 251 - 309), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (NA 20, 309 - 413) und *Über naive und sentimentalische Dichtung* (NA 20, 413 - 503). Schillers Werke werden nach der Nationalausgabe unter Angabe des betreffenden Bandes und der zugehörigen Seitenzahl zitiert. Schillers Briefe werden nach: Georg Kurscheidt (Hrsg.) 2002 und Norbert Oellers (Hrsg.) 2002, in der Form „Friedrich Schiller Briefe I oder II“ entsprechend mit Angabe des Datums des Briefes und der Seitenzahl des Bandes zitiert. Die Qualifikation dieses Werks als Quelle für die Briefe Schillers ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Herausgeber die Nationalausgabe als Referenz benutzt aber gleichzeitig sie selber mit vielen der Manuskripte überprüft haben. Das Werk enthält darüber hinaus 28 Briefe, die in der Nationalausgabe nicht zu finden sind. Der Text folgt genau der Nationalausgabe (vgl. Friedrich Schiller Briefe I 1772 - 1795, 844).

⁴ *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* werden in der Nationalausgabe als *Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant* gruppiert (NA 20: 133 - 148 / 148 - 171 / 171 - 196 / 196 - 222 entsprechend). *Über das Erhabene* wird in Band 21 dem Kapitel V *Weitere kleine Schriften während und nach der Zeit der großen Abhandlungen* zugeordnet (NA 21, 38 - 57).

eine zweistufige Entwicklung aufweist: In der ersten Entwicklungsstufe, die in *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* erörtert ist, versucht Schiller die Kantische Analytik des Erhabenen in seiner ästhetischen Theorie so anzuwenden, dass es zur Darstellung von Vernunftbegriffen dient. In der zweiten Phase dagegen findet zuerst im Aufsatz *Über das Erhabene* und anschließend in den Dramen des Spätwerks⁵ Schillers eine Transformation des Erhabenen statt, wobei Schiller die Idee der Versinnlichung von Vernunftbegriffen durch das Erhabene in der Tragödie aufgibt, um das Erhabene nun mit seinem persönlichen ästhetischen und geschichtsphilosophischen Pessimismus zu verknüpfen. Die These meiner Studie ist, dass die so grob umrissene zweite Phase der Transformation des Erhabenen bei Schiller so stark mit dem zentralen Moment der Kantischen und Schillerschen Ästhetik, nämlich der (ästhetischen) Reflexion, zusammenhängt, dass das späte Erhabene Schillers als „Reflexionserhabenes“ bezeichnet werden muss. Um diese These theoretisch zu untermauern, gehe ich auf den transzendentalen Begriff der Reflexion und ihr Prinzip, die Zweckmäßigkeit der Natur, bei Kant ein, um dann die Möglichkeit einer notwendig ergänzenden Funktion des Erhabenen zur Zweckmäßigkeit der Natur – entgegen Kant - zu thematisieren. Im Rahmen der Tragödienpraxis von Schiller profiliere ich darüber hinaus eine Interpretation des Dramas *Die Braut von Messina* im Sinne des „Reflexionserhabenen“. Im Folgenden soll ein kurzer Forschungsüberblick sowie eine Übersicht dieses Vorhabens dargelegt werden.⁶

⁵ Vgl. Barone 2004: 215-295 (zu *Wallenstein*) und 295 – 329 (zu *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Braut von Messina* und *Demetrius*). Vgl. auch Wassiliou: 2015: 243ff.

⁶ Aus diesen einleitenden Bemerkungen lässt sich auch meine Entscheidung erklären, die drei großen Abhandlungen *Über Anmut und Würde*, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und *Über naive und sentimentalische Dichtung* bei meiner Analyse der Transformation des Erhabenen bei Schiller nicht ausführlich zu thematisieren. Auf die letzte gehe ich nur im Rahmen meiner Erörterung der These von Homann ein, die *Braut von Messina* sei eine pathetische Satire, wobei ich den Begriff der Reflexion in den Mittelpunkt meiner Betrachtungen stelle. *Über Anmut und Würde* gehört zwar zum Thema Erhabenen bei Schiller, aber es ist für den allgemeinen Rahmen meiner Arbeit und vor allem für die Besprechung des Spätwerks von Schiller nicht so aufschlussreich, nicht nur weil das darin dargestellte Erhabene mit dem der erwähnten Aufsätze – außer *Über das Erhabene* - identisch ist (Darstellungsfunktion des Erhabenen für die Ideen der Vernunft), sondern auch deswegen, weil Schiller darin eine vergleichende Darstellung des Erhabenen und des Schönen vornimmt, welche die These meiner Arbeit, nämlich die Problematik der Transformation des Erhabenen bei Schiller kaum aufhebt. So einer vergleichenden Erörterung zwischen dem Schönen und Erhabenen dient auch das in den *ästhetischen Briefen* durch Schiller eingeführte Begriffspaar „schmelzende“ und „energische“ Schönheit (NA 20, 360ff.). In dieser Schrift versucht Schiller, die Möglichkeit einer Vereinigung beider Kategorien (die schmelzende Schönheit entspricht dem Schönen und die energische dem Erhabenen) zum „Ideal-Schönen“ (NA 20, 363) aufzuzeigen, welche die Vollendung des Menschen durch eine ästhetische Erziehung bewirken soll. Das darin dargestellte Erhabene unterscheidet sich

Über die Degradierung⁷ des Kantischen Erhabenen im Vergleich zum Schönen in der nachkantischen Ästhetik, die von der „Beschönigung“⁸ desselben bei Schiller⁹ über sein scharfes Kritisieren von Herder,¹⁰ der Romantik,¹¹ Hegel¹² und Vischer¹³ bis hin zu seiner absoluten Verwerfung von der Ästhetik der Nachkriegszeit wegen seiner Verwendung vom Nationalsozialismus reicht, ist schon viel geschrieben.¹⁴ Eine Umkehr dieser Tendenz in der Ästhetik findet erst in den 1970er bzw. 1980er Jahren mit der sogenannten „Renaissance des Erhabenen“¹⁵ statt, wo wichtig ist, dass Kant die Begründung und die theoretische Fundierung der ästhetischen Kategorie des Erhabenen anerkannt wird.¹⁶ Interessant ist allerdings, dass, obwohl die Neubelebung des Erhabenen in den USA, in Großbritannien und in Frankreich¹⁷ allgemein mit einer Akzeptanz des transzendentalen Charakters desselben verbunden war, die Aktualisierung des Erhabenen in der deutschen Ästhetik zunächst skeptisch empfangen wurde, vor allem weil man das Erhabene bei Kant – ganz im Sinne der Kritik der Nachfolger Kants - überwiegend und einseitig in seiner metaphysischen Dimension interpretiert hat.¹⁸ Trotzdem war auch für den deutschen Raum diese negative Einstellung vorläufig,¹⁹ was zur Folge hatte, dass man angefangen hat, das Erhabene – jetzt auch unter Berücksichtigung von Schiller - als eine eigenständige

kaum von dem in den Aufsätzen *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen*, und *Über das Pathetische*, die ich ausführlich in meiner Analyse erörtere. Auf die Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung* beziehe ich mich bei meiner (negativen) Beantwortung der Frage, ob die in den *Briefen* ausgedrückte Enttäuschung Schillers von der Französischen Revolution mit seinem in *Über das Erhabene* herrschenden Pessimismus in Zusammenhang steht. Die Fokussierung auf die fünf Aufsätze mit gleichzeitiger Herabstufung vor allem der Schriften *Über Anmut und Würde* und *Über naive und sentimentalische Dichtung* im Rahmen einer Besprechung des Erhabenen mit Schwerpunkt das Spätwerk von Schiller ist auch in der Forschung zu finden (vgl. Awe 2012).

⁷ Vgl. Awe 2012: 337.

⁸ Pries 1995: 17.

⁹ Vgl. Pries 1995: 16f.

¹⁰ Vgl. Pries 1995: 17f.

¹¹ Vgl. Pries 1995: 18.

¹² Vgl. Pries 1995: 22.

¹³ Vgl. Pries 1995: 24f.

¹⁴ Vgl. stellvertretend hier Pries 1995: 11-35 und Homann 1977: 7-14.

¹⁵ Pries 1995: 35, vgl. auch Awe 2012: 337f.

¹⁶ Weiskel bezeichnet Kant als den „chief philosopher of the sublime“ (Weiskel 1976: 7).

¹⁷ Vgl. Lyotard 1994.

¹⁸ Vgl. Pries 1995: 36f.

¹⁹ Zu einer positiven Annäherung des Kantischen Erhabenen in den deutschsprachigen Analysen hat Christine Pries entscheidend beigetragen, vgl. Pries 1989: 24ff und Pries 1995. Wichtig ist darüber hinaus in diesem Kontext die Darstellung von Kray 1994: 58ff. Eine aufschlussreiche Gegenüberstellung des Schillerschen und des postmodernen Erhabenen von Lyotard gibt Barone: 2004: 11-14.

und autonome ästhetische Kategorie neben dem Schönen zu analysieren.²⁰ Bei der Auseinandersetzung der Forschung mit dem Schillerschen Erhabenen als eine eigenständige ästhetische Kategorie nach seiner „Rethematisierung“²¹ werden u.a. folgende Aspekte aufgegriffen: Vergleich zwischen dem Kantischen und dem Schillerschen Erhabenen, Analyse der Frage nach der Priorität des Schönen oder des Erhabenen und ihrer Dichotomie bzw. Verschmelzung in der Ästhetik Schillers, Untersuchung einer möglichen Beziehung zwischen dem Erhabenen und einer ästhetischen Erziehung, Studien zur Anwendung der ästhetischen Theorie Schillers des Erhabenen auf seine Dramen. Im Rahmen der Gegenüberstellung des Erhabenen bei Kant und Schiller herrscht in der Forschung Einstimmigkeit darüber, dass Schiller das Kantische Erhabene von seiner „Kunstferne“²² befreit und in der künstlerischen Theorie und Praxis seiner Dramatik lebendig integriert hat.²³ Diese neue Orientierung des Erhabenen bei Schiller geht mit Schillers „anthropologischer“ Betrachtung der Moral und Freiheit und seiner Theorie des „ganzen“ Menschen einher: Er sieht im Erhabenen, wie beim Schönen, nur dann eine moralische Funktion, wenn es künstlerisch in der Tragödie dargestellt wird. In diesem Sinne wird die subjektive Innerlichkeit bzw. Objektlosigkeit²⁴ des Kantischen Erhabenen von Schiller intensiv in Frage gestellt. Der größte Teil der Forschung sieht allerdings eine Aufhebung der Autonomie der Kunst durch ihre Verknüpfung mit dem Erhabenen.²⁵ Es wird darüber hinaus allgemein akzeptiert, dass Schiller das Dynamisch- im Vergleich zum Mathematisch-Erhabenen Kants vorzieht.²⁶ Eine weitere Entwicklung des Kantischen Erhabenen durch Schiller ist seine Vereinigung mit dem Schönen,²⁷ was aber zum beliebten Streitpunkt in der Forschung geworden ist: Ein Teil der Forschung ist für eine komplementäre Beziehung zwischen dem Schönen und Erhabenen bei Schiller.²⁸ Eine weit verbreitete, allerdings frühere²⁹ These geht vom Aufgehen des Erhabenen

²⁰ Eine der ersten theoretischen Untermauerungen einer doppelten Ästhetik, welche sowohl das Schöne als auch das Erhabene gleichberechtigt berücksichtigt, ist Zelle zu verdanken, vgl. u.a. Zelle 1995.

²¹ Pries 1995: 35.

²² Pries 1995: 15.

²³ Vgl. Pries 1995: 16.

²⁴ Vgl. Pries 1995: 15.

²⁵ Vgl. Awe 2012: 349. Für die Beibehaltung der Selbständigkeit der Kunst trotz der durch Schiller eingeführten Integration des Erhabenen in der Tragödie ist allerdings Reinhardt 1982: 252-269 und Berghahn 2009: 209ff.

²⁶ Vgl. Pries 1995: 17.

²⁷ Vgl. Pries 1995: 17.

²⁸ Vgl. Awe 2012: 342f. Awe ist für eine Komplementarität des Schönen und Erhabenen bei Schiller auch in seinem Spätwerk. Genau dieser Ansicht sind: Zelle 2005: 657 und Ehlers 2011: 203.

²⁹ Vgl. Awe 2012: 338.

im Schönen aus, woraus dann das Idealschöne entsteht.³⁰ Dieser Ansicht steht eine Vielfalt von Auffassungen entgegen, die von einer zeitlichen Aufeinanderfolge³¹ von Schönerm und Erhabenem über eine Hierarchisierung des einen oder des anderen bei Schiller³² bis hin zur absoluten Dichotomisierung³³ beider reicht. Was eine mögliche Verknüpfung des Schillerschen Erhabenem mit einer ästhetischen Erziehung betrifft, wird in der Forschung u.a. darüber diskutiert, ob das Erhabene im Rahmen der ästhetischen Briefe Schillers mit der „energischen Schönheit“³⁴ gleichzusetzen ist oder nicht.³⁵ Gemeinsamer Topos fast aller Forscher des Schillerschen Erhabenem ist, dass sie es fast ausschließlich mit Schillers Tragödientheorie und –schaffen assoziieren.³⁶ Sehr wichtig für meine Analyse ist nun das zentrale Ergebnis meines Studiums des Forschungsstands zum Schillerschen Erhabenem: Fast alle Interpreten betrachten das Erhabene bei Schiller als eine durchgehend einheitliche, konstant gebliebene und von Schiller kaum überarbeitete ästhetische Kategorie. In der Forschung gibt es kaum Hinweise auf eine mögliche Entwicklung und Erweiterung des Schillerschen Denkens zum Erhabenem.³⁷ In meiner Studie dagegen gehe ich von einer zweistufigen Entwicklung des Erhabenem bei Schiller aus, wobei die erste Phase sich mit der in der Literatur am häufigsten diskutierten Versöhnungsästhetik Schillers deckt; in meiner Analyse der zweiten Entwicklungsstufe des Erhabenem versuche ich den geschichtsphilosophischen und ästhetischen Pessimismus des Spätwerks Schillers im Begriff des „Reflexionserhabenem“ zusammenzufassen und zu profilieren. Dabei berücksichtige ich folgende, relativ wenige Forscher, welche eine entsprechende Entfaltung des Erhabenem bei Schiller theoretisch untermauern: Düsing³⁸ stellt am Ende seiner Arbeit fest: „Neben dem bisher untersuchten Zusammenhang zwischen dem Erhabenem, dem lyrisch vergegenwärtigten Ideal und dem freien Tod des

³⁰ Diese Meinung vertreten u.a. Düsing 1967: 138ff vor allem 196 und 198, Petrus 1993: 31, Pries 1995: 17.

³¹ Vgl. Stenzel 1975: 171f. Homann 1977: 91ff behauptet, dass das Erhabene „zum Prinzip des Ästhetischen und damit der neueren Literatur“ (Homann 1977: 91) geworden sei, sie ist also für eine Dominanz des Erhabenem im Vergleich zum Schönen erst im Spätwerk Schillers, was auch Hofmann 2002: 66ff teilt. Vgl. auch Zelle 1995: 180ff.

³² Vgl. Zelle 2005: 658f und Berghahn 2009: 30. Beide gehen davon aus, Schiller habe das Erhabene im Vergleich zum Schönen priorisiert.

³³ Vgl. Kössler 1962: 137f, Riedel 2001: 3-22.

³⁴ NA 20, 360ff.

³⁵ Für eine Verkettung ist z.B. Düsing 1967: 138ff, Homann 1977: 101 dagegen ist Awe 2012: 344f.

³⁶ Vgl. Awe 2012: 337. Vgl. zu dieser Verknüpfung stellvertretend Düsing 1967, Sudhof 1978, Böhler 1982, Schulz 1988, Hofmann 1999 / 2002 / 2003 / 2004, Barone 2004, Pikulik 2004, Düsing 2006, Schillemeit, Jost 2009.

³⁷ Vgl. Awe 2012: 352, 378.

³⁸ Vgl. Düsing 1967.

idealistischen Helden gibt es in Schillers Dramen noch eine zweite Darstellungsform der erhabenen Situation. Bereits die Analyse der „Braut von Messina“ hatte gezeigt, daß die idealistische Form der erhabenen Situation leicht in eine andere übergehen kann. Das Erhabene beruht dann nicht mehr auf einem idealistischen Glauben und der Freiheitsidee – statt dessen werden oft das Schicksal und die Notwendigkeit beschworen –, sondern vor allem auf der Kraft einer großen, allein auf sich selbst gestellten Persönlichkeit.³⁹ Düsing sieht in dieser Stufe des Erhabenen eine Verabschiedung Schillers von der „idealistischen“⁴⁰ Form der Erhabenheit, wie sie in den Dramen vor *Wallenstein* zu verfolgen ist, und er unternimmt eine Interpretation desselben, um die neue, „realistische“⁴¹ Stufe des Erhabenen zu profilieren. „Realistisch“ heißt hier, dass erhaben auch ein großer Charakter – wie Wallenstein – sein kann, dessen Sittlichkeit allerdings gleichzeitig zweifelhaft ist. Diese Entwicklung im Schillerschen Erhabenen wird von Düsing in Zusammenhang mit Schillers Beschäftigung mit der Geschichte gebracht.⁴² Es ist von großer Bedeutung für meine Analyse des „Reflexionserhabenen“, dass Düsing auch diese realistische Form des Erhabenen vom idealistischen, „heroischen“⁴³ Erhabenen *nicht* distanziert. *Wallenstein* ist der Ausgangspunkt der Argumentation der bedeutenden Studie von Paul Barone,⁴⁴ der bei der Entwicklung des Schillerschen Erhabenen nun eine klare Trennlinie zwischen dem in den Tragödien vor *Wallenstein* dargestellten Heroischerhabenen⁴⁵ und dem neuen, Chaotischerhabenen⁴⁶ zieht. Barone bezieht sich bei seiner Erörterung direkt auf die Schrift *Über das Erhabene*⁴⁷ und berücksichtigt Schillers späten geschichtsphilosophischen und ästhetischen Pessimismus, um seine These zu begründen, diese neue Dimension des späten Erhabenen bei Schiller sei mit der Hervorhebung der Furcht und die gleichzeitige Degradierung des Mitleids als Mittel der tragischen Wirkung verbunden.⁴⁸ Sehr wichtig für die Unterstützung meiner These über eine Entwicklung des Schillerschen späten Erhabenen zum „Reflexionserhabenen“ im Rahmen der geschichtsphilosophischen und ästhetischen

³⁹ Düsing 1967: 263f.

⁴⁰ Düsing 1967: 263.

⁴¹ Düsing 1967: 263.

⁴² Vgl. Düsing 1967: 267f.

⁴³ Düsing 1967: 282.

⁴⁴ Vgl. Barone 2004.

⁴⁵ Barone 2004: 112, vgl. auch 164–183.

⁴⁶ Barone 2004: 156.

⁴⁷ Vgl. Barone 2004: 109ff.

⁴⁸ Vgl. Barone 2004: 189.

Negativität im Spätwerk Schillers sind auch die Erörterungen von Riedel,⁴⁹ Zelle,⁵⁰ Janz,⁵¹ Hofmann⁵² und neulich Jakovljević.⁵³ Bethge,⁵⁴ von Wolff-Metternich,⁵⁵ Schillemeit⁵⁶ und Awe⁵⁷ gehören auch zum Teil der Forschung, die eine einheitliche, kohärente und konsequente Interpretation des Erhabenen durch Schiller in allen diesbezüglichen Schriften und Dramen Schillers für fraglich hält. Ich habe sie u.a. bei meinen Untersuchungen zum Verhältnis von *Über das Erhabene* zu *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* berücksichtigt. Bei meinem Versuch, das „Reflexionserhabene“ mit dem Prinzip der Reflexion, nämlich der Zweckmäßigkeit der Natur, zu verknüpfen, habe ich mich u.a. an den Arbeiten von Homann⁵⁸ und Hofmann⁵⁹ orientiert. Meine These in der vorliegenden Studie geht über die Darlegungen der erwähnten Analysen hinaus: Ich versuche aufzuzeigen, dass das von Schiller in *Über das Erhabene* neu definierte Erhabene, das von seinem geschichtsphilosophischen und ästhetischen Pessimismus geprägt ist, nicht nur auf seine Ästhetik beschränkt ist, sondern auch mit der Transzendentalphilosophie Kants im Zusammenhang steht und zwar mit dem Prinzip der Reflexion, nämlich der Zweckmäßigkeit der Natur. Es sieht so aus, dass das späte Erhabene von Schiller durch seine neue Negativität, welche nicht aus der Undarstellbarkeit der Vernunftideen oder dem dargestellten Leiden der tragischen Figuren sondern aus dem Chaotischen, Unmoralischen und Unordentlichen der Natur und der Geschichte quillt, – entgegen Kant – eine ergänzende Funktion zur Zweckmäßigkeit der Natur hat, so dass man es auch „Reflexionserhabenes“ nennen kann. Im Sinne des „Reflexionserhabenen“ versuche ich Schillers Drama *Die Braut von Messina* unter Berücksichtigung der These von Homann⁶⁰ zu interpretieren, welche den Pessimismus im Spätwerk Schillers mit dem Erhabenen und der Reflexion so verbindet, dass sie daraus zu einer Interpretation der *Braut von Messina* als eine pathetische Satire kommt. Meine These geht ebenfalls von einer Aufwertung der Reflexion in der *Braut*

⁴⁹ Vgl. Riedel 2001: 3-22 und Riedel 2007: 59–73.

⁵⁰ Vgl. Zelle 2005: 651–664.

⁵¹ Vgl. Janz 1990: 151–161.

⁵² Vgl. Hofmann 2002: 64–87.

⁵³ Vgl. Jakovljević 2015: 7–53, 343–357.

⁵⁴ Vgl. Bethge 1995: 666f.

⁵⁵ Vgl. von Wolff-Metternich 2004: 3–14.

⁵⁶ Vgl. Schillemeit, Jost 2009: 24 ff.

⁵⁷ Vgl. Awe 2012: 337–353, 406ff.

⁵⁸ Vgl. Homann 1977: 12, 21, 72f.

⁵⁹ Vgl. Hofmann 2002: 64, 78f, 80f, 84f.

⁶⁰ Vgl. Homann 1977: 104ff.

von *Messina* und einer entsprechenden Erörterung des darin dargestellten Erhabenen aus, dabei stelle ich aber nicht die Abneigung des sentimentalischen Dichters von der Wirklichkeit – wie Homann – in den Mittelpunkt meiner Betrachtungen, sondern ich thematisiere vor allem die Frage nach der Selbstbestimmung des Menschen und seiner Unabhängigkeit vom Schicksal.

Unentbehrliche Bedingung einer systematischen Betrachtung der ästhetischen Kategorie des Erhabenen bei Schiller ist das Verständnis der entsprechenden Kantischen Ästhetik,⁶¹ insofern Schiller diese rezipiert hat und von ihr inspiriert war. In diesem Sinne beschreibe ich im ersten Kapitel meiner Studie die wichtigsten Elemente der ästhetischen Theorie des Erhabenen von Immanuel Kant, die in seiner *Kritik der Urteilskraft*⁶² und der darin enthaltenen *Analytik des Erhabenen* dargestellt werden. Schwerpunkt dieser Analyse ist der von Kant gestellte Anspruch auf eine Darstellung von Vernunftideen durch das Erhabene. Die Erörterung der Frage nach einer Möglichkeit der Versinnlichung von Ideen der Vernunft durch die ästhetische Erfahrung des Erhabenen ist zentral für den Übergang in die ästhetische Theorie des Erhabenen bei Schiller.

Im Rahmen meiner Thematisierung der Schillerschen ästhetischen Theorie des Erhabenen im zweiten Kapitel meiner Erörterung unterscheide ich zwischen zwei „Phasen“. Bei der Untersuchung der ersten Phase im ersten und zweiten Abschnitt des zweiten Kapitels der vorliegenden Arbeit gehe ich auf die allgemein bekannte und vielfach diskutierte Rezeption des Kantischen Erhabenen durch Schiller ein, der dabei eine – von Kant nicht vollzogene – direkte Verbindung von Erhabenem und tragischer Kunst unternimmt,⁶³ sodass daraus die von Kant in seiner dritten Kritik eröffnete Problematik der Möglichkeit einer sinnlichen Darstellung der Ideen der Vernunft durch das Erhabene im Rahmen einer – der künstlerischen und dramatischen Praxis gerechten – Betrachtung des Erhabenen bei Schiller neu definiert wird. Schiller will im Kontext seiner ästhetischen Theorie des Erhabenen die Möglichkeit der im

⁶¹ Vgl. einleitend zur Kants Ästhetik u. a.: Höffe 1996 / Kulenkampff (Hrsg.) 1974 / Kulenkampff 1994 / Teichert 1992.

⁶² Kants Werke werden mit Band- und Seitenzählung zitiert nach der Akademie-Ausgabe. Nach einem Kürzel für das entsprechende Werk Kants folgt die Band- und Seitenzahl jeweils in arabischen Ziffern, z.B. KU, AA 05 213 (= *Kritik der Urteilskraft*, Akademie Ausgabe Band 5 Seite 213). Die verwendeten Kürzel sind in der frei herunterzuladenden Datei „Hinweise für Autoren“ der Kant Gesellschaft unter der Adresse http://www.kant-gesellschaft.de/de/ks/HinweiseAutorenSiglen_neu.pdf zu finden.

⁶³ Zur Rezeption der Kantischen Ästhetik durch Schiller mit Schwerpunkt auf dem Begriff des Erhabenen vgl. u. a.: Berghahn 1986 / Düsing 1967 / Ueding 1971 / Barone 2004 / Homann 1977.

Dynamisch-Erhabenen enthaltenen Überwindung der Sinnlichkeit an die Zielsetzung seiner tragischen Kunst anpassen, wobei er die Kantische Moralisierung dieser ästhetischen Kategorie durch seine anthropologische Gleichsetzung sowohl der sinnlichen als auch der sittlichen Seite der menschlichen Existenz aufzuheben anstrebt. Von zentraler Bedeutung bei diesem Vorgang ist die Hervorhebung und Verabsolutierung des Ästhetischen, das Bedingung für jede künstlerische Darstellung des Übersinnlichen durch die tragische Kunst ist. Dieser Zielsetzung nach sollte die tragische Kunst nicht eine moralische, sondern eine ästhetische Funktion erfüllen, aus welcher dann eine eventuelle moralische Wirkung des Dramas abzuleiten ist. Die Darstellung von Vernunftbegriffen durch das Erhabene als zentrales Element der Kantischen Ästhetik wird demzufolge bei Schiller in seinen theoretischen Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* zum Prinzip der tragischen Kunst, welches festlegt, dass das in der Tragödie dargestellte Leiden so funktionieren muss, dass dabei sowohl die physische Ohnmacht als auch die sittliche Überlegenheit der tragischen Figur dargestellt wird, während gleichzeitig aber die Sinnlichkeit als Teil der menschlichen Existenz nicht eliminiert wird. Es handelt sich bei Schillers so umrissener Ästhetik der tragischen Kunst um eine ästhetische Darstellung von sittlichen Ideen der Vernunft, die der Idee des „ganzen“ Menschen gerecht wird und diese fördert. In diesem Zusammenhang bespreche ich das Bestreben Schillers in seiner Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, die Freiheit des ästhetischen Vergnügens am dargestellten Leiden als Voraussetzung für die ästhetische Reinheit einer Tragödie aufzuzeigen, woraus dann eine eventuelle moralische Funktion derselben resultieren kann. Anschließend erörtere ich die im Aufsatz *Über die tragische Kunst* dargelegte Absicht Schillers, jene – im vorigen Aufsatz als autonom erwiesene – Lust an tragischen Gegenständen objektiv zu begründen, aus der eine möglichst allgemeingültige ästhetische Theorie der tragischen Kunst entstehen kann. In dieser Studie beschäftigt sich Schiller intensiv mit praktischen Fragen zur Realisierung seiner ästhetischen Theorie des Erhabenen in der Tragödie.

In seinen nächsten zwei Schriften *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* beginnt Schiller die Ergebnisse seiner bisherigen Untersuchungen zum Erhabenen und zur tragischen Kunst als Teil einer umfassenden ästhetischen und anthropologischen Theorie zu betrachten. In diesem Sinne diskutiert er in *Vom Erhabenen* das Kantische

Erhabene und unternimmt eine neue Einteilung desselben: Für Schiller gibt es das Theoretisch- und Praktisch-Erhabene sowie die weitere Unterteilung des Letzteren in Kontemplativ- und Pathetisch-Erhabenes. Das so neu definierte Erhabene trägt nun entscheidend zum Versuch Schillers bei, die menschliche Existenz in ihrer doppelten Natur (Sinnlichkeit – Sittlichkeit) als einheitlich zu beschreiben, sodass er anschließend in *Über das Pathetische* die daraus gewonnenen Ergebnisse mit seiner Theorie zur tragischen Kunst verbinden kann. Hierbei wird zum ersten Mal in *Vom Erhabenen* (in Bezug auf das Kontemplativ-Erhabene) und verstärkt in *Über das Pathetische* die Einbildungskraft⁶⁴ und deren Darstellungsfunktion als entscheidender Faktor für die Beibehaltung des Ästhetischen in der Tragödie in den Vordergrund gestellt.

In den Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* zeigt sich in deutlicher Weise Schillers Hoffnung, dass die anfangs von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* beschriebene Darstellung von Vernunftbegriffen durch das Erhabene in einer ästhetischen Theorie der Erhabenheit und durch deren Anwendung auf die tragische Kunst so realisiert werden kann, dass sie zum Vorhaben Schillers, die menschliche Existenz unter einer neuen, ästhetischen Definition zu vereinheitlichen, wesentlich beiträgt. Schiller sieht dabei von der Moralität, so wie sie in der Kantischen Auffassung der Darstellung von Vernunftbegriffen durch das Erhabene in den Vordergrund gestellt wird, nicht ab. Stattdessen betont er in *Über das Pathetische*: „Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Uebersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht“.⁶⁵ Seine Abgrenzung zu Kant drückt sich allerdings dadurch aus, dass er das moralisch geprägte Erhabene als Teil seiner Theorie der tragischen Kunst so verwendet, dass eine eventuelle moralische Funktion erst durch die Beibehaltung der Reinheit des Ästhetischen in Frage kommt und er das Erhabene in seine umfassende anthropologische Theorie des ganzen Menschen integriert. Die Hervorhebung der Einbildungskraft sowohl in *Vom Erhabenen* als auch (und vor allem) in *Über das Pathetische*, wo sie als ästhetisches Vermögen die Freiheit des ästhetischen Urteils

⁶⁴ Zur Funktion der Einbildungskraft in der ästhetischen Theorie Schillers vgl. Feger 1995: 239 – 261, 282 - 334.

⁶⁵ NA 20, 196.

und des Zuschauers beim Betrachten von erhabenen Geschehnissen gewährleistet, muss als die entscheidende Wende⁶⁶ in diesem Kontext angesehen werden.

Gegenstand meiner Analyse der zweiten Phase des Schillerschen Erhabenen im dritten Abschnitt des zweiten Kapitels der vorliegenden Arbeit ist die Entwicklung einer neuen Auffassung des Erhabenen, das nun als das „Reflexionserhabene“ eine veränderte Perspektive sowohl im theoretischen Denken als auch in der künstlerischen Tätigkeit Schillers darstellt. Diese neue Betrachtungsweise des Erhabenen entspringt teilweise aus Schillers Enttäuschung hinsichtlich der Französischen Revolution und steht in Zusammenhang mit seiner als Reaktion darauf entstandenen großen Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*.⁶⁷ In meiner Analyse des im Begriff des „Reflexionserhabenen“ zusammengefassten Pessimismus im Spätwerk Schillers gehe ich von einer Differenzierung der in den Schriften *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* und *Über das Erhabene* ausgedrückten Enttäuschung von Schiller aus, weil Schiller – so meine These – in seinen Briefen von der Möglichkeit einer Verbesserung der Gesellschaft durch die ästhetische Erziehung überzeugt war, wogegen er sich in *Über das Erhabene* von jeder positiven Entwicklung der menschlichen Existenz auf allen Ebenen verabschiedet hat.⁶⁸ Schillers sich zunehmend verschlechternde Gesundheit dürfte ebenfalls eine Rolle bei dieser Transformation gespielt haben.⁶⁹ Als Ausgangspunkt dieses Wandels sehe ich die Schrift *Über das Erhabene* an, in der das Erhabene wie folgt neu thematisiert wird: Der Versuch, die Ideen der Vernunft – allen voran die Freiheit – durch die tragische Kunst sinnlich darzustellen und somit die Tragödie als Hauptelement einer allgemeinen ästhetischen Erziehung zu betrachten, bei der die Ästhetik als Vermittlerin zwischen Natur und Geist, Sinnlichkeit und Sittlichkeit sowie Pflicht und

⁶⁶ Vgl. Wiese 1978: 443.

⁶⁷ Zum Zusammenhang zwischen Schillers negativer Erfahrung hinsichtlich der Französischen Revolution, seinem anschließenden Brief-Essay und zum Erhabenen vgl. Homann 1977: 53 – 60, 72 – 73, 80, 99 – 103 / Bethge 1995: 666f / Schillemeit, Jost 2009: 24 ff / Ehlers 2011: 129 – 168 / Awe 2012: 339ff, 423ff. Als Sekundärliteratur zur Abhandlung vgl. stellvertretend: Düsing 1981, Bolten 1984.

⁶⁸ Jakovljević ist auch der Meinung, dass nicht ausschließlich die Freveltaten der Französischen Revolution den allgemeinen philosophischen Pessimismus des Spätwerks Schillers hätten bestimmen können (Vgl. Jakovljević 2015: 48f), die in den *Briefen* ausgedrückte Enttäuschung sei demnach nicht mit dem allgemeinen Pessimismus des späten Schillers gleichzusetzen.

⁶⁹ Vgl. Awe 2012: 346f. Awe und die Forschung (vgl. etwa Safranski 2016: 373ff) sehen eine Verbindung der Krankheit Schillers mit seiner Beschäftigung mit dem Erhabenen überhaupt, es wird dabei keine Differenzierung zwischen den Entwicklungsphasen vom Erhabenen bei Schiller vorgenommen.

Neigung auftritt, wird durch den Verzicht auf einen allgemeinen Zweck und eine moralische Ordnung der Welt abgelöst. Die Unordnung der Natur, das Chaos der Geschichte, die Frage nach der Unabhängigkeit des Menschen seinem Schicksal gegenüber und nicht zuletzt die Verzweiflung des Dichters rücken nun in den Vordergrund der Gedankengänge Schillers und finden vor allem in seiner Schrift *Über das Erhabene* Ausdruck. An die Stelle des im Rahmen einer „ästhetischen Erziehung“ verstandenen Erhabenen tritt nun dasjenige Erhabene, dessen Hauptfunktion die Reflexion ist. Die ästhetische Reflexion⁷⁰ sowohl die des Zuschauers als auch des Künstlers, die frei vom Anstreben einer ästhetischen Versöhnung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit oder dem Versuch einer Darstellung von Vernunftbegriffen ist (da Schiller in seiner späteren Phase von einem moralischen Zweck der Welt überhaupt absieht), bildet die Basis für einen Ausgang aus der in Ausweglosigkeit geratenen Situation beider und gleichzeitig eine neue Aussicht für die Kunst. Das Erhabene dieser Phase habe ich als „Reflexionserhabenes“ bezeichnet, weil die Negativität, die durch das Chaos, die Unordnung, die Anarchie, das Scheitern der Moral, das Fehlen eines glücklichen Ausgangs der menschlichen Geschichte entsteht und an die Stelle der entsprechenden negativen Erfahrung beim „Heroischerhabenen“,⁷¹ die durch die Bedrohung der Sinnlichkeit entsteht, tritt, eine Beziehung zwischen dem Erhabenen und der Reflexion beschreibt, die enger, so meine Ansicht, als diejenige beim Erhabenen der ersten Stufe (Heroischerhabenes) ist. Die neue Dimension des späteren Erhabenen, dessen Negativität nun nicht der Undarstellbarkeit von Vernunftbegriffen oder der Darstellung des Leidens der tragischen Figuren, sondern den schon erwähnten Diskrepanzen und Widersprüchen in der Natur, in der Kunst und in der Geschichte entspringt, *und die zur wichtigen Folge hat, dass die Reflexion der Rezipienten in den Vordergrund tritt*, ist auch von der Forschung aufgegriffen: „Erhaben ist demnach aber eigentlich nicht die Geschichte als Gegenstand, sondern die Reflexion dieses Geschehens im Bewusstsein des Betrachters. Das Erhabene ist also kein Phänomen der Darstellungsebene, sondern ein Bewusstseinsphänomen oder – mit Bezug auf die

⁷⁰ Hofmann bezieht sich ausdrücklich auf die Reflexion als Orientierungspunkt im Spätwerk Schillers, der die späte, zweite Phase des mit dem Schillers philosophischen und ästhetischen Pessimismus verbundenen Erhabenen am besten beschreiben kann, vgl. Hofmann 2002: 80f, 84f. Dabei konzentriert er sich auf den Zuschauer: „(...) entscheidend ist vielmehr das Bewusstsein des Betrachters (...)“ (Hofmann 2002: 80) und „Erhaben ist nicht der Charakter oder die Handlungsweise einer Dramenfigur, sondern das Bewusstsein des Zuschauers (...)“ (Hofmann 2002: 84).

⁷¹ Barone 2004: 112, vgl. auch 164 - 183.

Kunst und Literatur gesprochen: Erhaben sind nicht die Gehalte der Darstellungsebene; das Erhabene ist vielmehr ein Rezeptionsphänomen, das auf die Reflexion des Dargestellten im Bewusstsein des Rezipienten, des Zuschauers, bezogen ist.“⁷² In meiner Studie versuche ich, diese engere Verbindung des späten Erhabenen Schillers mit der Reflexion weiter zu erforschen und dadurch zu begründen, indem ich aufzeige, dass die neue Negativität beim „Reflexionserhabenen“ eine direkte Verknüpfung mit dem a priori Prinzip der Reflexion besitzt, nämlich der Zweckmäßigkeit der Natur. Wie ich in meinen Ausführungen im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit darlege, ist von einer *notwendig ergänzenden* Funktion der durch das „Reflexionserhabene“ ausgedrückten Negativität auszugehen, welche zur Zweckmäßigkeit der Natur nun hinzukommen muss. Es ist von zentraler Bedeutung für meine Erörterung, dass auch beim Erhabenen – wie beim Schönen – die Hauptbedingung für die Aktivierung der reflektierenden Urteilskraft hinsichtlich der Zweckmäßigkeit der Natur erfüllt ist, nämlich ein Gefühl, hier allerdings – im Gegensatz zum Schönen – das gemischte Gefühl von Unlust und Lust. Dadurch komme ich unter Berücksichtigung der entsprechenden Ausführungen von Christine Pries⁷³ zum Schluss, dass das „Reflexionserhabene“ bei Schiller – entgegen Kant – viel mehr als ein „bloßer Anhang“⁷⁴ zur Zweckmäßigkeit der Natur ist und die darin dargestellte Negativität⁷⁵ der chaotischen Natur und Geschichte der Ästhetik neue Dimensionen eröffnen kann. Die so umrissene Beziehung des Erhabenen der zweiten Phase zum Prinzip der Reflexion, der Zweckmäßigkeit der Natur, hat mich demnach veranlasst, es als „Reflexionserhabenes“ zu benennen, eine Bezeichnung, die meiner Ansicht nach auch Schillers neue philosophische Orientierung, die im späten Erhabenen enthalten ist, am besten ausdrücken kann.⁷⁶

⁷² Hofmann 2002: 80. Vgl. auch Homann 1977: 12, 21, 72f. Vgl. auch Fußnote 70.

⁷³ Vgl. Pries 1995: 76ff.

⁷⁴ KU, AA 05 246.

⁷⁵ Die im „Reflexionserhabenen“ auftretende Negativität der Anarchie, Unmoral, chaotischen Natur und Geschichte unterscheide ich ausdrücklich von derjenigen, die für die erste Phase der Entwicklung des Erhabenen bei Schiller charakteristisch ist.

⁷⁶ Die wichtige Rolle der reflektierenden Urteilskraft bei einer ergänzenden Funktion der Negativität des Erhabenen zur Zweckmäßigkeit der Natur betont auch Noetzel: „Wenn die günstige Weltperspektive einer dem menschlichen Vernunftbedürfnis entgegenkommenden Natur und der beglückenden Übereinstimmung mit dieser wegen deren Formlosigkeit, Hässlichkeit und Ungeheuerlichkeit zusammenzubrechen droht und Zuständen des Abscheus und der Verzweiflung weicht, vermag die reflektierende Urteilskraft des Erhabenen den Anspruch auf „Würde“ sinnlich sittlich zu retten. Der Verlust des naiven Vertrauens in eine vernunftmäßig geordnete, den Menschen liebevoll umfassende Natur, der gegenüber das glückliche Zusammenspiel sinnlicher und vernünftiger

Die Transformation des Erhabenen bei Schiller ist somit durch folgende Orientierungspunkte zu beschreiben: 1.) Begegnung mit Kant, 2.) Beschreibung der Voraussetzungen für eine rein ästhetische Lust an tragischen Gegenständen, 3.) Verallgemeinerung des Vergnügens an tragischen Gegenständen und Begründung einer objektiven Theorie der tragischen Kunst, 4.) Anpassung des Kantischen Erhabenen an das Primat des Ästhetischen in der Schillerschen Kunst mit Hervorhebung der Einbildungskraft und 5.) neue Definition des Erhabenen als Mittel zur ästhetischen Reflexion, das auf die Möglichkeit der Darstellung von Vernunftbegriffen vollständig verzichtet, die Negativität in den Vordergrund stellt und als notwendige Ergänzung der Zweckmäßigkeit der Natur auftritt. Die ersten vier Stufen der Entwicklung sind mit der Darstellung von Vernunftbegriffen und einer Thematisierung des Verhältnisses zwischen Ästhetik und Moral verbunden, während die fünfte als neue Dimension in Schillers Ästhetik das zentrale Element der Darstellung durch die ästhetische Funktion der Reflexion ersetzt. Hierin grenze ich mich in der letzten Stufe meiner Beschreibung des Erhabenen von Paul Barone⁷⁷ ab, der eine entsprechende Wende in Schillers Definition des Erhabenen in dem Sinne annimmt, dass – ausgehend vom Aufsatz *Über das Erhabene* – die Furcht und nicht das Mitleid im Zentrum des Schillerschen Denkens stehe⁷⁸ und das in den vorherigen vier Aufsätzen hervorgehobene „Heroischerhabene“,⁷⁹ das mit einer Darstellung von Vernunftbegriffen verbunden war, nun bei Schiller nicht mehr gültig sei. Meine Distanzierung zu Barone besteht zunächst darin, dass Schillers Wandel beim Erhabenen meines Erachtens nicht in einer neuen Wirkung der tragischen Darstellung (Mitleid → Furcht), sondern im Verzicht auf die Darstellung als ästhetische Funktion des Erhabenen in der tragischen Kunst überhaupt zu sehen ist. Das „spätere“ Erhabene Schillers in *Über das Erhabene* ist meiner Ansicht nach nicht als ein „Neuansatz“⁸⁰ im Anschluss an die ästhetischen Briefe zu betrachten, der immer noch eine „erzieherische Funktion“⁸¹ erfüllt, sondern so zu verstehen, dass es befreit von

Kräfte ein Gefühl des Schönen entstehen ließ, führt notwendig in eine Sinnkrise, aus der erst das Erhabene auf einer höheren Ebene des ästhetischen Bewusstseins herausführt“ (Noetzel 2006: 212).

⁷⁷ Barone 2004: 109ff.

⁷⁸ Vgl. Barone 2004: 112f.

⁷⁹ Barone 2004: 112, vgl. auch 164 - 183.

⁸⁰ Barone 2004: 162.

⁸¹ Barone 2004: 163. Diese besteht Barone nach darin, dass das vor allem durch die Arbeit an *Wallenstein* angestoßene (vgl. Barone 2004: 183), neu definierte Erhabene nun nicht mehr als ein indirekter Hinweis auf den Freiheitsbegriff im Drama funktionieren, sondern als direkte Erfahrung der Freiheit im ästhetischen Zustand für den Zuschauer angesehen werden muss. Die ästhetische Erfahrung

jeder moralischen Absicht und jedem Endzweck den Menschen zu einer ästhetischen „Selbsterziehung“ bewegt, wobei Künstler und Publikum von demselben Standpunkt ausgehend ihren gemeinsamen Weg zur Selbstbestimmung realisieren.⁸²

Im Abschnitt 2.4 meiner Arbeit versuche ich die Problematik der Beziehung zwischen dem Erhabenen - unter Berücksichtigung seiner Negativität - und der Reflexion und ihrem a priori Prinzip, der Zweckmäßigkeit der Natur, ausführlich zu erörtern. Um den aus dieser Beziehung entstandenen Gipfelpunkt der Transformation des Schillerschen Erhabenen, nämlich das „Reflexionserhabene“, vollständig zu begreifen, ist es notwendig, seinen Grund zu analysieren, nämlich die Reflexion. Dabei war es wichtig, zunächst den Begriff der Reflexion in seiner Tragweite vor Kant und in Kants Kritik der reinen Vernunft darzulegen, so dass ich anschließend auf seine Rolle in der dritten Kritik eingehen konnte. Die Untersuchung des Begriffs der Reflexion, des reflektierenden Urteils und des Prinzips der Reflexion, nämlich der Zweckmäßigkeit der Natur, in den zwei Einleitungen zur Kritik der Urteilskraft bildet die Basis für das Verständnis einer - von Kant selbst abgelehnten - Beziehung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur. Diese Beziehung wird dann im Rahmen des entsprechenden Abschnittes meiner Arbeit mit Hilfe der Argumentation von Christine Pries erörtert, wobei die Grundlagen zur Widerlegung Kants negativer diesbezüglichen Einstellung gelegt werden. Im nächsten Unterabschnitt formuliere ich meinen Vorschlag - entgegen Kant - für eine mögliche Verbindung zwischen dem Erhabenen und dem Prinzip der Urteilskraft, der Zweckmäßigkeit der Natur, wobei ich mich auf die Negativität des Erhabenen stütze. Ich versuche aufzuzeigen, dass auch Objekte der Natur,⁸³ die nicht schön sind, so dass sie durch das Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur beurteilt werden können und die nicht durch die Verstandeskategorien bestimmt sind, oder dadurch nicht hinreichend erklärt werden können, zum System der Natur gehören müssen, obwohl sie mit dem negativen Gefühl der Unlust zunächst verbunden sind, so dass das Kantische Unternehmen der Vereinheitlichung sowohl der Natur als auch seines philosophischen Systems und des menschlichen Gemüts nicht scheitert, eine Aufgabe, die in diesem Fall vom Erhabenen durch die entsprechende negative Erfahrung erfüllt wird. Wichtig

sei demzufolge nach *Über das Erhabene* nicht ein Mittel zur Moralität sondern sie ist selbst erzieherisches, ästhetisches, praktisches Handeln.

⁸² Die Meinung von Barone, dass *Über das Erhabene* und das darin neu bearbeitete Erhabene als eine Neuentwicklung der *Briefe* anzusehen ist, wobei die erzieherische Funktion beibehalten wird, teilt auch Awe (Vgl. Awe 2012: 418, 430).

⁸³ Z.B. Überhängende Felsen oder Orkane.

bei der positiven Betrachtung einer Beziehung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur scheint das Vorhandensein des - wenn auch negativen - Gefühls zu sein, denn bei der Beurteilung und Systematisierung von schönen Naturerscheinungen durch die Zweckmäßigkeit der Natur gibt es wiederum nur eine Orientierungshilfe, hier das Gefühl des Schönen. Weil nun Schiller in seiner Schrift *Über das Erhabene* das Erhabene auch in seiner Beziehung zur Geschichte thematisiert, bespreche ich im letzten Unterabschnitt des entsprechenden Abschnitts die Kantische Geschichtsphilosophie zum Erhabenen woraus sich dann interessante Ergebnisse für die entsprechende Analyse von Schiller ergeben.

Im Sinne des so umrissenen „Reflexionserhabenen“ interpretiere ich anschließend im fünften Abschnitt des zweiten Kapitels meiner Arbeit Schillers Drama *Die Braut von Messina*. Dabei berücksichtige ich die Arbeit von Renate Homann *Erhabenes und Satirisches*,⁸⁴ die eine Verbindung von Erhabenheit und dramatischer Dichtung im Rahmen ihrer Deutung von *Die Braut Messina* als pathetische Satire thematisiert. In ihrer Analyse stellt sie die Reflexion als Grundprinzip der ästhetischen Erfahrung beim Erhabenen treffend in den Mittelpunkt ihrer Erörterungen,⁸⁵ was schließlich unter Berücksichtigung der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* zu der Ansicht führt, das Erhabene sei durch sein Reflexionsprinzip die ästhetische Kategorie der sentimentalischen Dichtung überhaupt, sofern letztere – wie das Erhabene – sich auch auf die Reflexion gründe. Sie verbindet allerdings die Reflexion mit dem Erhabenen, so wie es Schiller in seinen Schriften *vor Über das Erhabene* beschrieben hat, und geht demzufolge von einem „Transzensus der Reflexion zu den Ideen der Vernunft“⁸⁶ beim Erhabenen des sentimentalischen Dichters aus. Um der Gefahr vorzubeugen, dadurch zu einem rein idealistischen Ansatz zu gelangen, assoziiert sie die so gedachte Reflexion mit einer „Rückwendung zur Wirklichkeit“,⁸⁷ aus welcher sie dann – in Anlehnung an die entsprechenden Behauptungen Schillers in *Über naive und sentimentalische Dichtung* – die Schlussfolgerung zieht, das Drama *Die Braut von Messina* sei eine pathetische Satire. Sie nimmt treffenderweise an, *Die Braut von Messina* basiere auf dem Erhabenen und seinem Grundprinzip, der ästhetischen Reflexion, und verknüpft das von ihr eingeführte Realitätsmoment der ästhetischen Reflexion mit der Haupteigenschaft der pathetischen Satire, so wie sie Schiller in

⁸⁴ Homann 1977.

⁸⁵ Vgl. Homann 1977: 12, 21, 72f.

⁸⁶ Homann 1977: 77.

⁸⁷ Homann 1977: 81.

Über naive und sentimentalische Dichtung thematisiert hat, nämlich dem Beharren auf der Realität,⁸⁸ um dann *Die Braut von Messina* entsprechend als eine pathetische Satire zu interpretieren. Meine Kritik an Homanns Interpretation bezieht sich auf die Tatsache, dass sie die ästhetische Reflexion als Hauptprinzip ihrer Auslegung von *Die Braut von Messina* mit der Darstellungsproblematik verbindet, so wie sie Schiller in seinen Schriften vor *Über das Erhabene* analysiert hat. In ihrer Arbeit trifft sie allerdings keine Unterscheidung zwischen dem Erhabenen vor und nach diesem Aufsatz. Dagegen zeige ich in meiner Interpretation, dass die Reflexion nur dann als zentrale Achse des Verständnisses von *Die Braut von Messina* angenommen werden kann, wenn sie mit dem Erhabenen nach *Über das Erhabene*, nämlich dem „Reflexionserhabenen“, verknüpft wird. Das von Homann hervorgehobene Realitätsmoment der ästhetischen Reflexion, das sie auch zur Auslegung von *Die Braut von Messina* heranzieht, wird als Begrenzung der Reflexion in Richtung des Ideals verstanden. Es entspricht - so Homann - der Situation des sentimentalischen Dichters und Menschen, - einer Situation, welche die Auslegung von *Die Braut von Messina* als eine pathetische Satire begründet – und einer Situation, die in den ästhetischen Briefen ausführlich von Schiller thematisiert wird. Die Hoffnung auf eine Vollendung des Programms einer ästhetischen Erziehung in Richtung Freiheit wird von Homann dadurch allerdings nicht infrage gestellt. Ganz im Gegenteil: Sie betrachtet das mit der pathetischen Satire verbundene Erhabene als eine weitere Entwicklung und Perspektive der Realisierung jenes Programmes, das Schiller in den ästhetischen Briefen formuliert.⁸⁹ Meiner Ansicht nach dient dagegen die nach *Über das Erhabene* neu definierte Reflexion der Befreiung des Subjekts von jeder Erwartung einer Verbesserung der Realität, einer Darstellung von Vernunftbegriffen und einer Versöhnung der dichotomisierten menschlichen Natur. Ein sehr wichtiges Problem bei der Auslegung von *Die Braut von Messina* von Homann ist zudem, dass die Schillersche Definition der pathetischen Satire⁹⁰ an sich, mit der sie *Die Braut von*

⁸⁸ „Beharren auf der Realität“ heißt hier, dass der sentimentalische Dichter die Wirklichkeit als Ausgangspunkt seiner Reflexion setzt, um sie mit dem Ideal zu vergleichen, woraus dann eine Abneigung und Negation der Wirklichkeit entsteht, die Homann auch als Interpretationsansatz der Konstellationen und der Handlung von *Die Braut von Messina* annimmt.

⁸⁹ Vgl. Homann 1977: 99ff.

⁹⁰ „Denn nun entsteht die Frage, ob er mehr bey der Wirklichkeit, ob er mehr bey dem Ideale verweilen – ob er jene als einen Gegenstand der Abneigung, ob er dieses als einen Gegenstand der Zuneigung ausführen will. Seine Darstellung wird also entweder satyrisch oder sie wird (in einer weitern Bedeutung dieses Worts, die sich nachher erklären wird) elegisch seyn; an eine von diesen beyden Empfindungsarten wird jeder sentimentalische Dichter sich halten“ (NA 22, 441f.).

Messina interpretiert, nach der Hervorhebung der Negativität der Realität eine Abneigung von der Wirklichkeit als Rettung bietet, wogegen aber Schiller auf keinen Fall sein neu entwickeltes Erhabenes so gedacht hat. In der besagten Funktion betrachtet, verwende ich diese nunmehr als „Reflexionserhabenes“ bezeichnete ästhetische Kategorie, um *Die Braut von Messina* entsprechend als ein Reflexionsdrama zu interpretieren. Als Unterstützung für meine Argumentation beziehe ich mich eingehend auf die Einleitung Schillers zu *Die Braut von Messina*,⁹¹ in welcher er mit Nachdruck auf die Bedeutung der Reflexion für sein Drama hinweist – unabhängig davon, ob seine theoretischen Ansatzpunkte erfolgreich in seiner konkreten Tragödie angewendet werden. Die Interpretation des Dramas *Die Braut von Messina* soll zeigen, dass die neu - als Befreiung von jeder moralischen Erwartung - definierte ästhetische Reflexion, die eventuell in *Über das Erhabene* noch nicht so eindeutig beschrieben ist, in der dramatischen Praxis Schillers einen künstlerisch einmaligen Ausdruck findet, der Schillers dramatische Kunst zu einer neuen Entwicklung vorantreibt. Dabei greife ich vor allem die Frage nach der Freiheit und der Autonomie des Menschen seinem Schicksal gegenüber mit Nachdruck auf.

⁹¹ *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, NA 10, 7 - 15.

1. GEFÜHL UND REFLEXION. KANTS BEITRAG ZU EINER THEORIE DES ERHABENEN

1.1 Schönes und Erhabenes als Reflexionsurteile. Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Bereits 1764 setzte sich Kant in seiner Schrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*⁹² mit dem Begriff des Erhabenen auseinander. Der Ursprung dieses Werkes liegt im Erdbeben von Lissabon, welches 1755 große Teile der portugiesischen Hauptstadt verwüstete. Diese Naturkatastrophe veranlasste zahlreiche Denker überall in Europa zu einer philosophischen Reflexion, die das Erhabene in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellte.⁹³ Kant analysiert in diesem Rahmen das Erhabene und das Schöne in der oben genannten Schrift eher psychologisch als systematisch.⁹⁴ Er wollte mit diesem Werk gegen die empiristische Philosophie (u.a. von Burke) in Bezug auf die zwei ästhetischen Grundkategorien des Schönen und des Erhabenen polemisieren. Die erste Schrift allerdings, die sich mit der Thematik des Erhabenen befasst, heißt *Peri hypsous* (Περί ὑψους) und wird dem griechischen Philosophen Longinos pseudepigraphisch zugeschrieben.⁹⁵ Sie stammt aus dem 1.

⁹² GSE, AA 02 205ff.

⁹³ Vgl. Lauer 2008: 228, 230, 232. Vgl. auch Zelle 1987: 198, auch Park 2009: 14, 23f.

⁹⁴ Vgl. Vorländer 1963: IX, Bertinetto 2006: 125.

⁹⁵ Bis heute ist der eigentliche Verfasser dieser Schrift nicht bekannt. Sie wurde jahrhundertlang (vgl. Barone 2004: 29) falsch dem Dionysios von Halikarnassos oder dem Kassios Longinos zugeschrieben. Der Text stammt sehr wahrscheinlich aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. (vgl. Porter 2016: 1f). Den ersten Druck der griechischen Schrift hat Robortelli im Jahre 1554 herausgegeben (vgl. Viëtor 1952: 239). Longinos benutzt den Begriff des Erhabenen nicht im transzendentalen Sinn wie Schiller und Kant. Er spricht von erhabenen Darstellungen poetischer Inhalte, die das Gemüt des Empfängers erheben und zu höheren Ideen bewegen. Damit sind nicht eine Bedrohung unseres physischen Daseins oder die Unmöglichkeit des Erreichens der Totalität gemeint, sondern Kunstwerke, die „das Große, Machtvolle und Gewaltige in der Dichtung“ in den Vordergrund der Darstellung stellen (Barone 2004: 29). Homer gilt als charakteristisches Beispiel dafür. Ein weiterer Unterschied zwischen dem Kantischen bzw. Schillerschen Erhabenen und dem von Longinos ist die Entmachtung des betrachtenden Subjekts („Ekstase“), über die Longinos in seiner Theorie spricht, die aber von Kant und Schiller im Rahmen ihrer Ästhetik abgelehnt wird (Vgl. Barone 2004: 31ff.). Bei Schiller und Kant aktiviert das Subjekt energisch seine Vernunft angesichts des Erhabenen, während Longinos sogar die Allgemeingültigkeit erhabener Poesie in ebendieser Entmachtung sieht, der keiner entfliehen kann. Wichtig für meine Betrachtung der Schillerschen Theorie des Erhabenen ist die Beschäftigung Longinos mit der Persönlichkeit des Dichters als Quelle erhabener Poesie. Für Longinos stammt originelle, erhabene Poesie nur von entsprechenden Geisteskünstlern, deren „dichterischer Enthusiasmus“ als übernatürliche Quelle von Erhabenem in der Kunst gilt (Vgl. Barone 2004: 35). Dieser „Enthusiasmus“ erinnert uns an Eigenschaften des Genies, die Kant und Schiller in ihrer Ästhetik als Begriff entwickeln. Noch interessanter ist, dass Elemente der Persönlichkeit vom Genie auf die Zuschauer „übertragen“ werden, nachdem letztere in die obengenannte „Ekstase“ geraten. Eine umfassende Darstellung des Erhabenen in der Ästhetik von Longinos bis Kant findet sich in der Abhandlung von Paul Barone: „Schiller und die Tradition des Erhabenen“ (2004). Zum Übergang vom rhetorisch benutzten Erhabenen des 17. Jahrhunderts zum ästhetischen Erhabenen des 18. Jahrhunderts vgl. Begemann 1984: 74 - 110. Zu einer ausführlichen Darstellung der Geschichte des Erhabenen und des Pathetischen in der antiken, humanistischen Poetik und in der Ästhetik der Aufklärung, welche unter anderem entsprechende Inhalte der Kunsttheorie von Aristoteles, Gottsched, Boileau, Bodmer,

Jahrhundert n. Chr. und wurde durch den Franzosen Nicolas Boileau-Despéaux wiederentdeckt. Dieser übersetzte die Schrift von Longinos im Jahre 1674 ins Französische. Edmund Burke verfasste 1757 den Aufsatz *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, den Kant berücksichtigte,⁹⁶ als er seine dritte Kritik schrieb. Dieser Aufsatz ging Kants Schrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) voraus, die die besagten Phänomene jedoch eher empirisch als transzendental erörterte, wie schon erwähnt. Die *Kritik der Urteilskraft* wird nun aufgrund der darin enthaltenen *Analytik des Erhabenen* als „Kreuzungspunkt“⁹⁷ bezeichnet. Kant steht zwischen zwei entgegengesetzten zeitgenössischen Betrachtungen des Erhabenen: Auf der einen Seite steht die französisch-rhetorische Linie,⁹⁸ die das Erhabene als eine Kategorie der Kunst im Rahmen einer Poetik sieht, welche der Regelmäßigkeit untergeordnet ist. Auf der anderen Seite finden wir die englische Linie,⁹⁹ welche das Erhabene mit der Natur und einer physiologischen bzw. sensualistischen Betrachtung verbindet.¹⁰⁰ Kant will keiner der beiden Sichtweisen den Vorrang geben, sondern versucht, das Thema in seiner „ganzen philosophischen Tragweite“¹⁰¹ zu behandeln. Er untersucht das Erhabene transzendental im Rahmen seiner kritischen Untersuchungen, so dass auch die Ästhetik, wie die Erkenntnistheorie und die Moral, als Teil seines einheitlichen philosophischen Systems angesehen werden muss.

Eine transzendente¹⁰² Erörterung des Erhabenen findet - wie beschrieben - in der dritten Kritik Kants, der *Kritik der Urteilskraft* statt und zwar im zweiten Buch des ersten Teiles. Dieses Buch trägt den Titel *Analytik des Erhabenen* und ergänzt das erste Buch (§§1-22), welches von der *Analytik des Schönen* handelt. Im Zentrum

Breitinger, Schlegel und Lessing thematisiert, vgl. Schulz 1988. Vgl. auch neulich Porter 2016, der eine ausführliche Darstellung des Erhabenen in der Antike vornimmt und Doran 2015.

⁹⁶ Wichtig ist auch die Rezension dieser Abhandlung von Burke von Moses Mendelssohn, der auch die *Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften* 1758 und 1771 (stark verändert) veröffentlicht hat (vgl. Schillemeit, Jost 2009: 10).

⁹⁷ Basch, Victor: « Essai critique sur l' esthétique de Kant » (1896), 2. erw. Auflage, Paris 1927, S. 607. Zitiert nach: Pries 1995: 11.

⁹⁸ Vgl. Pries 1995: 11.

⁹⁹ Vgl. Pries 1995: 12.

¹⁰⁰ Vgl. Pries 1995: 12, Allison 2001: 302.

¹⁰¹ Vgl. Pries 1995: 12.

¹⁰² Die Transzendentalphilosophie ist im Rahmen des gesamten kritischen Werks Kants die Untersuchung der Möglichkeit einer a priori, allgemeingültigen und nicht empirischen oder übersinnlichen Erkenntnis (KrV, AA 04 51) und wird wie folgt definiert: „Daher ist die Transscendental=Philosophie eine Weltweisheit der reinen, bloß speculativen Vernunft“ (KrV, AA 04 25). „Transzendental“ heißt entsprechend in der dritten Kritik die Untersuchung der Möglichkeit einer a priori Begründung von ästhetischen Urteilen (Vgl. KU, AA 05 213, 277f, 341f.). Vgl. auch Teichert 1992: 68f.

meiner Überlegungen zur Kantischen Ästhetik stehen die Analytik des Erhabenen und die darin thematisierte Frage nach der Möglichkeit der Darstellung von Vernunftbegriffen durch die Einbildungskraft. Meine Besprechung der Darstellungsproblematik von Ideen der Vernunft in der Kantischen Ästhetik wird dann als Basis für meine Erörterung der entsprechenden Fragestellung bei Schiller in seinen ästhetischen, diesbezüglichen Schriften dienen. Ich werde dort zeigen, dass Schiller in seinen Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst* und *Über das Pathetische* Kants ästhetische Grundprinzipien des Erhabenen (Subjektivität, Doppelgefühl von Unlust und Lust, Darstellung der Ideen der Vernunft) so an seine ästhetische Theorie und die Voraussetzungen der künstlerischen Zielsetzungen vor allem seiner tragischen Kunst anpasst, dass daraus eine Ästhetik entsteht, welche die Versinnlichung von Vernunftbegriffen in der Tragödie über die Grenzen der strengen Kantischen Moral hinaus ausweitet. In *Über das Erhabene* verlässt Schiller den Bereich der Moral überhaupt, um das Erhabene fast ausschließlich mit der Reflexion zu identifizieren. Unter diesem Aspekt des „Reflexionserhabenen“ untersuche ich anschließend die Rolle des Erhabenen im Drama *Die Braut von Messina*.

Bei meiner Erörterung des Erhabenen bei Kant und der Problematik der Darstellung von Vernunftbegriffen durch die Einbildungskraft gehe ich in diesem Kapitel meiner Arbeit nun sowohl auf das Mathematisch- als auch auf das Dynamisch-Erhabene ein.¹⁰³ Einige Autoren gehen davon aus, dass die Einbildungskraft durch ihre Darstellungsfunktion bei der zweiten Art des Erhabenen weniger energisch tätig

¹⁰³ Zu diesen zwei Kategorien des Erhabenen vgl. die entsprechenden folgenden Abschnitte meiner Arbeit. Hier zunächst eine Formulierung Kants aus der dritten Kritik, welche die zwei Kategorien bestimmt: „Aber eine Eintheilung hat die Analysis des Erhabenen nöthig, welche die des Schönen nicht bedarf, nämlich die in das Mathematisch= und in das Dynamisch=Erhabene. Denn da das Gefühl des Erhabenen eine mit der Beurtheilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüths als seinen Charakter bei sich führt, anstatt daß der Geschmack am Schönen das Gemüth in ruhiger Contemplation voraussetzt und erhält; diese Bewegung aber als subjectiv zweckmäßig beurtheilt werden soll (weil das Erhabene gefällt): so wird sie durch die Einbildungskraft entweder auf das Erkenntniß oder auf das Begehungsvermögen bezogen, in beiderlei Beziehung aber die Zweckmäßigkeit der gegebenen Vorstellung nur in Ansehung dieser Vermögen (ohne Zweck oder Interesse) beurtheilt werden: da dann die erste als eine mathematische, die zweite als dynamische Stimmung der Einbildungskraft dem Objecte beigelegt und daher dieses auf gedachte zwiefache Art als erhaben vorgestellt wird“ (KU, AA 05 247). Zur Bezeichnung „Mathematisch“ (Synthese von gleichartigen Elementen, die nicht notwendig zueinander gehören) und „Dynamisch“ (notwendige Synthese vom Ungleichartigen) im Rahmen der synthetischen Grundsätze in der ersten Kritik Kants, welche zu den Verstandeskategorien und den reinen Anschauungsformen hinzugefügt werden müssen, so dass eine konkrete Erfahrung entsteht, vgl. Lyotard 1994: 108ff, Bohning 1956: 83 und bei Kant: KrV, AA 03 148.

wird.¹⁰⁴ Diese und weitere offene Fragen der einschlägigen Literatur – etwa das Problem der Gleichzeitigkeit von Lust und Unlust bei beiden Arten des Erhabenen – stellen in den folgenden Kapiteln den Mittelpunkt meiner Betrachtungen dar. Dieses Material wird dann - wie schon beschrieben - bei meiner Analyse der Schillerschen Ästhetik und meiner Interpretation des Dramas *Die Braut von Messina* entsprechend berücksichtigt. Vor meiner Analyse des Mathematisch - und Dynamisch-Erhabenen möchte ich zunächst kurz die Beziehung zwischen Erhabenem und Schönerem und vor allem ihre Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede in groben Zügen umreißen. In den folgenden Ausführungen beginne ich mit den Ähnlichkeiten.

Die Überschrift des Paragraphen 23 *Übergang von dem Beurtheilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen* könnte zu dem Missverständnis führen, dass es zwei unterschiedliche ästhetische Urteilskräfte gibt – die des Schönen und die des Erhabenen. Man muss jedoch sowohl beim Schönen als auch beim Erhabenen mit *einem* Beurteilungsvermögen rechnen: der (ästhetischen) Urteilskraft.¹⁰⁵ Am Anfang des ersten Paragraphen der Analytik des Erhabenen zählt Kant die Ähnlichkeiten und die Unterschiede zwischen Schönerem und Erhabenem auf. Die Entsprechungen zwischen den Urteilen über die Schönheit und denen über die Erhabenheit sind die folgenden: Beide gefallen für sich selbst.¹⁰⁶ Sie sind demnach interesselos, sie dienen keinem Zweck – weder materiell noch theoretisch oder praktisch. Was ist nun unter der Interesselosigkeit sowohl beim Schönen¹⁰⁷ als auch beim Erhabenen zu verstehen? Das Schöne und das Erhabene gelten als Geschmacksurteile, die wiederum Reflexionsurteile sind. Die Reflexion, als Form des Denkens, bildet den Schwerpunkt der dritten Kritik.¹⁰⁸ Sie bezieht sich unmittelbar auf die Urteilskraft, die in der *Kritik der Urteilskraft* in ihrer reflektierenden Funktion betrachtet wird. In der *Kritik der reinen Vernunft* wird die bestimmende Urteilskraft in den Vordergrund gesetzt, die zu

¹⁰⁴ Vgl. Pries 1995: 55. Durch die Einbildungskraft stellen wir uns beim Dynamisch-Erhabenen „Fälle“ der Bedrohung unseres physischen Daseins vor, wobei auf das Vorhandensein der (praktischen) Vernunft hingewiesen wird.

¹⁰⁵ Vgl. Lyotard 1994: 63. Lyotard behauptet, dass der Begriff „Übergang“ auf einen Wechsel der Vermögen hinweist, mit dem die Einbildungskraft beim Erhabenen verfährt: Von dem Verstand (Schönes) geht man zu der Vernunft (Erhabenes) über (vgl. Lyotard 1994: 74). Dass das Schöne und das Erhabene mit einer gemeinsamen Urteilskraft zusammenhängen, heißt allerdings nicht, dass sie auch eine gemeinsame ästhetische Kategorie ausmachen, sie sind im Gegenteil als ganz voneinander unabhängigen Kategorien anzusehen. (Vgl. Teichert 1992: 56).

¹⁰⁶ KU, AA 05 244.

¹⁰⁷ Die Frage nach der Interesselosigkeit des Schönen beantwortet Kant im ersten Paragraphen seiner dritten Kritik (erstes Moment der Analytik des Schönen).

¹⁰⁸ Vgl. meine Ausführungen zur Reflexion im entsprechenden gesonderten Abschnitt meiner Arbeit bzw. zum Reflexionserhabenen Schillers.

einer gegebenen Kategorie (Begriff) des Verstandes die entsprechende Anschauung findet (transzendentaler Schematismus). In der dritten Kritik hingegen thematisiert Kant die reflektierende Urteilskraft,¹⁰⁹ die dazu dient, von einer einzelnen Anschauung ausgehend das Allgemeine zu finden, das mit ihr zusammenhängt. Wie funktioniert nun die Reflexion im Hinblick auf das Schöne und das Erhabene? Wie bezieht sie sich auf die Interessellosigkeit der Geschmacksurteile, die Kant als erstes gemeinsames Merkmal vom Schönen und Erhabenen erwähnt? Das ästhetische Urteil über das Schöne und das Erhabene (x ist schön und x ist erhaben) wird über einen Gegenstand gefällt, dessen Form (beim Schönen) oder Unform (beim Erhabenen) unser Gemütsvermögen (Einbildungskraft - Verstand beim Schönen und Einbildungskraft - Vernunft beim Erhabenen) so aktiviert, dass wir daraus das direkte Gefühl der Lust (beim Schönen) oder das indirekte, gemischte Gefühl der Unlust-Lust (beim Erhabenen) empfinden, das dann zum Grund der Geschmacksurteile wird. Diese Aktivität des Gemüts ist keineswegs mit der kognitiven Funktion des Verstandes oder der moralischen Dimension der praktischen Vernunft verbunden, da die Beurteilung x ist schön oder x ist erhaben durch das Gefühl der Lust aktiviert und bestätigt wird, das wiederum nicht mit dem Verstand oder der praktischen Vernunft verbunden ist. Die Geschmacksurteile über das Schöne und das Erhabene sind demzufolge interessellos, weil sie keinem Interesse – weder der Erkenntnis noch der praktischen Vernunft – untergeordnet sind.¹¹⁰ Durch das Schöne und das Erhabene bzw. durch die damit zusammenhängenden ästhetischen Urteile ergibt sich weder eine theoretische, wissenschaftliche Erweiterung des Gemüts noch eine praktische, moralische Äußerung bzw. Handlung der Person. Der Mensch beurteilt einen Gegenstand als schön oder erhaben, je nachdem, ob dieser in ihm spontan und zufällig eine ästhetische Lust erweckt oder nicht. Sein Urteil dient keinem theoretischen, sinnlichen oder praktischen Zweck und ist demzufolge frei,¹¹¹ ästhetisch und subjektiv. Wenn die Unterscheidung des Geschmacksurteils von den logischen - bestimmenden Erkenntnisurteilen durch die Hervorhebung der interessellosen,

¹⁰⁹ Diese klare Unterscheidung wird von Kant erst in der dritten Kritik eingeführt, vgl. Allison 2001: 14.

¹¹⁰ Zur Autonomie der Geschmacksurteile vom Erkennen aber auch vom Angenehmen und vom Guten, vgl. Kern 2000: 17ff.

¹¹¹ Die Beurteilung eines Gegenstands als angenehm ist nicht frei, weil das Subjekt dabei bloß reflexiv unter der „kausalen Einwirkung eines Gegenstands“ (Kern 2000: 28) auf seine Sinnlichkeit agiert. Dasselbe gilt auch für die Beurteilung des Guten, denn das Wohlgefallen am Guten wird nicht durch eine freie Beurteilung hervorgerufen, sondern ist das Resultat des moralischen Gesetzes (Vgl. Kern 2000: 28).

ästhetischen Lust deutlich ist, gilt das für die Unterscheidung desselben von Quellen, welche auch mit einem Wohlgefallen verknüpft sind, nicht. Denn eine Verbindung zwischen dem Gefühl der Lust und Unlust mit den Erkenntnisurteilen lässt sich aus der *Kritik der reinen Vernunft* Kants deutlich nicht schließen.¹¹² Das Gute und das Angenehme hängen jedoch mit dem Gefühl der Lust und Unlust zusammen, wie ist dann eine Unterscheidung derselben vom ästhetischen Urteil über das Schöne und das Erhabene zu verstehen? Die Interessellosigkeit des ästhetischen Gefühls legt dabei die klare Grenze zwischen der Ästhetik und dem Angenehmen bzw. Guten fest. Kant schreibt, dass das Gute immer mit einem Zweck verbunden, also nicht interesselos ist: „Gut ist das, was vermittelt der Vernunft durch den bloßen Begriff gefällt. Wir nennen einiges wozu gut (das Nützliche), was nur als Mittel gefällt; ein anderes aber an sich gut, was für sich selbst gefällt. In beiden ist immer der Begriff eines Zwecks, mithin das Verhältniß der Vernunft zum (wenigstens möglichen) Wollen, folglich ein Wohlgefallen am Dasein eines Objects oder einer Handlung, d. i. irgend ein Interesse, enthalten.“¹¹³ Dieselbe Eigenschaft der Interessehaftigkeit betont Kant auch für das Wohlgefallen am Angenehmen: „Daß nun mein Urtheil über einen Gegenstand, wodurch ich ihn für angenehm erkläre, ein Interesse an demselben ausdrücke, ist daraus schon klar, daß es durch Empfindung eine Begierde nach dergleichen Gegenstände rege macht, mithin das Wohlgefallen nicht das bloße Urtheil über ihn, sondern die Beziehung seiner Existenz auf meinen Zustand, sofern er durch ein solches Object afficirt wird, voraussetzt. Daher man von dem Angenehmen nicht blos

¹¹² Die Unabhängigkeit der Geschmacksurteile vom Erkennen bedeutet nicht, dass sie keine erkenntnistheoretische Bedeutung haben. Die Beurteilung der Schönheit eines Gegenstandes ist nicht die erkenntnistheoretische Erweiterung des ihm korrespondierenden Begriffs, sie ist vielmehr als der Ausdruck des Bewusstseins des Subjekts zu verstehen, dass z.B. ihm eine Rose gefällt (vgl. Makkreel 1997: 67). Dieses Bewusstsein nun kommt durch das Gefühl der Lust ins Leben, dass seinerseits aus dem harmonischen Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand anlässlich der schönen Form eines Objekts hervorgeht; und dieses harmonische Spiel ist der Grund für das Erkennen überhaupt, woraus die indirekte Beziehung der Geschmacksurteile zur Erkenntnis zu schließen ist (vgl. Makkreel 1997: 71, KU, AA 05 290 und KU, AA 05 292f). Dass das harmonische Spiel beim Geschmacksurteil mit dem Erkennen überhaupt zu verbinden ist, kann durch die Tatsache begründet werden, dass selbst bei den bestimmenden, erkenntnistheoretischen Urteilen von einer Harmonie von Einbildungskraft und Verstand auszugehen ist (vgl. Allison 2001: 47f). Diese Harmonie wird nun in den ästhetischen Urteilen in dem Sinne transformiert, dass sie beim Schönen durch die Reflexion zum Beurteilen eines Gegenstandes dient, wogegen die Übereinstimmung der Erkenntniskräfte bei den bestimmenden Urteilen durch die bestimmende Funktion des Verstandes zum Erkennen desselben Gegenstandes führt. Bei der ästhetischen/reflektierenden Harmonie der Erkenntniskräfte zum Zwecke der Erkenntnis überhaupt können wir von „Zusammenstimmung“ der Erkenntniskräfte, beim Einklang der Erkenntniskräfte zum Zweck bestimmter Erkenntnis von „Stimmung“ derselben reden, vgl. Makkreel 1997: 85. Zur Zusammenstimmung von Einbildungskraft und Verstand als Bedingung der Erkenntnis überhaupt vgl. auch Kern 2000: 47ff.

¹¹³ KU, AA 05 207.

sagt: es gefällt, sondern: es vergnügt.“¹¹⁴ Es liegt nach diesen Ausführungen nahe, dass das Gefühl des Schönen bzw. des Erhabenen im Vergleich zum Wohlgefallen am Guten und Angenehmen nicht „qualitativ von anderer Art ist“,¹¹⁵ d.h., alle drei bewirken ein und dasselbe Gefühl. Das Moment der Interessellosigkeit an der Existenz des schönen Gegenstands ist nun das Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Wohlgefallen am Schönen/Erhabenen, Guten und Angenehmen.¹¹⁶ Aus den vorangehenden Bemerkungen lässt sich der Schluss ziehen, dass die Interessellosigkeit der ästhetischen Urteile sowohl über das Schöne als auch über das Erhabene mit ihrem wichtigsten Charakteristikum, der Reflexion, aufs Engste zusammenhängt. Die Reflexion geht von einer zufälligen Anschauung aus, um diese danach zu beurteilen, ob sie im Inneren des Menschen ein ästhetisches Gefühl – das der Lust – aktiviert oder nicht; das reflektierende Urteil bezieht sich nicht auf die Existenz des schönen Gegenstands, sondern auf den inneren Zustand der Erkenntniskräfte, der dadurch zustande kommt; gleichzeitig, und darauf konzentriert sich Kants Ästhetik, stellt allerdings der Beurteilende durch seine Reflexion Anspruch auf Allgemeingültigkeit seiner Urteile.¹¹⁷ Die ästhetischen Urteile sowohl über das Schöne als auch über das Erhabene sind also beide interesselos, subjektiv, einzeln und gleichzeitig objektiv, so Kant.

¹¹⁴ KU, AA 05 206f.

¹¹⁵ Kern 2000: 21.

¹¹⁶ Vgl. Kern 2000: 21. Kern behauptet, dass die Verbindung zwischen dem Wohlgefallen am Angenehmen und dem Interesse an der Existenz des jeweiligen angenehmen Gegenstands *praktisch*, d.h. notwendig sei (vgl. Kern 2000: 24), weil die Lust am Angenehmen „unmittelbar unsere Glückseligkeit befördert, nach der jeder von uns in seinem Leben strebt (...)“ (Kern 2000: 25). Die Bezeichnung *praktisch* für eine notwendige Verknüpfung zwischen einem Wohlgefallen und dem Interesse an der Existenz des das Wohlgefallen verursachenden Gegenstands stammt aus Kant: „Man kann die Lust, welche mit dem Begehren (des Gegenstandes, dessen Vorstellung das Gefühl so afficirt) notwendig verbunden ist, praktische Lust nennen: sie mag nun Ursache oder Wirkung vom Begehren sein. Dagegen würde man die Lust, die mit dem Begehren des Gegenstandes nicht nothwendig verbunden ist, die also im Grunde nicht eine Lust an der Existenz des Objects der Vorstellung ist, sondern blos an der Vorstellung allein haftet, blos contemplative Lust oder unthätiges Wohlgefallen nennen können“ (MS, AA 06 212). Diese Notwendigkeit ist allerdings bei der Verbindung des Wohlgefallens am Guten mit der Existenz des Guten problematisch, eine praktische, notwendige Lust am Guten bleibt bei Kant nämlich offen, denn es sieht so aus, dass wir - z.B. durch die Sinnlichkeit affiziert - nicht immer das wollen, was wir auch sollen, die Bestimmung des Willens durch die Vernunft wird nicht bewiesen, sondern postuliert (Vgl. Kern 2000: 26f).

¹¹⁷ Es sieht so aus, dass Kant die Allgemeinheit der ästhetischen Urteile dadurch zu begründen versucht, dass das beim Schönen stattfindende freie Spiel zwischen Verstand und Einbildungskraft und die damit verbundene Reflexion des Subjekts nicht nur zur ästhetischen Lust führt, sondern auch der Form des Verhältnisses zwischen beiden Erkenntniskräften entspricht, die für die Erkenntnis überhaupt notwendig ist. Die gesuchte Objektivität der ästhetischen Erfahrung wird demzufolge durch ihre Beziehung zu einem Zustand der Erkenntnisvermögen begründet, ohne den überhaupt keine Erkenntnis stattfinden kann, was Kants These zur Allgemeinheit der sonst interesselosen Geschmacksurteile ausreichend zu untermauern scheint, vgl. Kern 2000: 67.

Das erste gemeinsame Merkmal von Schöner und Erhabenem ist auch für das zweite von zentraler Bedeutung: Sowohl das Erhabene als auch das Schöne sind beide mit einem Reflexions- und keinem sinnlichen, logisch-bestimmenden Urteil verbunden. Dieses Urteil wird von der reflektierenden Urteilskraft erzeugt und hat zur Folge, dass ein Mensch aufgrund eines Gefühls, das durch das Urteil zustande kommt und weder theoretisch noch praktisch wirkt, subjektive Vorgänge verallgemeinert. Diese Hervorhebung der Reflexion als Grundprinzip der Kantischen Ästhetik wird auch für die Transformation des Erhabenen ins „Reflexionserhabene“ bei Schiller von sehr großer Bedeutung sein. Auf diesen Zusammenhang gehe ich systematisch in den kommenden, entsprechenden Abschnitten meiner Arbeit ein.

Das dritte gemeinsame Merkmal beider ästhetischen Urteile ist das ästhetische Gefühl, das Wohlgefallen. Beide Urteilsformen sind mit einem Wohlgefallen verknüpft, das weder einer sinnlichen Empfindung noch einer Lust an einem (praktischen oder theoretischen) Begriff zugeschrieben werden kann. Es hängt im Gegenteil mit der Funktion der Darstellung unbestimmter Begriffe zusammen. Das Vermögen der Darstellung ist nun die Einbildungskraft. Diese spielt demnach eine wichtige Rolle sowohl beim Schönen als auch beim Erhabenen, weil ihre Darstellungsfunktion mit der ästhetischen Lust eng verknüpft ist. Das Wohlgefallen wird „gleichwohl aber doch auf Begriffe, obzwar unbestimmt welche, bezogen [...]“; mithin das Wohlgefallen an der bloßen Darstellung oder dem Vermögen derselben geknüpft ist, wodurch das Vermögen der Darstellung oder die Einbildungskraft bei einer gegebenen Anschauung mit dem Vermögen der Begriffe des Verstandes oder der Vernunft, als Beförderung der letztern, in Einstimmung betrachtet wird.¹¹⁸ Die hier beschriebene Einstimmung der Erkenntniskräfte betrifft vor allem das Schöne. Das Erhabene wird dagegen vorwiegend mit einem Widerstreit zwischen Einbildungskraft und Vernunft verbunden. Diese Negativität wird im Rahmen der Analytik des Erhabenen gezeigt. Der Einklang der Erkenntnisvermögen und das daraus resultierende Gefühl der Lust ist nach Kant der Grund für die Allgemeingültigkeit der ästhetischen Urteile (sowohl über das Schöne als auch über das Erhabene) – trotz ihrer Subjektivität.¹¹⁹ Die ästhetischen Urteile sowohl über das

¹¹⁸ KU, AA 05 244.

¹¹⁹ Vgl. KU, AA 05 244. Dieser Einklang folgt allerdings beim Erhabenen einem vorhergehenden Widerstreit zwischen den beim Erhabenen aktivierten Gemütsvermögen (Einbildungskraft und Vernunft), der trotzdem zur Beförderung der Vernunft führt, wie ich im Folgenden zeigen werde, die

Erhabene als auch über das Schöne sind viertens einzelne¹²⁰ Urteile, die aber Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. Ihre Allgemeinheit beruht jedoch nicht auf Begriffen, sondern auf dem Gefühl der Lust, das mit ihnen notwendig verbunden ist,¹²¹ sofern die beim Schönen und Erhabenen jeweils aktivierten Gemütskräfte, nämlich Verstand, Einbildungskraft und Vernunft bei allen Menschen vorhanden sind.¹²² Diese gemeinsame Eigenschaft der Allgemeinheit ästhetischer Urteile über das Schöne und das Erhabene betrifft deren Quantität, während die vorher erwähnte Unabhängigkeit der Geschmacksurteile von der Sinnlichkeit bzw. Sittlichkeit oder dem Theoretischen im Hinblick auf die Qualität derselben von Bedeutung ist.¹²³ Im Folgenden gehe ich auf die Unterschiede zwischen dem Schönen und dem Erhabenen ein.

Kant spricht von „namhafte[n]“¹²⁴ Unterschieden zwischen dem Schönen und dem Erhabenen. Das Schöne bezieht sich auf die Form des Gegenstandes, die hier als Begrenzung verstanden werden muss. Ein Gegenstand muss „schön“ geformt sein, so dass man darüber ein Schönheitsurteil fällen kann. Das Erhabene kann jedoch auch mit formlosen Gegenständen verknüpft werden,¹²⁵ was im Gegenteil zum Schönen heißt, dass das Erhabene mit einer Art von Unbegrenztheit verbunden ist. Kant macht gleich einen ziemlich großen logischen Sprung, wenn er anschließend den

dann die Einbildungskraft mit der Vernunft in Verbindung bringt, woraus auch die ästhetische Lust entspringt.

¹²⁰ Diese Eigenschaft der Geschmacksurteile, einzeln zu sein, ist von großer Bedeutung für die Subjektivität der ästhetischen Theorie von Immanuel Kant. Im Hinblick auf die Schönheit darf man z. B. „alle Rosen sind schön“ nicht behaupten, sonst wäre das Urteil ein erkenntnistheoretisches, weil es dem Begriff „Rose“ eine allgemeine Eigenschaft zuordnen würde. Man geht von einer einzelnen Rose aus, die man z. B. in einem Garten sieht, um sie als schön zu beurteilen; eine Verallgemeinerung dieses Urteils würde die Freiheit der Einbildungskraft infrage stellen. Die Eigenschaft der Vereinzelheit des ästhetischen Urteils, so Kern (vgl. Kern 2000: 34f), ist darüber hinaus auch so zu verstehen, dass es auch für Gegenstände nicht angewendet werden darf, die auch schön sind. „X“ ist schön heißt, dass der konkrete Gegenstand als schön beurteilt wird, was aber nur für den konkreten Gegenstand gültig sein kann, selbst wenn auch andere Gegenstände schon als schön beurteilt worden sind und mit dem in Frage kommenden Gegenstand vergleichbar sind oder nicht. Dadurch, dass man nur einzelnen Gegenständen (oder Kunstwerken) Schönheit zuschreibt, wird man auch dem reflektiven Charakter von Geschmacksurteilen gerecht, der fordert, dass dem Einzelnen Allgemeinheit zugeordnet wird. In Bezug auf das Erhabene darf man aufgrund der Innerlichkeit dieser ästhetischen Kategorie behaupten, dass ein ästhetisches Urteil darüber nur einzeln gefällt werden kann, weil es ausschließlich mit den dazugehörigen inneren Vorgängen des einzelnen Subjekts verbunden ist.

¹²¹ Vgl. KU, AA 05 244.

¹²² Dies stellt aber nicht sicher, dass im Hinblick auf das Schöne oder das Erhabene diese Vermögen bei allen Menschen auf dieselbe Art und Weise aktiviert werden.

¹²³ Vgl. Lyotard 1994: 72.

¹²⁴ KU, AA 05 244.

¹²⁵ Es ist wichtig, immer auf die Präzision von Kants Formulierungen zu achten. Er schreibt: „das Erhabene ist dagegen *auch* an einem formlosen Gegenstände zu finden“ (KU, AA 05 244, Hervorhebung von V.D.). „Auch“ bedeutet, dass es geformte Gegenstände neben den formlosen geben kann, auf die sich das Erhabene beziehen könnte. Vgl. dazu auch: Pries 1995: 44.

Unterschied zwischen Schönerem und Erhabenem, was die Begrenzung der Formen betrifft, auf die Problematik der Darstellung von Vernunftbegriffen durch die Einbildungskraft überträgt. Er hat offensichtlich das Mathematisch-Erhabene im Kopf, wenn er behauptet, dass „das Schöne für die Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs, das Erhabene aber eines dergleichen Vernunftbegriffs genommen zu werden scheint.“¹²⁶ Die Unbegrenztheit der Formen, mit der das Erhabene im Gegensatz zum Schönen verknüpft wird, hängt mit der allerdings erst später erklärten Funktion der Einbildungskraft beim Mathematisch-Erhabenen zusammen, die Ideen der Vernunft (vor allem Totalität der Erscheinungen) sinnlich darzustellen zu versuchen.¹²⁷ Dadurch entsteht ein Gegensatz zwischen Schönerem und Erhabenem, welcher die folgende Form hat: Schönes = Form = Begrenzung = Darstellung von unbestimmten Verstandesbegriffen einerseits und Erhabenes = Formlosigkeit = Unbegrenztheit = Darstellung von unbestimmten Vernunftbegriffen andererseits. Trotz dieses Gegensatzes ist hier allerdings eine Gemeinsamkeit festzustellen: Die Funktion der Darstellung durch die Einbildungskraft ist sowohl für das Schöne als auch für das Erhabene wesentlich. Kant erklärt an dieser Stelle allerdings nicht ausführlich, wie das Schöne und das Erhabene mit der Darstellung von unbestimmten Verstandes- und Vernunftbegriffen verbunden werden kann.

Kant schreibt, dass das Schöne mit der Qualität, das Erhabene dagegen mit der Quantität verbunden ist.¹²⁸ Im Paragraphen 24 schreibt er, dass die Analytik des Erhabenen der des Schönen entspricht.¹²⁹ Das Erhabene muss demnach wie das Schöne der Quantität nach allgemeingültig und der Qualität nach interesselos sein, der Relation nach subjektive Zweckmäßigkeit mit sich führen und der Modalität nach diese Zweckmäßigkeit als notwendig vorstellen.¹³⁰ Die Analytik des Erhabenen entspricht nun dieser Struktur nicht; sie beginnt mit der Quantität (und nicht mit der

¹²⁶ KU, AA 05 244.

¹²⁷ Kant assoziiert hier Begriffe, welche zur Analytik des Mathematisch-Erhabenen gehören und die mit der dort beschriebenen Darstellungsfunktion der Einbildungskraft verbunden sind, wie Totalität, mit der Unbegrenztheit des Erhabenen: „das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm oder durch dessen Veranlassung vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird (...)“ (KU, AA 05 244).

¹²⁸ Vgl. KU, AA 05 244.

¹²⁹ „Was die Eintheilung der Momente der ästhetischen Beurtheilung der Gegenstände in Beziehung auf das Gefühl des Erhabenen betrifft, so wird die Analytik nach demselben Princip fortlaufen können, wie in der Zergliederung der Geschmacksurtheile geschehen ist“ (KU, AA 05 247).

¹³⁰ Vgl. KU, AA 05 247.

Qualität wie beim Schönen),¹³¹ denn die Form, die mit der Qualität und der Schönheit verbunden ist, betrifft das Erhabene nicht. Beim Schönen geht man von einem interesselosen Wohlgefallen aus, das aus der Form des Gegenstandes entspringt. Beim Erhabenen spricht man dagegen auch von formlosen Gegenständen. Dies kann erklären, warum Kant sagt, dass das Erhabene mit der Quantität verknüpft ist, während das Schöne mit der Qualität zusammenhängt: Er verknüpft die Form mit der Qualität und die Unform mit der Quantität.¹³² Die Verbindung zwischen Unform und Unbegrenztheit mit der Quantität erklärt auch die Tatsache, dass Kant die Analytik des Erhabenen mit der Quantität und nicht der Qualität, wie beim Schönen, beginnt.¹³³ Kant erwähnt, dass das Wohlgefallen am Schönen ein unmittelbar zu empfindendes Gefühl ist, welches das Leben befördert und mit „einer spielenden Einbildungskraft“¹³⁴ verbunden ist. Das Erhabene wird dagegen mit einer indirekten Lust verbunden. Diese Lust geht aus einer Situation hervor, in welcher das Leben des Menschen gefährdet wird (Dynamisch-Erhabenes). Das Subjekt empfindet beim Feststellen seiner physischen Ohnmacht und Schwäche Unlust. Durch die Bedrohung wird allerdings die Tendenz zum (Über-)Leben gestärkt, welche mit einer Hinwendung zur praktischen Vernunft verknüpft ist. Diese Stärkung der Lebenskräfte mit der damit zusammenhängenden Aktivierung der praktischen Vernunft im Hinblick auf das Erhabene ist der Grund der damit verbundenen Lust. Das Erhabene ist demnach als ein indirektes (und kein direktes wie beim Schönen) Gefühl mit einem gewissen Ernst, keine spielende Aktivität der Einbildungskraft verknüpft (wie beim Schönen), und dieser Ernst bestimmt die darstellende Funktion der Einbildungskraft entsprechend. „(...) jenes aber (das Gefühl des Erhabenen) eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung

¹³¹ Nicht nur die Reihenfolge der Kategorien, durch die das Erhabene erörtert wird, ist abweichend von der des Schönen. Die Thematisierung des Mathematisch-Erhabenen beschränkt sich auf die Qualität, die Quantität und die Modalität; das Dynamisch-Erhabene wird nur unter dem Aspekt der Relation und der Modalität untersucht, wogegen das Schöne mit Hilfe von allen vier Kategorien dargelegt worden ist, vgl. Allison 2001: 306.

¹³² Zum Zusammenhang zwischen Form und Qualität und Unform und Quantität vgl. Teichert 1992: 57: „Form und Gestaltung können als qualitative Merkmale aufgefasst werden, Unbegrenztheit kann als quantitative Bestimmung begriffen werden. Infolgedessen sagt Kant, daß das Wohlgefallen am Schönen mit Vorstellungen der Qualität, die Lust am Erhabenen mit Vorstellungen der Quantität verbunden sei.“

¹³³ „(...) man müßte denn das für etwas rechnen, daß wir dort, wo das ästhetische Urtheil die Form des Objects betraf, von der Untersuchung der Qualität anfangen; hier aber bei der Formlosigkeit, welche dem, was wir erhaben nennen, zukommen kann, von der Quantität, als dem ersten Moment des ästhetischen Urtheils über das Erhabene, anfangen werden (...)“ KU, AA 05 247.

¹³⁴ KU, AA 05 245.

derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint. Daher es auch mit Reizen unvereinbar ist, und, indem das Gemüth von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselseitig auch immer wieder abgestoßen wird, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d. i. negative Lust genannt zu werden verdient.“¹³⁵ Die gerade beschriebene Funktion der Einbildungskraft betrifft das Dynamisch-Erhabene. Beim Mathematisch-Erhabenen geht man von einer Unlust aus, die dagegen aus der Unfähigkeit der Einbildungskraft hervorgeht, absolute Totalität der Erscheinungen und das absolute Große darzustellen. Gleichzeitig werden wir uns aber trotz dieses Scheiterns der Einbildungskraft unserer übersinnlichen (theoretischen) Vernunft bewusst, und diese Vergegenwärtigung ist der Grund der ästhetischen Lust des Mathematisch-Erhabenen.¹³⁶

In den folgenden Erörterungen bespreche ich das Thema der Innerlichkeit des Erhabenen, die mit der Zweckwidrigkeit des Objekts verbunden ist und die den wichtigsten Unterschied¹³⁷ zur „Gegenständlichkeit“ des Schönen bildet, die ihrerseits mit der Zweckmäßigkeit des schönen Objekts verknüpft ist.

Ein Gegenstand erscheint beim Erhabenen zweckwidrig für die Einbildungskraft und ihre Darstellungsfunktion: Entweder ist es ein Objekt, dessen physische Macht unsere sinnliche Schwäche zu eliminieren droht (Dynamisch-Erhabenes) oder ist es ein Gegenstand, dessen Größe die Einbildungskraft an die Grenzen ihrer Darstellungsfunktion (Zusammenfassung) treibt (Mathematisch-Erhabenes). Bei beiden Fällen empfinden wir Unlust. Je zweckwidriger nun dieser Gegenstand ist, desto intensiver wird das Erhabene erlebt. Das so beschriebene Erhabene erlebt man allerdings nur in seinem Gemüt, die Erhabenheit ist keine Eigenschaft des Gegenstandes selbst;¹³⁸ denn, die Erfahrung des Erhabenen ist nicht auf die gerade erwähnte Zweckwidrigkeit, Negativität eines Gegenstandes für unsere

¹³⁵ KU, AA 05 245. Es ist zu gestehen, dass die Funktion der Einbildungskraft in diesen Kantischen Formulierungen, die das Dynamisch-Erhabene skizzieren aber noch nicht ausführlich erklären, nicht ausreichend beschrieben wird. Sie wird vor allem in den expliziten Ausführungen Kants zum Dynamisch-Erhabenen genügend analysiert.

¹³⁶ Das Gefühl von Unlust/Lust in Bezug auf das Mathematisch-Erhabene wird allerdings von Kant im Paragraphen 23 als solches noch nicht erwähnt.

¹³⁷ Vgl. KU, AA 05 245.

¹³⁸ Vgl. KU, AA 05 245.

Einbildungskraft¹³⁹ beschränkt. Vielmehr findet anlässlich dieser Negation eine positive Aktivierung der praktischen (Dynamisch-Erhabenes) und theoretischen (Mathematisch-Erhabenes) Vernunft statt, die aber nur im Inneren des Menschen ausgeführt werden kann, woraus zu schließen ist, dass der Kern der Erfahrung des Erhabenen nicht in Objekten der Natur, die zunächst zweckwidrig für die Einbildungskraft erscheinen, sondern im Gemüt des Menschen zu suchen ist. Man muss demnach beim Erhabenen das Innere des Menschen untersuchen: „Man sieht aber hieraus sofort, daß wir uns überhaupt unrichtig ausdrücken, wenn wir irgend einen Gegenstand der Natur erhaben nennen, ob wir zwar ganz richtig sehr viele derselben schön nennen können.“¹⁴⁰ Der Berührungspunkt zwischen Subjekt und Objekt ist demnach beim Erhabenen nicht die Form des Gegenstandes, wie beim Schönen, sondern unser Gefühl, das als erhaben oder nicht erhaben beurteilt wird. Der Gegenstand kann nur dieses Gefühl erregen; es selbst kann nicht erhaben sein. Die so beschriebene Subjektivität und Innerlichkeit des Erhabenen erlaubt uns, zu behaupten, dass es reflektierender als das Schöne ist, weil es sich bloß auf das Innere des Menschen bezieht.¹⁴¹

Die Innerlichkeit des Erhabenen gelangt ins Zentrum der Erörterungen Kants zur Problematik der Darstellung von Vernunftbegriffen beim Erhabenen. Das Gemüt, das Innere des Menschen, wird trotz der Negativität der Darstellung erregt und belebt, nicht weil ein Objekt erhaben ist, sondern weil im Gemüt des Menschen die Vernunft

¹³⁹ Zu der zunächst hier nicht leicht zu schließenden Rolle der Einbildungskraft beim Dynamisch-Erhabenen vgl. - wie geschrieben - die expliziten Ausführungen zum Dynamisch-Erhabenen.

¹⁴⁰ KU, AA 05 245. Bei seiner Analytik des Schönen schreibt allerdings Kant, dass auch die Schönheit, wie die hier analysierte Erhabenheit, eigentlich nicht das Merkmal eines Gegenstandes, sondern die Bezeichnung unserer Gemütsstimmung anlässlich einer entsprechend geeigneten Form des Objekts ist. „Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Object zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subject und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben“ (KU, AA 05 203). Und: „Alle Beziehung der Vorstellungen, selbst die der Empfindungen aber kann objectiv sein (und da bedeutet sie das Reale einer empirischen Vorstellung); nur nicht die auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Objecte bezeichnet wird, sondern in der das Subject, wie es durch die Vorstellung afficirt wird, sich selbst fühlt“ (KU, AA 05 203f). Daraus schließt Teichert (Teichert 1992): „Etwas schön finden heißt *Wohlgefallen* am Gegenstand haben. Das Wohlgefallen ist aber keine Eigenschaft des Objekts, sondern ein Zustand des Subjekts“ (19, Hervorhebung Teichert). Ich gehe davon aus, dass Kant die Innerlichkeit bzw. Objektlosigkeit beim Erhabenen mehr als beim Schönen betont, um dadurch der Indirektheit der ästhetischen Lust (die ästhetische Lust wird beim Erhabenen erst durch die Aktivierung der Vernunft empfunden, sie folgt der Unlust, die durch das Scheitern der Einbildungskraft entsteht) gerecht zu werden, wogegen beim Schönen das Gefühl der Lust unmittelbar empfunden wird. Man dürfte behaupten, dass beim Erhabenen mehr innerliche Vorgänge als beim Schönen zu beobachten sind, so dass man das Erhabene als eine stärker innerliche Erfahrung als das Schöne bezeichnen muss.

¹⁴¹ Vgl. Pries 1995: 45. Auf die Subjektivität des Erhabenen gehe ich ausführlich im entsprechenden Abschnitt (2.4) meiner Arbeit ein, indem deren allgemeine Bedeutung für die systematische Rolle des Erhabenen in der dritten Kritik gezeigt wird.

aktiviert wird: „denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden.“¹⁴² Es sieht so aus, dass man nicht von erhabenen Objekten, sondern von erhabenen Ideen der Vernunft reden soll.¹⁴³ Diese wiederum sind nicht an sich erhaben, sondern erst durch das Scheitern der Einbildungskraft, sie sinnlich darzustellen, und das anschließende Aktivieren der Vernunft wird aus ihnen eine erhabene Erfahrung.

Kant analysiert weiter den wichtigsten Unterschied zwischen dem Schönen und dem Erhabenen. Er schreibt, dass das Schöne auf eine zweckmäßige Ordnung der Welt hinweist,¹⁴⁴ wodurch nicht unsere Kenntnis von den Erscheinungen, sondern unser Begriff von der Natur überhaupt erweitert wird. Es fördert die Idee der Einheit und der Totalität der Erscheinungen. Das Erhabene hingegen hängt mit einem chaotischen, regellosen und wilden Bild der Natur zusammen, das dieser keine Ordnung verleihen kann.¹⁴⁵ In diesem Sinne behauptet Kant, dass das Erhabene für die Darstellung der Zweckmäßigkeit der Natur weniger geeignet sei: „Daraus sehen wir, daß der Begriff des Erhabenen der Natur Weitem nicht so wichtig und an Folgerungen reichhaltig sei, als der des Schönen in derselben; und daß er überhaupt nichts Zweckmäßiges in der Natur selbst, sondern nur in dem möglichen Gebrauche ihrer Anschauungen, um eine von der Natur ganz unabhängige Zweckmäßigkeit in uns selbst fühlbar zu machen, anzeige.“¹⁴⁶

Kant erörtert ausführlicher seine These, dass das Erhabene in uns – und nicht wie das Schöne außer uns – gesucht werden muss und dass es die Zweckmäßigkeit der Natur nicht fördert. „Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt;“¹⁴⁷ Die Tatsache, dass das Erhabene sich auf das Innere des Menschen bezieht, bestimmt seine Rolle in der dritten Kritik grundlegend.

¹⁴² KU, AA 05 245.

¹⁴³ Vgl. Teichert 1992: 58.

¹⁴⁴ Die zweckmäßige Ordnung der Natur bezieht sich auf den Begriff „Zweckmäßigkeit der Natur“. Man betrachtet demnach die Erscheinungen teleologisch in ihrer Einheit „als ob ein Verstand den Grund der Einheit des Mannigfaltigen ihrer empirischen Gesetze enthalte“ (KU, AA 05 181). Die Einheit der allgemeinen Gesetze hat die erste Kritik nachgewiesen (transzendente Apperzeption); in der dritten Kritik versucht Kant, die Natur „materialiter spectata“ zu vereinheitlichen.

¹⁴⁵ Vgl. KU, AA 05 246.

¹⁴⁶ KU, AA 05 246.

¹⁴⁷ KU, AA 05 246.

Das Erhabene kann demnach zur Begründung der teleologischen Ordnung der Erscheinungen nur wenig beitragen, weil es sich auf den inneren Zustand des Menschen bezieht.¹⁴⁸ Es ist nur als ein „bloße(r) Anhang“¹⁴⁹ zur Theorie einer ästhetischen Betrachtung der Zweckmäßigkeit der Natur in ihrer Einheit anzusehen. Ich bin allerdings der Meinung, dass diese These Kants infrage gestellt werden kann, wenn man zunächst die Tatsache berücksichtigt, dass er im Kontext des (Mathematisch-) Erhabenen die Darstellungsproblematik der Totalitätsidee thematisiert.¹⁵⁰ Die Formulierungen Kants legen eine Verbindung der Idee des absoluten Großen und der Totalität beim Erhabenen mit der Idee eines Systems der Natur nahe, welche die Bedeutung des Erhabenen bezüglich der Zweckmäßigkeit der Natur aufs Neue definieren lässt. Ich möchte demzufolge die These vertreten, dass die Verbindung des Mathematisch-Erhabenen mit der Totalität zumindest indirekt zur Problematik der Darstellung der Zweckmäßigkeit der Natur gehört, sofern die Zweckmäßigkeit der Natur die Einheit der Erscheinungen und somit auch die Idee der Totalität in sich enthält und befördert. In den entsprechenden Abschnitten meiner Arbeit versuche ich, zu zeigen, dass eine Verbindung des Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur über die Ausführungen Kants zum Mathematisch-Erhabenen hinaus sogar notwendig erscheint, wenn man die Negativität der ästhetischen Erfahrung beim Erhabenen richtig interpretiert, so dass der transzendente Charakter des gesamten Projekts einer Systematisierung der Natur durch die Zweckmäßigkeit der Natur nicht in Frage gestellt werden kann. *Diese zentrale negative These Kants, was eine Assoziierung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur betreffen kann, versuche ich in meiner Arbeit zu widerlegen, indem ich zeige, dass die Zweckmäßigkeit der Natur durch ihre Beziehung zur Schönheit der Natur allein nicht ausreichend ist, um die von Kant gesuchte Einheit der Erscheinungen zu gewährleisten. Es gibt Gegenstände, welche die Erfahrung des Erhabenen bewirken, zur Reflexion appellieren, das gemischte Gefühl der Unlust und Lust in uns erwecken, nicht schön sind, und trotzdem auch zum*

¹⁴⁸ Vgl. Lyotard 1994: 65.

¹⁴⁹ KU, AA 05 246.

¹⁵⁰ Vgl. KU, AA 05 254: „Nun aber hört das Gemüth in sich auf die Stimme der Vernunft, welche zu allen gegebenen Größen, selbst denen, die zwar niemals aufgefaßt werden können, gleichwohl aber (in der sinnlichen Vorstellung) als ganz gegeben beurtheilt werden, Totalität fordert, mithin Zusammenfassung in eine Anschauung und für alle jene Glieder einer fortschreitend wachsenden Zahlreihe Darstellung verlangt und selbst das Unendliche (Raum und verfllossene Zeit) von dieser Forderung nicht ausnimmt, vielmehr es unvermeidlich macht, sich dasselbe (in dem Urtheile der gemeinen Vernunft) als ganz (seiner Totalität nach) gegeben zu denken.“

durch die transzendente Philosophie Kants herzustellenden, einheitlichen System der Natur gehören müssen. Sie weisen auf eine innere Zweckmäßigkeit hin, wie Kant in der oberen Textpassage schreibt, die, meiner Meinung nach, die mit dem Schönen zusammenhängenden Zweckmäßigkeit der Natur gleichwertig ergänzen muss, so dass das gerade erwähnte Vorhaben Kants nicht scheitert. Wie so eine Interpretation des Kantischen Erhabenen, wo die Negativität, die Zweckwidrigkeit und die Verwirrung bzw. die Bedrohung der physischen menschlichen Existenz - entgegen Kant - als Grund der Verbindung vom Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur gilt und so auf das Schillersche Erhabene der zweiten Phase ausgewirkt hat, zeige ich im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit zur Ästhetik Schillers (2.3). Der darauffolgende Abschnitt (2.4) meiner Arbeit soll den Zusammenhang zwischen der Zweckmäßigkeit der Natur, der Reflexion und dem Erhabenen ausführlich analysieren, so dass z.B. seine Tragweite auch in anderen philosophischen Gebieten, wie die Geschichte, sowohl bei Kant, als auch bei Schiller erhellt werden kann. In dieser Perspektive interpretiere ich anschließend das Drama von Schiller Die Braut von Messina, um zu zeigen, wie das durch diese Betrachtung beeinflusste Schillersche Erhabene, das ich dann auf Grund seiner engsten Beziehung zum Prinzip der Reflexion überhaupt, der Zweckmäßigkeit der Natur, „Reflexionserhabenes“ nenne, in die dramatische Praxis Schillers eingeflossen ist.

In meinen folgenden Ausführungen bespreche ich zunächst das Mathematisch-Erhabene.

1.2 Die Struktur des Mathematisch-Erhabenen.

1.2.1 Die mathematische und die ästhetische Größenschätzung: Erläuterung der Begriffe „groß“ und „eine Größe sein“

Das Mathematisch-Erhabene bezieht sich auf die Größe.¹⁵¹ Kant definiert es wie folgt: „Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist.“¹⁵² Das Mathematisch-

¹⁵¹ Vgl. Makkreel 1997: 92.

¹⁵² KU, AA 05 248. Kants Analyse ab Paragraf 25 beschreibt ohne Zweifel ein „Mathematisch-Erhabenes“. Interessant ist, dass Kant sich auf das so erörterte Erhabene mit dem Zusatz „Mathematisch“ erst auf Seite 256 (KU, AA 05 256) seines Textes bezieht, obwohl er es so im Titel des entsprechenden Kapitels anführt (KU, AA 05 248).

Erhabene ist demnach das schlechthin Große.¹⁵³ Um diese Definition zu verdeutlichen, erörtert Kant zunächst den Unterschied zwischen „eine Größe“ und „groß sein“. Um begreifen zu können, was „etwas ist schlechthin groß“ bedeutet, muss man nämlich zuvor geklärt haben, was unter dem Urteil „etwas ist groß“ zu verstehen ist.¹⁵⁴ Eine Beurteilung der Größe lässt sich durch Formulierungen der Art „X ist groß“ ausdrücken. Eine solche Messung hängt nicht von Verstandesbegriffen, sondern von allgemeinen Kriterien des gemeinen Verstandes ab, nach denen man einen Gegenstand als groß oder klein beurteilt. Wenn ich eine Person mit dem Satz „Johann ist groß“¹⁵⁵ beurteile, dann drücke ich ein Urteil aus, das nicht durch reine Verstandesbegriffe (z. B. Zahlen, Fakten) bewiesen werden kann (ich habe die Person nicht gemessen!), sondern vor allem vom Gemeinsinn eines jeden Menschen abhängt¹⁵⁶ - Kant beschreibt hier eine Größenschätzung, die sich aus der Urteilskraft ableitet.¹⁵⁷ Ich betrachte eine einzelne Anschauung und ich reflektiere auf eine ihrer Eigenschaften (Größe). Gleichzeitig erwarte ich hierbei, dass mir jeder zustimmen würde.¹⁵⁸ Denn: Wie kann ein „großer“ Mann auch als „klein“ beurteilt werden? Gleichzeitig ist aber die Richtigkeit dieses Urteils nicht durch bestimmte, erkenntnistheoretische Begriffe zu unterstützen. Grund meines reflektierenden Urteils ist die konkrete „Einheit“ und ihre äußerliche Form, die hier als groß oder klein eingeschätzt wird. Eine derartige Beurteilung ist nun eine Tätigkeit der (reflektierenden) Urteilskraft, sodass man auch hier (wie bei den Geschmacksurteilen) behaupten kann, dass Aussagen wie „X ist groß“ reflektierend bzw. subjektiv sind und trotzdem Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. Dies soll allerdings nicht an

¹⁵³ Sehr treffend scheint mir die Bemerkung von Pries zu sein, dass man außer dem absoluten Großen auch das schlechthin Kleine zum Erhabenen zählen müsste. Vgl. Pries 1995: 46.

¹⁵⁴ Die Feststellung, dass etwas eine Größe hat, ist ihrerseits auch die Voraussetzung für das Urteil „x ist groß“. Darauf folgt die Frage: Wie groß ist es? Und die Antwort auf diese Frage kann das Resultat einer konkreten Messung des Gegenstands oder der Ausdruck „x ist groß“ sein.

¹⁵⁵ Oder mit Kants Terminologie: Johann ist „schlechtweg“ (KU, AA 05 248) groß.

¹⁵⁶ Jeder weiß, wie groß der Mensch sein kann, so dass Menschen dementsprechend als groß oder klein beurteilt werden, bei der Aussage „Johann ist groß“ vergleiche ich diesen konkreten Menschen mit dem in mir vorhandenen, allgemeinen Bild eines Menschen, ich messe den konkreten Menschen nicht, um zu dieser Beurteilung zu kommen, vgl. auch Allison 2001:312.

¹⁵⁷ „Was will nun aber der Ausdruck, daß etwas groß, oder klein, oder mittelmäßig sei, sagen? Ein reiner Verstandesbegriff ist es nicht, was dadurch bezeichnet wird; noch weniger eine Sinnenanschauung; und eben so wenig ein Vernunftbegriff, weil es gar kein Princip der Erkenntniß bei sich führt. Es muß also ein Begriff der Urteilskraft sein, oder von einem solchen abstammen und eine subjective Zweckmäßigkeit der Vorstellung in Beziehung auf die Urteilskraft zum Grunde legen“ (KU, AA 05 248). Dieser Begriff ist nun als ein Maßstab zu verstehen, mit dessen Hilfe man die ästhetische Beurteilung „Johann ist groß“ äußert, ohne sich auf Verstandesbegriffe zu stützen: „Er [der Maßstab, V.D.] mag übrigens empirisch sein, wie etwa die mittlere Größe der uns bekannten Menschen, Thiere von gewisser Art, Bäume, Häuser, Berge u. d. gl.“ (KU, AA 05 249).

¹⁵⁸ Vgl. KU, AA 05 248.

dieser Stelle diskutiert werden. Für meine Analyse des Mathematisch-Erhabenen ist es zunächst interessant, zu zeigen, dass die Begriffe „ästhetische“¹⁵⁹ und „mathematische“ Größenschätzung in engem Zusammenhang zueinander stehen. Eine logische Größenschätzung – „Johann ist 1,90 m groß“ – basiert auf logischen, mathematischen Prinzipien (Zahlen). Sie steht auf den ersten Blick im Gegensatz zum ästhetischen Urteil „Johann ist groß“, denn ich habe die Person gemessen, um so ein Resultat angeben zu können – logischer geht es nicht. Kants Bemerkungen zur mathematischen Größenschätzung (mithilfe von Zahlen) sind allerdings bahnbrechend, denn er verbindet sie mit der ästhetischen Messung der Größe. Er zeigt nämlich, dass letzten Endes jede Messung, sogar diejenige, die auf Zahlen basiert, ästhetisch und der Urteilskraft entstammend ist, weil auch die Zahl, um definiert zu werden, immer wieder einen neuen – relativen und immer auf ein anderes Maß zurückzuführenden – Maßstab braucht.¹⁶⁰ Er zeigt darüber hinaus, dass die Unendlichkeit der Zahlen, die durch den gerade beschriebenen vergleichenden Vorgang entsteht, nicht für die ästhetische Größenschätzung gilt. Die ästhetische Größenschätzung kann demzufolge nicht unendlich sein, sie hat ein Ende, wie im Folgenden aufgezeigt wird. Wie ist nun diese „Ästhetisierung“ der Zahlen bzw. der mathematischen Größenmessung zu verstehen? Die Zahl kann die Größe sinnlich darstellen, aber sie kann diese nicht erschöpfen. Dies bedeutet, dass die mathematische Größenmessung durch Verstandesbegriffe unendlich, jedoch nicht absolut sein kann. Ich kann eine Person als 1,90 m groß definieren; diese Zahl ergibt sich allerdings durch das Vergleichen mit anderen Zahlen, deren Ursprung in einem Grundmaß zu suchen ist, welches jedoch nicht existiert.¹⁶¹ Der Satz „Johann ist 1,90 m groß“, drückt demzufolge trotz der Verwendung von bestimmten Verstandesbegriffen (Zahlen) einen nicht absolut fixierten und bestimmten Begriff der Größe dieses Mannes aus. *Obwohl nämlich die logische Größenschätzung durch*

¹⁵⁹ Kant bezeichnet die Urteile der Form „x ist groß“ wegen ihres reflektiven Charakters als ästhetische Urteile: „Weil aber in einem Urtheile, wodurch etwas schlechtweg als groß bezeichnet wird, nicht bloß gesagt werden will, daß der Gegenstand eine Größe habe, sondern diese ihm zugleich vorzugsweise vor vielen andern gleicher Art beigelegt wird, ohne doch diesen Vorzug bestimmt anzugeben: so wird demselben allerdings ein Maßstab zum Grunde gelegt, den man für jedermann als eben denselben annehmen zu können voraussetzt, der aber zu keiner logischen (mathematisch=bestimmten), sondern nur ästhetischen Beurtheilung der Größe brauchbar ist, weil er ein bloß subjectiv dem über Größe reflectirenden Urtheile zum Grunde liegender Maßstab ist.“ (KU, AA 05 249).

¹⁶⁰ Makkreel behauptet sogar, dass die mathematische Größenschätzung eine ästhetische voraussetzt. Vgl. Makkreel 1997: 93.

¹⁶¹ KU, AA 05 251: Wir können „niemals ein erstes oder Grundmaß“ der Zahlen finden, denn die Zahlreihen gehen „ins Unendliche“.

*Zahlen auf den Verstand und bestimmte Begriffe bzw. reine Schemata wie die Zahlen*¹⁶² zurückzuführen ist, ist sie am Ende durch Unbestimmtheit gekennzeichnet, genau wie jede ästhetische Abschätzung, sofern es kein letztes, absolutes mathematisches Maß gibt, mit dem alle Maße und Zahlen endgültig verglichen werden können, sodass auch die logische Abschätzung einer Größe final und absolut logisch bestimmt sein kann. Der Satz „Johann ist 1,90 m groß“ ist demzufolge ein logischer Satz, aber nicht völlig und absolut bestimmt. Darauf stützt sich Kants Bemerkung, die logische sei von der ästhetischen Größenmessung nicht weit entfernt, da beide durch Unbestimmtheit charakterisiert sind.¹⁶³ Wesentlich ist dabei die Einführung der absoluten Größe als Grenze für die ästhetische Größenmessung: Die logische Messung durch Zahlen kennt keine Grenzen, weil Zahlen unendlich sind; die ästhetische Einschätzung hingegen ist begrenzt.¹⁶⁴ Das absolute - ästhetisch als solches beurteilte - Größe, das allerdings nicht in der Natur zu finden ist,¹⁶⁵ und das die Grenze der ästhetischen Beurteilung der Größe darstellt, ist das, gegenüber welchem alles andere klein ist: das Erhabene. Seine einschränkende Funktion hängt nun paradoxerweise mit einem Wohlgefallen zusammen, wie Kant formuliert: „aber nicht etwa ein Wohlgefallen am Objecte, wie, beim Schönen (weil es formlos sein kann), wo die reflectirende Urtheilskraft sich in Beziehung auf das Erkenntniß überhaupt zweckmäßig gestimmt, findet, sondern an der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst.“¹⁶⁶ Auf dieses Wohlgefallen gehe ich ausführlich später in meinen Ausführungen dieses Kapitels ein.

Das Erhabene ist nach den bisherigen Erörterungen eine Größe, die über jeden Vergleich hinausgehend groß ist, und die Kant als die Grenze für die - im Gegensatz zur unendlichen logischen Größenmessung - begrenzte ästhetische Größenmessung eingeführt hat. Es ist das absolute Maß, das unerreichbar und nur sich selbst gleich ist. Dies bedeutet, dass wir kein Objekt in der Natur finden können, das ihm ähneln

¹⁶² KrV, AA 04 102: „Das reine Bild aller Größen (*quantorum*) vor dem äußern Sinne ist der Raum, aller Gegenstände der Sinne aber überhaupt die Zeit. Das reine Schema der Größe aber (*quantitatis*) als eines Begriffs des Verstandes ist die Zahl, (...)“

¹⁶³ Vgl. Makkreel 1997: 93. Vgl. dazu KU, AA 05 251: „Also muß die Schätzung der Größe des Grundmaßes bloß darin bestehen, daß man sie in einer Anschauung unmittelbar fassen und durch Einbildungskraft zur Darstellung der Zahlbegriffe brauchen kann: d. i. alle Größenschätzung der Gegenstände der Natur ist zuletzt ästhetisch (d. i. subjectiv und nicht objectiv bestimmt).“

¹⁶⁴ Die „Begrenzung“ der Unendlichkeit des Erhabenen wird von Kant als vorausgesetzt genommen, vgl. KU, AA 05 251: „(...) aber für die ästhetische Größenschätzung giebt es allerdings ein Größtes;“. Ich würde zunächst behaupten, dass die ästhetische Größenschätzung eine Grenze mehr sucht, als sie hat. Damit hängt z. B. der Hang der Vernunft nach totaler Einheit usw. zusammen.

¹⁶⁵ Vgl. KU, AA 05 250.

¹⁶⁶ KU, AA 05 249.

würde. Das Mathematisch-Erhabene ist „nicht als eine Quantität messbar“.¹⁶⁷ Man spricht demnach nicht von erhabenen Objekten, sondern von einem erhabenen Gebrauch von Gegenständen: „(...) der Gebrauch, den die Urtheilskraft von gewissen Gegenständen zum Behuf des letzteren (Gefühls) natürlicher Weise macht, nicht aber der Gegenstand der Sinne ist schlechthin groß, gegen ihn aber jeder andere Gebrauch klein. Mithin ist die Geistesstimmung durch eine gewisse die reflectirende Urtheilskraft beschäftigende Vorstellung, nicht aber das Object erhaben zu nennen.“¹⁶⁸ Kant behauptet außerdem, wie schon erwähnt, dass das Erhabene nur das Innere des Menschen betrifft. Es muss „allein in unsern Ideen“¹⁶⁹ gesucht werden. Wenn - den bisherigen Ausführungen nach - kein Gegenstand der Natur das Erhabene an Größe übertreffen kann, dann ist erhaben das, „mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.“¹⁷⁰ Kant betont – und dies ist für meine Arbeit von besonderer Bedeutung –, dass das Scheitern beim Auffinden des absoluten Großen in der Natur in Zusammenhang mit der Entdeckung eines übersinnlichen Vermögens in uns steht. Er spricht von einem „Bestreben“¹⁷¹ der Einbildungskraft „zum Fortschritte ins Unendliche“,¹⁷² was die Auffindung des schlechthin Großen in der Natur betrifft, das im Gegensatz zum Anspruch der Vernunft „auf absolute Totalität“¹⁷³ steht. So eine (zunächst negative) Beziehung zwischen der Einbildungskraft und der Vernunft wird hier ohne Vorbereitung und Begründung eingeführt,¹⁷⁴ ist aber kritisch für die gesamte Problematik der Darstellung von Vernunftbegriffen durch die Einbildungskraft im Rahmen des Erhabenen und somit für meine Arbeit. Durch diese Entgegensetzung entsteht der für die weitere Analyse wichtige Hinweis auf das übersinnliche Vermögen in uns. Das erfolglose, unendliche Fortschreiten der Einbildungskraft bei der Größenschätzung der Gegenstände der Natur im Rahmen des schlechthin Großen stößt auf und gleichzeitig – wichtig – weist auf den Anspruch der Vernunft auf Totalität hin. Der sowieso auf das Übersinnliche hinweisende Begriff der Unendlichkeit (des Fortschreitens der Einbildungskraft) wird mit der Idee der

¹⁶⁷ Lyotard 1994: 96.

¹⁶⁸ KU, AA 05 250.

¹⁶⁹ KU, AA 05 250.

¹⁷⁰ KU, AA 05 250.

¹⁷¹ KU, AA 05 250.

¹⁷² KU, AA 05 250.

¹⁷³ KU, AA 05 250.

¹⁷⁴ Dies wird von Kant mit Hilfe der Erörterung der ästhetischen Funktion der Einbildungskraft Auffassung und Zusammenfassung abgeklärt, worauf ich ausführlich im nächsten Abschnitt meiner Arbeit eingehe.

Totalität der Vernunft assoziiert. Somit wird die Erörterung des Mathematisch-Erhabenen mit der Problematik der Darstellung von Vernunftbegriffen (hier: Totalität) durch die Einbildungskraft in Zusammenhang gebracht. Ab diesem Punkt wird die Einbildungskraft in dem Sinne erweitert, dass sie nicht nur das schlechthin Große in der Natur, sondern auch die Vernunftidee der Totalität darstellen muss.¹⁷⁵ Die Anforderung der Vernunft ist nicht abstrakt; vielmehr spricht Kant von einer reellen¹⁷⁶ Idee, d. h. diese Idee der Totalität muss von der Einbildungskraft in der Sinnenwelt dargestellt werden. Die Einbildungskraft scheitert dabei, den Ansprüchen der (theoretischen) Vernunft gerecht zu werden, weil sie ein sinnliches Vermögen ist; trotzdem weist ihr Scheitern auf das übersinnliche Vermögen in uns hin. Dies passiert, weil „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüths beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“¹⁷⁷ Dieses Vermögen ist die (theoretische) Vernunft, auf die demnach die Einbildungskraft hinweist, indem sie die Idee der Totalität nicht darstellen kann. Im Hinblick auf die Unterscheidung von mathematischer und ästhetischer Größenschätzung (des Mathematisch-Erhabenen) kann ich somit behaupten, dass die letztere das Misslingen der ersteren, das absolute Große einzuschätzen, überwindet, indem sie die Totalitätsidee der Vernunft darzustellen versucht. Bei der logischen Messung spricht man von einem logischen, bei der ästhetischen von einem subjektiven Misslingen.¹⁷⁸ Im Folgenden bespreche ich, worin das Scheitern der Einbildungskraft bei der ästhetischen Größenschätzung des Mathematisch-Erhabenen liegt und wie dieses Scheitern die Diskussion zur Darstellung von Vernunftbegriffen durch die Einbildungskraft - hier erst im Rahmen des Mathematisch-Erhabenen - eröffnet.

1.2.2 Die Darstellungsfunktion der Einbildungskraft: Auffassung und Zusammenfassung

Bevor ich die Darstellungsfunktion der Einbildungskraft im Rahmen des Mathematisch-Erhabenen erörtere, möchte ich die Funktion der Einbildungskraft als Erkenntnisvermögen thematisieren, wie sie in der ersten Kritik Kants dargestellt ist.

¹⁷⁵ „Die weiteren Überlegungen Kants gehen davon aus, daß es ein Grundbedürfnis der Vernunft ist, alle Erscheinungen vollständig zu erfassen. Angesichts des Erhabenen scheitern wir beim Versuch, diesem Imperativ Folge zu leisten.“ (Teichert 1992: 62).

¹⁷⁶ Vgl. KU, AA 05 250.

¹⁷⁷ KU, AA 05 250.

¹⁷⁸ Vgl. Pries 1995: 48.

In der ersten Kritik bezog sich die Einbildungskraft auf die sinnliche Auffassung (Apprehension)¹⁷⁹ der mannigfaltigen Anschauungen im Hinblick auf theoretische Erkenntnis. Die Apprehension stellt eine der drei Synthesisarten¹⁸⁰ dar, wobei sie unmittelbar mit der Reproduktion als zweiter Synthesisart verbunden ist: „Die Synthesis der Apprehension ist also mit der Synthesis der Reproduction unzertrennlich verbunden. Und da jene den transscendentalen Grund der Möglichkeit aller Erkenntnisse überhaupt (nicht bloß der empirischen, sondern auch der reinen a priori) ausmacht, so gehört die reproductive Synthesis der Einbildungskraft zu den transscendentalen Handlungen des Gemüths, und in Rücksicht auf dieselbe wollen wir dieses Vermögen auch das transscendentale Vermögen der Einbildungskraft nennen.“¹⁸¹ Nicht nur die Reproduktion, als zweite Art der Synthesis, sondern auch die dritte Art der Synthesis, die Rekognition, hängt eng mit der Auffassungsfunktion der Einbildungskraft zusammen.¹⁸² Schließlich, auch die Apperzeption¹⁸³ bezieht sich unmittelbar auf die transzendente Synthesis der Einbildungskraft.¹⁸⁴ Die Bedeutung der Einbildungskraft für das Erkennen überhaupt schließen wir nun aus folgender Formulierung Kants: „Die Synthesis überhaupt ist, wie wir künftig sehen werden, die bloße Wirkung der Einbildungskraft, einer blinden, obgleich unentbehrlichen Function der Seele, ohne die wir überall gar keine Erkenntniß haben würden, der wir uns aber selten nur einmal bewußt sind.“¹⁸⁵ Die Einbildungskraft galt demzufolge in

¹⁷⁹ „Es ist also in uns ein thätiges Vermögen der Synthesis dieses Mannigfaltigen, welches wir Einbildungskraft nennen, und deren unmittelbar an den Wahrnehmungen ausgeübte Handlung ich Apprehension nenne*). Die Einbildungskraft soll nämlich das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild bringen; vorher muß sie also die Eindrücke in ihre Thätigkeit aufnehmen, d. i. apprehendiren.“ (KrV, AA 04 089).

¹⁸⁰ Vgl. Makkreel 1997: 35: „Es gibt nach Kant drei subjektive Quellen der Erkenntnis: anschauliche Apprehension, einbildende Reproduktion und begriffliche Rekognition. Mit jeder ist eine transzendente Synthesis verbunden.“

¹⁸¹ KrV, AA 04 079.

¹⁸² Vgl. Makkreel 1997: 35ff.

¹⁸³ Zum Begriff der Apperzeption: „Aller Nothwendigkeit liegt jederzeit eine transscendentale Bedingung zum Grunde. Also muß ein transscendentaler Grund der Einheit des Bewußtseins in der Synthesis des Mannigfaltigen aller unserer Anschauungen, mithin auch der Begriffe der Objecte überhaupt, folglich auch aller Gegenstände der Erfahrung angetroffen werden, ohne welchen es unmöglich wäre, zu unsern Anschauungen irgend einen Gegenstand zu denken (...). Diese ursprüngliche und transscendentale Bedingung ist nun keine andere, als die transscendentale Apperception.“ (KrV, AA 04 081).

¹⁸⁴ „Also bezieht sich die transscendentale Einheit der Apperception auf die reine Synthesis der Einbildungskraft als eine Bedingung a priori der Möglichkeit aller Zusammensetzung des Mannigfaltigen in einer Erkenntniß.“ (KrV, AA 04 088). Und: „Hieraus erhellt nun, daß der Schematismus des Verstandes durch die transscendentale Synthesis der Einbildungskraft auf nichts anders, als die Einheit alles Mannigfaltigen der Anschauung in dem inneren Sinne und so indirect auf die Einheit der Apperception als Function, welche dem innern Sinn (einer Receptivität) correspondirt, hinauslaufe.“ (KrV, AA 03 138). Vgl. auch KrV, AA 04 091.

¹⁸⁵ KrV, AA 04 064.

der ersten Kritik als ein Organ des menschlichen Gemüts, das unerlässlich für das menschliche Erkennen ist.¹⁸⁶ In der dritten Kritik jedoch – und zwar beim Mathematisch-Erhabenen – ist die Einbildungskraft anders anzusehen. Hauptbegriff dieses Wandels ist die „Erweiterung der Einbildungskraft“, also der Vorgang einer Ausdehnung der menschlichen Existenz durch die Erweiterung der Einbildungskraft in Richtung der Vernunft. Im Folgenden soll eine Analyse dieser Änderung unternommen werden.

Kant erwähnt zwei Tätigkeiten der Einbildungskraft: die Auffassung und die Zusammenfassung. „Anschaulich ein Quantum in die Einbildungskraft aufzunehmen, um es zum Maße oder als Einheit zur Größenschätzung durch Zahlen brauchen zu können, dazu gehören zwei Handlungen dieses Vermögens: Auffassung (*apprehensio*) und Zusammenfassung (*comprehensio aesthetica*).“¹⁸⁷ Bei der Auffassung geht die Einbildungskraft von einem Grundmaß aus, das als eine Einheit gilt, zu der andere Einheiten hinzugefügt werden. Dieser Vorgang kann sich unendlich vollziehen.¹⁸⁸ Es ist möglich, dass die aufgefasste Einheit sehr umfassend ist.¹⁸⁹ Die Zusammenfassung ist die Art und Weise, wie wir verschiedene Vorstellungen als vollständige, in ihren Grenzen geschlossene Einheiten simultan wahrnehmen. Bei der Zusammenfassung versucht die Einbildungskraft, eine Größe „als ganze zu erfassen oder zu beurteilen“.¹⁹⁰ Dabei kann die Einbildungskraft nicht grenzenlos verfahren, denn wir können unendliche Einheiten von Vorstellungen zeitgleich nicht erfassen. Die Auffassung schreitet fort bis ins Unendliche, aber die Zusammenfassung kann ihr nicht folgen; denn, je mehr Vorstellungen ich beizubehalten versuche, desto mehr verliere ich. Kant erwähnt als Beispiele für diese Situation der Einbildungskraft die Pyramiden in Ägypten und die St. Peterskirche in Rom.¹⁹¹ Die Zusammenfassung hat hier immer ein Maximum, das sie leicht erreicht, weil wir die Vorstellungen so großer Gebäude nicht gleichzeitig zusammenfassen

¹⁸⁶ „Wir haben also eine reine Einbildungskraft als ein Grundvermögen der menschlichen Seele, das aller Erkenntniß a priori zum Grunde liegt. Vermittelst deren bringen wir das Mannigfaltige der Anschauung einerseits mit der Bedingung der nothwendigen Einheit der reinen Apperception andererseits in Verbindung.“ (KrV, AA 04 091).

¹⁸⁷ KU, AA 05 250.

¹⁸⁸ Vgl. KU, AA 05 250.

¹⁸⁹ Vgl. Makkreel 1997: 94.

¹⁹⁰ Makkreel 1997: 95.

¹⁹¹ Die Beispiele könnten eventuell als der Versuch Kants verstanden werden, die absolute Innerlichkeit und Objektlosigkeit des Erhabenen durch die Möglichkeit einer sinnlichen Erfahrung von geeigneten „Objekten“ irgendwie auszugleichen, welche durch ihre seltene Größe die Person in den Bereich des Erhabenen bewegen können, vgl. Barone 2004: 99.

können. Wir verstehen, dass wir nicht zum Ganzen kommen können. Dieser Vorgang ist eine ästhetische Größenschätzung¹⁹² und das Scheitern, Totalität in der Zusammenfassung zu schaffen, ist ebenfalls ein solches; denn bei der logischen Größenschätzung sind wir auf Zahlen angewiesen. Hier versuchen wir, ein sehr großes Objekt nicht durch Zahlen, sondern durch *logisch unbestimmte* Einheiten zusammenzufassen, nämlich durch die Größe von zu diesem konkreten Objekt gehörenden Steinen.¹⁹³ Am Ende kann die Einbildungskraft die Bilder so vieler Steine jedoch nicht in ein Ganzes zusammenfassen. Und im Gegensatz zur logischen Größenschätzung – bei der z. B. das Fehlen eines korrekten Resultats durch die Wiederholung einer mathematischen Handlung wiederhergestellt und gesichert werden kann, sofern die Zahlen begrifflich fixiert sind – haben wir beim ästhetischen Scheitern der Zusammenfassung die Gewissheit, dass wir über die sinnlichen Grenzen unserer Einbildungskraft nicht hinausgehen können. Aus der Gegenwart des Objekts und dem Scheitern einer ästhetischen Zusammenfassung seiner Größe durch die Einbildungskraft ergibt sich nun das Gefühl des Erhabenen, welches zunächst eine Unlust bewirkt, die allerdings in eine Lust umgewandelt wird, sofern unser Gemüt nicht aufhört, doch nach einer möglichen Einheit der Zusammenfassung eines derart großen Gebäudes zu streben und dabei die Einbildungskraft mit der Tätigkeit der (theoretischen) Vernunft in Verbindung bringt. Es gibt nämlich in der Einbildungskraft einerseits „ein Bestreben zum Fortschritte ins Unendliche“¹⁹⁴ und in

¹⁹² „Also muß es die ästhetische Größenschätzung sein, in welcher die Bestrebung zur Zusammenfassung, die das Vermögen der Einbildungskraft überschreitet, die progressive Auffassung in ein Ganzes der Anschauung zu begreifen, gefühlt und dabei zugleich die Unangemessenheit dieses im Fortschreiten unbegrenzten Vermögens wahrgenommen wird, ein mit dem mindesten Aufwande des Verstandes zur Größenschätzung taugliches Grundmaß zu fassen und zur Größenschätzung zu gebrauchen.“ (KU, AA 05 255).

¹⁹³ Kant schreibt diesbezüglich, dass das Gefühl des Erhabenen darin besteht, dass wir beim Fortschreiten der ästhetischen Größenschätzung des absolut Großen auf immer größere ästhetische Einheiten dieser Schätzung stoßen: „Beispiele vom Mathematisch=Erhabenen der Natur in der bloßen Anschauung liefern uns alle die Fälle, wo uns nicht sowohl ein größerer Zahlbegriff, als vielmehr große Einheit als Maß (zu Verkürzung der Zahlreihen) für die Einbildungskraft gegeben wird. Ein Baum, den wir nach Mannshöhe schätzen, giebt allenfalls einen Maßstab für einen Berg; und wenn dieser etwa eine Meile hoch wäre, kann er zur Einheit für die Zahl, welche den Erddurchmesser ausdrückt, dienen, um den letzteren anschaulich zu machen, der Erddurchmesser für das uns bekannte Planetensystem, dieses für das der Milchstraße; und die unermessliche Menge solcher Milchstraßensysteme unter dem Namen der Nebelsterne, welche vermuthlich wiederum ein dergleichen System unter sich ausmachen, lassen uns hier keine Grenzen erwarten. Nun liegt das Erhabene bei der ästhetischen Beurtheilung eines so unermesslichen Ganzen nicht sowohl in der Größe der Zahl, als darin, daß wir im Fortschritte immer auf desto größere Einheiten gelangen;“ (KU, AA 05 256).

¹⁹⁴ KU, AA 05 250. Dieses Charakteristikum der Einbildungskraft, das bei der negativen Erfahrung des Erhabenen in den Vordergrund tritt, wird von Kant als „Regressus“ bezeichnet: „Messung eines Raums (als Auffassung) ist zugleich Beschreibung desselben, mithin objective Bewegung in der Einbildung und ein Progressus; die Zusammenfassung der Vielheit in die Einheit, nicht des Gedankens, sondern

der Vernunft „ein Anspruch auf absolute Totalität als auf eine reelle Idee“,¹⁹⁵ und aus der Zusammenwirkung¹⁹⁶ beider ergibt sich ein „rührendes Wohlgefallen“,¹⁹⁷ die ästhetische Lust am Mathematisch-Erhabenen. Diese Zusammenwirkung beschreibt Kant als das Scheitern der Einbildungskraft, durch ihre ästhetische Größenschätzung (Zusammenfassung) dem Auffordern der Vernunft zur Darstellung der Idee der Totalität gerecht zu werden. Durch diese Situation entsteht zunächst eine Unlust, der allerdings eine Lust folgt, die aus der Hinwendung zur Vernunft quellt, die aber erst durch dieses Scheitern möglich wird: „Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung zu der Schätzung durch die Vernunft und eine dabei zugleich erweckte Lust aus der Übereinstimmung eben dieses Urtheils der Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens mit Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist. Es ist nämlich für uns Gesetz (der Vernunft) und gehört zu unserer Bestimmung, alles, was die Natur als Gegenstand der Sinne für uns Großes enthält, in Vergleichung mit Ideen der Vernunft für klein zu schätzen; und was das Gefühl dieser übersinnlichen Bestimmung in uns rege macht, stimmt zu jenem Gesetze zusammen.“¹⁹⁸ Das Einhalten dieses „Gesetzes“ hat zur Folge, dass wir uns des übersinnlichen Substrats der Natur bewusst werden: „(...): so muß diejenige Größe eines Naturobjects, an welcher die Einbildungskraft ihr ganzes Vermögen der Zusammenfassung fruchtlos verwendet, den Begriff der Natur auf ein übersinnliches Substrat (welches ihr und zugleich unserm Vermögen zu denken zum Grunde liegt) führen, welches über allen Maßstab der Sinne groß ist (...).“¹⁹⁹

Abgesehen von der Beschreibung des Vorgangs, bei dem die Einbildungskraft in ihrem Versuch, das Ganze darzustellen, scheitert, möchte ich hier auf einen wichtigen

der Anschauung, mithin des Successiv=Aufgefaßten in einen Augenblick, ist dagegen ein Regressus, der die Zeitbedingung im Progressus der Einbildungskraft wieder aufhebt und das Zugleichsein anschaulich macht. Sie ist also (da die Zeitfolge eine Bedingung des innern Sinnes und einer Anschauung ist) eine subjective Bewegung der Einbildungskraft, wodurch sie dem innern Sinne Gewalt anthut, die desto merklicher sein muß, je größer das Quantum ist, welches die Einbildungskraft in eine Anschauung zusammenfaßt.“ (KU, AA 05 258f). Diese Eigenschaft bzw. der Regress der Einbildungskraft wird von Makkreel ausführlich erörtert, vgl. Makkreel 1997: 98ff.

¹⁹⁵ KU, AA 05 250.

¹⁹⁶ Die Zusammenwirkung der Tendenz der Einbildungskraft zum Unendlichen und des Anspruchs der Vernunft auf Totalität wird von Kant mehr postuliert als bewiesen. Sie sollte so verstanden werden, dass das Bestreben der Einbildungskraft für das Unendliche - trotz seines Scheiterns, dieses Unendliche sinnlich darzustellen - im Rahmen des Erhabenen mindestens das Gefühl eines übersinnlichen Vermögens in uns (nämlich der Vernunft) erweckt (Vgl. KU, AA 05 250).

¹⁹⁷ KU, AA 05 252.

¹⁹⁸ KU, AA 05 257.

¹⁹⁹ KU, AA 05 255.

Aspekt dieses Vorgangs eingehen, nämlich auf die Tatsache, dass die Einbildungskraft im Rahmen des Mathematisch-Erhabenen in Richtung der Vernunft erweitert wird, ohne dass allerdings ihre „ästhetische“ Funktion vernichtet wird. Wie Kant nahelegt, ist es bei der Funktion der Einbildungskraft im Kontext des Mathematisch-Erhabenen nicht wichtig, dass die Einbildungskraft etwas „findet“ – denn sie findet nichts, „woran sie sich halten kann“,²⁰⁰ d. h. was sie ihren Grundlagen nach sinnlich darstellen könnte –, bedeutend ist vielmehr, dass es sich hierbei um eine „Wegschaffung der Schranken“ handelt.²⁰¹ Kant geht es nämlich beim Mathematisch-Erhabenen nicht unbedingt um eine eventuell wirklich gelungene Darstellung von Vernunftbegriffen durch die Einbildungskraft oder um ihre Umwandlung in ein „übersinnlich“ orientiertes Vermögen, das den Ansprüchen der Vernunft nach blind funktioniert, sondern um das Aufzeigen der Möglichkeit, welche die Einbildungskraft einerseits hat, ihre sinnliche Schranken wegzuschaffen zu versuchen und andererseits auf die Präsenz der Vernunft mindestens hinweisen zu können.²⁰² Und diese ist die neue Dimension der Einbildungskraft im Kontext des Mathematisch-Erhabenen²⁰³: Sie bleibt ästhetisch,²⁰⁴ sofern sie keiner logischen oder praktischen Instanz bei ihrem Versuch, das Mathematisch-Erhabene darzustellen, untergeordnet ist, gleichzeitig aber erweitert sie sich in Richtung Vernunft. Dieses eventuell schwer zu begreifende Gleichgewicht zwischen einer erkenntnistheoretischen / sittlichen und einer ästhetischen Bestimmung der Einbildungskraft wird mit Hilfe der folgenden Ausführungen zum Thema der Gleichzeitigkeit der Unlust/Lust beim Erhabenen weiter erörtert.

1.2.3 Gleichzeitiges Erscheinen von Unlust und Lust. Die Negativität als Rettung des Ästhetischen

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass das Gefühl des Erhabenen aus zwei Bestandteilen besteht (Unlust/Lust), die auftreten, wenn die Einbildungskraft die Idee der Totalität der Erscheinungen darzustellen versucht. Bei der negativen Phase des Scheiterns der Einbildungskraft, die Totalität sinnlich darzustellen, tritt die Unlust auf. Durch den Verweis auf die Vernunft, die erst durch dieses Scheitern aktiviert

²⁰⁰ KU, AA 05 274.

²⁰¹ KU, AA 05 274.

²⁰² „Although we cannot *intuit* this noumenon (...), we can perfectly well *think* it.“ (Allison 2001: 322, Hervorhebung von Allison).

²⁰³ Vgl. auch Barone 2004: 104f.

²⁰⁴ Dieser Meinung ist auch Allison, vgl. Allison 2001: 324.

wird, empfindet das Subjekt dagegen Lust. Kant analysiert die beiden Gefühle getrennt, als ob sie zwei unterschiedlichen Phasen des Erhabenen entsprechen würden, um seiner Untersuchung mehr Genauigkeit zu verleihen.²⁰⁵ Es handelt sich beim Mathematisch-Erhabenen jedoch um kein Aufheben der ersten „Phase“ durch die zweite, es gibt keine Trennung von Unlust und Lust.²⁰⁶ Die Gefühle der Unlust und Lust werden ungetrennt, gleichzeitig im Rahmen des gesamten Phänomens des Mathematisch- (und Dynamisch-) Erhabenen empfunden.²⁰⁷ Dies sollte in den nächsten Erörterungen aufgezeigt und dabei die daraus zu schließende Bemerkung betont werden, dass die Ästhetizität des Erhabenen dadurch aufrechterhalten bleibt.

Nun kann man sich fragen, ob die ästhetische Lust, die durch die schon beschriebene Erweiterung der Einbildungskraft in Richtung Vernunft hervorgebracht wird, die Autonomie des ästhetischen Urteils über das Erhabene verletzt. Die Gleichzeitigkeit der Unlust und Lust soll dieses Problem lösen. Sie kann die Ästhetizität des Erhabenen retten,²⁰⁸ weil die Unlust, die aus dem Scheitern der Einbildungskraft stammt, immer präsent ist, also auch dann, wenn wir durch den Hinweis auf die Vernunft in den Bereich des Übersinnlichen treten.²⁰⁹ Man spricht von einem „Nebeneinander“²¹⁰ von Unlust und Lust, das eine Dominanz der Phase der Erhebung des Subjekts in Richtung Vernunft einschränkt. Die Gleichzeitigkeit, das Gleichgewicht²¹¹ zwischen Unlust und Lust beim Erhabenen entspricht auch dem kritischen Charakter der Kantischen Philosophie; wir dürfen nicht vergessen, dass Kant in der *Kritik der Urteilskraft* eine transzendente Untersuchung ästhetischer Phänomene unternimmt. In diesem Rahmen versucht er die Grenzen zwischen Erkenntnistheorie, Moral und Ästhetik möglichst klar und definitiv festzulegen. Dieser kritischen Zielsetzung wird die Simultaneität von Unlust und Lust gerecht,

²⁰⁵ Vgl. Pries 1995: 51.

²⁰⁶ Barone behauptet, dass der Gefühlwechsel Unlust-Lust eigentlich eine „paradoxe Gefühlsmischung“ ist, wobei die Unlust schon in der ersten „Phase“ gleichzeitig und gleichgesetzt mit Lust empfunden wird. (Vgl. Barone 2004: 102). Zur Gleichzeitigkeit der Gefühle Unlust und Lust beim Erhabenen, vgl. auch Teichert 1992: 62: „Kants Darlegung zufolge handelt es sich hier nicht um ein Verhältnis der Sukzession (erst Unlust, dann Lust), sondern um eine Simultaneität von Lust und Unlust.“

²⁰⁷ Vgl. Makkreel 1997: 105.

²⁰⁸ Vgl. Barone 2004: 102.

²⁰⁹ Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch die Bemerkung Barones, der schreibt, dass die Einbildungskraft (in ihrer ästhetischen Funktion der Darstellung) durch die Annäherung an die Grenzen der Vernunft so erweitert wird, dass sie stärker wird, weil sie mehr Macht bekommt als sie aufopfert. (Vgl. Barone 2004: 103).

²¹⁰ Pries 1995: 73.

²¹¹ „Die sinnliche Komponente hat eine ebenso große Bedeutung wie die übersinnliche: erste und zweite Phase, Einbildungskraft und Vernunft sind sozusagen *horizontal* nebeneinandergeordnet, nicht *vertikal* gestuft“ (Pries 1995: 73, Hervorhebung von Pries).

weil dadurch der ästhetische Wert von Urteilen über das Erhabene nicht durch moralische Eigenschaften verfälscht wird, sofern das Subjekt in seiner Tendenz zum Übersinnlichen durch das Vorhandensein der Unlust begrenzt wird. Es ist darüber hinaus von Bedeutung, dass der Anlass für die Entdeckung des übersinnlichen Vermögens in uns (der theoretischen Vernunft) immer ein Gefühl sein muss. Dies gewährleistet, dass die ästhetischen Urteile über das Erhabene immer ästhetisch bleiben.²¹² Die Beziehung²¹³ zwischen der Vernunft und der Einbildungskraft kann nur gefühlt, nicht bewiesen werden. Die Ideen der Vernunft, die durch die Einbildungskraft im Mathematisch-Erhabenen dargestellt werden müssen, bleiben unbestimmt,²¹⁴ wie die regulativen Ideen der ersten Kritik. Diese Betrachtung des Mathematisch-Erhabenen entspricht dem kritischen Charakter der dritten Kritik, denn sie distanziert sich von einer metaphysischen Lesart ästhetischer Phänomene, die vor allem Kants Nachfolger übernommen haben.²¹⁵

In den nächsten Erörterungen analysiere ich die zweite Art des Erhabenen, das Dynamisch-Erhabene. Auch hier wird die Frage nach der Rettung des ästhetischen Charakters des Erhabenen besprochen, sofern es mit der praktischen Vernunft in Verbindung gebracht wird.

1.3 Das Dynamisch-Erhabene als dynamisches Reflexionsurteil

1.3.1 Die Natur als Macht und Gewalt: Todesfurcht und Selbsterhaltung „anderer Art“

Beim Mathematisch-Erhabenen geht es um die Möglichkeit der Darstellung von Vernunftbegriffen der theoretischen Vernunft durch die Einbildungskraft. Die Negativität und das damit verbundene Gefühl der Unlust entspringen aus der

²¹² Vgl. Pries 1995: 53.

²¹³ Barone betont die Tatsache, dass das Ästhetische beim (Dynamisch-) Erhabenen gerettet wird, obwohl es sich bei der (praktischen) Erweiterung der Einbildungskraft um die Ausübung von Gewalt durch die Vernunft gegen die Einbildungskraft handelt. „Denn die Gewaltanwendung der Vernunft wird von Einbildungskraft dadurch neutralisiert, daß diese sich *selbst* ihrer Freiheit beraubt“ (Barone 2004: 104).

²¹⁴ Vgl. KU, AA 05 256: „Also, gleichwie die ästhetische Urtheilskraft in Beurtheilung des Schönen die Einbildungskraft in ihrem freien Spiele auf den Verstand bezieht um mit dessen Begriffen überhaupt (ohne Bestimmung derselben) zusammenzustimmen: so bezieht sie dasselbe Vermögen in Beurtheilung eines Dinges als erhabenen auf die Vernunft, um zu deren Ideen (unbestimmt welchen) subjectiv übereinzustimmen, d. i. eine Gemüthsstimmung hervorzubringen, welche derjenigen gemäß und mit ihr verträglich ist, die der Einfluß bestimmter Ideen (praktischer) auf das Gefühl bewirken würde.“

²¹⁵ Vgl. Pries 1995: 75. Die „Rettung“ der Ästhetizität des Erhabenen durch das Vorhandensein der ersten „Phase“ (Unlust) in der zweiten „Phase“ (Lust) gilt auch für das Dynamisch-Erhabene.

Feststellung der Grenzen unserer Sinnlichkeit, dem Scheitern nämlich der Einbildungskraft, die Totalitätsidee der theoretischen Vernunft sinnlich darzustellen. Beim Dynamisch-Erhabenen spielt der Begriff „Macht“, vor allem der Natur, die zentrale Rolle. Es handelt sich nämlich beim Dynamisch-Erhabenen z. B. um einen Vulkan, dessen Macht wir als Menschen nicht übertreffen können; seine rohe Macht können wir nicht überwältigen. Trotzdem erfahren wir, dass wir über die Überlegenheit der Natur hinausgehen können, wenn wir unsere geistigen Kräfte aktivieren. Die negative Erfahrung der sinnlichen Ohnmacht des Menschen der physischen Macht der Natur gegenüber wird durch den Hinweis - hier - auf die praktische Vernunft und die übersinnliche Dimension der menschlichen Existenz ausgeglichen. Praktische, nicht theoretische Ideen sollten die Einbildungskraft im Rahmen des Dynamisch-Erhabenen demzufolge darstellen, und vor allem die Idee der Freiheit.

Die Natur erscheint beim Dynamisch-Erhabenen also als Macht, die Furcht im Gemüt des Menschen erregt: „Also kann für die ästhetische Urtheilskraft die Natur nur sofern als Macht, mithin dynamisch erhaben gelten, sofern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird.“²¹⁶ Kant verdeutlicht, dass ein furchterregender Gegenstand nicht mit wirklicher Furcht verbunden sein muss, wenn das Phänomen ästhetisch wirken muss, wenn wir nämlich ein Naturphänomen als erhaben oder nicht beurteilen wollen. Die Bedrohung darf keine tatsächliche sein: „Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urtheilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne.“²¹⁷ Das ästhetische Urteil über das (Dynamisch-)Erhabene ist in erster Linie ein Reflexionsurteil. Es darf demnach von keinem Gefühl (Furcht) abhängig sein, wenn es als ein reines ästhetisches Urteil gelten soll. Man kann dies wie folgt erklären: Wie wir vom Mathematisch-Erhabenen wissen, muss das Erhabene in uns gleichzeitig Unlust und Lust erregen. Es ist jedoch im Hinblick auf das Dynamisch-Erhabene unmöglich, dass man sich in einer Situation wirklicher Bedrohung befindet und gleichzeitig Lust verspürt. Man kann die Distanz beim Dynamisch-Erhabenen auch durch die Tatsache erklären, dass beim Erhabenen überhaupt nur der innere Zustand des Subjekts und nicht die Beschaffenheit des Objekts relevant ist; es darf demnach keine (tatsächliche) Beziehung zwischen dem Subjekt und einem Objekt stattfinden. In diesem Zusammenhang definiert Kant das

²¹⁶ KU, AA 05 260.

²¹⁷ KU, AA 05 261.

Dynamisch-Erhabene wie folgt: „Die Natur, im ästhetischen Urtheile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch-erhaben.“²¹⁸ Alle Beispiele, die Kant für das Erhabene der Natur anführt, kommen nur dann in Betracht, wenn die Sicherheit des Subjekts gewährleistet ist.²¹⁹ Die klassische Formulierung Kants diesbezüglich soll hier nicht unerwähnt bleiben: „Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich aufthürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulcane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der gränzenlose Ocean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. d. gl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Muth macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“²²⁰ Die Beispiele, die Kant anführt, interessieren uns insofern, als sie in uns die Macht erwecken, über unsere physische Schwäche hinauszugehen. Die bloß als furchterregend vorgestellte Natur bezieht sich nicht auf das Erhabene. Das Ziel Kants ist, zu zeigen, dass durch die negative Erfahrung der physischen Schwäche des Menschen der Übermacht der Natur gegenüber beim Erhabenen die positive Erfahrung einer Bewusstmachung der Übersinnlichkeit der menschlichen Natur entsteht, die dann als der physischen Macht überlegen auftritt, woraus auch eine ästhetische Lust zu empfinden ist. Die Einbildungskraft spielt dabei eine eher weniger energische Rolle - im Vergleich zum Mathematisch-Erhabenen: Sie übernimmt die Darstellung derjenigen Fälle, in denen wir im Hinblick auf eine Bedrohung unseres Lebens unsere geistigen Kräfte aktivieren. Die Darstellungsfunktion der Einbildungskraft beim Dynamisch-Erhabenen muss dem Beispiel Kants nach als eine bildliche Vorstellung von vorhandenen Objekten verstanden werden, nicht als die Versinnlichung von Vernunftbegriffen, wie beim Mathematisch-Erhabenen.²²¹ Wir müssen nämlich beim

²¹⁸ KU, AA 05 260.

²¹⁹ Christine Pries betrachtet die Kritik an der Sicherheit beim Erhabenen als teilweise gerechtfertigt. Vgl. Pries 1995: 55.

²²⁰ KU, AA 05 261.

²²¹ Vgl. Pries 1995: 57. Somit könnte die Einbildungskraft beim Dynamisch-Erhabenen als nicht so energisch bezeichnet werden, wie beim Mathematisch-Erhabenen, wo sie eine Darstellungsfunktion erfüllt, welche direkt mit der Versinnlichung von Vernunftbegriffen verbunden ist. Diese Situation

Dynamisch-Erhabenen davon ausgehen, dass die Einbildungskraft „Fälle“ von Bedrohung unseres physischen Daseins vorstellt, angesichts derer wir uns trotz unserer Sicherheit fürchten. Gleichzeitig werden wir uns unserer geistigen Überlegenheit bewusst, woraus dann die ästhetische Lust entspringt. „Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zu Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüth die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung selbst über die Natur sich fühlbar machen kann. Diese Selbstschätzung verliert dadurch nichts, daß wir uns sicher sehen müssen, um dieses begeisternde Wohlgefallen zu empfinden.“²²²

Ich habe beim Mathematisch-Erhabenen betont, dass die Ästhetizität des Geschmacksurteils dadurch gesichert ist, dass das Unlustmoment auch beim Lustmoment immer präsent bleibt. Nun möchte ich die Ansicht vertreten, dass die Sicherheit beim Dynamisch-Erhabenen eine ähnliche Funktion in Bezug auf die Reinheit des ästhetischen Urteils erfüllt: Nur wenn unsere Erkenntnisvermögen – insbesondere die Einbildungskraft – von äußeren Faktoren nicht beträchtlich beeinflusst werden, kann unser ästhetisches Urteil über das Erhabene rein ästhetisch sein. Dies erlaubt uns, zu behaupten, dass das ästhetische Urteil über das Erhabene mit einem praktischen Urteil nicht gleichzusetzen ist; denn bei diesem findet eine wirkliche Bedrohung unseres Lebens statt. Man kann beim Praktischen von einer direkten Gegenübersetzung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit sprechen. Das ästhetische Urteil über das Dynamisch-Erhabene sieht aber von einem solchen Konflikt ab: „Das Harmoniegefühl endlich, welches aus dem reinen Freiheitsgefühl resultieren muß, da das völlige Absehen von der Sinnlichkeit zum Gefühl der ersehnten Harmonie zwischen unseren beiden Naturen führen muß, nennen wir das ästhetisch Erhabene, im Gegensatz zum Moralisch-Erhabenen oder dem moralischen Gefühl der Achtung. Während das Moralisch-Erhabene besagt, daß das Sittengesetz, bzw. das moralische Vermögen der Gattung, über die Sinnlichkeit erhaben ist, besagt das ästhetisch Erhabene, daß ich mich über

ändert sich bei Schiller. Bei seinem in seiner Theorie und Praxis seiner Tragödien zu findenden Praktischerhabenen, das Kants Dynamisch-Erhabenen entspricht, wird die Einbildungskraft zum Organ, das den notwendigen Hinweis auf die praktische Vernunft unternimmt, so dass das Erhabene überhaupt zur ästhetischen Erfahrung wird. Eine ästhetische Unlust, die durch die Betrachtung von tragischen Leiden (Macht) entsteht, wird zur ästhetischen Lust, Vergnügen gerade an diesen tragischen Leiden, nur wenn die Einbildungskraft beim Zuschauer der Tragödie sein Gemüt auf das Vorhandensein der praktischen Vernunft und die Möglichkeit, die Sinnlichkeit moralisch zu überwinden, hinweist. Dazu mehr in den entsprechenden Abschnitten meiner Arbeit.

²²² KU, AA 05 262.

allen Konflikt, über jede Kluft, zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit erhaben, genauer erhoben, fühle.“.²²³

Zur Problematik des Erhalts des Ästhetischen beim Erhabenen ist hinzuzufügen, dass die Einbildungskraft beim Erhabenen auf ihre reproduktive, kognitive Rolle verzichtet, um „Fälle“ der Bedrohung unseres physischen Daseins vorzustellen, die uns zum Übersinnlichen erheben. Diese Produktion von Vorstellungen, die aber nicht positiv dargestellt werden können, weil sie mit den Ideen der Vernunft verbunden sind, ist der Grund der Freiheit der Einbildungskraft beim Erhabenen, die die Ästhetizität dieses Phänomens letzten Endes retten kann. Die Einbildungskraft wird nicht nur von ihren kognitiven Aufgaben befreit, wie beim Schönen, sondern sie ist beim Erhabenen absolut frei, da sie zum Werkzeug der Vernunft wird.²²⁴ Die Darstellungsfunktion der Einbildungskraft ist nach den bisherigen Erörterungen unterschiedlich beim Mathematisch- und beim Dynamisch-Erhabenen. Beim Mathematisch-Erhabenen geht es um die Darstellung der Idee der absoluten Größe und der Totalität, beim Dynamisch-Erhabenen um die Vorstellung von furchtbaren Situationen, bei denen das Subjekt seine Furcht und seine physische Ohnmacht der Macht der Natur gegenüber durch eine Hinwendung zu moralischen Ideen der praktischen Vernunft geistig überwindet. Diese Vorgänge sind nicht mit dem sinnlichen Verfahren der Einbildungskraft in der ersten Kritik identisch, wo diese mithilfe von Bildern und Schemata zur theoretischen Erkenntnis beiträgt. Es handelt sich in der dritten Kritik um eine negative Darstellung der Ideen der Vernunft durch die Einbildungskraft. Kant schreibt: „Man darf nicht besorgen, daß das Gefühl des Erhabenen durch eine dergleichen abgezogene Darstellungsart, die in Ansehung des Sinnlichen gänzlich negativ wird, verlieren werde; denn die Einbildungskraft, ob sie zwar über das Sinnliche hinaus nichts findet, woran sie sich halten kann, fühlt sich doch auch eben durch diese Wegschaffung der Schranken derselben unbegrenzt: und jene Absonderung ist also eine Darstellung des Unendlichen, welche zwar eben darum niemals anders als bloß negative Darstellung sein kann, die aber doch die Seele

²²³ Rosalewski 1912: 98.

²²⁴ Vgl. Feger 1995: 223. Den Ausdruck „Werkzeug der Vernunft“ hat Kant selbst benutzt, um die Möglichkeit zu betonen, die durch die Verbindung von Einbildungskraft und Vernunft gegeben wird, über das Sinnliche hinauszugehen. (Vgl. KU, AA 05 269). Es ist auch zu betonen, dass obwohl dieser Ausdruck eher auf eine Unterordnung des Sinnlichen unter das Sittliche anspielt, Kants Absicht das Gegenteil ist, „denn es geht Kant im Kontext dieser Stelle im Gegenteil darum, das ästhetische vom moralischen Gefühl zu unterscheiden“ (Pries 1995: 67).

erweitert.“²²⁵ Die Einbildungskraft kann die Ideen der Vernunft nicht sinnlich darstellen; deshalb spricht man von einer negativen Darstellung des Unendlichen, bzw. vom Widerstreit der Einbildungskraft beim Erhabenen, „Dinge zwar vorstellen, sie aber nicht mehr positiv darstellen zu können.“²²⁶

Die negative Darstellung ist im doppelten Sinne von großer Bedeutung: Auf der einen Seite wird die Einbildungskraft erweitert, weil sie das Sinnliche verlässt; auf der anderen Seite werden übertriebene Ansprüche auf ein absolutes Erreichen des Übersinnlichen gehemmt.²²⁷ Die negative Darstellung von Vernunftideen durch die Einbildungskraft zusammen mit der Sicherheit des Subjekts beim Dynamisch-Erhabenen bilden demnach den Grund der „Rettung“ der reinen Ästhetizität diesbezüglicher Geschmacksurteile: Sie stellen sicher, dass die ästhetischen Urteile nicht zu moralischen werden.

1.3.2 Der Übergang zur Schillers Auffassung. Die Frage nach der Anwendung des Erhabenen in der Kunst. Kants Einwände

Eine sehr wichtige Bemerkung Kants betrifft die Tatsache, dass das menschliche Gemüt zum Gefühl des Erhabenen kultiviert werden muss. Der Mensch muss moralisch entwickelt sein,²²⁸ um sich seine geistige Überlegenheit der rohen Macht der Natur gegenüber bei der Erfahrung des Erhabenen zu vergegenwärtigen. Kant schreibt: „In der That wird ohne Entwicklung sittlicher Ideen das, was wir, durch Cultur vorbereitet, erhaben nennen, dem rohen Menschen bloß abschreckend vorkommen.“²²⁹ Kant behauptet nun, dass obwohl im menschlichen Gemüt die sittlichen Ideen als Vorbereitung für das Dynamisch-Erhabene kultiviert werden müssen, das Erhabene nicht aus der Kultur stammt, sondern vor jeder Kultur im Gemüt des Menschen als eine allgemeine Anlage anzunehmen ist: „Darum aber, weil

²²⁵ KU, AA 05 274.

²²⁶ Feger 1995: 220. Dieser Widerstreit wird dadurch gelöst, dass er zu einem Bestreben des Gemüts nach Ideen verwandelt wird. Das Bestreben selbst weist auf unsere übersinnliche Bestimmung hin (vgl. Feger 1995: 220f).

²²⁷ Vgl. Makkreel 1997: 114. Die negative Darstellung von Vernunftbegriffen durch die Einbildungskraft „rettet“ den ästhetischen Charakter der Urteile über das Erhabene nicht nur im Sinne, dass dadurch diese als Reflexionsurteile, nicht als moralische Urteile funktionieren, sondern auch dass dadurch die Gefahr der „Schwärmerei“ eliminiert wird: „Diese reine, seelenerhebende, bloß negative Darstellung der Sittlichkeit bringt dagegen keine Gefahr der Schwärmerei, welche ein Wahn ist, über alle Gränze der Sinnlichkeit hinaus etwas sehen, d. i. nach Grundsätzen träumen (mit Vernunft rasen), zu wollen; eben darum weil die Darstellung bei jener bloß negativ ist“ (KU, AA 05 275). Dazu vgl. auch Pries 1995: 72.

²²⁸ Vgl. Makkreel 1997: 112.

²²⁹ KU, AA 05 265.

das Urtheil über das Erhabene der Natur Cultur bedarf (mehr als das über das Schöne), ist es doch dadurch nicht eben von der Cultur zuerst erzeugt und etwa bloß conventionsmäßig in der Gesellschaft eingeführt; sondern es hat seine Grundlage in der menschlichen Natur und zwar demjenigen, was man mit dem gesunden Verstande zugleich jedermann ansinnen und von ihm fordern kann, nämlich in der Anlage zum Gefühl für (praktische) Ideen, d. i. zu dem moralischen.²³⁰ Kant begründet die Notwendigkeit einer Entwicklung des menschlichen Gemüts für Ideen als Vorbereitung für die Erfahrung des Dynamisch- Erhabenen trotz der Universalität des entsprechenden ästhetischen Urteils durch die Tatsache, dass das Erhabene ein Phänomen ist, worüber eine allgemeine Einstimmigkeit nicht zu erwarten ist.²³¹ Auch ist hier der ständige Versuch Kants festzustellen, die ästhetischen Urteile sowohl über das Schöne als auch über das Erhabene kritisch, d.h. transzendental zu untersuchen und zu begründen. Kant will nicht eine Allgemeinheit von ästhetischen Urteilen über das (Dynamisch-)Erhabene auf eine erkenntnistheoretische oder moralische Objektivität sowohl von erhabenen Gegenständen als auch von darüber zu fällenden Urteilen zurückführen. Er verfährt kritisch, indem er einerseits das Vorhandensein des Gefühls des Erhabenen im Gemüt universell für jeden Menschen annimmt, gleichzeitig aber eine einheitliche Aktivierung dieses Gefühls bei jedem Menschen und bei jeder erhabenen Erfahrung bezweifelt. Dieser Aktivierung soll die Kultivierung des Inneren des Menschen für den Empfang von sittlichen Ideen dienen bzw. sie befördern. Ich bin der Meinung, dass Kant, dem transzendentalen Charakter seiner Philosophie nach, selbst bei einer erfolgreichen Kultivierung eine globale und einheitliche Reaktion der Urteilskraft jedes Menschen angesichts von erhabenen Erfahrungen nicht verabsolutieren möchte, so dass die Subjektivität der Geschmacksurteile (hier über das Erhabene) nicht fraglich wird. Ich muss zugestehen, dass – nach den bisherigen Darlegungen – Kant trotz der bisherigen Erörterungen hier eine „gefährliche“ für die Ästhetizität der Geschmacksurteile Methode wählt, um sie als verallgemeinbar zu begründen. Er benutzt den Zusammenhang der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen mit der Vernunft, um die Geschmacksurteile als allgemeingültig zu begründen.²³² Er verwendet seine Annahme, dass das Gefühl des

²³⁰ KU, AA 05 265.

²³¹ Vgl. KU, AA 05 264.

²³² „Die Lust am Erhabenen der Natur, als Lust der vernünfteln den Contemplation, macht zwar auch auf allgemeine Theilnehmung Anspruch, setzt aber doch schon ein anderes Gefühl, nämlich das seiner

Erhabenen bei jedem Menschen wie die Anlage zum Gefühl für praktische Ideen zu finden ist, um die Urteile über das Dynamisch-Erhabene als objektiv zu beschreiben: „Hierauf gründet sich nun die Nothwendigkeit der Beistimmung des Urtheils anderer vom Erhabenen zu dem unsrigen, welche wir in diesem zugleich mit einschließen. Denn so wie wir dem, der in der Beurtheilung eines Gegenstandes der Natur, welchen wir schön finden, gleichgültig ist, Mangel des Geschmacks vorwerfen: so sagen wir von dem, der bei dem, was wir erhaben zu sein urtheilen, unbewegt bleibt, er habe kein Gefühl. Beides aber fordern wir von jedem Menschen und setzen es auch, wenn er einige Cultur hat, an ihm voraus: nur mit dem Unterschiede, daß wir das erstere, weil die Urtheilskraft darin die Einbildung bloß auf den Verstand als Vermögen der Begriffe bezieht, geradezu von jedermann, das zweite aber, weil sie darin die Einbildungskraft auf Vernunft als Vermögen der Ideen bezieht, nur unter einer subjectiven Voraussetzung (die wir aber jedermann ansinnen zu dürfen uns berechtigt glauben) fordern, nämlich der des moralischen Gefühls im Menschen, und hiemit auch diesem ästhetischen Urtheile Nothwendigkeit beilegen.“²³³ Die lange Textpassage soll das nachweisen, worüber in der Literatur immer wieder gestritten wird: Kant verbindet vor allem das Dynamisch-Erhabene so mit der praktischen Vernunft, dass jeder seiner Versuche, die entsprechenden Urteile und das entsprechende Gefühl der Unlust/Lust als allgemeingültig zu beschreiben, ohne eine gefährliche für den ästhetischen Charakter des Erhabenen Beziehung zur Moral als unmöglich scheint. „In der Analytik des Schönen legt Kant großen Wert darauf, die Sphäre der rein ästhetischen Urteile isoliert zu betrachten. In der Analytik des Erhabenen ist dies gar nicht mehr möglich, da die Vernunftideen hier zentral sind.“²³⁴ Schiller übernimmt in seiner Ästhetik der tragischen Kunst das Verhältnis zwischen dem Erhabenen und der Moral, wie ich in meinen entsprechenden Ausführungen zur Schillerschen Theorie der tragischen Kunst zeige. Er geht allerdings über Kant hinaus, indem er eine aktive Verbindung zwischen dem Erhabenen und der (tragischen) Kunst voraussetzt, was Kant nicht unternommen hat,²³⁵ woraus dann eine neue Dimension

übersinnlichen Bestimmung, voraus: welches, so dunkel es auch sein mag, eine moralische Grundlage hat“ (KU, AA 05 292).

²³³ KU, AA 05 265f.

²³⁴ Teichert 1992: 68. Vgl. auch Pries 1995: 59.

²³⁵ Kants negative Einstellung im Hinblick auf eine mögliche Verbindung vom Erhabenen und Kunst ist auf seine strenge Absicht, das reine ästhetische Urteil über das Erhabene frei von Zwecken zu bewahren, zurückzuführen: „Ich will jetzt noch nichts von dem Grunde dieses Wohlgefallens anführen, (...) sondern bemerke nur, daß, wenn das ästhetische Urtheil rein (mit keinem teleologischen als Vernunfturtheile vermischt) und daran ein der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft völlig anpassendes

der Beziehung zwischen Moral und Erhabenheit vorkommt. Schiller will, dass eine eventuelle moralische Kultivierung seines Publikums nur dann stattfindet, wenn die das Erhabene darstellende tragische Kunst rein ästhetisch ist und bleibt. Den reinen ästhetischen Charakter einer Tragödie kann nun nur ein rein ästhetisch dargestelltes Erhabenes gewährleisten. Erst dann kann man - Schiller nach - von einer moralischen Wirkung der Tragödie reden. Tragische Kunst kann zu einer moralischen Verbesserung des Publikums dienen, nur wenn das darin dargestellte Erhabene rein ästhetisch bleibt. Schiller betrachtet demzufolge eine Verbindung zwischen dem Erhabenen und der Sittlichkeit nur als das Resultat einer gelungenen - im Sinne einer reinen Ästhetik - tragischen Kunst. Diese Frage und alle diesbezüglichen Themen der Schillerschen Ästhetik problematisiere ich in den folgenden Abschnitten meiner Arbeit.

Beispiel gegeben werden soll, man nicht das Erhabene an Kunstproducten (z. B. Gebäuden, Säulen u. s. w.), wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, noch an Naturdingen, deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führt (z. B. Thieren von bekannter Naturbestimmung), sondern an der rohen Natur (und an dieser sogar nur, sofern sie für sich keinen Reiz, oder Rührung aus wirklicher Gefahr bei sich führt), bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen müsse“ (KU, AA 05 252f). Und: „Man muß hier überhaupt darauf Acht haben, was oben schon erinnert worden ist, daß in der transcendentalen Ästhetik der Urtheilskraft lediglich von reinen ästhetischen Urtheilen die Rede sein müsse, folglich die Beispiele nicht von solchen schönen oder erhabenen Gegenständen der Natur hergenommen werden dürfen, die den Begriff von einem Zwecke voraussetzen;“ (KU, AA 05 269f). Kant will demzufolge „(...) das Erhabene an Naturobjecten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt) (...)“ (KU, AA 05 245). Gleichzeitig geht er davon aus, dass die Kunst das Erhabene der Natur in der erwähnten Dimension des reinen ästhetischen Urteils nur unangemessen nachahmen kann und dass darüber hinaus sie nicht in der Lage ist, in uns Affekte „von der wackern Art“ (KU, AA 05 272) zu wecken, welche nämlich den Menschen zum energischen Widerstand gegen die Macht der Natur bewegen (zur solchen Kunst gehören z.B. „weinerliche Schauspiele“ - KU, AA 05 273).

2. DAS REFLEXIONSERHABENE: SCHILLERS BEITRAG ZU EINER THEORIE DES ERHABENEN

2.1 Einleitung: Zur Aufnahme der Kantischen Ästhetik durch Friedrich Schiller

Will man die Rezeption des Kantischen Erhabenen²³⁶ erforschen, so wird man an der Person Friedrich Schillers²³⁷ nicht vorbeikommen. Pries' ²³⁸ These zur Aufnahme des

²³⁶ Zur Meinung, Schiller habe vor seiner Begegnung mit Kant einen durch die stoische Ethik bestimmten, eigenen Begriff vom Erhabenen entwickelt, den er zum ersten Mal im Rahmen des Rhetorikunterrichts an Herzog Karl Eugens Militärakademie in Stuttgart kennengelernt habe, und den er in seinen philosophischen Texten zum Erhabenen nach seiner Begegnung mit Kant weiter benutzt habe, vgl. z.B. Trinidad 2006: 9ff. Das Problem so einer Betrachtung der Entwicklung des Schillerschen Erhabenen ist, dass sie sich auf das Schillersche Verständnis des stoischen Verhaltens des Menschen beim Leiden konzentriert, ein Verständnis, das aus Schillers medizinischen bzw. ethisch - moralischen Texten seiner Jugend erschlossen wird. Dadurch wird allerdings das Ästhetische, was für Schiller Anlass und absolutes Kriterium für seine Untersuchungen des Erhabenen nach seiner Begegnung mit Kant gewesen ist, außer Acht gelassen, so dass eine eventuelle Verbindung eines in der Jugend Schillers entwickelten stoischen Erhabenen und seines ästhetischen, sogar Reflexionserhabenen seiner späteren Zeit nicht einzusehen ist. Zu einer weiteren Analyse, welche Schillers Beziehung zur stoischen Philosophie thematisiert, vgl. Schmitz 1992: vor allem 94.

²³⁷ Wichtig in diesem Rahmen ist das Verständnis des Hintergrundes der intensiven Schillerschen Beschäftigung mit dem Erhabenen. Es gibt drei Hauptpunkte, welche als Anlass dafür gehalten werden können: 1.) Schillers schwierige Lebensverhältnisse. Seine Jugend, seine Konfrontation mit den sozialen Verhältnissen seiner jeweiligen Umgebung, sein Leben als Künstler und vor allem seine Krankheiten werden sehr oft in seinen ästhetischen Schriften vor allem zum Erhabenen versteckt ausgedrückt, wobei er einen Ausgang aus seinen Schwierigkeiten in der ästhetischen Perspektive der „höheren Natur“ des Erhabenen zu finden scheint (Vgl. Berghahn 1986: 62, Darsow 2000: 117). 2.) Die Lektüre der Kantischen Schriften, vor allem der *Kritik der Urteilskraft*. Schiller war der Poet, der als Philosoph dichtete und als Poet philosophierte. Es verwundert nicht, dass, als er das für die damalige (und heutige) Ästhetik so fundamentale Werk las, er darin und vor allem in seiner Interpretation der Kantischen Ästhetik (des Erhabenen) die Möglichkeit sah, Antworten auf grundlegende Frage seines poetischen Schaffens zu geben. 3.) Schiller, enttäuscht von der Französischen Revolution und dem Scheitern der Gründung eines nationalen Staates in Deutschland (Vgl. Berghahn 1986: 63f), versucht ein ästhetisches Programm zu entwickeln, in dem alle Gegensätze menschlicher Existenz und sozialen Lebens aufgehoben werden sollen. Diese Programmatik gipfelt in der Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und im Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in denen das Erhabene eine äquivalent zum Schönen wichtige Rolle spielt, durch die die Menschheit eine Hoffnung auf verbesserte Lebensverhältnisse in dieser Welt erhalten soll. Das Erhabene wird demzufolge auch in dem Sinne objektiviert, dass es die Verbesserung der Gesellschaft fördert, sofern es gemeinsam mit dem Schönen den Menschen zu einer höheren Ordnung kultiviert. In diesem Zusammenhang ist auch die Behauptung von Barone zu verstehen, „Schillers Theorie des Erhabenen lässt sich in ihren geschichtlichen Voraussetzungen erst durch den Nachweis ihrer Verwurzelung im Denken der europäischen Aufklärung verstehen“ (Barone 2004: 16). Denn Schiller gab zwar die Idee einer Revolution auf, integrierte jedoch in seine ästhetische Theorie den Kern der europäischen Aufklärung, nämlich die energische und befreiende Aktivierung des Subjekts, die dann im Schillerschen Programm einer ästhetischen Erziehung zur Bewegung der menschlichen Existenz in Richtung Vernunft umgewandelt wurde („Selbsterweiterung“). Vgl. auch Berghahn 1980: 160: „Das [Die Tatsache, dass Schiller sich mit dem Erhabenen nicht nur wegen seiner Krankheit intensiv beschäftigte, V.D.] gilt sowohl für die württembergischen Zustände, denen er entflo, als auch für die feudal- absolutistischen Verhältnisse in Deutschland, denen er sich stellte. Angesichts der politischen und ökonomischen Misere in Deutschland, wo sich weder die Hoffnungen auf einen Nationalstaat und noch weniger auf eine Revolution in absehbarer Zeit erfüllen würden, entschied er sich für eine ästhetische Erziehung, welche die große Pädagogik des Erhabenen einschließt“.

Erhabenen der *Kritik der Urteilskraft* lautet, dass ausgehend von Schiller alle Interpreten der nachkantischen Zeit irrtümlich – so Pries – eine einseitige, metaphysische Dimension in der Kantischen Analytik des Erhabenen festgestellt hätten.²³⁹ Diese Kant unterschätzende, metaphysische Betrachtungsweise und Interpretation des Kantischen Erhabenen erkläre auch, warum man lange Zeit das Erhabene unbeachtet gelassen und ihm gegenüber das Schöne vorgezogen habe.²⁴⁰ Die von Pries eingeführte „kritische Lesart“²⁴¹ des Erhabenen und vor allem die damit verbundene Hervorhebung der Negativität²⁴² des ästhetischen Gefühls des Erhabenen als Antwort auf die Verabsolutierung des Metaphysischen bei der Aufnahme des Kantischen Erhabenen wird eine zentrale Rolle bei meiner Analyse der Transformation des Erhabenen bei Schiller zum „Reflexionserhabenen“ spielen. Sehr interessant sind die Bemerkungen von Pries in Bezug auf die Herkunft und die Übersetzungen des Wortes „erhaben“: Es sei das alte 2. Partizip des Verbes „erheben“ (heute „erhoben“) und bedeute „in die Höhe ragend“, was z.B. einen Berg betreffen könne. Seit dem 18. Jahrhundert bedeute „erhaben“ vor allem im sittlichen und ästhetischen Bereich „vorrangig“, „elegant“, „gesittet“, „hochstehend“. Das griechische Wort „ὕψος“ bedeute „Höhe“; die lateinische Übersetzung „sublim“ (heute im Englischen sublime) weise auf eine Grenze hin, die nicht überschritten werde. Pries erwähnt drei Hauptmomente, auf die sich Schillers aber auch anderer Kants Nachfolger Kritik an Kant richtet²⁴³: 1.) Kant habe das Erhabene von der Kunst entfernt und es in seinen formalen, wirkungs- und nicht produktionsästhetischen Eigenschaften untersucht. Kant analysiere nämlich nicht ein Erhabenes der Kunst, sondern ausschließlich eins der Natur. Es gebe darüber hinaus nach Kant keinen erhabenen Gegenstand, sondern nur ein erhabenes Gefühl. Diese Sichtweise versuche Schiller nun zu ändern. Schiller habe – so Pries – das Erhabene in seiner Tragödientheorie und –praxis integriert. Er versuche nämlich die Kunstferne des Kantischen Erhabenen aufzuheben.²⁴⁴ 2.) Kant unterscheidet in seiner dritten Kritik zwischen dem Mathematisch- und dem Dynamisch-Erhabenen, wobei wir gesehen haben, dass das erstere von wesentlicher Bedeutung für die Problematik der

²³⁸ Pries 1995.

²³⁹ Vgl. Pries 1995: 14, 38f.

²⁴⁰ Vgl. Pries 1995: 14.

²⁴¹ Pries 1995: 38.

²⁴² Vgl. Pries 1995: 38.

²⁴³ Vgl. Pries 1995: 15ff.

²⁴⁴ Vgl. Pries 1995: 16.

Darstellung von Vernunftbegriffen durch die Einbildungskraft ist, denn es weist am stärksten auf das Scheitern der Einbildungskraft hin, dem Verlangen der Vernunft nach Darstellung der Idee der Totalität gerecht zu werden. Schiller – Pries nach - scheinbar dagegen dem Dynamisch-Erhabenen mehr Bedeutung beizumessen, denn es sei geeigneter für seinen Plan, eine moralische Ästhetik zu begründen. Das von Schiller als „Theoretisch-Erhabenes“ bezeichnete Mathematisch-Erhabene könne innerhalb einer Kunsttheorie für die Tragödie kaum eine Rolle spielen, zumal es sich auf die Totalität der Erscheinungen und die absolute Größe und nicht die Darstellung von sittlichen Ideen beziehe. Das „praktische Erhabene“ oder „Erhabene der Handlung“ hingegen sei der Thematik eines Dramas oder eines Kunstwerkes näher, denn es zeige die Überwindung der physischen Ohnmacht des Menschen im Hinblick auf Bedrohungen seines Daseins.²⁴⁵ 3.) Pries behauptet, dass Kant das Erhabene vom Schönen abgesetzt habe²⁴⁶; Schiller dagegen habe beide Kategorien zu einem höheren Schönen, dem „Idealschönen“²⁴⁷ vereinigt. Im Folgenden untersuche ich die Art und Weise, wie diese Kritik an Kant in den ästhetischen Schriften Schillers formuliert wird. Ich werde zeigen, dass Schiller das Kantische Erhabene in zwei Stufen in seiner Ästhetik integriert und weiterentwickelt hat: In der ersten Stufe geht es Schiller darum, das Erhabene als Teil seiner dramatischen Kunst und in seiner Beziehung zu einer Möglichkeit der Darstellung von sittlichen Ideen zu erörtern, wogegen er in seiner zweiten Phase die Negativität des Erhabenen in dem Sinne in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt, dass er die Untersuchung der Möglichkeit der ästhetischen Darstellung von Vernunftideen durch das Erhabene aufgibt, um zu einer Betrachtung des Erhabenen zu wechseln, wo die Hoffnung einer Versinnlichung der Freiheit durch die tragische Kunst durch das Verständnis der positiven Rolle ersetzt wird, welche die negative Erfahrung des Erhabenen sowohl für die Ästhetik als auch für das Entziffern der sonst verworrenen und chaotischen Natur und Geschichte spielen kann. Die in dieser zweiten Phase verabsolutierte Negativität des Erhabenen wird nun zur neuen treibenden Kraft der tragischen Kunst von Schiller und zum unentbehrlichen Bestandteil des Kantischen Prinzips der Zweckmäßigkeit der Natur, so dass dadurch auch das Chaos und die unbesiegbare Amoralität in der Natur und der Geschichte positiv betrachtet werden können. Die Auswirkungen so einer ästhetischen

²⁴⁵ Vgl. Pries 1995: 17.

²⁴⁶ Vgl. Pries 1995: 16.

²⁴⁷ NA 20, 363 und NA 21, 43.

Betrachtung des Erhabenen versuche ich anschließend mit Hilfe einer Interpretation des Dramas von Schiller *Die Braut von Messina* zu erwägen.

Schiller unterbrach seine dichterische Praxis im Jahre 1791, um sich mit dem Wesen der Kunst zu beschäftigen. Die Kantische Ästhetik hat dabei den reichlichsten Einfluss auf ihn ausgeübt. Seine Abhandlung *Vom Erhabenen* bezeichnet er als eine weitere „Ausführung einiger Kantischen Ideen.“²⁴⁸ Der Briefwechsel mit seinem Freund Körner gibt uns viele Informationen darüber, wie er die Kantische Ästhetik aufgenommen und weiterentwickelt hat.²⁴⁹ Schiller hatte einige kleine Aufsätze Kants gelesen, die auf philosophische bzw. geschichtliche Themen eingingen, ehe er mit der Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* begann. Es ist bemerkenswert, dass er trotz seiner schweren Krankheit die Beschäftigung mit der Kantischen Philosophie nicht aufgab, bevor er sich in sie ausreichend vertieft hatte.²⁵⁰ Schiller lernte auch andere zeitgenössische Philosophen wie Locke, Hume und Leibniz kennen. Sein größtes Interesse widmete er aber Kant, der ihn hauptsächlich prägte. Sein Studium der Kantischen Philosophie hielt er für die Voraussetzung dafür, dass er zum „Dichter und Lehrer des Volks“²⁵¹ wurde.

Schiller versucht in seinen ästhetischen Aufsätzen Kant kritisch zu lesen. Er geht vom Kantischen Standpunkt aus, dass die ästhetische Erfahrung in ihrem Wesen untersucht werden muss, will diesen aber erweitern; so verbindet er die Kantischen ästhetischen Grundkategorien (das Schöne und das Erhabene) mit der Kunst und – dies scheint am wichtigsten für die Entwicklung der Kantischen Ästhetik durch Schiller zu sein – mit einer gesellschaftlichen Perspektive. Er schreibt die Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in dem er zum ersten Mal in seiner Zeit so systematisch und begründet die Lösung für die gesellschaftlichen, aber auch die inneren Konflikte des

²⁴⁸ NA 20, 171. Sehr charakteristisch ist in diesem Rahmen auch der Brief Schillers an Körner vom 3.3.1791: „Seine Kritik der Urteilskraft, die ich mir selbst angeschafft habe, reißt mich hin durch ihren neuen, lichtvollen, geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beygebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hinein zu arbeiten“ (Friedrich Schiller Briefe I 1772 – 1795, Brief an Körner, 03.03.1791, 561). Am 15.10.1792 schreibt er: „Jetzt stecke ich biss an die Ohren in Kants Urteilskraft. Ich werde nicht ruhen, biss ich diese Materie durchdrungen habe, und sie unter meinen Händen etwas geworden ist“ (Friedrich Schiller Briefe I 1772 – 1795, Brief an Körner, 15.10.1792, 616). Die Beschäftigung Schillers mit der Kantischen Ästhetik ist allerdings nicht als die eines Theoretikers anzusehen, so auch Homann: „Schiller erörtert die Probleme der ästhetischen Subjektivität nicht innerhalb eines systematischen transzendental-philosophischen Ansatzes, sondern im Rahmen weitgehend unsystematischer Reflexionen über Literatur und Kunst. Ihm geht es nicht so sehr um den Erweis der ästhetischen Urteilsfindung, vielmehr steht im Zentrum seines Interesses an der ästhetischen Subjektivität die Suche nach einer Wiederherstellung der ‚Totalität in unsrer Natur‘, nach einer ästhetischen ‚Menschheit‘“ (Homann 1977: 53).

²⁴⁹ Vgl. Buchwald 1959: 542.

²⁵⁰ Vgl. Buchwald 1959: 544.

²⁵¹ Buchwald 1959: 544.

Menschen mit der Kultivierung der Ästhetik beim einzelnen Menschen verbindet. Diese Hervorhebung der gesellschaftlichen Rolle der Kunst setzt voraus, dass die Kunst mit einer vom Kantischen Rigorismus (kategorischer Imperativ) befreiten Moral verknüpft ist und dass nur so eine „ganzheitlich“ und „anthropologisch“ gedachte Kunst in der Gesellschaft moralisch und ausgleichend wirken kann. Diese grob umrissene Verbindung von Sittlichkeit und Ästhetik kann man auch in den – vor der erwähnten großen Abhandlung Schillers geschriebenen – Aufsätzen Schillers zum Erhabenen finden, die sich auf die Tragödie beziehen und auf die ich gleich eingehen werde. Dabei stellt man fest, dass der Kern der Schillerschen Dramentheorie die Aufhebung des Konflikts zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Moral und Natur ist.²⁵² Das Ergebnis der kritischen Auseinandersetzung Schillers mit der Kantischen ästhetischen Theorie im Rahmen des Erhabenen war, dass die Verknüpfung von Erhabenem, tragischer Kunst und Moral sich bei Schiller nur unter der unverhandelbaren Prämisse der Befreiung vom Kantischen Rigorismus bzw. kategorischen Imperativ vollzieht. Schiller versucht in seiner Tragödientheorie, eine eigene „ästhetische“ Moral zu entwickeln, die Sinnlichkeit und Sittlichkeit gleichsetzt. Er zielt darauf ab, die philosophischen Ideen Kants auf die „freundlichere“ Welt der dramatischen Poesie zu übertragen, wo die Versinnlichung der Freiheit durch die ästhetische Darstellung des Leidens von tragischen Figuren möglich sein soll. Die Darstellung von sittlichen Ideen durch die Tragödie ist dabei nur unter der unangefochtenen Herrschaft der Ästhetizität der Kunst zu denken. Ich werde in diesem Rahmen aufzuzeigen versuchen, dass die Einbildungskraft und ihre ästhetische Darstellungsfunktion durch Schiller in seinen Schriften zum Erhabenen anthropologisiert in seiner Dramentheorie benutzt werden, im Gegensatz zu Kant, der die Einbildungskraft bei seiner Analytik des Erhabenen mit einer klaren Kunstferne untersucht. Bei den letzten Stufen dieses Vorhabens ist allerdings eine Wende Schillers zu beobachten. In seiner Schrift *Über das Erhabene* ist eine neue Definition des Erhabenen zu finden, bei welcher der Versuch einer Versöhnung der Sittlichkeit mit der Sinnlichkeit durch die Kunst überhaupt aufgegeben ist. Schiller sieht in dieser Schrift von den Ergebnissen seiner moralischen - ästhetischen Untersuchungen enttäuscht ab, er kann die sowieso sehr schwierig zu schaffende Brücke zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit durch seine theoretischen Studien in der Kantischen

²⁵² Vgl. Deligiorgi 2011: 495.

Ästhetik und die Entwicklung seiner eigenen Theorie der Kunst nicht objektiv realisieren. Trotzdem wird er nicht dabei bleiben: Zum Hauptthema seiner Analyse wird nun die Reflexion und die Negativität des Erhabenen. Diese scheinen einen neuen Ausweg zu bieten, was die Problematik einer möglichen Versöhnung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Kunst und Gesellschaft betrifft. Resultat dieser neuen Perspektive ist das von mir als „Reflexionserhabenes“ genannte neue Erhabene von Schiller. Auf Grundlage dieser Bemerkungen gehe ich im Folgenden auf die Schriften Schillers ein, die sich auf das Erhabene beziehen.

2.2. Die Darstellung von sittlichen Ideen und das Erhabene als Grundbegriffe der Schillerschen Poetik

2.2.1 *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*

Dieser Aufsatz sowie die Schrift *Über die tragische Kunst* sind die ersten systematischen Produkte der Wende Schillers zur Theorie der griechischen Tragödie.²⁵³ Als Schiller am 20. Juli 1787 von Dresden nach Weimar kam, begann nicht nur durch seine Bekanntschaft mit Wieland und Herder seine Beschäftigung mit der griechischen klassischen Tragödie.²⁵⁴ Diese bestand zu Anfang einerseits aus Übersetzungen für befreundete Personen (Caroline von Wolzogen)²⁵⁵ und andererseits aus einer Kritik an einem Werk Goethes (*Iphigenie auf Tauris*). Festzuhalten ist, dass diese ersten Beschäftigungen Schillers nicht eine formale, äußerliche oder gar „oberflächliche“ Wiederbelebung der Antike in seiner Dramatik bezweckten, sondern darauf abzielten, die Größe der Klassiker in eine zeitgemäße und „sentimentale“ Dichtung zu übertragen.²⁵⁶ „Reinigung, Korrektur, Befreiung der eigenen dramatischen Schreibweise von aller Künstlichkeit, Vertrautwerden mit dem griechischen Geist, Erlangung der griechischen Manier und des griechischen Stils,

²⁵³ Zu dieser Wende Schillers vgl. Schwinge 2006: 21 – 34.

²⁵⁴ Schiller selbst gibt zu, er habe im Alter zwischen 14 und 24 kaum griechische Literatur gelesen, vgl. Friedrich Schiller Briefe II 1795 – 1805, Brief an Humboldt, 26.10.1795, 76: „Nehmen Sie zum Beyspiel den Fall an, die Natur habe mich wirklich zum Dichter bestimmt, so wird Ihnen der ganz zufällige Umstand, daß ich mich in dem entscheidenden Alter, wo die Gemüthsform vielleicht für das ganze Leben bestimmt wird, von 14 biß 24 ausschließend nur aus modernen Quellen genährt, die griechische Litteratur (soweit sie über das Neue Testament sich erstreckt) völlig verabsäumt, und selbst aus der lateinischen sehr sparsam geschöpft habe, meine ungriechische Form bey einem wirklich unverkennbaren Dichtergeist erklären. Der Einfluß philosophischer Studien auf meine Gedankenökonomie erklärt dann das übrige.“

²⁵⁵ Es sei betont, dass Schiller die klassischen Tragiker aus Übersetzungen übersetzte, weil er kaum Griechisch konnte. Dies war eine Schwierigkeit, die er immer wieder erkannte (vgl. z. B. Friedrich Schiller Briefe I 1772 – 1795, Brief an Körner, 09.03.1789, 398: „Wenn Du nun die 2 letzten Akte [der Schillerschen Übersetzung von *Iphigenie*, V.D.] vollends hast (die Deine Idee sowohl vom Original als von der Uebersetzung vielleicht noch verbeßern), so mache Dir den Spaß meine Uebersetzung mit der lateinischen des Josua Barnes zusammenzuhalten; denn diese lateinische war, als die treueste, mein eigentliches Original. (...) Ich fodere viele unserer Dichter auf, die sich soviel auf ihr griechisch und latein zu gute thun, ob sie bey so wenig Erwärmendem Text nur soviel geleistet hätten, als ich leiste. Ich konnte nicht wie sie mit den Feinheiten des Griechischen mir helfen – ich mußte mein Original *errathen*, oder vielmehr, ich mußte mir eins erschaffen“), jedoch nie überwunden hat.

²⁵⁶ „Die Arbeit (hier die Übersetzung von *Iphigenie* in Aulis aus Euripides, V. D.) übt meine dramatische Feder, führt mich in den Geist der Griechen hinein, gibt mir wie ich hoffe unvermerkt ihre Manier (...)“ (Friedrich Schiller Briefe I 1772 – 1795, Brief an Körner 20.10.1788, 326). Mit diesen Worten beschreibt Schiller die Art und Weise, wie die Übersetzung klassischer Literatur auf seine eigene Dichtung kreativ wirkt.

und d. h. näherhin Erlangung von Simplizität, ja Klassizität“²⁵⁷ waren zunächst seine Ziele.

Im Jahre 1790 wurde Schiller Professor für Geschichte an der Universität Jena. Gleichzeitig bot er allerdings im Sommersemester 1790 eine Vorlesung über die Theorie der Tragödie an. Im Rahmen der Bearbeitung seines Materials dieser Vorlesung entstanden die zwei Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und *Über die tragische Kunst*. Die Jahre 1787 bis 1792 (Veröffentlichung der Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und *Über die tragische Kunst* im ersten Band von *Neue Thalia* im Jahr 1792²⁵⁸) bildeten den zeitlichen Rahmen, in dem Schillers Wende zur griechischen Tragödie gleichzeitig mit seiner Beschäftigung mit der Kantischen Philosophie stattfand.²⁵⁹ Diese beiden Werke wären nie zu einem systematischen und theoretisch untermauerten Produkt geworden, wenn Schiller nicht damit begonnen hätte, sich mit der Kantischen Ästhetik auseinanderzusetzen.²⁶⁰ Es ist hervorzuheben, dass Schillers Ziel, die Substanz und die innerliche Vollkommenheit der Antike in seinem Werk kritisch anzuwenden, durch die Lektüre der Kantischen Philosophie ein theoretisches Fundament erhielt.²⁶¹ Wie ist nun die Kombination von griechischer „Manier“,²⁶² die Schiller in seiner ästhetischen Theorie des Trauerspiels wiederbeleben wollte, und Kantischer Ästhetik zu verstehen? Schiller schrieb den Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* im Jahre 1791 (November). Bereits 1790 wollte er – wie erwähnt – im Rahmen seiner Vorbereitungen für die Vorlesungen zur Tragödie eine Theorie des Trauerspiels „bloß allein aus eignen Erfahrungen und

²⁵⁷ Schwinge 2006: 12.

²⁵⁸ Vgl. NA 21, 168, 175.

²⁵⁹ Es ist auch zu erwähnen, dass Schiller ebenfalls an seiner *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* als Teil seiner historischen Vorlesungen im Jahre 1790 arbeitete. Wichtig ist auch, dass Schiller um 1790, als er nämlich die Vorlesungen hielt, die Kantische Philosophie noch nicht gelesen hat. Vgl. Schillers Brief an Körner vom 16. Mai 1790: „Zu meinem Vergnügen, und um doch für meine 200 rth. etwas zu thun lese ich (...) noch ein Publicum über den Theil der Aesthetik der von der Tragödie handelt. Bilde Dir ja nicht ein, daß ich ein aesthetisches Buch dabey zu Rathe ziehe. Ich mache diese Aesthetik selbst, und darum wie ich denke um nichts schlechter“ (Friedrich Schiller Briefe I 1772 – 1795, Brief an Körner 16.05.1790, 519). Seine Lektüre der Kantischen Ästhetik begann erst während er den Inhalt dieser Vorlesungen zu den zwei Abhandlungen *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und *Über die tragische Kunst* umwandelte; aber auch diese zwei Studien sind noch als eine experimentelle Stufe seiner Auseinandersetzung mit Kant zu betrachten, wogegen seine Schrift *Über das Pathetische* eine mehr systematische Ebene dieser Untersuchung darstellt. Vgl. Gerhard 1978: 63.

²⁶⁰ Vgl. Schwinge 2006: 23.

²⁶¹ Vgl. Schwinge 2006: 23.

²⁶² Friedrich Schiller Briefe I 1772 – 1795, Brief an Körner, 12.12.1788, 354.

Vernunftschließen²⁶³ entwickeln, was allerdings durch seine schwere Krankheit in den ersten Monaten des Jahres 1791 beträchtlich verzögert wurde.²⁶⁴ Die vollständige Erarbeitung einer Theorie der tragischen Kunst wurde jedoch nicht nur durch Schillers Krankheit, sondern auch durch dessen Begegnung mit der Kantischen Ästhetik verzögert²⁶⁵: Im Februar 1791 begann er mit der systematischen Lektüre der *Kritik der Urteilskraft*.²⁶⁶ Er versuchte nach diesem Studium in seinen zwei Aufsätzen *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und *Über die tragische Kunst*, die Kantischen ästhetischen Prinzipien des Erhabenen auf seine Kunsttheorie des Dramas anzuwenden.²⁶⁷ Er entwickelte dabei ein Kunstmodell, welches das Kantische Erhabene nicht im strengen (Kantischen) moralischen Sinne übernahm, sondern der Sinnlichkeit des Menschen mehr Bedeutung beimaß. Er wollte darüber hinaus die Größe der Antike mit dem transzendentalen Charakter der Kantischen Ästhetik verbinden, um eine Theorie der Tragödie entwickeln zu können, die seiner Kunst entsprach. Im Folgenden versuche ich u. a. zu zeigen, wie die Kantische Ästhetik Schillers Grundgedanken in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* beeinflusst hat.

Es ist bemerkenswert, dass Schiller am Anfang seiner Schrift auf die Missachtung des Vergnügens als Zweck der Kunst kritisch hinweist. Die Hervorhebung des Moralischen gegenüber dem Vergnügen, das ein Kunstwerk vermitteln sollte, wird von Schiller infrage gestellt: „Um den Künsten einen recht hohen Rang anzuweisen, um ihnen die Gunst des Staats, die Ehrfurcht aller Menschen zu erwerben, vertreibt man sie aus ihrem eigenthümlichen Gebieth, um ihnen einen Beruf aufzudringen, der ihnen fremd und ganz unnatürlich ist. Man glaubt ihnen einen großen Dienst zu erweisen, indem man ihnen, anstatt des frivolen Zwecks zu ergötzen, einen moralischen unterschiebt, und ihr so sehr in die Augen fallender Einfluß auf die

²⁶³ NA 21, 168.

²⁶⁴ Vgl. NA 21, 168.

²⁶⁵ Vgl. Schwinge 2006: 22.

²⁶⁶ „Du erräthst wohl nicht, was ich jetzt lese und studire? Nichts schlechteres als Kant. Seine Kritik der Urteilskraft, die ich mir selbst angeschafft habe, reißt mich hin durch ihren lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beigebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hineinzuarbeiten“ (Friedrich Schiller Briefe I 1772 – 1795, Brief an Körner, 03.03.1791, 561).

²⁶⁷ In meinen Ausführungen zu den Schillerschen Gedanken zum Tragischen und zur tragischen Kunst, wie er sie in seinen Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* formuliert hat, gehe ich immer davon aus, wie Schillemeit, dass „die Theorie des Erhabenen die Form ist, in der die Theorie der Tragödie bei ihm vorzugsweise auftritt, und es ist denn auch kein Zufall, daß die erste Beschäftigung Schillers mit dem Problem des Erhabenen eng mit systematischen Reflexionen zur Theorie der Tragödie zusammenhängt“ (Schillemeit, Jost 2009: 5).

Sittlichkeit muß diese Behauptung unterstützen.“²⁶⁸ Schiller schreibt, dass eine solche Betrachtung der Kunst die Darstellung des Guten als Bedingung des Kunstwerkes begründen würde; die Herrschaft der Sittlichkeit im moralischen Werk würde jedoch in diesem Fall die ästhetische Freiheit der Kunst verletzen. Diese Freiheit der Kunst bezieht sich Schiller nach unmittelbar auf deren Wirkung: *Nur wenn ein Kunstwerk frei (z. B. von moralischen oder theoretischen Bestimmungen oder Zwecken) ist, kann es ästhetisch wirken; dies ist gleichzeitig die Voraussetzung für eine eventuelle moralische Wirkung der Kunst.* Schiller nimmt demnach an, dass die Kunst vor allen Dingen ästhetisch frei sein muss, um auch moralisch wirken zu können: „Nur indem sie [die Kunst, V. D.] ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohlthätigen Einfluß auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem sie ihre völlige Freyheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllen.“²⁶⁹ Wird die Kunst einer moralischen Zielsetzung untergeordnet, verliert sie ihren ästhetischen Charakter des „Spiels“.²⁷⁰ Kriterium der ästhetischen Freiheit der Kunst, die nur so betrachtet auch moralisch wirken kann, ist somit das Vergnügen. Welche sind aber die Mittel der Kunst, die das ästhetische Vergnügen bewirken? Schiller schreibt, dass sie zu einem freien Vergnügen führen müssen. Frei heißt nicht nur, dass die Kunst der Moral nicht untergeordnet sein darf, sondern auch, dass sie vom – bloßen – sinnlichen Vergnügen getrennt werden muss. Schiller scheint hier die Ästhetik vom sinnlichen Genuss absetzen zu wollen. Physische Reize und freies Vergnügen stehen demnach im Gegensatz zueinander. Dies bedeutet, dass die kritische Haltung Schillers der Moral als Prinzip der Kunst gegenüber nicht gleichzeitig bedeutet, dass er für eine Verabsolutierung der Sinnlichkeit als Wesen der Kunst ist. Schiller scheint hier ein Gleichgewicht zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit zu suchen, um das Wesen der

²⁶⁸ NA 20, 134

²⁶⁹ NA 20, 135

²⁷⁰ „Das Spiel verwandelt sich in ein ernsthaftes Geschäft, und doch ist es gerade das Spiel, wodurch sie [die Kunst, V.D.] das Geschäft am besten vollführen kann“ (NA 20, 135). Die Verwendung des Begriffs „Spiel“ kann hier ohne weiteres als eine Vorbereitung für die ausführliche Bearbeitung desselben von Schiller in den *Ästhetischen Briefen* betrachtet werden, vgl. NA 21, 172 *Anmerkungen zu Band 20*: „Kunst als Spiel entspricht paradoxerweise der moralischen Bestimmung des Menschen weit mehr als eine direkt auf den moralischen Zweck ausgerichtete Kunst. Den Ausdruck Spiel hatte Schiller in seinem Exemplar von Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ im I. Teil (§ 14) doppelt unterstrichen. Das zeigt uns, wie wichtig er ihm gewesen sein muß. Gegen Ende des zweiten Abschnittes der Schrift ‚Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen‘ arbeitet Schiller zwar schon mit Kants Begriffen, gebraucht sie aber in einer auf die Briefe ‚Ueber die ästhetische Erziehung...‘ bereits vordeutenden Weise.“

Freiheit der Kunst zu definieren. Hierzu führt er den Begriff der Zweckmäßigkeit²⁷¹ ein: Frei ist ein Vergnügen, das aus einer Zweckmäßigkeit des Gegenstandes für unsere Erkenntnisvermögen hervorgeht, die nicht von der Sittlichkeit bzw. der bloßen Sinnlichkeit bestimmt wird. Die Vorstellung der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes für die Gemütskräfte ist die Quelle des freien, ästhetischen Vergnügens: „Die Mittel wodurch die Kunst ihren Zweck erreicht, sind so vielfach, als es überhaupt Quellen eines freyen Vergnügens giebt. Frey aber nenne ich dasjenige Vergnügen, wobey die Gemüthskräfte nach ihren eigenen Gesetzen affiziert werden, und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird.“²⁷² Und: „Die allgemeine Quelle jedes, auch des sinnlichen Vergnügens ist Zweckmäßigkeit.“²⁷³ Worin unterscheidet sich nun das freie vom sinnlichen Vergnügen? „Das Vergnügen ist frey, wenn wir uns die Zweckmäßigkeit vorstellen, und die angenehme Empfindung die Vorstellung begleitet.“²⁷⁴ Dagegen spricht man von einem sinnlichen, d. h., nicht freien Vergnügen, wenn die Zweckmäßigkeit des Gegenstandes nicht durch die Erkenntniskräfte erkannt, sondern als bloße Empfindung von den Sinnen aufgenommen wird. Die Sinnlichkeit wird mit dem Gesetz der Nothwendigkeit verbunden, sie ist demnach nicht frei, sondern ein „physische[s] oder sinnliche[s] Vergnügen, wobey die Seele dem Mechanismus unterwürfig, nach fremden Gesetzen bewegt wird, und die Empfindung unmittelbar auf ihre physische Ursache erfolgt.“²⁷⁵ Und: „Das Vergnügen ist sinnlich, wenn die Zweckmäßigkeit nicht durch die Vorstellungskräfte erkannt wird, sondern bloß durch das Gesetz der Nothwendigkeit die Empfindung des Vergnügens zur physischen Folge hat. So erzeugt eine zweckmäßige Bewegung des Bluts und der Lebensgeister in einzelnen Organen oder in der ganzen Maschine die körperliche Lust mit allen ihren Arten und Modifikationen; wir fühlen diese Zweckmäßigkeit durch das Medium der angenehmen Empfindung, aber wir gelangen zu keiner, weder klaren noch verworrenen Vorstellung von ihr.“²⁷⁶ Es ist bemerkenswert, dass obwohl die

²⁷¹ Der Begriff erinnert uns stark an Kants *Kritik der Urteilskraft*, vgl. den entsprechenden Teil meiner Arbeit (2.4) dazu. Man kann davon ausgehen, dass Schiller hier Zweckmäßigkeit nicht im Sinne der Teleologie bzw. Ästhetik Kants benutzt (Vgl. NA 21, 172, *Anmerkungen zu Band 20*: „Der Begriff [der Zweckmäßigkeit, V.D.] taucht aber bereits vorher [vor der *Kritik der Urteilskraft*, V.D.] bei Lessing auf; vgl. *Hamburgische Dramaturgie*, 79. Stück. (...) Wahrscheinlich ist Schiller sogar mehr Lessings als Kants Gedankengang gefolgt, zumal Kant Zweckmäßigkeit anders als Schiller definiert.“

²⁷² NA 20, 135.

²⁷³ NA 20, 136.

²⁷⁴ NA 20, 136.

²⁷⁵ NA 20, 135.

²⁷⁶ NA 20, 136.

Abhandlung nach dem Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen fragt, Schiller bisher die Tragödie und das Erhabene kaum erwähnt hat. Dies zeigt, dass er sich (wie Kant) für das Wesen einer ästhetischen Theorie der Tragödie interessiert, wobei er zunächst auf die ästhetischen Grundlagen des Vergnügens an sich eingeht, um es dann in seiner Beziehung zu tragischen Gegenständen zu untersuchen. Ein freies Vergnügen lässt sich als eine Vorstellung der Zweckmäßigkeit des Gegenstandes wahrnehmen. Es ist von großer Bedeutung, dass Schiller mit Kant darin übereinkommt, dass beim ästhetischen Phänomen die Aktivität der Erkenntnisvermögen dem ästhetischen Vergnügen (bei Kant: der ästhetischen Lust) vorangehen müssen. Es gibt nach Schiller kein freies Vergnügen, das unmittelbar mithilfe bloß einer (sinnlichen) Empfindung wahrgenommen wird. Die Zweckmäßigkeit als Grund des freien Vergnügens wird zuerst vorgestellt und danach empfunden. Die angenehme Empfindung muss der ästhetischen Vorstellung folgen, damit man von einem freien Vergnügen sprechen kann. Nun wird man einwenden, dass Schiller vom freien Vergnügen spricht und gleichzeitig eine unmittelbare Wirkung der Sinnlichkeit ausschließt; er scheint nämlich der Vernunft, und zwar der theoretischen, zumal er von „Vorstellungen“ und „Erkennen“ spricht, den Vorrang zu geben. Wie ich aber schon bemerkt habe, geht es Schiller bei seinen Untersuchungen um die Definition des Wesens der Kunst, wobei er ein Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit herzustellen versucht, sodass seine Erörterungen zur Aktivierung von Gemütskräften, die uns zunächst an Erkenntnistheorie erinnern, berechtigt erscheinen. Das Wesen der Kunst liegt im freien Vergnügen, das erst dann empfunden wird, wenn die Gemütskräfte im Gemüt des Menschen eine Zweckmäßigkeit erkennen und sie zum Gegenstand einer Vorstellung machen. Diese Vorstellung kann mit dem Guten, Wahren, Vollkommenen, Schönen, Erhabenen oder Rührenden verbunden sein.²⁷⁷ Schiller beschreibt die Vermögen, die bei diesen Elementen jeweils eine Rolle spielen. Wichtig ist der Zusammenhang des Verstandes mit der Einbildungskraft beim Schönen und der Vernunft mit der Einbildungskraft beim Erhabenen. Diese Verbindungen erinnern uns unmittelbar an Kant und seine Analytik des Schönen und Erhabenen. Schiller schreibt, dass man die Künste nicht streng nach den verschiedenen Arten des Vergnügens einteilen kann. Es gibt demnach keine Kunst, in der nur eine Sorte des ästhetischen Vergnügens auftritt. Man muss

²⁷⁷ Und somit wird hier, erst auf der vierten Seite des Aufsatzes, das Erhabene als Gegenstand der Analyse Schillers dargestellt (Vgl. NA 21, 136).

davon ausgehen, dass eine Kunst ein bestimmtes Vergnügen nur als ihren Hauptzweck verfolgt.²⁷⁸ Schiller teilt gemäß dieser Annahme die Künste in zwei Grundkategorien: 1.) Die schönen Künste, die sich auf den Verstand und die Einbildungskraft beziehen (Künste des Wahren, Vollkommenen, des Schönen) und 2.) die rührenden Künste, welche mit den Vermögen Einbildungskraft und Vernunft im Zusammenhang stehen (Künste des Erhabenen, des Rührenden). Schillers Bemerkung, dass die erste Kategorie die Künste des Geschmacks, nämlich des Verstandes, umfasst, ist von Bedeutung; sie zeigt den Einfluss von Kant auf seine Ästhetik. Kant hat nämlich in der dritten Kritik von den Elementen gesprochen, welche die schöne Kunst ausmachen: „Zur schönen Kunst würden also Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack erforderlich sein“.²⁷⁹ Wir stellen demzufolge fest, dass Schiller – wie Kant – die schöne Kunst mit dem Geschmack und der Einbildungskraft bzw. dem Verstand verknüpft.²⁸⁰ An dieser Stelle beginnt Schiller mit dem Versuch, das freie, ästhetische Vergnügen mit dem Leiden und der tragischen Kunst zu verbinden. Er wird zeigen, dass freies, ästhetisches Vergnügen auch bei tragischen Gegenständen entsteht, weil die notwendige Voraussetzung dafür, nämlich die Vorstellung einer Zweckmäßigkeit, auch bei ihnen stattfindet²⁸¹: Trotz ihrer Zweckwidrigkeit weisen sie auf eine moralische Zweckmäßigkeit – nämlich die Vernunft – hin, wodurch ästhetisches Vergnügen zustande kommt. Diesen Gedankengang versuche ich im Folgenden zu analysieren.

Schiller beschreibt den Zusammenhang zwischen dem Rührenden und dem Erhabenen. Sie bringen beide Lust durch Unlust hervor,²⁸² d. h. sie sind mit einer Zweckmäßigkeit verbunden, die eine Zweckwidrigkeit voraussetzt. Im Hinblick auf

²⁷⁸ Ich nehme an, dass Schiller hier den Zweck nicht im empirischen, theoretischen oder praktischen Sinne anführt, denn so würde das „freie“ Vergnügen infrage gestellt werden. Dass eine Kunst ein bestimmtes Vergnügen befördert heißt, dass sie frei von allen anderen Zwecken ist und nur ästhetisch wirken kann.

²⁷⁹ KU, AA 05 320. Von Bedeutung ist die an die oben angeführte Formulierung angeschlossene Bemerkung Kants: „Die drei ersteren Vermögen bekommen durch das vierte allererst ihre Vereinigung.“

²⁸⁰ In der oben angeführten Stelle von Kant bedeutet „Geist“ „Genie“, nicht Erhabenheit.

²⁸¹ Gegen den Erfolg Schillers Bestreben, ein frei von der Herrschaft der Moral Vergnügen zu beweisen, spricht Alt (teilweise gerechtfertigt, wenn man die Hinwendung Schillers selbst zur Freiheit der Einbildungskraft als Kern der ästhetischen Funktion der Tragödie in *Über das Pathetische* berücksichtigt, die einer Moralisierung seiner Ästhetik, wie sie sich in seinen Schriften vor *Über das Pathetische* bedrohlich abzeichnet, entgegenwirken soll): „Die <Zweckmäßigkeit> der Tragödie bleibt gebunden an die moralische Botschaft, die sie übermittelt. Das Vergnügen, das die Gattung stiftet, lässt sich (...) noch nicht als Leistung der ästhetischen Form der Tragödie, sondern einzig unter Bezug auf außerkünstlerische, nämlich moralische Kategorien erfassen“ (Alt 2000: 89).

²⁸² NA 20, 137.

das Erhabene schreibt Schiller, dass es zunächst mit einer Unlust verbunden ist, die entweder aus der Unzulänglichkeit der Einbildungskraft, das Unendliche zu erfassen, oder aus unserer Ohnmacht stammt, die Übermacht der Natur physisch zu überwinden. Diese Zweckwidrigkeiten bewirken eine Unlust im Gemüt des Subjekts. Gleichzeitig werden wir uns aber unserer übersinnlichen Berufung bewusst, weil auf das Vorhandensein der Vernunft hingewiesen wird.²⁸³ Auf eine Unzweckmäßigkeit für unsere Erkenntnisvermögen bzw. physische Existenz beim Erhabenen folgt demnach eine Zweckmäßigkeit für unsere Vernunft. Diese Zweckmäßigkeit für die Vernunft hat eine ästhetische Lust zur Folge. „Ein erhabener Gegenstand ist also eben dadurch, daß er der Sinnlichkeit widerstreitet, zweckmäßig für die Vernunft, und ergötzt durch das höhere Vermögen, indem er durch das niedrige schmerzt.“²⁸⁴ Diese Bemerkungen Schillers erinnern uns unmittelbar an die Analytik des Erhabenen bei Kant. Auch die Beschreibung der Rührung zeigt, dass Schiller Kants transzendente Erörterung des Schönen und Erhabenen übernommen und zu einer eigenen Ästhetik entwickelt hat. Seine Formulierungen in Bezug sowohl auf das Erhabene als auch auf das Rührende beziehen sich eher auf das Dynamisch- als auf das Mathematisch-Erhabene. Ich möchte trotzdem bemerken, dass der erste Satz Schillers bezüglich des Erhabenen offensichtlich auf das Mathematisch-Erhabene hinweist. Schiller schreibt: „Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unsrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unsrer Uebermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt, und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsre sinnlichen Kräfte unterliegen.“²⁸⁵ Abgesehen von der Wendung „einen Gegenstand zu umfassen“, die auf das Mathematisch-Erhabene anspielt, möchte ich daran erinnern, dass, wie Pries betont hat, die Einbildungskraft eher im Kontext des Mathematisch- als dem des Dynamisch-Erhabenen erörtert wird. Dieser Tatsache scheint Schiller hier Rechnung zu tragen, indem er sogleich verdeutlicht, was er unter „sinnlichen Kräfte[n]“ versteht: „Aber sie wird zugleich eine Veranlassung, ein anderes Vermögen in uns zu unserm Bewußtseyn zu bringen, welches demjenigen, woran die Einbildungskraft erliegt, überlegen ist.“²⁸⁶ Die Einbildungskraft scheint hier demnach das Vermögen zu sein, das dabei scheitert, den „Gegenstand zu erfassen“. Dieses Scheitern ist im Zusammenhang mit dem

²⁸³ NA 20, 137f.

²⁸⁴ NA 20, 138.

²⁸⁵ NA 20, 137.

²⁸⁶ NA 20, 138.

Mathematisch-Erhabenen zu betrachten, denn wie wir aus der dritten Kritik Kants wissen, wird bei der Analytik des Dynamisch-Erhabenen die Einbildungskraft nicht ausführlich thematisiert. Die mit der Unlust verbundene Lust entsteht beim Dynamisch-Erhabenen nämlich nicht durch das Scheitern der Einbildungskraft, das absolute Große darzustellen, sondern daraus, dass wir uns durch eine Situation der Bedrohung unseres sinnlichen Daseins das übersinnliche Vermögen in uns, nämlich die praktische Vernunft, vergegenwärtigen. Die Einbildungskraft, auf die Schiller hier hinweist, spielt vor allem beim Mathematisch-Erhabenen eine wichtige Rolle. Dies zeigt, dass die Beeinflussung Schillers durch Kant nicht nur im Kontext des Dynamisch-Erhabenen gesehen werden darf, wie es mitunter behauptet wird.²⁸⁷ Dafür spricht auch die Tatsache, dass Schiller zumindest in dieser Schrift die praktische von der theoretischen Vernunft nicht klar abgrenzt. Man kann davon ausgehen, dass Schillers vage Formulierungen in Bezug auf das Erhabene damit erklärt werden können, dass er in seiner Schrift kein philosophisches System der Ästhetik begründen möchte. Er benutzt vielmehr Kantische Termini, um seine Kunst in ihrem Wesen zu beschreiben; so kann er von dem einen Begriff zu dem anderen ohne strenge wissenschaftliche Genauigkeit übergehen. Er benutzt demzufolge Begriffe, die zum Mathematisch-Erhabenen gehören, um eine mögliche Verbindung des Dynamisch-Erhabenen mit seiner Kunst zu diskutieren. In den folgenden Ausführungen wird allerdings vom Dynamisch-Erhabenen ausgegangen.

Einen solchen Übergang, der theoretisch zumindest durch die Kantische Ästhetik nicht untermauert ist, kann man auch an den Formulierungen Schillers zum Rührenden feststellen. Hier erweitert Schiller das Kantische Prinzip der Sicherheit beim Erhabenen auf folgende Art und Weise: Rührung ist, wie das Erhabene, „die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden.“²⁸⁸ Wie kann nun eine Person, die in „eigenes Unglück“²⁸⁹ gerät, gleichzeitig Unlust und Lust, also Rührung, empfinden? Bei der betroffenen Person wird von Schiller die Gleichzeitigkeit beider Gefühle im Moment des Leidens ausgeschlossen. Nur ein

²⁸⁷ Ich beziehe mich hier auf die These von Pries, die der Ansicht ist, dass Schiller und die Nachfolger Kants im Rahmen ihrer Kunsttheorie sich eher für das Dynamisch- als für das Mathematisch-Erhabene interessiert haben. Das Mathematisch-Erhabene und das Erkennen als Gegenstand des Erhabenen spielt eine wichtige Rolle im Aufsatz Schillers *Über das Erhabene*, den ich im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit ausführlich thematisiere.

²⁸⁸ NA 20, 138.

²⁸⁹ NA 20, 138.

Zuschauer²⁹⁰ meines Leidens kann Unlust und Lust empfinden, während ich leide, weil er sich in Sicherheit befindet. Hier stimmt Schiller mit Kant überein, was die Sicherheit beim Erhabenen betrifft. Seine neue Perspektive ist wie folgt zu verstehen: Die Rührung (Unlust und Lust) kann auch zum eigenen Gefühl des Betroffenen werden, wenn z. B. ein Jahr nach dem Zwischenfall vergangen ist. Schiller trennt sich demnach von Kant im Hinblick auf die „Entfernung“, die man haben muss, um das (Dynamisch-)Erhabene rein ästhetisch zu beurteilen, wie Kant ausgeführt hat. Er führt jetzt als Voraussetzung für die Erfahrung des Erhabenen²⁹¹ neben der räumlichen auch die *zeitliche* Distanz ein, die erlaubt, dass man das Erhabene nicht nur als Betrachter, sondern auch als Betroffener erleben kann.

Schiller verbindet die moralische Zweckmäßigkeit mit dem Vorhandensein der Vernunft und bezeichnet sie als „das Palladium unsrer Freiheit“.²⁹² Auf diese moralische Zweckmäßigkeit wird der Mensch durch das Leiden hingewiesen, wobei die Stärke des Leidens gleichzeitig den Sieg und die Größe der Moralität verstärkt. Sie muss im Gegensatz zu einem „Gegner“²⁹³ stehen, worunter Schiller alles, was nicht moralisch ist, versteht: „also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut, als physische Nothwendigkeit und das Schicksal. Je furchtbarer die Gegner, desto glorreicher der Sieg; der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen.“²⁹⁴ Die Wichtigkeit der moralischen Zweckmäßigkeit im Gegensatz zur rohen Natur des Menschen will Schiller nun mit seiner Kunsttheorie verbinden. Er betont, dass die Kunst, die durch moralische Prinzipien gefallen soll, auch Elemente enthalten muss, die auf den Widerspruch zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit hinweisen. Schiller hält die Tragödie für jene Kunstart, die den Gegensatz zwischen Natur und Moral am besten darstellen kann, woraus die entsprechende Lust hervorgehen kann: „Diejenige Dichtungsart also, welche uns die moralische Lust in vorzüglichem Grade gewährt, muß sich eben deßwegen der gemischten Empfindungen bedienen, und uns durch den Schmerz ergötzen. Dieß thut vorzugsweise die Tragödie, und ihr Gebieth umfaßt alle mögliche Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder

²⁹⁰ Es ist klar, dass Schiller mit „Zuschauer“ hier noch nicht das Publikum einer Tragödie meint.

²⁹¹ Schiller identifiziert die Rührung mit dem Erhabenen: „Rührung enthält ebenso, wie das Gefühl des Erhabenen, zwey Bestandtheile, Schmerz und Vergnügen; also hier wie dort ligt der Zweckmäßigkeit eine Zweckwidrigkeit zum Grunde“ (NA 20, 138).

²⁹² NA 20, 139.

²⁹³ NA 20, 139.

²⁹⁴ NA 20, 139.

auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird.“²⁹⁵ Er führt Beispiele an, die seine These begründen sollen. Ausschlaggebend für ihn ist die Tatsache, dass eine Tragödie durch die Darstellung von Zweckwidrigkeiten der Natur (d. h. Leiden, Schmerz) auf die moralische Zweckmäßigkeit (Freiheit) des Menschen hinweist. Zentrales Thema ist nach Schiller die Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht.²⁹⁶

Es wird betont, dass auch das Leben eines Verbrechers von moralischer Bedeutung sein kann.²⁹⁷ Grund hierfür ist die Verletzung des moralischen Gesetzes durch den Verbrecher. Schiller scheint hier von der Ästhetik Kants und vor allem von dessen Analytik des (Dynamisch-)Erhabenen abzuweichen. Kant hat niemals einen Verbrecher für den Träger moralischer Handlungen gehalten. Schiller will jedoch die ästhetischen Prinzipien auf seine Theorie des Dramas anwenden, in welchem Verbrecher sehr oft als Figuren vorkommen. Ein Verbrecher verletzt durch seine Handlungen das moralische Gesetz; diese Verletzung erregt zunächst Schmerz in uns, der aus der Zweckwidrigkeit seiner Handlungen resultiert. Der Schmerz²⁹⁸ steht im Gegensatz zur Lust, die wir bei der Erfüllung des Sittengesetzes empfinden. Der Gegensatz zwischen den beiden Gefühlen wandelt nun die verbrecherische Handlung zur tragischen, d. h. zur erhabenen, um. Diese Situation erinnert sehr stark an die Kantische Analytik des Erhabenen, bei der das Scheitern der Einbildungskraft, das Unendliche und die Totalität der Erscheinungen darzustellen einerseits und die physische Ohnmacht des Menschen gegenüber der Bedrohung seines Lebens andererseits auf das Vorhandensein der (theoretischen und praktischen) Vernunft hinweisen. Kant spricht dort ausdrücklich von der Möglichkeit, dass die Einbildungskraft mit der Vernunft zumindest verglichen werden kann. Hier sehen wir, dass die Zweckwidrigkeit des Verbrechers erhaben ist, weil sie mit der Zweckmäßigkeit der moralischen Handlung verglichen werden kann. Schiller ergänzt, dass die Reue oder ähnliche Regungen des Gemüts *moralisch erhaben* sein können. Es ist bemerkenswert, dass Schiller hier nicht mehr zwischen Erhabenem und Rührendem unterscheidet; er ordnet nämlich beide derselben ästhetischen Kategorie

²⁹⁵ NA 20, 140.

²⁹⁶ Diese Aufopferung als dargestelltes Leiden oder als Perspektive menschlicher Existenz darf weder als ein „christlicher Stoizismus“ (Berghahn 1986: 67) noch als eine Beruhigungstheorie verstanden werden. Schiller interessiert sich nicht dafür, seinen Zuschauern die Hoffnung auf einen würdigen Tod zu geben, sondern will sie durch seine Kunst „ästhetisch“ auf ein würdiges, wirkliches Leben vorbereiten. (Berghahn 1986: 67).

²⁹⁷ Beispiel für die Darstellung „erhabener Verbrecher“ ist Schillers Werk *Die Räuber*.

²⁹⁸ Schiller spricht von einer „Traurigkeit“, vgl. NA 20, 142.

zu – der des Erhabenen. Das „gemischte Gefühl“ der Tragödie (Schmerz und Vergnügen bzw. Unlust und Lust im Sinne des Erhabenen) entspricht dem inneren Zustand des Verbrechers. Dieser muss über ein Gefühl „für Recht und Unrecht“²⁹⁹ verfügen. Schiller hält sowohl den Tugendhaften als auch den Verbrecher, sofern dieser seine Taten bereut, für Träger erhabener Handlungen: „Ob der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt, um den Sittengesetz gemäß zu handeln – oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigener Hand zerstört, um die Übertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsre Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grad empor.“³⁰⁰

Angesichts dieser Bemerkungen Schillers können wir mit Recht behaupten, dass er das Kantische Erhabene nicht in einem rein metaphysischen Sinne übernommen hat. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass er seine eigene Tragödientheorie entwickelt, indem er die Begriffe der Kantischen Ästhetik im Rahmen seiner Kunstprogrammatisierung benutzt. Er verbindet zwar das Erhabene mit der Moral, aber nicht auf Basis der Kantischen praktischen Vernunft. Er versucht, eine eigene „sinnliche“ – sofern wir sie so bezeichnen dürfen – Moral zu entwickeln, die bei der Ästhetik nur dann ins Spiel kommt, wenn das Kunstwerk frei, d. h. nur aufgrund des ästhetischen Vergnügens, wirken kann. So kann er sich im Rahmen seiner Dramatheorie auf den Verbrecher beziehen, an den Kant vielleicht gar nicht dachte.³⁰¹ Es ist zu beachten, dass die Einführung des Verbrechers als Element des Erhabenen bei Schiller mit der chaotischen Betrachtung der Moral und der Vernunft, wie sie in Schillers Schrift *Über das Erhabene* zu finden ist, nicht identifiziert werden kann. Die Beziehung zur praktischen Vernunft bleibt beim Verbrecher immer vorhanden, denn das Ästhetische, d. h. das freie Vergnügen, entspringt hier aus der Verletzung der Moral, die Unlust hervorbringt und zunächst als unmoralisch erscheint, aber zugleich von einer Lust

²⁹⁹ NA 20, 142.

³⁰⁰ NA 20, 142. Aufgrund der oben angeführten Formulierung Schillers und vor allem der Wendung „Achtung für das Sittengesetz“ behauptet Rosalewski, dass Schiller das Erhabene eigentlich mit der Moral gleichgesetzt habe (Vgl. Rosalewski 1912: 101). Wir dürfen aber nicht vergessen, dass Schiller sagt, dass die tragische Kunst nicht moralisch, sondern ein Mittel zum Moralischen ist.

³⁰¹ Die Einführung des reumütigen Verbrechers als erhabene Figur hat Schiller teilweise auch in seinen früheren Tragödien vollzogen. Man spricht von „den gemischten Charakteren“ oder „gemischten Helden“, (Vgl. z. B. Beutin 1992: 137ff), die dem idealtypischen Helden der Tragödie nicht mehr entsprechen, weil sie nicht vollkommen tugendhaft oder – im Gegenteil – absolut böse erscheinen. Wichtig im Rahmen der Einführung des Verbrechers als tragische Figur ist auch, dass Schiller damit die Ästhetizität und gleichzeitig die Unabhängigkeit des Erhabenen von der Moral gewährleistet, sofern es – wie es beim Verbrecher der Fall ist – sich auf die Freiheit als bloße Möglichkeit menschlicher Existenz stützt. Der Mensch ist beim Erhabenen erst dann frei, wenn er die Natur bloß überwindet, unabhängig davon, ob solch eine Überwindung in Richtung Moral oder Nicht-Moral realisiert wird. (Vgl. Berghahn 1986: 36).

begleitet wird, die aus der Wiederherstellung der moralischen Ordnung durch den Verbrecher (im Rahmen einer tragischen Tat, z. B. Selbstmord, Reue) zustande kommt. Im Aufsatz *Über das Erhabene* dagegen gibt es keine Moral mehr, die einerseits verletzt und andererseits wiederhergestellt werden kann. Die Unlust beim Chaotisch-Erhabenen stammt aus der Vergegenwärtigung des Fehlens einer moralischen Ordnung und eines moralischen Sinnes als Grundlage der Welt, wobei jedoch die Unabhängigkeit von diesen beiden wieder zur Freiheit, aber ohne moralischen Inhalt, führen soll. Dies zeige ich ausführlich im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit.

Wie bereits erläutert, will Schiller eine eigene Beziehung zwischen Moral und Ästhetik begründen. In diesem Zusammenhang spricht er von der Möglichkeit, ein sittliches Gesetz zu verletzen, um einem höheren moralischen Prinzip gemäß handeln zu können. Ich möchte hierzu ein schönes Beispiel Schillers anführen: „Jener Commendant, dem die Wahl gelassen wird, entweder die Stadt zu übergeben, oder seinen gefangenen Sohn vor seinen Augen durchbohrt zu sehen, wählt ohne Bedenken das letztere, weil die Pflicht gegen sein Kind der Pflicht gegen sein Vaterland billig untergeordnet ist.“³⁰² Solche Fälle der Verletzung des moralischen Gesetzes (hier: die Vaterliebe wird zugunsten der Vaterlandsliebe geopfert) zeigen, dass nicht alle Handlungen, welche das Gefühl des Erhabenen in uns erregen, unbedingt dem Sittengesetz entsprechen. Die Ästhetik Schillers wird demnach nicht von moralischen Begriffen absolut bestimmt; man kann im Gegenteil behaupten, dass sie eine Handlung nur dann als moralisch beurteilen lässt, wenn diese ästhetisch, erhaben ist. Schiller betont, dass das Gefühl für das Gute nicht bei jedem Menschen ausreichend kultiviert ist³⁰³, um solche „erhabene“ Verletzungen der Moral immer noch als moralisch zu beurteilen. Nicht alle Menschen können bei solchen Taten die Sittlichkeit in ihrem „höchsten Princip“³⁰⁴ erkennen. Die meisten Menschen beurteilen eine Tat als moralisch oder unmoralisch, je nachdem, ob sie oberflächlich ihren „moralischen Trieben“³⁰⁵ entspricht oder nicht. Schiller benutzt den Begriff

³⁰² NA 20, 143. Sehr interessant ist die Verbindung von Krieg und Erhabenem, die Schiller in seinen Beispielen vollzieht und die auf seinen militärischen Hintergrund hindeutet (Schiller hat die „Militärpflanzschule“ besucht, vgl. Grabert, Mulot, 1971: 203).

³⁰³ „Der moralische Sinn liegt zwar in allen Menschen, aber nicht bey allen in derjenigen Stärke und Freiheit, wie er bey Beurtheilung dieser Fälle vorausgesetzt werden muß“ (NA 20, 144).

³⁰⁴ NA 20, 144.

³⁰⁵ Vgl. NA 20, 144.

„moralische Triebe“, um eine Moral zu beschreiben, die „instinkartig“³⁰⁶ in den Menschen wirkt, so dass sie eine höhere Moral, wie sie z.B. in den erhabenen Verbrechern anzutreffen ist, nicht erkennen können. Deshalb spricht Schiller von der Notwendigkeit einer Vernunft, die unabhängig von für alle Menschen gleich geltenden, oberflächlichen moralischen Trieben sein muss, so dass sie auch solche Fälle als moralisch beurteilen, obwohl sie anscheinend der Moral widersprechen³⁰⁷: „Aber auch das wahrste und höchste Erhabene ist, wie man weiß, Vielen Ueberspannung und Unsinn, weil das Maaß der Vernunft, die das Erhabene erkennt, nicht in allen dasselbe ist. Eine kleine Seele sinkt unter der Last so großer Vorstellungen dahin, oder fühlt sich peinlich über ihren moralischen Durchmesser auseinander gespannt. Sieht nicht oft genug der gemeine Haufe da die häßlichste Verwirrung, wo der denkende Geist gerade die höchste Ordnung bewundert?“³⁰⁸ Auch in diesem Zusammenhang sehen wir die Entwicklung und die Abweichung des Schillerschen Erhabenen im Vergleich zum Kantischen.

Schiller betont, dass auch die Naturzweckmäßigkeit, sofern sie unabhängig von moralischen Trieben ist, zum reinen Vergnügen führen kann. Die Arbeitsweise z. B. der Bienen ergötzt uns, ohne dass wir Rücksicht auf irgendein moralisches Gesetz nehmen.³⁰⁹ Die Zweckmäßigkeit der Natur führt in diesem Beispiel zu einem reinen Vergnügen, das unabhängig vom Guten ist. Schiller schreibt sogar, dass man vom Sittlichen absehen muss um das reine Vergnügen an der Naturzweckmäßigkeit fühlen zu können. Wir brauchen nicht an einen „verständigen Willen“ oder „moralischen Zweck“ zu denken, um das Vergnügen aus der Naturzweckmäßigkeit zu erleben. Wenn wir allerdings die Moral oder die Theologie mit der Naturzweckmäßigkeit verbinden, und dabei einen Widerspruch zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit feststellen, fühlen wir eine „Indignation“.³¹⁰ Wenn das reine Vergnügen Grundlage des Kunstwerkes ist, können wir annehmen, dass auch die Naturzweckmäßigkeit, wenn sie unabhängig vom Guten betrachtet wird, zum Erhabenen gehören kann, was Kant in seiner dritten Kritik nicht erwähnt. Schiller verwendet hier Gedankenmaterial, das der Teleologie Kants in dessen *Kritik der Urteilskraft* entstammt. Er assoziiert das Erhabene mit dem Begriff der

³⁰⁶ NA 20, 144.

³⁰⁷ Schiller verdeutlicht aber nicht, welche diese Vernunft ist, die unabhängig von „moralischen Trieben“ bestehen kann.

³⁰⁸ NA 20, 144f.

³⁰⁹ Vgl. NA 20, 145.

³¹⁰ NA 20, 145. Dieses Wort bedeutet „Entrüstung, Unwille“ (In Wahrig 1985: 1932).

Naturzweckmäßigkeit, einem Grundbegriff der Kantischen Teleologie. Kant hat im Gegensatz zu Schiller allerdings betont, dass das Erhabene in Bezug auf die Naturzweckmäßigkeit nur einen bloßen Anhang darstellt.³¹¹

Schiller schließt seine Abhandlung ab, indem er auf die Rolle des Bösen im Rahmen der tragischen Kunst hinweist. Er schreibt, dass das Böse Voraussetzung für die Beurteilung des Guten ist, „(...) weil sie [die Bosheit, V. D.] allein vermag, die Uebermacht des moralischen Gefühls recht einleuchtend zu machen.“³¹² Schiller führt Beispiele an, um zu zeigen, dass seine Bemerkungen immer auf die tragische Kunst anzuwenden sind. Deshalb beschreibt er am Ende seiner Schrift die Voraussetzungen, die ein tragischer Dichter erfüllen muss, um das Gute in seinem Kunstwerk darzustellen. Der tragische Dichter muss demzufolge sowohl durch die moralische Zweckmäßigkeit als auch durch die Naturzweckmäßigkeit zum reinen Vergnügen führen. Die Empfänger dieser Darstellungen nennt Schiller „Kenner“,³¹³ denn er geht bei seiner Kunsttheorie scheinbar davon aus, dass die Zuschauer moralisch und ästhetisch kultiviert und entwickelt sind, was uns erneut an Kant erinnert.

Die Betrachtungen zum Erhabenen im Rahmen der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* haben ergeben, dass Schiller sich für das Wesen des ästhetischen Vergnügens an tragischen Gegenständen interessiert. Er geht auf die Grundlage des Kunstwerks ein, nämlich das ästhetische Vergnügen, um Prinzipien herauszuarbeiten, nach denen man die Kunst als ästhetisch oder nicht beurteilen kann. Hauptprinzip für die Beurteilung der Ästhetizität eines Kunstwerkes ist die Freiheit des ästhetischen Vergnügens. Nur wenn das Vergnügen an dem tragischen Gegenstand frei³¹⁴ – vor allem von sittlichen Attributen – ist, kann die

³¹¹ Auf diese Zusammenhänge gehe ich ausführlich im entsprechenden Teil meiner Arbeit (2.4) ein, der dem Abschnitt zur Schrift *Über das Erhabene* folgt. Dort zeige ich, dass Schiller in seinem Aufsatz *Über das Erhabene* die Naturzweckmäßigkeit anders betrachtet: Das Erhabene bezieht sich hier nicht auf eine Naturzweckmäßigkeit, wie sie am Beispiel der Bienen veranschaulicht wird, sondern es entsteht durch die Feststellung, dass die Natur in ihren mechanischen, durch den Verstand bestimmten Gesetze als uneinheitlich und chaotisch erscheint. Das Fehlen einer Naturzweckmäßigkeit bei der Betrachtung der Natur unter den Verstandesgesetzen hat eine Unlust zur Folge. Diese Unlust wird nun zur Lust, gerade weil die Feststellung der Unabhängigkeit der chaotischen Natur vom Prinzip der Ordnung das Moment der Freiheit in den Vordergrund der Reflexion stellt.

³¹² NA 20, 146.

³¹³ NA 20, 147.

³¹⁴ Wie bereits analysiert, ist es die Voraussetzung für ein freies, ästhetisches Vergnügen, dass es der Vorstellung einer (sittlichen) Zweckmäßigkeit folgend zustande kommt und nicht z. B. als instinktive Reaktion auf eine körperliche Zweckmäßigkeit mechanisch empfunden wird. Seine Quelle darf darüber hinaus auch keine streng sittliche sein. Dieses Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, das Schiller bei seiner Analyse des freien, ästhetischen Vergnügens herzustellen versucht, erklärt auch das – zunächst eventuell paradox klingende – ästhetische Vergnügen an tragischen Gegenständen: Der Mensch sucht in seinem ganzen Leben das Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit.

Kunst auch sittlich wirken. Die Kunst macht von keinen sittlichen Mitteln Gebrauch, um ästhetisch zu wirken; man kann hingegen nur davon ausgehen, dass das freie, ästhetische Vergnügen als Mittel zur Sittlichkeit dienen kann. Diese Bemerkungen verbindet Schiller mit dem Erhabenen. Die erhabene (d. h. tragische) Kunst soll zwar Zweckwidrigkeiten der Natur (Leiden, Schmerz) darstellen, um zur moralischen Zweckmäßigkeit (Freiheit) zu führen; Schillers Bemerkung allerdings, dass nicht bei jedem Menschen derselbe Grad an moralischer Entwicklung vorauszusetzen ist, erlaubt ihm zu behaupten, dass eine richtige Beurteilung einer Tragödie unabhängig von strengen moralischen Prinzipien („Trieben“) sein muss. Er verbindet demnach die Erhabenheit mit der Sittlichkeit, jedoch nicht aufgrund des Kantischen kategorischen Imperativs. Nicht der Grad der Darstellung von sittlichen Inhalten,³¹⁵ sondern die Freiheit der ästhetischen Darstellung des Leidens kann den Erfolg einer Tragödie – so wie sie Schiller für seine Kunst akzeptiert – gewährleisten. In diesem Kontext verbindet er die Darstellung der Zweckwidrigkeit – sogar des Verbrechers (Verletzung des sittlichen Gesetzes und Reue) – mit der tragischen Kunst. Er geht demzufolge von einer Kunst aus, die sittlich wirkt, obwohl sie sich unmittelbar auch auf die Sinnlichkeit oder die Unsittlichkeit beziehen kann. Die Antwort auf die Frage nach dem Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen könnte zusammenfassend wie folgt lauten: Wir finden deswegen Vergnügen an tragischen Gegenständen, weil wir uns durch diese Gegenstände eine moralische Zweckmäßigkeit vorstellen können, die dann als anziehend für die Vernunft erscheint und so Lust hervorbringt.

Ich habe zu Anfang dieses Abschnitts die Frage nach der Art und Weise gestellt, wie nun Schiller die Übernahme der Manier der Antike – was die tragische Dichtung betrifft – durch seine Beschäftigung mit Kant theoretisch unterstützt hat. Nach den bisherigen Ausführungen könnte die Antwort auf diese Frage die folgende sein: Die sittliche Wirkung der Tragödie im Sinne der Darstellung der moralischen Zweckmäßigkeit bildet das Unterscheidungsmerkmal zwischen der Schillerschen und

Dieses Gleichgewicht wird nun mithilfe des durch das gleiche Gleichgewicht gekennzeichneten ästhetischen Vergnügens an tragischen Gegenständen gefördert. Unser Vergnügen bezieht sich dabei nicht direkt auf die Tragik des Gegenstands – unser Vergnügen ist nämlich kein Verlachen des tragisch dargestellten Leidens – sondern auf die Tatsache, dass wir als Zuschauer durch die ästhetische Erfahrung des dargestellten tragischen Geschehens und des damit verbundenen ästhetischen Vergnügens eine Tendenz zur Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit entdecken.

³¹⁵ Denn Sittlichkeit kann nicht von allen Menschen gleich begriffen und erfasst werden.

der klassischen Tragödienauffassung.³¹⁶ Schiller betrachtet in dieser Phase seines Schaffens und Denkens – denn wir werden sehen, dass er in seiner späteren Phase eine mögliche moralische Wirkung der Tragödie völlig anders betrachtet – die Verbindung zwischen Moral und Ästhetik als positiv. Er will dabei einerseits, dass die Sinnlichkeit und der ästhetische Charakter des Kunstwerks – und nicht die Moral – in den Vordergrund treten, denn diese Voraussetzung entspricht seiner Einstellung als Künstler am ehesten. Somit distanziert er sich von Kant, der eine Verbindung zwischen dem Erhabenen und der tragischen Kunst zum einen gar nicht untersucht und zum anderen bei der Analyse des Erhabenen die Sittlichkeit mehr oder weniger hervorhebt. Andererseits übernimmt er eine sittlich- positive Dimension des Erhabenen für seine tragische Theorie, sodass er sich von der Antike darin unterscheidet, dass er das Erhabene und die Tragödie mit positiven Aussichten auf eine moralische Verbesserung der Rezipienten seiner Kunst verbindet. In seiner späteren Phase setzt er diesen Optimismus unter einem anderen Aspekt fort. Sowohl in seiner Schrift *Über das Erhabene* als auch in seinem Drama *Die Braut von Messina* führt er das Chaotisch-Erhabene (oder „Reflexionserhabene“) ein, das nun sein Publikum nicht mehr durch das ästhetische Vergnügen, wie es in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*³¹⁷ analysiert wird, zu einer moralischen Erhebung unter ästhetischen Voraussetzungen führen soll. Wir werden bei der Analyse beider Texte sehen, dass der absolute Ausschluss jedes moralischen Prinzips und jeder moralischen Ordnung bzw. Perspektive und nicht etwa die Feststellung der Unmöglichkeit der einheitlichen Auffassung der Totalität der Erscheinungen oder die Erfahrung unserer physischen Ohnmacht der Macht der Natur gegenüber das Gefühl des Erhabenen erweckt. Diese erste negative Phase wird dann im Gemüt des Zuschauers durch die Aktivierung seiner Reflexion zur positiven Phase der Vergegenwärtigung einer Freiheit, die nun nicht mehr durch die praktische Vernunft, sondern durch die ästhetische Reflexion bestimmt ist. Wichtig ist, dass Schiller sowohl in seiner früheren Phase, mit seinen Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen*

³¹⁶ „Damit aber ist nun auch das Entscheidende evident: daß die Schillersche Tragödie sich von der griechischen Tragödie in dem zentralen Punkt des Tragikverständnisses funditus unterscheidet. Ist die Schillersche Tragödie, für die Schmerz, Leiden und Unlust letztthin absinken und stattdessen die moralische Zweckmäßigkeit sowie das Vergnügen daran triumphieren, in letzter Instanz idealistisch, so ist die griechische Tragödie realistisch in dem Sinn, daß sie [...] grundsätzlich und generell auswegloses Leiden als konstitutives Element menschlicher Wirklichkeit behauptet“ (Schwinge 2006: 27f).

³¹⁷ Und in der Schrift *Über die tragische Kunst*, wie ich im nächsten Abschnitt meiner Arbeit ausführe.

und *Über das Pathetische*, als auch in seiner späteren Phase (*Über das Erhabene*, *Die Braut von Messina*) die realistische und pessimistische Auffassung der klassischen Tragödie durch seine Theorie und Kunst in Richtung Idealismus und Reflexion abzulösen versucht.

Die weiteren Untersuchungen Schillers zum Erhabenen in Bezug auf die tragische Kunst verfolge ich nun anhand seiner Schrift *Über die tragische Kunst*.

2.2.2 *Über die tragische Kunst*

Zu Beginn der Abhandlung³¹⁸ betont Schiller die Tatsache, dass jeder Affekt mit einem Ergötzen bzw. Vergnügen einhergeht. Hierbei gibt es zunächst keine qualitative Unterscheidung: Das Vergnügen ist sowohl mit angenehmen als auch mit unangenehmen (peinlichen) Affekten verbunden. Es ist bemerkenswert, dass Schiller auf die besondere Rolle der unangenehmen Affekte aufmerksam macht: Sie „freuen“ mehr als die erfreulichen Affekte: „Es ist eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte selbst, mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen.“³¹⁹ Die beiden Partizipien („weggestoßen und wieder angezogen“) verweisen unmittelbar auf Kants *Kritik der Urteilskraft*, und zwar auf die Analytik des Erhabenen, in der Kant das gemischte Gefühl von Unlust und Lust beim Erhabenen mit der Notwendigkeit der Distanz zwischen dem fürchterlichen Gegenstand, der das erhabene Gefühl in uns hervorbringt, und dem Betrachter dieses Gegenstandes verbindet, wodurch das Ästhetische dieser Erfahrung erhalten bleiben kann. Schiller schreibt hier, dass die Erregung des Gemüts bei furchtbaren Gegenständen, die wirklich betrachtet werden, lebhafter ausfällt. In diesem Kontext betont er – wie Kant – dass man sich in

³¹⁸ Die Schrift *Über die tragische Kunst* erschien im März 1792 in der *Neuen Thalia* (Vgl. NA 21, *Anmerkungen zu Band 20*, 175), steht in engem Zusammenhang mit dem Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und enthält Gedanken aus Schillers Vorlesungen von 1790 (Theorie der Tragödie). Seine Einflüsse sind auch in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767 – 1769, hier 76. Stück) und Mendelssohns *Über die Empfindungen* (1755) und *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen Über die Empfindungen* (Fassung von 1771, erste Fassung 1761) zu finden (Vgl. NA 21, *Anmerkungen zu Band 20*, 177). Diese Einflüsse sind auch im Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* zu finden, vor allem was das gemischte Gefühl der Rührung betrifft. Vgl. auch Schwinge 2006: 24. Wichtig ist, dass Schiller sich in diesem Aufsatz mit der theatralischen Praxis der Tragödie mehr als in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens* beschäftigt. (Vgl. NA 21, *Anmerkungen zu Band 20*, 176).

³¹⁹ NA 20, 148.

Sicherheit befinden muss,³²⁰ um Lust (Schiller bezeichnet sie als „unnatürliche“³²¹ Lust) durch peinliche Affekte zu empfinden. Er stimmt demnach Kant zu, der von ebendieser Sicherheit des Subjekts beim Erhabenen geschrieben hat.³²² Die Lust an schauderhaften Gegenständen entspringt allerdings nicht der „(...) Vergleichung unsrer eignen Sicherheit mit der wahrgenommenen Gefahr (...)“.³²³ Durch diese Ausschließung wirft Schiller gleichzeitig die Frage nach dem Ursprung des Vergnügens am Schrecklichen, Traurigen und Erhabenen auf. Zu Anfang der Beantwortung dieser zentralen Frage bezieht er sich – wie in seiner Abhandlung *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* – auf die Situation des (durch seine Taten leidenden) Verbrechers. Unser Vergnügen an seinem Leiden könne weder aus einer eventuellen Wiederherstellung der Gerechtigkeit noch aus der Zufriedenstellung einer Rachbegierde³²⁴ entspringen – so Schiller. Es muss vielmehr eine andere Quelle dieses Vergnügens auszumachen sein. Bevor er sich näher mit dieser Frage beschäftigt, erwähnt Schiller kurz, dass die Verbindung des Leidens eines Verbrechers mit einer Rührung kein Ausdruck ausschließlich kultivierter Menschen sei³²⁵: „Der rohe Sohn der Natur [dagegen, V.D.], den kein Gefühl zarter Menschlichkeit zügelt, überläßt sich ohne Scheu diesem mächtigen Zuge.“³²⁶ Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Gemüts wird demzufolge für das Empfinden von Lust bei verbrecherischen Handlungen nicht vorausgesetzt - ganz im Gegenteil. Weil Schiller sich nun bei der Erklärung des Vergnügens an Unlust

³²⁰ „Ein Meeresturm, der eine ganze Flotte versenkt, vom Ufer aus gesehen, würde unsre Phantasie ebenso stark ergötzen, als er unser fühlendes Herz empört;“ (NA 20, 148). Und: „So ist bey demjenigen, der wirklich von einer schmerzhaften Leidenschaft beherrscht wird, das Gefühl des Schmerzens überwiegend, so sehr die Schilderung seiner Gemüthslage den Hörer oder Zuschauer entzücken kann“ (NA 20, 149).

³²¹ NA 20, 148.

³²² Er räumt allerdings ein – wie er es auch in der Studie *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* getan hat (NA 20, 138) –, dass auch die unmittelbare Erfahrung eines fürchterlichen Affekts einen gewissen Grad von Vergnügen verursacht (in besagter Studie hat er die zeitliche Distanz als Voraussetzung dafür festgelegt): „Dem ungeachtet ist selbst der ursprüngliche schmerzhaft Affekt für denjenigen, der ihn erleidet, nicht ganz an Vergnügen leer; (...) Läge nicht auch in der Unruhe, im Zweifel, in der Furcht, ein Genuß, so würden Hazardspiele ungleich weniger Reiz für uns haben, so würde man sich nie aus tollkühnen Muth in Gefahren stürzen (...)“ (NA 20, 149f.). Vgl. dazu auch Pikulik 2004: 335f. : „Zumal der Verweis auf die Lust am Risiko ist interessant. Er zeigt, wie modern Schiller dachte und empfand. Dieses Empfinden ist auch in seine Dramen eingegangen.“

³²³ NA 20, 148. Vgl. auch Bethge 1995: 409, wo die Ansicht vertreten wird, dass Schiller nicht absolut positiv gegenüber der „Sicherheit“ beim Erhabenen eingestellt sei, wie sie Kant in seiner dritten Kritik festgelegt habe.

³²⁴ NA 20, 148.

³²⁵ Auf diesen Zusammenhang hat Schiller in *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* hingewiesen, wie ich schon erörtert habe.

³²⁶ NA 20, 149.

hervorbringenden Situationen für eine grundlegende und global geltende Interpretation dieses Phänomens interessiert, bei der das Vorhandensein einer Kultivierung der Persönlichkeit als Voraussetzung für das Auftreten des Vergnügens nicht berücksichtigt werden darf, muss dieses Mitleiden bzw. die Rührung durch schreckliche Gegenstände und Handlungen als ein natürlicher Ausdruck des menschlichen Gemüts überhaupt, unabhängig von jeder moralischen Entwicklung angenommen werden. Schiller spricht hierbei von einem „Trieb“³²⁷ und schreibt, dass dieser „(...) durch ein allgemeines psychologisches Gesetz zu erklären seyn“³²⁸ muss. Diese Feststellung ist in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* nicht zu finden. In jenem Aufsatz analysiert Schiller nämlich das Prinzip des freien, ästhetischen Vergnügens an tragischen Gegenständen und kommt zu der Einsicht, dass dieses nur dann auftritt, wenn es als Resultat der Vorstellung einer (moralischen) Zweckmäßigkeit empfunden wird.³²⁹ Dass solch eine Rührung allerdings ihren Ursprung im menschlichen Gemüt hat, erwähnt er dort nicht. Ich möchte die These vertreten, dass Schiller in seinem Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* den Begriff *Grund* im Sinne von *Erklärung* oder *Analyse* und nicht im Sinne von *Begründung* bzw. *Objektivierung* benutzt. Dabei verwendet er das im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit analysierte Schema der Empfindung (Lust), welche auf die durch den Gegenstand aktivierte Vorstellung einer Zweckmäßigkeit folgt. In diesem Kontext geht es um eine Erklärung, eine Beschreibung, eine Analyse des Phänomens. Im Aufsatz *Über die tragische Kunst* hingegen geht es Schiller um eine verallgemeinerbare Begründung der Lust an tragischen Gegenständen, die dann als Basis für die Entwicklung seiner tragischen Kunst dienen kann. Hier ist also eine Entwicklung der Gedanken Schillers im Hinblick auf seine Theorie der tragischen Kunst festzustellen. Es wird nun angenommen, dass das durch den soeben erwähnten Vorgang entstehende ästhetische Vergnügen am Tragischen nicht nur frei von jeder sinnlichen oder sittlichen Bestimmung sein muss, sondern auch, dass dieses Vergnügen seine Grundlage in der Natur des Menschen hat: „Er [der Trieb zum Traurigen bzw. Schrecklichen, V.D.]

³²⁷ Vgl. NA 20, 148ff. Der Begriff „Trieb“ ist vor allem im Rahmen der Schillerschen Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* von großer Bedeutung.

³²⁸ NA 20, 149.

³²⁹ Schiller hat – wie ich schon dargelegt habe – in *Über den Grund des Vergnügens* sogar von einer „höheren“ Moral beim „erhabenen“ Verbrecher gesprochen, die als solche nur von einer frei von „instinktartigen“ „oberflächlich-moralischen“ Trieben und tief kultivierten Vernunft erkannt werden könnte.

muß also in der ursprünglichen Anlage des menschlichen Gemüths gegründet, und durch ein allgemeines psychologisches Gesetz zu erklären seyn.“³³⁰

Schiller bemerkt, dass, obwohl das Vergnügen an schmerzhaften Gegenständen mit der menschlichen Würde unverträglich zu sein scheint, die Erfahrung dennoch das Gegenteil beweist. Wir empfinden nicht nur Lust an traurigen und schrecklichen Gegenständen, sondern diese Lust gilt auch als verallgemeinerbar, was letztlich die Konformität eines derartigen Gefühls mit der menschlichen Würde außer Zweifel setzen kann: „Der peinliche Kampf entgegengesetzter Neigungen oder Pflichten, der für denjenigen, der ihn erleidet, eine Quelle des Elends ist, ergötzt uns in der Betrachtung (...). Das Interesse ist allgemein, mit dem wir bey Schilderungen solcher Gegenständen verweilen.“³³¹ Die Wendungen „in der Betrachtung“ und „bei Schilderungen“ sollen noch einmal betonen, dass man sich in Sicherheit befinden muss, um überhaupt von einer Lust an tragischen Gegenständen sprechen zu dürfen. Wenn wir uns nämlich tatsächlich in Gefahr befinden, sorgen wir uns um unser eigenes Leben und können dabei keine Lust – erst recht keine freie, ästhetische – empfinden. Schiller betont allerdings, dass die unangenehmen Affekte selbst nicht die Quellen der (ästhetischen) Lust sind. Diese entspringt vielmehr aus einer anderen Beschaffenheit des menschlichen Gemüts, die er als die Empfänglichkeit des Gemüts für das Empfinden von Lust an tragischen Gegenständen versteht. Schiller erinnert hier noch einmal an Kant, der diese Gemütsempfänglichkeit mit dem Erhabenen in Verbindung gebracht hat. Schiller betont dabei, dass in den „moralischen Gemüthern“³³² das Vergnügen an Affekten am stärksten und wirksamsten auftritt.³³³ Die Sinnlichkeit tritt hier in den Hintergrund und der Bereich der Moral scheint für Schiller geeigneter, eine allgemeingültige Begründung der Lust an tragischen Gegenständen zu liefern: „Aus unserer moralischen Natur also quillt die Lust hervor, wodurch uns schmerzhaft Affekte in der Mittheilung entzücken, und, auch sogar ursprünglich empfunden, in gewissen Fällen noch angenehm rühren.“³³⁴ Schiller ist

³³⁰ NA 20, 149. Schiller interessiert sich für die Darstellung von „erhabenen“ Verbrechern auch deshalb, damit beim Gemüt des Zuschauers ein Gleichgewicht zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, Moral und Natur herrscht, sodass er sowohl den Ernst des Leidens als auch die Möglichkeit einer „höheren“ Natur „ästhetisch“, d. h. „menschlich“ erleben kann. Die Freiheit des Gemüts des Zuschauers gilt als notwendige Voraussetzung für den Erfolg der ästhetisch-moralischen Funktion des Schillerschen Dramas. (Vgl. Berghahn 1986: 53).

³³¹ NA 20, 149.

³³² NA 20, 151.

³³³ Was im Gegensatz zur schon erwähnten Unabhängigkeit des Vergnügens an verbrecherischen Taten von einer kulturellen Entwicklung des Gemüts zu stehen scheint.

³³⁴ NA 20 151f.

dennoch mit der bisherigen Beschreibung des Phänomens der Lust an schmerzhaften Gegenständen unzufrieden. Wir dürfen nicht vergessen, dass Schillers Ästhetik durch das Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit bestimmt wird, ein Prinzip, das hier durch die Hervorhebung der Moral infrage gestellt wird. Diese „Abweichung“ will Schiller durch die Einführung eines neuen Schemas,³³⁵ das die Lust an tragischen Gegenständen näher begründen soll, ausgleichen. In dieser neuen Deutung spielt die Sinnlichkeit die Rolle einer Triebfeder zur Aktivierung der Sittlichkeit: „Stets also kehrt die erste Frage zurück, warum eben just der Grad des Leidens den Grad der sympathetischen Lust an einer Rührung bestimme, und sie kann auf keine andre Art beantwortet werden, als daß gerade der Angriff auf unsre Sinnlichkeit die Bedingung sey, diejenige Kraft des Gemüths aufzuregen, derer Thätigkeit jenes Vergnügen an sympathetischem Leiden erzeugt.“³³⁶ Die Sinnlichkeit aktiviert somit Schiller zufolge ein Vermögen bzw. eine Kraft in uns, welche wiederum das Vergnügen an tragischen Gegenständen erregt: „Diese Kraft nun ist keine andre, als die Vernunft (...).“³³⁷ Schiller zeigt demzufolge, dass die Sinnlichkeit sich unmittelbar auf die Sittlichkeit bezieht, indem die erstere die letztere im Hinblick auf tragische Gegenstände in Gang setzt. Das Schema ist hier wie folgt zu verstehen: Ich betrachte einen traurigen Gegenstand. Dieser traurige Gegenstand wirkt auf meine Sinnlichkeit ein, er begrenzt sie. Diese Begrenzung der Sinnlichkeit erregt nun die Vernunft,³³⁸ die ihrerseits durch ihre Aktivierung eine Lust zur Folge hat, welche das Vergnügen an jenem traurigen Gegenstand darstellt. Schiller spricht dabei von einem „Trieb“, die Vernunft in Tätigkeit zu versetzen: „Der mithgeteilte Affekt überhaupt hat also etwas Ergötzendes für uns, weil er den Thätigkeitstrieb befriedigt; der traurige Affekt leistet jene Wirkung in einem höhern Grade, weil er diesen Trieb in einem höhern Grade befriedigt.“³³⁹

Ein trauriger Affekt versetzt uns in den Zustand des Vergnügens. Das Vergnügen ist nun als Zweck im Kontext des ganzen Systems der Zwecke nicht unbedingt von

³³⁵ In der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* hat Schiller das erste Schema eingeführt, das ich bereits erwähnt habe.

³³⁶ NA 20, 152.

³³⁷ NA 20, 152.

³³⁸ Dieser „Mechanismus“ zur Erklärung der Lust an tragischen Gegenständen ist genauso kritisch wie problematisch: Denn dass die Vernunft durch die Begrenzung der Sinnlichkeit aktiviert wird, ist nicht mehr als eine Annahme Schillers; etwas Derartiges kann nur angenommen, nicht bewiesen werden.

³³⁹ NA 20, 153.

herausragender Bedeutung.³⁴⁰ In Bezug auf die Kunst ist es jedoch am wichtigsten.³⁴¹ Schiller weist hier zum ersten Mal in dieser Schrift unmittelbar auf die tragische Kunst hin, die er aufgrund seiner bisherigen Untersuchungen wie folgt definiert: „Es gehört also vorzüglich zum Zweck der letztern, das hohe Vergnügen nicht zu vernachlässigen, das in der traurigen Rührung enthalten ist. Diejenige Kunst aber, welche sich das Vergnügen des Mitleids ins besondere zum Zweck setzt, heißt die tragische Kunst im allgemeinsten Verstande.“³⁴² Die tragische Kunst wird demnach von Schiller unmittelbar mit dem Vergnügen an tragischen Gegenständen verbunden. Um seine bisher so beschriebene Theorie bezüglich der Tragödie weiterzuentwickeln, geht Schiller zunächst auf die Bedingungen ein, unter denen man das Vergnügen an traurigen Situationen am häufigsten erleben kann. Dabei geht er in umgekehrter Richtung vor: Er analysiert zunächst die Ursachen der Reduzierung unseres Vergnügens an (tragischen) Rührungen. Dieser Analyse nach kann es sein, dass die (tragische) Vorstellung entweder zu schwach ist, sodass man schließlich weder Schmerz noch Vergnügen empfinden kann, oder dass sie hingegen so stark ausfällt, dass man den tragischen Gegenstand nicht mehr erfassen kann. Wichtig scheint für Schiller in diesem Kontext der Begriff der Zweckmäßigkeit bzw. Zweckwidrigkeit zu sein: Er verweist auf seine diesbezügliche Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, in der er geschrieben hat, dass ein tragischer Gegenstand zwar als zweckwidrig erscheint, auf der anderen Seite jedoch zu einer „höheren Zweckmäßigkeit“ führt. Nun behauptet er, dass das Verhältnis zwischen der Zweckwidrigkeit bzw. -mäßigkeit den Grad des Vergnügens bestimmen kann.³⁴³ Wenn die Zweckwidrigkeit lebhafter dargestellt wird als die Erfüllung eines Zwecks, dann empfinden wir mehr Unlust als Lust. Die Betonung der Unlust führt zur Abschwächung unserer Lust. Schiller beschreibt solche Fälle, in denen die Unlust die tragende Rolle spielt und unser Vergnügen mindert: „So schwächt es jederzeit unseren Antheil, wenn sich der Unglückliche, den wir bemitleiden sollen, aus eigener

³⁴⁰ Vgl. NA 20, 153. Schiller bezieht sich hier auf das System der Natur. Das Vergnügen kann demzufolge mit den Zwecken bzw. der Zweckmäßigkeit der Natur nicht so eindeutig verbunden werden. Sofern Schiller es mit den Zwecken verbindet, kann man davon ausgehen, dass er auch die Teleologie Kants gelesen hat, in der die Zweckmäßigkeit der Natur und das System der Zwecke detailliert analysiert werden.

³⁴¹ Darauf hat er auch in seinem Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens* hingewiesen, vgl. NA 20, 134f.

³⁴² NA 20, 153.

³⁴³ In seiner Formulierung benutzt Schiller hier den Begriff „Lust“ bzw. „Unlust“ anstelle von „Vergnügen“, vgl. NA 20, 154. Die Beziehung zwischen seiner Untersuchung und der Analytik des Erhabenen Immanuel Kants wird hier somit besonders deutlich.

unverzeihlicher Schuld in sein Verderben gestürzt hat, oder sich aus Schwäche des Verstandes und aus Kleinmuth nicht, da er es doch könnte, aus demselben zu ziehen weiß.“³⁴⁴ Wir können eine Person nur begrenzt bemitleiden, über die wir wissen, dass sie aus ihrer eigenen Verantwortung leidet. Ein „Unglücklicher“ ist z. B. der König Lear von Shakespeare.³⁴⁵ Als nächstes Beispiel für die Schwächung des Mitleids bzw. des Vergnügens an tragischen Gegenständen erwähnt Schiller ein tragisches Ereignis, z. B. ein schuldloses Opfer, das allerdings gleichzeitig Abscheu vermittelt. Wenn ein tragischer Dichter nämlich das Opfer eines Helden darstellt, gleichzeitig aber dadurch das Böse in den Vordergrund stellt, weil er z. B. für seine tragische Darstellung auf die Bosheit dieser Figur nicht verzichten oder er das Leiden des Helden nur aus der Bosheit seines Charakters entnehmen kann, dann verletzt er die Vollkommenheit³⁴⁶ seines Trauerspiels. Schiller erwähnt diesbezüglich noch einmal Shakespeare, aber auch seine *Räuber*.

Schiller ist der Ansicht, dass der tragische Dichter seine Kunst so gestalten sollte, dass sie das reine Mitleid des Zuschauers anregt.³⁴⁷ Er beschäftigt sich in seinen nächsten Ausführungen dementsprechend mit der Förderung des Mitleids bzw. des Vergnügens des Zuschauers am Leiden der tragischen Figur, wengleich er sich noch im Rahmen der Analyse der das Mitleid mindernden Faktoren befindet. Diese Anregung des Mitleids und des Vergnügens am Tragischen wird dann erreicht, wenn der Dichter das Unglück „durch den Zwang der Umstände“³⁴⁸ entstehen lässt. Wenn die Figur einer Tragödie die moralische Ordnung durch ihr bewusstes Handeln (also nicht „durch den Zwang der Umstände“) verletzt und dann diese Ordnung z. B. durch die Aufopferung derselben Figur wiederhergestellt wird, empfinden wir Vergnügen am Leiden dieser Figur und wir bemitleiden sie nur begrenzt; denn durch ihre Taten wurde unsere Moral bereits angegriffen. Der anschließende Angriff auf die Sinnlichkeit des Zuschauers, der durch das Leiden der Figur stattfindet, und der schließlich zur Aktivierung der Vernunft und somit zur ästhetischen Lust führt, kann diese

³⁴⁴ NA 20, 155. Ich bin der Meinung, dass Schiller hier einen theoretisch (noch) nicht begründeten Übergang vom Vergnügen an tragischen Gegenständen zum Mitleid vornimmt: „Dieser Unglückliche kann in dem Herzen der Zuschauer sogar entschuldigt, das aufrichtigste Mitleid für seine Erhaltung geschäftig seyn; dennoch regt sich, stärker oder schwächer, ein neugieriges Verlangen bey dem Zuschauer, Aug und Ohr auf den Ausdruck seines Leidens zu richten“ (NA 20, 148f). Seine Erörterungen zum tragischen Vergnügen beziehen sich nun auch auf das Mitleid, als ob es selbstverständlich ist, dass beide gleichgesetzt sind.

³⁴⁵ Vgl. NA 20, 155.

³⁴⁶ Vgl. NA 20, 155.

³⁴⁷ Vgl. NA 20, 155.

³⁴⁸ NA 20, 155.

Beeinträchtigung nicht ausgleichen. Somit ist bei einer solchen Tragödie das Mitleid des Zuschauers nicht vollkommen rein. Das Gefühl des Vergnügens wird dagegen reiner, wenn es nicht durch die Verletzung des moralischen Gesetzes, sondern von durch äußere Zustände hervorgebrachten Übeln erregt wird, die moralisch neutral zu beurteilen sind. Schiller spricht von „äußerlichen Dingen, die weder Willen haben, noch einem Willen unterworfen sind“,³⁴⁹ die das reine Vergnügen an traurigen Gegenständen zur Folge haben können. Das Mitleid der Zuschauer für das Leiden der tragischen Figur wird noch reiner, wenn „sowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige welcher Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden. Dieß kann nur dann geschehen, wenn der letztere weder unsern Haß noch unsre Verachtung erregte, sondern wider seine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden.“³⁵⁰ Ich halte es für äußerst bemerkenswert, dass je mehr sich Schiller mit der Frage nach der Reinheit des Mitleids der Zuschauer für das Leiden der tragischen Figuren beschäftigt, er umso mehr auch die Frage nach der Schuld und somit nach der Freiheit der im Drama handelnden Personen stellt. Wenn er die Unschuld der besagten Figuren hinsichtlich ihres Leidens als das Moment beschreibt, welches die Reinheit und auch die Stärke des Mitleids beim Zuschauer am stärksten fördert, so ist dazu Folgendes zu bemerken: Zunächst einmal wird auf diese Weise – zumindest in Teilen – die Ordnung jenes „Schemas“ infrage gestellt, das im Rahmen der bisherigen Analyse das Vergnügen an tragischen Gegenständen zu beschreiben versuchte. Diesem „Mechanismus“ oder „Schema“ entsprechend wird im Gemüt des Zuschauers die Vernunft durch eine Begrenzung seiner Sinnlichkeit (Betrachten eines Leidens) aktiviert, woraufhin die Lust am Leiden der tragischen Figur entsteht. Diese Begrenzung der Sinnlichkeit findet auch weiterhin statt. Das Publikum betrachtet auch hier ein Leiden, das seine sinnliche Existenz „angreift“. Somit sollte – der bisherigen Beschreibung nach – die ästhetische Lust durch die Aktivierung der Vernunft als Gegengewicht zur mit der Begrenzung der Sinnlichkeit einhergehenden Unlust auftreten. Nun ist aber durch die Betonung der Unschuld der Figur nicht eindeutig erkennbar, wie eine solche Lust am Leiden zu verstehen ist. Die Frage könnte dabei wie folgt lauten: Wie kann Lust aus der Aktivierung der Vernunft entspringen, wenn gerade diese Vernunft – wie auch die Sinnlichkeit – „attackiert“ wird? Die „Attacke“ gegen die Vernunft kommt nicht durch eine unmoralische Tat

³⁴⁹ NA 20, 155.

³⁵⁰ NA 20, 156.

der tragischen Figur, sondern durch die vorangehend erwähnte Frage nach der Schuld bzw. Freiheit der handelnden Personen zustande. Wie kann eine Person frei sein, wenn sie Konsequenzen trägt, für die sie nicht verantwortlich ist? Wie kann eine tragische Figur durch ihr Leiden zur Darstellung der Freiheit werden, wenn es doch vielmehr scheint, dass sie ihrem Schicksal unterworfen ist? Gerade diese Frage nach dem Schicksal und der Freiheit ist der Wendepunkt, an dem Schiller beginnt, seine ästhetische Auffassung des Zusammenhanges zwischen Tragödie, Erhabenem und Moral neu³⁵¹ zu definieren. Er will wie bisher, dass durch das dargestellte Leiden einer tragischen Figur die moralische Ordnung wiederhergestellt wird; aber durch die Einführung des „äußeren Zwanges“ stellt er gleichzeitig diese Ordnung selbst teilweise infrage.³⁵² Dieser Widerspruch und die damit einhergehende Aufhebung der absoluten Priorität des Moralischen beim Erhabenen ist der zweite bemerkenswerte Aspekt, der hinsichtlich der eingeführten Problematik der Schuld bzw. des Schicksals und der Freiheit in der Tragödie zu hervorzuheben wäre. Ich werde im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit zeigen, dass diese neue Deutung des Erhabenen, bei der die Moral selbst bezweifelt wird, ihren Höhepunkt in der Schrift *Über das Erhabene* und im Drama *Die Braut von Messina* erreicht. Im Rahmen meiner Betrachtungen zu *Über die tragische Kunst* konzentriere ich mich jedoch auf die Frage nach der Freiheit und dem Schicksal als Teil jener Schillerschen Analysen, welche die Schwächung bzw. Verstärkung des Vergnügens an tragischen Gegenständen thematisieren. Ergänzend zur soeben eingeführten Frage nach der Schuld, dem Schicksal und der Freiheit bespricht Schiller nun im Rahmen seiner Ausführungen zur tragischen Kunst erstmals die griechische Tragödie. Dies soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

Obwohl Schiller schreibt, dass Situationen, in denen das Leiden durch äußere Bedingungen und gegen den Willen der tragischen Figuren entsteht, das reine Mitleid und somit das Vergnügens an tragischen Gegenständen am stärksten anregen, möchte er nicht, dass die Zuschauer durch seine Kunst zur einer passiven, pessimistischen und defätistischen Weltanschauung kultiviert werden. Vielmehr sucht er stets einen

³⁵¹ Neu nicht nur im Sinne seiner bisher analysierten Aufsätze, sondern auch und vor allem im Vergleich zu seiner bisherigen künstlerischen Produktion im Bereich des Dramas, wo die moralische Ordnung – wenngleich auf unterschiedlicher Weise – am Ende stets wiederhergestellt wird.

³⁵² Hinsichtlich der Infragestellung der Moral als Selbstzweck der Tragödie bespricht Schiller auch den Fall, in dem das Unglück erst durch Moral stattfindet: „Diese Gattung des Rührenden wird noch von derjenigen übertroffen, wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern sogar durch Moralität allein möglich ist (...)“ (NA 20, 156).

positiven, energischen, ganzheitlichen und zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit ausgeglichenen Ausweg, bei dem der Mensch unter Berücksichtigung seiner Sinnlichkeit zur Moral hin entwickelt werden kann. In diesem Sinne kritisiert er jene tragische Kunst, in der – seiner Meinung nach – solche Motive des Leidens trotz der Unschuld, der Unfreiheit und des Dominierens des Schicksals als absolute und unanfechtbare Lebensformen dargestellt wurden, nämlich die antike Tragödie³⁵³: „(...) so ist eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freye sich selbst bestimmende Wesen. Dieß ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der Griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appelliert wird, und für unsre vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurück bleibt.“³⁵⁴ Ich habe bereits angemerkt, dass Schiller die Reinheit des Mitleids der Zuschauer einer Tragödie für das dargestellte Leiden mit der Darstellung von tragischen Situationen verknüpft, in denen das Schicksal und nicht der freie Willen der Figur zum Leiden führt. Hier verbindet Schiller dieses Prinzip mit der antiken Tragödie, will dabei jedoch über ihre Struktur hinausgehen. Es ist seiner Ansicht nach nicht ausreichend, dass die Zuschauer bloß durch geeignet dargestellte Leiden zum Mitleid bewegt werden. Obwohl diese Leiden – wie in der Antike – als Resultat der Macht des Schicksals im Leben der Menschen dargestellt werden sollen, sodass sie auch adäquat im Gemüt der Rezipienten wirken können, müssen die Rezipienten – anders als in der Antike – trotzdem immer noch ihre Freiheit und die Selbstständigkeit ihrer Vernunft behalten können. Um diesen Übergang zu realisieren, muss Schiller auf Kants Teleologie zurückgreifen: „Dieß geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt, und sich in die Ahndung oder lieber in deutliches Bewußtseyn einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung,

³⁵³ Gegen eine verabsolutierende und einseitige Interpretation des antiken Dramas, bei der das Schicksal alles dominiert, spricht sich Schwinge aus (Vgl. Schwinge 2006: 29f). Er ist der Ansicht, dass das griechische Drama so gestaltet sei, dass die Handlungen, die Entscheidungen und die Äußerungen der Helden als freie und eigenständige Tätigkeiten verstanden werden müssten, deren Tragweite allerdings auf die bloße Reaktion auf durch das Schicksal vorbestimmte Begebenheiten einzuschränken sei. Schiller habe seiner Meinung nach nur die zweite Dimension der griechischen Tragödie richtig interpretiert. Das Schicksal bestimmt in der Tat den Gang der Dinge im antiken Drama. Die Reaktion selbst und die jeweilige Art und Weise, wie die einzelnen Figuren darauf reagieren, ist jedoch nicht vorbestimmt. Hierzu vgl. auch NA 21, 180 (*Anmerkungen zu Band 20*): „Schillers Deutung der attischen Tragödie zeigt deutlich, daß ihm ihr eigentliches Wesen, nämlich das geheimnisvolle Zusammenspiel von Schicksal und Charakter, verschlossen blieb (...). Stattdessen setzt sich nunmehr erneut der Schiller seit seiner Jugend vertraute Gedanke des Dramas als Theodizee durch.“ Vgl. auch Schadewaldt 1955: 309, der die Richtigkeit Schillers Betrachtung der antiken Tragödie, was das Schicksal betrifft, bezweifelt.

³⁵⁴ NA 20, 157.

eines gütigen Willens verliert. Dann gesellt sich zu unserm Vergnügen an moralischer Uebereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloß ein Stachel für unsre Vernunft, im allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besondern Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen.“³⁵⁵ Im diesbezüglichen Teil meiner Arbeit (2.4) führe ich die entsprechenden Stellen in Kants *Kritik der Urteilskraft* an, aus denen Schiller hier seine Gedanken zu einer Verbindung von Tragödie bzw. Schicksal und einer „erhabenen Ordnung“ schöpft. In dem hier analysierten Aufsatz Schillers wird eine solche Verbindung als Versuch verstanden, die (praktische) Vernunft vor einem Determinismus zu bewahren, der im Fall der tragischen Kunst (der Antike) als Prinzip zur bestmöglichen Darstellung des Leidens angesehen wird. In der neuen³⁵⁶ tragischen Kunst soll demnach nicht – wie es Schiller zufolge in der antiken Tragödie der Fall ist – die demütige Unterwerfung des Menschen unter sein Schicksal bzw. unter das moralische Gesetz dargestellt, sondern vielmehr die moralische Würde des Menschen innerhalb der teleologischen Anordnung der Natur trotz des Vorhandenseins der Macht des Schicksals aufgezeigt werden. Die moralische Ordnung in dem Sinne, dass der Mensch trotz einer mehr oder weniger begrenzenden Bestimmung durch das Schicksal frei handeln kann, soll auf jeden Fall erhalten werden; darin unterscheidet sich der Schillersche Hinweis auf die Kantische Teleologie im Aufsatz *Über die tragische Kunst* von jenem in seiner Schrift *Über das Erhabene*. Diese zweite Variante der Annäherung zwischen tragischer Kunst und philosophischer (Kantischer) Teleologie wird im entsprechenden Teil meiner Arbeit (2.4) näher beleuchtet. Dort, und in allen Abschnitten meiner Arbeit, in denen ich die „Wende“ Schillers zum „Reflexionserhabenen“ thematisiere, zeige ich, dass Schiller in seiner „späteren“ Phase, die mit der Schrift *Über das Erhabene* beginnt, das

³⁵⁵ NA 20, 157.

³⁵⁶ „Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen soweit voranleuchtete. Der neuern Kunst, welche den Vortheil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen, und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten“ (NA 20, 157). Die Schillerschen Ausführungen stehen hier in engem Zusammenhang mit seinen Formulierungen in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*, wo er die Problematik der modernen (sentimentalischen) in ihrer Beziehung zur antiken (naiven) Dichtung analysiert. Auf diese Problematik gehe ich auch in den Abschnitten meiner Arbeit ein, in denen ich das „Reflexionserhabene“ thematisiere.

Erhabene in der tragischen Kunst nicht länger in seiner moralischen Dimension betrachtet. Ihm geht es sowohl im Aufsatz *Über das Erhabene* als auch in seinem Drama *Die Braut von Messina*, welches ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit ebenfalls interpretiere, um die Abschaffung jeder moralischen Ordnung und Struktur (Moment der Unlust), die daraufhin durch eine „höhere“ Ordnung der Vernunft ersetzt wird. Hierbei wird die ästhetische Lust nicht durch die Wiederherstellung einer moralischen Ordnung im Sinne der praktischen Vernunft erzeugt (wie es in den Aufsätzen vor der Schrift *Über das Erhabene* der Fall ist), sondern durch die Aktivierung der Urteilskraft im Gemüt des Zuschauers, die ihrerseits durch die Erfahrung einer nach der Abschaffung der moralischen Ordnung chaotisch erscheinenden Natur zustande kommt.

Schiller fährt mit der Untersuchung jener Faktoren fort, welche die Verminderung unseres ästhetischen Vergnügens an tragischen Gegenständen bewirken. In diesem Zusammenhang diskutiert er die Beziehung zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit im Gemüt des Menschen, durch welche der Grad des Vergnügens beim Zuschauer bestimmt wird: „Es wird also zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit ein bestimmtes Verhältniß vorausgesetzt, welches das Verhältniß der Unlust zu der Lust in traurigen Rührungen entscheidet, (...)“³⁵⁷ Schiller spricht sich dabei für ein Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit aus. Als einen Faktor, der die ästhetische Lust an tragischen Gegenständen mindert, erwähnt er hier die übertriebene Stärke der Darstellung des Leidens, welche ein Übergewicht der Sinnlichkeit gegenüber der Sittlichkeit zur Folge hat. In diesem Fall ist es für den Zuschauer nicht mehr möglich sein „eigenes Ich von dem leidenden Subjekt oder Wahrheit von Dichtung zu unterscheiden.“³⁵⁸ Hierbei können bestimmte künstlerische Formen wie die Sentenzen dazu geeignet sein, das Übergewicht der Sinnlichkeit zugunsten der Sittlichkeit auszugleichen.³⁵⁹ Auf die Sentenzen gehe ich sowohl in diesem Abschnitt als auch im Rahmen meiner Interpretation des Schillerschen Dramas *Die Braut von Messina* näher ein.

³⁵⁷ NA 20, 158.

³⁵⁸ NA 20, 158. Hier besteht eine gewisse Unklarheit: Schiller hat in diesem Aufsatz eine Begrenzung der Sinnlichkeit mit der Darstellung des Leidens verbunden. Ich betrachte demnach einen traurigen Gegenstand, der dem Hauptprinzip der Sinnlichkeit entgegensteht, nämlich der Lust. Als Reaktion auf diese Situation wird dann die Vernunft aktiviert, wobei die ästhetische Lust zu empfinden ist. Hier wird das – zu heftig dargestellte – Leiden erstaunlicherweise mit einer Stärkung der Sinnlichkeit assoziiert. Das Leiden wirkt demzufolge sowohl negativ als auch positiv für die Sinnlichkeit, was widersprüchlich erscheint.

³⁵⁹ Vgl. NA 20, 158.

Schiller untersucht des Weiteren die Ursachen der Stärkung des Vergnügens an tragischen Gegenständen. Dabei kehrt er zum Prinzip des ästhetischen Vergnügens zurück, das er in seiner Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* dargelegt hat, nämlich das Vorhandensein einer Vorstellung, aus der ausschließlich die Lust hervorgehen darf, so dass die Lust dann auch ästhetisch sein kann: „Alles Mitleid setzt Vorstellungen des Leidens voraus, und nach der Lebhaftigkeit, Wahrheit, Vollständigkeit und Dauer der letztern richtet sich auch der Grad der erstern.“³⁶⁰ Die erste Bedingung ist demnach der Grad an Lebhaftigkeit der dargestellten Vorstellungen: Je lebhafter die Vorstellungen sind, desto mehr wird die Sinnlichkeit des Menschen erregt.³⁶¹ Je stärker die Sinnlichkeit des Menschen aktiviert wird, desto mehr Widerstand versucht das sittliche Vermögen (die praktische Vernunft) zu leisten, d. h. desto stärker wird die Vernunft angeregt, wodurch die ästhetische Lust am dargestellten Leiden umso lebendiger wirkt. Die Lebhaftigkeit der dargestellten Vorstellungen hängt nun Schiller zufolge von deren Unmittelbarkeit ab. Eine Vorstellung, die wir unmittelbar wahrnehmen, verstärkt das Mitleid mehr als eine, die wir nur mittelbar erfahren. Bei der Beschreibung oder Erzählung einer tragischen Gegebenheit kommt es zur Minderung der Vorstellung.³⁶² Es ist auch denkbar, dass der Erzähler uns in seinen Gemütszustand versetzt, wenn er „in eigner Person sich vordringt.“³⁶³ Dies hat zur Folge, dass die erzählte Handlung, die zur Erregung unseres Mitleids notwendig ist, unterbrochen wird. Schiller erörtert in Bezug auf das Problem der Handlungsunterbrechung die Einzelheiten der dichterischen Praxis.³⁶⁴ Seine Untersuchung zur Lebhaftigkeit der Vorstellungen tragischer Gegenstände hat ergeben, dass von einer unmittelbaren und möglichst gegenwärtigen Darstellung des Leidens ausgegangen werden muss, um „unsern Vorstellungen vom Leiden diejenige Stärke zu geben, die zu einem hohen Grade von Rührung erfordert wird.“³⁶⁵

Schiller führt nun den zweiten Faktor zur Förderung unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen an. Er bezieht sich dabei auf die Wahrheit der Eindrücke. Wahrheit bedeutet hier, dass es eine Ähnlichkeit zwischen dem Zuschauer und dem

³⁶⁰ NA 20, 159.

³⁶¹ Hier wird nochmals der vorangehend erwähnte Widerspruch zu dem deutlich, was Schiller zur Begrenzung der Sinnlichkeit in Bezug auf das dargestellte Leiden ausgeführt hat.

³⁶² Vgl. NA 20, 159.

³⁶³ NA 20, 159.

³⁶⁴ Dabei übt er Kritik am deutschen und französischen Theater (vgl. NA 20, 160).

³⁶⁵ NA 20, 160.

leidenden Helden geben muss, sodass wir am Leiden des letzteren wirklich teilnehmen können: „Die Möglichkeit des Mitleids beruht nemlich auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer Aehnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt.“³⁶⁶ Wir stellen somit fest, dass die Lebhaftigkeit allein nicht ausreichend ist, um unser Mitleid und folglich unser Vergnügen an tragischen Gegenständen zu fördern. Vielmehr muss diese durch das Element der Wahrheit ergänzt werden. Schiller verdeutlicht, wie er diese Ähnlichkeit zwischen dem Rezipienten und dem tragischen Helden versteht: Der Held muss über eine möglichst ähnliche innere Persönlichkeitsstruktur verfügen, damit sein Leiden zum Gegenstand des Mitleids werden kann. Nun ist es aber nicht selbstverständlich, dass man sich mit dem Helden einer Tragödie identifiziert: „Wie ist es aber möglich, den Zustand eines Andern in uns zu empfinden, wenn wir nicht Uns zuvor in diesem Andern gefunden haben?“³⁶⁷ Die Ähnlichkeit zwischen dem tragischen Helden und dem Zuschauer beruht auf der Grundlage des menschlichen Gemüts. Schiller zufolge finden wir diese jedoch nur in unserer Sittlichkeit, nicht in der Sinnlichkeit oder in den Erkenntnisvermögen.³⁶⁸ Die tragischen Figuren müssen demzufolge so konzipiert und dargestellt werden, dass in ihnen die Sittlichkeit als Grundlage ihrer Existenz betont wird, damit die erwünschte Entsprechung zwischen Zuschauer und tragischem Helden stattfinden kann, aus der das Moment der Wahrheit entspringt, welches wiederum das Gefühl des Mitleids beim Rezipienten fördert.

Der dritte Faktor zur Förderung des Mitleids und des Vergnügens an tragischen Gegenständen ist die Vollständigkeit. Die Vollständigkeit soll die Wahrheit ergänzen: Der Entschluss eines Helden beispielsweise muss sowohl von inneren als auch von äußeren Bedingungen bestimmt werden, und diese müssen vollständig in der Tragödie dargestellt werden. Unser Gemüt kann sich nur dann mit dem des Helden identifizieren, wenn innere und äußere Bedingungen vereinigt werden. In diesem Zusammenhang ist ein Beispiel Schillers besonders interessant: „Wenn entschieden werden soll, ob wir wie Cato würden gehandelt haben, so müssen wir uns vor allen Dingen in Catos ganze äußere Lage hineindenken, und dann erst sind wir befugt, unsre Empfindungen gegen die seinigen zu halten, einen Schluß auf die Aehnlichkeit

³⁶⁶ NA 20, 160.

³⁶⁷ NA 20, 160.

³⁶⁸ Vgl. NA 20, 160.

zu machen, und über die Wahrheit derselben Urtheil zu fällen.“³⁶⁹ Ich bin der Meinung, dass Schillers Bemerkungen bezüglich der Wahrheit bzw. Vollständigkeit einer Tragödie eng an dessen eingehende Beschäftigung mit der Geschichtswissenschaft geknüpft sind. Die Vollständigkeit der Tragödie kommt durch die Verknüpfung mehrerer Empfindungen und Vorstellungen zustande, die einen einheitlichen Eindruck bilden müssen; dieser muss stets durch eine versinnlichte Handlung dargestellt werden, weil er sonst nicht stark genug vermittelt wird. Die Vollständigkeit könnte demzufolge mit der Ganzheit der Tragödie gleichgesetzt werden. Die einzelnen Handlungen und dargestellten Eindrücke müssen zu einem Ganzen verbunden werden, das schließlich unser Gemüt als solches affiziert.

Schiller beschreibt den letzten Aspekt der Förderung des Mitleids und des Vergnügens an tragischen Gegenständen wie folgt: „Fortdauernd endlich müssen die Vorstellungen des Leidens auf uns wirken, wenn ein hoher Grad von Rührung durch sie erweckt werden soll.“³⁷⁰ Die Dauer wird von Schiller erwähnt, weil wir als Zuschauer einer Tragödie den Zustand des Mitleids möglichst schnell verlassen wollen. Der Affekt des tragischen Gegenstandes ist für uns ein „Zustand des Zwanges“.³⁷¹ Je stärker wir affiziert werden, desto mehr wollen wir uns aus dieser Situation befreien. Nun darf aber der tragische Dichter diesen Zustand nicht verändern, denn aus dem Widerstreit zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit im Gemüt des Menschen stammt schließlich der Genuss an tragischen Gegenständen überhaupt. Der Dichter soll allerdings einen „Wechsel der Empfindungen“³⁷² vollziehen, sodass einerseits sowohl die Sinnlichkeit als auch die Sittlichkeit erneuert und andererseits – und vor allem – das Gemüt des Zuschauers von der Stärke des Leidens periodisch entlastet wird.³⁷³ Schiller betont, dass der tragische Dichter den Kampf zwischen

³⁶⁹ NA 20, 162.

³⁷⁰ NA 20, 163.

³⁷¹ NA 20, 163.

³⁷² NA 20, 163.

³⁷³ Zum Versuch Schillers, in seinen Tragödien ein Gleichgewicht im Gemüt des Zuschauers zu gewährleisten, wobei die Darstellung des Leidens als Mittel zur Versinnlichung von Vernunftbegriffen das Ästhetische nicht verletzt, gehört auch der Gebrauch von „Sentenzen“, d. h. normierten moralischen Inhalten genau an den Stellen des Dramas, an denen die Intensität des Leidens und die Aktivierung der Sittlichkeit die Ästhetizität bzw. Sinnlichkeit zu erschöpfen drohen. Ihre Allgemeingültigkeit dient dazu, den Zuschauer von seinem Mitleid zu entlasten und so zu verhindern, dass das Pathos vom Mittel zum Zweck der Tragödie wird (Vgl. Barone 2004: 168). Zu diesem Verfahren gehört auch die Benutzung des antiken Chors z. B. in der Tragödie *Die Braut von Messina*, wobei eine Entsprechung der Funktion des Chors im Schillerschen Drama mit der im Drama der Klassiker zu sehen ist. Keine Analogie ist allerdings zwischen den in den Schillerschen Tragödien so funktionierenden „Pausen“ und der Methode, die Brecht für sein Theater anwendet (Verfremdung), um seine Zuschauer vom Geschehenen abzulenken, erkennbar. Denn Schiller will nicht, dass der

Natur und Moral geschickt darstellen muss. „In der geschickten Führung dieses Kampfes beruht eben das große Geheimniß der tragischen Kunst; da zeigt sie sich in ihrem glänzendsten Lichte.“³⁷⁴

Schiller definiert nach seinen bisherigen Untersuchungen die Tragödie wie folgend: „Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.“³⁷⁵

Den Begriff „Nachahmung“ können wir wie folgt erfassen: Die Nachahmung der Tragödie ist keine Erzählung oder Beschreibung von Gegebenheiten. Es handelt sich dabei vielmehr um eine gegenwärtige Darstellung von Handlungen, „unmittelbar, ohne Einmischung eines Dritten.“³⁷⁶ Bei der Tragödie gibt es keinen Erzähler. Eine Erzählung würde die Vorstellung schwächen, weil sie dann nicht unmittelbar wäre.

„Alle erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig.“³⁷⁷ Eine zweite Eigenschaft der tragischen Nachahmung ist die Darstellung nicht bloß von Empfindungen oder Affekten der handelnden Personen, sondern auch der Begebenheiten. Die Tragödie ist demnach keine Lyrik, welche vorwiegend die Gefühle von Personen poetisch darstellt. Als drittes Merkmal einer tragischen Nachahmung nennt Schiller die Vollständigkeit: Im Rahmen einer Tragödie muss eine vollständige Handlung nachgeahmt werden. Wir müssen von einem Ganzen ausgehen, das die verschiedenen Einzelhandlungen enthält.³⁷⁸ Dieses Merkmal der tragischen Nachahmung bezieht sich auch auf die Wahrheit, die ich bereits thematisiert habe: „Wenn wir es nicht fühlen, daß wir selbst bey gleichen Umständen ebenso würden gelitten und ebenso gehandelt haben, so wird unser Mitleid nie erwachen. Es kommt also darauf an, daß wir die vorgestellte Handlung in ihrem ganzen Zusammenhang verfolgen, daß wir sie

Zuschauer vollkommen vom Dargestellten isoliert wird, wohingegen Brecht durch eine permanente Trennung zwischen dem Dargestellten und dem Gemüt des Zuschauers die Betonung von geschichtlichen, sozialen und politischen Inhalten zu gewährleisten versucht (Vgl. Berghahn 1986: 49f). Für eine solche Entsprechung zwischen dem Schillerschen Chor in der *Braut von Messina* und der brechtschen Verfremdung spricht sich allerdings Storz aus (Vgl. Storz 1959: 369).

³⁷⁴ NA 20, 163f.

³⁷⁵ NA 20, 164.

³⁷⁶ NA 20, 165.

³⁷⁷ NA 20, 165.

³⁷⁸ Schiller benutzt in seinen Dramen „Konfliktsituationen“, in denen der Held sich für die eine oder andere zentrale Handlung entscheiden muss. Sowohl die Einzelteile als auch das Ganze jedes Dramas beziehen sich auf diesen zentralen Konflikt, welcher den Kern des Dramatischen und Erhabenen in der Schillerschen Tragödie ausmacht. Die Vollständigkeit der Handlung ist demzufolge als die innere, dauerhafte Entsprechung und Analogie der Einzelhandlungen zu diesem ursprünglichen Konflikt des tragischen Helden zu betrachten. (Vgl. Berghahn 1986: 42).

aus der Seele ihres Urhebers durch eine natürliche Gradation unter Mitwirkung äußerer Umstände hervorfließen sehen.“³⁷⁹ Schiller trennt die Tragödie zudem strikt von der Geschichte: Bei der ersteren handelt es sich um eine poetische Nachahmung von Handlungen, während der Geschichtsschreiber sich darauf konzentrieren muss, das Geschehen objektiv wiederzugeben. Die Tragödie stellt eine Situation dar, „um zu rühren.“³⁸⁰ Sie ist demzufolge von den Gesetzen der geschichtlichen Wiedergabe von Gegebenheiten nicht beschränkt. Schiller führt im Rahmen seiner Erörterungen über die Nachahmung der Tragödie einen sehr wichtigen Begriff ein: den der poetischen Wahrheit. Die Tragödie besitzt eine eigene Wahrheit, die „dem strengen Gesetz der Naturwahrheit“³⁸¹ entsprechen muss. Diese Wahrheit dient in erster Linie dem Zweck der Rührung, darüber hinaus aber auch dem Zweck z. B. der Richtigkeit und Genauigkeit. Das letzte Kennzeichen der tragischen Nachahmung ist die Tatsache, dass in einer Tragödie Handlungen dargestellt werden müssen, „welche uns Menschen im Zustand des Leidens“³⁸² zeigen. Dabei darf weder die Sinnlichkeit noch die Sittlichkeit des Menschen einseitig hervorgehoben werden. Schiller spricht von den Menschen „im vollen Sinne dieses Worts“,³⁸³ die über dieses Gleichgewicht verfügen. Nur sie können zum Gegenstand unseres Mitleids werden. Eine absolut reine, geistige Person kann nicht leiden und ein Mensch, der nur durch Sinnlichkeit gekennzeichnet ist, füllt uns eher mit Abscheu als mit Mitleid.³⁸⁴ Der tragische Dichter muss demzufolge den „gemischten Charakteren“³⁸⁵ bevorzugen, um das Mitleid, die Rührung und das Vergnügen an tragischen Gegenständen bei seinen Zuschauern zu erregen.

Man muss bei der Tragödie davon ausgehen, dass alle Eigenschaften der tragischen Nachahmung zu einem Zweck verbunden werden: der tragischen Rührung. Die Moral und die Geschichte sind in der Tragödie diesem Zweck untergeordnet. Schiller

³⁷⁹ NA 20, 165f.

³⁸⁰ NA 20, 166.

³⁸¹ NA 20, 167.

³⁸² NA 20, 167.

³⁸³ NA 20, 168.

³⁸⁴ Die Verwendung von „gemischten“ Charakteren – z. B. „erhabenen“ Verbrechern – in den Tragödien Schillers zielt immer wieder darauf ab, die Moral des Zuschauers „ästhetisch“ zu kultivieren, d. h. den „ganzen“ Menschen zu sensibilisieren. In diesem Kontext wird das moralische Gefühl des Zuschauers getäuscht, verwirrt: Der Gipfelpunkt von *Wallenstein* sollte den Zuschauer entlasten, moralisch befriedigen und dennoch ist er „auf eine Weise angelegt, dass der Zuschauer des Sieges der Gerechtigkeit nicht recht froh wird. Noch das letzte Wort versöhnt den kaisertreuen Octavio mit dem Judaslohn des Fürstentitels und dämpft den Triumph der gerechten Sache. Schiller gelingt es bis zum Schluß, unser moralisches Gefühl immer wieder zu täuschen“ (Berghahn 1986: 52).

³⁸⁵ NA 20, 168.

schreibt, dass das Mittel zu diesem Zweck (die Form der Tragödie) die bisher beschriebene Nachahmung einer Handlung ist, die zum Leiden bzw. Mitleiden führt. Das Verhältnis zwischen Form und Zweck in der Tragödie ist das Merkmal, das diese von anderen Dichtungsarten unterscheidet, die vielleicht demselben Zweck dienen. In der Tragödie ist die Nachahmung, d. i. die Form zur Erreichung des Mitleids, die geeignetste Weise, den Zuschauer zur Rührung zu bringen. Man spricht deshalb von einer vollkommenen Tragödie, wenn die Nachahmung bestmöglich durchgeführt wird. Schiller macht in diesem Zusammenhang einige interessante Anmerkungen bezüglich der dramatischen Praxis: Er schreibt, dass die Zuschauer oftmals ein Theaterstück und dessen Dichter positiv beurteilen, weil sein Thema, nicht jedoch seine Form vollkommen ist. Gleichmaßen kann auch das Gegenteil der Fall sein, wenn man das Thema einer Tragödie vergisst, weil man von der Form der Darstellung mitgerissen ist. Beide Fälle sind als Produkte einer Mittelmäßigkeit und nicht als das Werk eines Genies zu betrachten.

Der Schwerpunkt der Abhandlung Schillers *Über die tragische Kunst* ist nach dem, was bislang erörtert wurde, die ästhetische Funktion des Mitleids in der Tragödie. Schiller versucht in diesem Aufsatz, seine in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* bereits formulierte These, dass das tragische Kunstwerk erst ästhetisch wirken muss, um überhaupt eine eventuelle moralische Funktion erfüllen zu können, mithilfe der Beschreibung des Mitleids, das aus dem in der Tragödie dargestellten Leiden hervorgeht, konkret und seiner künstlerischen Praxis gemäß zu präzisieren. Dabei interessiert er sich insbesondere für ein reines, ästhetisches Mitleid beim Zuschauer. Es kann somit durchaus gesagt werden,³⁸⁶ dass Schiller es schafft, das Ästhetische seiner Kunst beizubehalten – wenngleich er die enge Verbindung zwischen Kunst und Moral (noch) nicht vermeiden kann.³⁸⁷ Das auf diese Weise beschriebene und erklärte Mitleid ist nun nicht nur die Basis für den Erhalt des ästhetischen Charakters der tragischen Kunst, sondern auch die Bedingung

³⁸⁶ Vgl. Rosalewski 1912: 103.

³⁸⁷ Rosalewski ist der Ansicht, dass Schiller erst im Aufsatz *Über die tragische Kunst* die „Rettung“ des Ästhetischen bei der Verbindung von tragischer Kunst und Moral erörtert habe (vgl. Rosalewski 1912: 103ff). In der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* sei Schiller zu dem „schwerwiegenden Irrtum (...) gekommen“ (Rosalewski 1912: 102), zu behaupten, dass der Schwerpunkt der tragischen Kunst in der Erfüllung des sittlichen Gesetzes liege. Ich habe aber gezeigt, dass Schiller gerade in dieser Schrift genau das Gegenteil vertreten hat, dass er nämlich gezeigt hat, dass eine eventuelle moralische Funktion der Tragödie erst durch die Beibehaltung des ästhetischen Charakters derselben möglich wird, was wiederum nur am ästhetischen Vergnügen an tragischen Leiden gemessen werden kann. Ziel der Tragödie ist demzufolge nicht die moralische Kultivierung der Zuschauer sondern die Aktivierung ihres ästhetischen Vergnügens an tragischen Gegenständen.

des Tragischen überhaupt, wie Schillers Definition der Tragödie zeigt.³⁸⁸ In der nachfolgenden Analyse des Aufsatzes *Vom Erhabenen* gehe ich näher auf Schillers Gedanken zum Erhabenen ein.

2.2.3 *Vom Erhabenen*

In den zwei bereits analysierten Schriften *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und *Über die tragische Kunst* besprach Schiller die Autonomie des ästhetischen Charakters der Kunst überhaupt, und lieferte eine Beschreibung der Bedingungen, unter denen ein Vergnügen an tragischen Gegenständen als ästhetisch gelten kann, wodurch erst eine moralische Funktion der (tragischen) Kunst denkbar wird. Zudem vollzog er eine verallgemeinerbare Begründung der Lust am Tragischen und thematisierte die Faktoren, welche die Basis des ästhetischen Vergnügens am Traurigen – also des tragischen Leidens – darstellen. In den zwei im Folgenden erörterten Aufsätzen *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische*, welche ursprünglich eine zusammenhängende, in zwei Teilen zu veröffentlichende Schrift bildeten,³⁸⁹ versucht Schiller, das gesuchte Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, im Rahmen dessen eine ästhetisch-moralische Kultivierung des Publikums erst stattfinden kann, theoretisch durch die Kantische Ästhetik der *Kritik der Urteilskraft* und das darin analysierte Erhabene zu untermauern³⁹⁰ (*Vom Erhabenen*), um die daraus gewonnenen Erkenntnisse anschließend wieder – wie bereits im Aufsatz *Über die tragische Kunst* – auf die Bedingungen seiner theatralischen Praxis anzuwenden (*Über das Pathetische*). In den folgenden Ausführungen gehe ich zunächst auf den Inhalt der Schrift *Vom Erhabenen* ein.

³⁸⁸ Vgl. Rosalewski 1912: 103.

³⁸⁹ Vgl. NA 21, 183f (*Anmerkungen zu Band 20*). „Schillers Aufsatz erschien im September 1793 im 3. und 4. Stück der Zeitschrift *Neue Thalia*. Schiller plante wohl noch eine Fortsetzung und kündigte diese im 4. Stück der *Neuen Thalia* am Schluss seiner Abhandlung an (...), nahm aber dann doch davon Abstand. Einen Ersatz für die nicht geschriebene Fortsetzung bietet jedoch in mancher Beziehung die Schrift *Über das Erhabene* (...). In den 1801 erschienenen 3. Teil der Sammlung *Kleinere prosaische Schriften* nahm Schiller nur den zweiten Teil dieses Aufsatzes auf und gab diesem den Titel *Über das Pathetische*“ (NA 21, 183).

³⁹⁰ Schiller sieht sich hier genötigt, eine in den vorigen zwei Schriften nicht klar erklärte Beziehung seiner Tragödie zum Kantischen Erhabenen theoretisch und theatralisch ausführlich zu beschreiben. Vgl. auch Schillemeit, Jost 2009: 9: „Es ist (...) die Epoche, in der die grundlegenden Begriffsbildungen stattfinden und in der vor allem der Begriff des Erhabenen selbst ausgebildet wird. Man könnte auch sagen: Schiller entdeckt die Idee des Erhabenen, und er entdeckt sie mithilfe von Kant. Den Hauptgedanken enthält gleich die Definition eben dieses Begriffs, mit der die Abhandlung *Vom Erhabenen* beginnt (...).“

Schillers Definition des Erhabenen am Anfang seiner Schrift zeigt sowohl dessen Beeinflussung durch als auch seine Distanzierung von Kant: „Erhaben nennen wir ein Objekt, bey dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Ueberlegenheit, ihre Freyheit von Schranken fühlt.“³⁹¹ Eine Distanzierung von Kant ist dort erkennbar, wo Schiller von einem „erhabenen Objekt“ spricht, wohingegen Kant zu zeigen versuchte, dass das Erhabene eigentlich eine Gemütsstimmung und kein Gegenstand der Natur ist. Dieser Gegensatz entspricht der Ansicht von Pries, dass die Nachfolger Kants zu einer Objektivierung des Erhabenen tendierten.³⁹² Wichtig bei der Definition des Erhabenen ist auch der Begriff der „Freiheit“. Schiller interessiert sich für eine mögliche Verbindung von Erhabenheit und Freiheit, die wir auch bei Kant verfolgt haben. Formulierungen wie „Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frey“³⁹³ zeigen, dass Schiller die ästhetische Kategorie des Erhabenen im Zusammenhang mit der Moral besprechen will. Auf diese Weise ging auch Kant in seiner Analytik des Erhabenen vor. Schiller verbindet nun die Freiheit mit dem Begriff der äußeren Bestimmung. Unfrei bin ich, wenn etwas Äußeres die inneren Vorgänge in mir bestimmt. Diese Bestimmung steht im Zusammenhang mit den Trieben des Menschen. Schiller unterscheidet zwischen zwei Trieben: 1.) Dem Vorstellungs- bzw. Erkenntnistrieb, der fordert, dass wir unsere Natur verändern, wirksam werden, unsere Existenz äußern. Dieser Trieb bezieht sich auf die Erkenntnis. 2.) Dem Selbsterhaltungstrieb, welcher die Neigung des Menschen ausdrückt, seinen Zustand beizubehalten und seine Existenz fortzusetzen. Dieser Trieb steht mit den Gefühlen in Verbindung. Auf Grundlage dieser Unterscheidung zwischen Vorstellungs- und Selbsterhaltungstrieb führt Schiller seine Untersuchung des Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenen Kants durch.

Die zwei Triebe drücken eine doppelte Abhängigkeit von der Natur aus: Der Vorstellungstrieb ist mit der Endlichkeit unserer Erkenntnis verbunden, während der Selbsterhaltungstrieb mit einer Bedrohung unseres physischen Daseins zusammenhängt. Im Gegensatz zu den Trieben steht die Vernunft, die ein Vermögen

³⁹¹ NA 20, 171.

³⁹² Vgl. Pries 1995: 15. Es scheint unwahrscheinlich, dass Schiller nur „versehentlich“ von „erhabenen Gegenständen“ spricht, denn er benutzt diesen Begriff sehr oft. (Vgl. z. B. NA 20, 171: „Der erhabene Gegenstand giebt uns erstlich: als Naturwesen unsre Abhängigkeit zu empfinden, indem er uns zweytens: mit der Unabhängigkeit bekannt macht, die wir als Vernunftwesen über die Natur, sowohl in uns als ausser uns behaupten.“)

³⁹³ NA 20, 171.

darstellt, unsere Unabhängigkeit von der Natur zu fühlen. Man könnte in diesem Kontext auch die Behauptung aufstellen, dass die Triebe mit der Sinnlichkeit des Menschen gleichzusetzen sind. Die Vernunft ihrerseits verlangt, dass wir einerseits die Bedingungen unseres sinnlichen Erkennens überwinden und „mehr denken (...) als wir erkennen“³⁹⁴ und andererseits, dass wir unseren Willen den Schranken der Sinnlichkeit gegenüberstellen. Im ersten Fall spricht man von theoretisch-großen Gegenständen, die sich auf das Erhabene der Erkenntnis beziehen, beim zweiten von praktisch-großen Gegenständen, die mit dem Erhabenen der Gesinnung verbunden werden. Die Natur widerspricht beim Erhabenen der Erkenntnis unserem Vorstellungstrieb als Gegenstand der Erkenntnis, während sie beim Erhabenen der Gesinnung als Objekt der Empfindung im Gegensatz zum Erhaltungstrieb steht. Es handelt sich beim Erhabenen der Gesinnung nämlich um eine Bedrohung unseres physischen Daseins, durch die wir uns jedoch unserer vernunftmäßigen Übermacht der Sinnlichkeit gegenüber bewusst werden. Schiller wendet ein, dass die entsprechende Unterscheidung Kants zwischen einem theoretischen und einem dynamischen Erhabenen nicht geeignet sei, das Phänomen richtig zu beschreiben; er bevorzugt stattdessen die Bezeichnung Theoretisch- und Praktisch-Erhabenes.³⁹⁵

Dynamisch- oder praktisch-erhaben ist die Natur, wenn sie unsere sinnliche Existenz bedroht, gleichzeitig aber „auf unsern Willen keine Gewalt hat.“³⁹⁶ Theoretisch-erhaben ist andererseits ein Gegenstand, dessen Vorstellung mit der Idee der Unendlichkeit verbunden ist und deshalb von den Erkenntnisvermögen (hier: Einbildungskraft) erkenntnistheoretisch nicht erreicht werden kann. Es ist sehr interessant, wie Schiller einige Beispiele Kants für beide Fälle des Erhabenen in Kombination anführt, wohingegen Kant diese in seiner dritten Kritik ausschließlich getrennt dem Mathematisch- bzw. Dynamisch-Erhabenen zuordnete. Der Ozean etwa kann nun sowohl als praktisch- als auch als theoretisch-erhaben gelten: „Ein Beyspiel des ersten ist der Ocean in Ruhe, der Ocean im Sturm ein Beyspiel des zweyten. Ein ungeheuer hoher Thurm oder Berg kann ein Erhabenes der Erkenntnis abgeben. Bückt er sich zu uns herab, so wird er sich in ein Erhabenes der Gesinnung verwandeln.“³⁹⁷ Schiller betont, dass das gemeinsame Merkmal des Praktisch- und Theoretisch-

³⁹⁴ NA 20, 172.

³⁹⁵ Vgl. NA 20, 172. Es wird mitunter angenommen, dass die Wahl der Bezeichnung „praktisch“ die Vermutung bestätigt, dass Schillers *Vom Erhabenen* die theoretische Schrift darstellt, die mit seiner Krankheit am meisten verbunden ist. Vgl. Darsow 2000: 118.

³⁹⁶ NA 20, 173.

³⁹⁷ NA 20, 173f.

Erhabenen der Hinweis auf eine Kraft in uns ist, welche die Grenzen unserer (theoretischen und physischen) Sinnlichkeit zu überwinden in der Lage ist.

Nun scheint das Verhältnis der beiden genannten Formen des Erhabenen zur Vernunft dasselbe zu sein. Unterschiedlich ist hingegen die Beziehung zwischen der Sinnlichkeit und dem Theoretisch- bzw. Praktisch-Erhabenen. Beim Erhabenen der Erkenntnis wird unsere Vorstellungskraft nur teilweise infrage gestellt, während beim Erhabenen der Gesinnung der Grund des menschlichen Gemüts bedroht wird, nämlich die eigene Existenz. Schiller bemerkt, dass die Unlust des Theoretisch-Erhabenen aus der Unzulänglichkeit der Einbildungskraft, das Unendliche darzustellen, nicht mit dem Schmerz gleichgesetzt werden kann, den das Gemüt beim Erhabenen der Gesinnung empfindet.³⁹⁸ Bei Letzterem werden wir durch furchterregende Gegenstände in unserer Existenz bedroht. Das Erhabene der Erkenntnis bezieht sich auf einen unendlichen Gegenstand, der nicht so deutlich auf die Endlichkeit des Menschen hinweist, wie das Praktisch-Erhabene. Letzteres kann aber durch die Betonung der Sinnlichkeit die Überlegenheit der Vernunft des Menschen, durch die wir schließlich unsere Endlichkeit überwinden, deutlicher aufzeigen. Das Bewusstsein dieser Übermacht unserer Vernunft ist der Grund der Lust am Erhabenen. Weil aber die Überlegenheit der geistigen Natur des Menschen am besten durch das Erhabene der Gesinnung³⁹⁹ dargestellt wird, schreibt Schiller, dass „das Furchtbare in der aesthetischen Vorstellung lebhafter und angenehmer rühren müsse als das Unendliche, und daß also das Praktischerhabene, der Stärke der Empfindung nach, einen sehr großen Vorzug vor dem Theoretischen voraus habe.“⁴⁰⁰ Wir stellen fest, dass das Erhabene hier zum ersten Mal in dieser Schrift unmittelbar mit der Kunst („in der aesthetischen Vorstellung“) verbunden wird. Es ist auch von Bedeutung, dass in Bezug auf die Kunst das Erhabene der Gesinnung und nicht das der Erkenntnis bevorzugt wird. Nun stellt Pries die These auf, dass Schiller dies aufgrund des moralischen Gewichts des Praktisch-Erhabenen tut, das in der Kunst mehr bedeuten könnte als der Hinweis des Erhabenen der Erkenntnis auf die Unendlichkeit.⁴⁰¹ Diese Ansicht scheinen die folgenden Formulierungen Schillers zu bestätigen: „Das

³⁹⁸ Somit gibt es hier eine weitere Unterscheidung Schillers von Kant. Schiller ordnet dem Mathematisch-Erhabenen eine Unlust und dem Dynamisch-Erhabenen einen Schmerz zu. Kant dagegen spricht bei den beiden Fällen von einer Unlust.

³⁹⁹ Vgl. NA 20, 175: „Das Theoretischgroße erweitert eigentlich nur unsre Sphäre, das Praktischgroße, das Dynamischerhabene unsre Kraft. - Unsre wahre und vollkommene Unabhängigkeit von der Natur erfahren wir eigentlich nur durch das letztere (...).“

⁴⁰⁰ NA 20, 175.

⁴⁰¹ Vgl. Pries 1995: 17.

Theoretischgroße erweitert eigentlich nur unsre Sphäre, das Praktischgroße, das Dynamischerhabene unsre Kraft. – Unsre wahre und vollkommene Unabhängigkeit von der Natur erfahren wir eigentlich nur durch das letztere.“⁴⁰²

Schiller verdeutlicht, dass das Erhabene der Gesinnung nichts mit der Überwindung der Natur durch unsere eventuelle physische Kraft oder den entwickelten menschlichen Verstand zu tun hat.⁴⁰³ Diese Fälle gefallen ästhetisch, stehen aber höchstens in Analogie zum Erhabenen. Jedes „natürliche Mittel“⁴⁰⁴ wie „Geschicklichkeit, List und physische Stärke“⁴⁰⁵ gehört zum Menschen als Naturwesen. Beim Erhabenen der Gesinnung wird der Mensch jedoch als „nicht zur Natur gehörige[s] Wesen“⁴⁰⁶ betrachtet. Es handelt sich demzufolge beim Praktisch-Erhabenen um den Widerstand des Menschen gegen die Sinnlichkeit durch seine Freiheit, nicht durch seine körperlichen und geistigen Kräfte. Man könnte danach fragen, ob die Verwendung der physischen Kräfte des Menschen oder seines Verstandes zu moralischen Zwecken als erhaben beurteilt werden darf oder nicht. Auf diese Frage antwortet Schiller ausdrücklich negativ: „Zum Gefühl des Erhabenen wird also schlechterdings erfordert, daß wir uns von jedem physischen Widerstehungsmittel völlig verlassen sehen und in unserm nichtphysischen Selbst dagegen Hülfe suchen. Furchtbar muß also ein solcher Gegenstand für unsre Sinnlichkeit seyn, und das ist er nicht mehr, sobald wir uns ihm durch natürliche Kräfte gewachsen fühlen.“⁴⁰⁷ Die Betrachtung der Überwindung der Natur durch unseren Verstand oder unsere physischen Kräfte kann ästhetisch gefallen, ihre Quelle ist jedoch nicht ästhetisch, sondern „logisch“.⁴⁰⁸

Schiller beschäftigt sich ausführlich mit dem Aspekt der Furchtbarkeit der Natur. Er stellt die Frage, ob dieses Merkmal der Natur unbedingt auf deren Erhabenheit hinweist: „Ist sie überall, wo sie furchtbar ist, auch praktischerhaben?“⁴⁰⁹ Diese Frage steht im Zusammenhang mit der Problematik der Sicherheit beim Dynamisch-Erhabenen. Schiller stimmt Kant in Bezug auf dieses Thema zu: „Das erhabene Objekt muß also zwar furchtbar seyn, aber wirkliche Furcht darf es nicht erregen. Furcht ist ein Zustand des *Leidens* und der *Gewalt*; das Erhabene kann allein in der

⁴⁰² NA 20, 175.

⁴⁰³ NA 20, 176.

⁴⁰⁴ NA 20, 177.

⁴⁰⁵ NA 20, 177.

⁴⁰⁶ NA 20, 177.

⁴⁰⁷ NA 20, 177.

⁴⁰⁸ NA 20, 178.

⁴⁰⁹ NA 20, 178.

freyen Betrachtung und durch das Gefühl innerer Tätigkeit gefallen.“⁴¹⁰ Die freie ästhetische Beurteilung verlangt demzufolge, dass wir uns beim Betrachten des Erhabenen in Sicherheit befinden. Interessant ist hierbei, dass Schiller die tatsächliche Bedrohung unseres Lebens nicht völlig ausschließt. In diesem Fall muss die Person allerdings ihre Sinnlichkeit geistig überwinden, was „höchst selten“⁴¹¹ ist. Die Sicherheit beim Erhabenen erlaubt uns, das Phänomen ästhetisch frei zu beurteilen, indem wir uns in die Lage der wirklich Betroffenen versetzen. Es handelt sich beim Dynamisch-Erhabenen nämlich um eine furchterregende Vorstellung. Wenn nun diese Vorstellung lebhaft genug dargestellt wird, reicht sie aus, um eine Aktivierung des Erhaltungstriebes zu bewirken, analog zu einem Fall der wirklichen Bedrohung unseres Lebens.

Die Sicherheit als Grundlage des freien ästhetischen Urteils wird von Schiller tiefergehend als von Kant untersucht. Er berücksichtigt auch Fälle der Bedrohung unseres Daseins, die nicht zu vermeiden sind, z. B. den Tod oder eine schwere Krankheit. Diese Übel verlangen nicht, dass wir uns in physischer, sondern in moralischer Sicherheit befinden. Die physische Sicherheit bezieht sich auf die Beruhigung unserer Sinnlichkeit in Gegenwart einer Gefahr. Das Erhabene, das in derartigen Situationen präsent ist, wird von allen Menschen als solches beurteilt, weil diese ihr Urteil darüber in ihrer „gesicherten“ Sicherheit fällen.⁴¹² Die moralische Sicherheit hingegen setzt einen bestimmten Gemütszustand voraus, der nicht bei jedem Menschen zu finden ist. Sie bezieht sich auf die Sinnlichkeit als deren Beruhigungsgrund, aber sie geht dabei über das Sinnliche hinaus, weil sie nur durch die Ideen der Vernunft erlebt werden kann: Ich beruhige meine durch einen erhabenen Gegenstand aufgeregte Sinnlichkeit durch den Hinweis auf die Ideen der Vernunft. Diese Ideen der Vernunft (vor allem die Unzerstörbarkeit unseres Wesens) sind bei Schiller nur in der Religion und nicht in der Moral zu finden: „Diese moralische Sicherheit postuliert also, wie wir sehen, *Religionsideen*, denn nur die *Religion*, nicht aber die *Moral*, stellt Beruhigungsgründe für unsere Sinnlichkeit auf. Die Moral verfolgt die Vorschrift der Vernunft unerbittlich und ohne alle Rücksicht auf das Interesse unserer Sinnlichkeit; die Religion aber ist es, die zwischen den Forderungen der Vernunft und dem Anliegen der Sinnlichkeit eine Aussöhnung, eine

⁴¹⁰ NA 20, 178.

⁴¹¹ NA 20, 179.

⁴¹² NA 20, 180.

Uebereinkunft zu stiften sucht.“⁴¹³ Die Religion als Quelle der moralischen Sicherheit versucht das Sinnliche mit dem Übersinnlichen in wirklicher Gefahr und Bedrohung zu vereinigen. Schiller untersucht demnach die Möglichkeit der Versöhnung des menschlichen Gemüts angesichts des Erhabenen als *wirklichen* Fall der Bedrohung unseres Lebens, denn dazu gehört die moralische Sicherheit. Er weicht damit von Kant ab, der das Erhabene nur in seiner theoretischen, transzendentalen Form untersucht hat. Die moralische Sicherheit als Voraussetzung für das Erleben des erhabenen Gefühls *muss* das Sinnliche mit dem Übersinnlichen verbinden: Im Falle des Todes z. B. müssen wir die Ohnmacht der Sinnlichkeit mit der (religiösen) Idee der Unsterblichkeit verknüpfen, damit wir den Tod als erhaben beurteilen können. Wir können uns angesichts des (irgendwann in der Zukunft mit Gewissheit eintretenden) Todes gar nicht in physischer Sicherheit befinden, weshalb wir auf die moralische angewiesen sind. Nun bemerkt Schiller aber, dass die Idee der Unsterblichkeit im Gemüt des Menschen nicht vorherrschend sein darf, weil sie im Grunde genommen unsere Sinnlichkeit beruhigt, indem sie auf die Fortdauer unseres Lebens hinweist. Wenn die Unsterblichkeit der Existenz zu stark betont wird, wird der Tod weniger furchtbar, d. h. weniger erhaben. Dasselbe gilt z. B. auch für die Idee Gottes.⁴¹⁴ Wir sind gegenüber der Allmacht Gottes zu klein, um ihm zu entfliehen, und müssen uns demnach auf unsere moralische Sicherheit (hier: das Gefühl unserer Schuldlosigkeit) besinnen, um Gott als erhaben beurteilen zu können. Auch hier darf jedoch die Idee unserer Schuldlosigkeit nicht als absolut angenommen werden, denn sonst könnte Gott nicht erhaben sein. Man muss sich die Möglichkeit der freien Bestimmung des Willens bewusst machen, um Gott als erhaben beurteilen zu können. Die Freiheit unseres Willens darf allerdings nicht zur Folge haben, dass wir „aus reiner Vernunft“ etwas gegen den Willen Gottes beschließen. Der reine Wille muss immer mit dem Willen Gottes im Einklang stehen. Die Unabhängigkeit des Menschen

⁴¹³ NA 20, 181. Diese Formulierung Schillers scheint den zweiten Teil der These von Berghahn zu widerlegen, wonach Schiller das Übersinnliche nicht mit der christlichen Gottesvorstellung verbinde. (Vgl. Berghahn 1972: 490). Schiller findet (wie Kant) die Überwindung der unvermeidlichen Übel unseres Lebens in einer erhabenen Religion; er schließt sie nicht von seiner ästhetischen Programmatik aus. In dieser Religion geht man von einer freien Übereinstimmung der menschlichen Vernunft mit dem Gesetz Gottes aus; der Mensch glaubt nicht an Gott, weil er sich vor ihm fürchtet, sondern weil seine moralische Anlage der Gottheit nur entsprechen kann. Nur die Religion kann nach Schiller die Sinnlichkeit des Menschen (z. B. angesichts des Todes) beruhigen, weil sie zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit vermittelt. Dies kann nun die Moral selbst nicht leisten, weil dabei die Vernunft ohne Rücksicht auf die Sinnlichkeit das Gesetz gibt. Somit wird die These Berghahns infrage gestellt, zumal er in seinem Aufsatz von ebendieser Versöhnung der Sinnlichkeit und Sittlichkeit handelt.

⁴¹⁴ Vgl. NA 20, 182.

in Bezug auf seinen Willen kann somit folgendermaßen beschrieben werden: „Wir sprechen ihr [der Gottheit, V.D.] also bloß in sofern den Einfluß auf unsern Willen ab, als wir uns bewußt sind, daß sie durch nichts anders als durch ihre Einstimmigkeit mit dem reinen Vernunftgesetz in uns, also nicht durch Autorität, nicht durch Belohnung oder Strafe, nicht durch Hinsicht auf ihre Macht, in unsre Willensbestimmungen einfließen könne.“⁴¹⁵ Schiller legt nun auf Grundlage dieser Bemerkungen die Bedingungen für die Bezeichnung Gottes und der mit diesem zusammenhängenden Religion als erhaben wie folgt fest: Der Gott und die Religion, die mit ihm verbunden wird, muss so vorgestellt werden, dass er unser Dasein aufheben kann; solange wir aber noch am Leben sind, kann unsere Vernunft vom ihm nicht bestimmt werden.

Schiller weist auf den Unterschied zwischen „groß sein“ und „erhaben sein“ hin: „Groß ist, wer das Furchtbare überwindet. Erhaben ist, wer es, auch selbst unterliegend, nicht fürchtet.“⁴¹⁶ Groß ist z. B. Herkules, „da er seine zwölf Arbeiten unternahm und beendigte.“⁴¹⁷ „Erhaben war Prometheus, da er, am Kaukasus angeschmiedet, seine That nicht bereute und sein Unrecht nicht eingestand. Groß kann man sich im Glück, erhaben nur im Unglück zeigen.“⁴¹⁸

Das Praktisch-Erhabene bezieht sich auf einen Gegenstand, der uns dazu führt, bei einer Bedrohung unseres physischen Daseins unsere Existenz nicht von der Gefahr, sondern von unserem physischen Dasein zu trennen. In diesem Sinne spricht Schiller von einer „idealischen“⁴¹⁹ Sicherheit des Dynamisch-Erhabenen. Diese Sicherheit betrifft nicht den einen oder anderen Einzelfall, sondern ist allgemein anwendbar; die uns drohende Gefahr wird dabei nicht beseitigt, vielmehr ist bei der idealischen Sicherheit von der Aufhebung unserer Sinnlichkeit zu sprechen, welche die Quelle jeder Furcht ist.⁴²⁰ Es ist nach den bisherigen Erörterungen mehr als ersichtlich, dass Schiller den ursprünglich von Kant eingeführten Begriff der Sicherheit beim Dynamisch-Erhabenen weiterentwickelt und einer eingehenden Analyse unterzogen hat.

Nun untersucht Schiller das Praktisch-Erhabene genauer und unterscheidet dabei zwei Unterarten des Dynamisch-Erhabenen: Kontemplativ- und Pathetisch-Erhabenes.

⁴¹⁵ NA 20, 183.

⁴¹⁶ NA 20, 185.

⁴¹⁷ NA 20, 185.

⁴¹⁸ NA 20, 185.

⁴¹⁹ NA 20, 185.

⁴²⁰ Vgl. NA 20, 185.

Diese beziehen sich auf die Faktoren, die zu einer Vorstellung des Erhabenen führen können: 1.) die Darstellung der physischen Macht eines Gegenstandes, 2.) unsere physische Natur, die dieser unterlegen ist und 3.) unsere moralische Überlegenheit. Hinsichtlich dieser drei Parameter kann das Erhabene wie folgt eingeteilt werden: Das Kontemplativ-Erhabene bezieht sich auf die Macht eines Gegenstandes, vor dem man sich nicht zwangsläufig fürchten muss; die betroffene Person kann wählen, ob sie die Macht des Gegenstandes als fürchterlich beurteilt.⁴²¹ Die anschließende Einschaltung der moralischen Seite der Existenz als Gegenmaßnahme findet ebenfalls frei statt, die Furcht wird nicht notwendigerweise mit dem Bewusstsein der Freiheit verbunden. Das Pathetisch-Erhabene wird dagegen mit einer direkten Darstellung des Leidens und der Bedrohung unseres Daseins verbunden, wobei dem Menschen nichts anderes übrig bleibt, als sich an seine moralische Natur zu richten. Diese Unterscheidung zwischen Kontemplativ- und Pathetisch-Erhabenem wird weiter unten genauer erläutert.

In Bezug auf das Kontemplativ-Erhabene schreibt Schiller: „Gegenstände, welche uns weiter nichts als eine Macht der Natur zeigen, die der unsrigen weit überlegen ist, im übrigen aber es uns selbst anheim stellen, ob wir eine Anwendung davon auf unsern physischen Zustand oder auf unsre moralische Person machen wollen, sind bloß kontemplativerhaben.“⁴²² Bei dieser Form des Erhabenen wird eine ausgeprägte Einbildungskraft vorausgesetzt, die lebhaftere Vorstellungen der Gefahr hervorbringen kann und diese mit dem Erhaltungstrieb in Beziehung setzt.⁴²³ Die Einbildungskraft ist das zentrale Vermögen beim Kontemplativ-Erhabenen; sie ist das Vermögen, das die dargestellte Macht des Gegenstandes als furchtbar oder nicht beurteilen lässt und die Existenz zur freien Hinwendung zur Sittlichkeit bewegt: „Die Natur giebt zum Kontemplativerhaben nichts her, als einen Gegenstand als Macht, aus dem etwas furchtbares für die Menschheit zu machen, der Einbildungskraft überlassen bleibt.“⁴²⁴ Trotzdem kann man nicht davon ausgehen, dass „alle Menschen Einbildungskraft

⁴²¹ Zu einer interessanten sozialen bzw. politischen Dimension des Kontemplativ-Erhabenen von Schiller vgl. Hinnant 2002: 121 - 138, hier vor allem 125 - 130.

⁴²² NA 20, 186. Einige „Gegenstände“, die diesem Sinn des Kontemplativerhabenen entsprechen, sind nach Schiller folgende: „Ein Abgrund, der sich zu unsern Füßen aufthut, ein Gewitter, ein brennender Vulkan, eine Felsenmasse, die über uns herabhängt, (...). Selbst gewisse idealische Gegenstände wie z. B. die Zeit, (...) die Nothwendigkeit, (...) selbst die moralische Idee der Pflicht (...)“ (NA 20, 187).

⁴²³ Alle solchen Gegenstände, welche kontemplativ-erhaben sind, „sind furchtbare Gegenstände sobald die Einbildungskraft sie auf den Erhaltungstrieb bezieht; und sie werden erhaben, sobald die Vernunft sie auf ihre höchsten Gesetze anwendet“ (NA 20, 188).

⁴²⁴ NA 20, 187.

genug haben“, ⁴²⁵ einen Gegenstand der Furcht darzustellen. Schiller schreibt, dass das Kontemplativ-Erhabene in seiner Wirkung weniger stark ist, als das Pathetisch-Erhabene: „Aus diesem Grund ist das Kontemplativerhabene weder von so intensivstarker noch von so ausgebreiteter Wirkung als das Pathetischerhabene.“⁴²⁶

Diese Schwäche beruht auf der Tatsache, dass – wie soeben erwähnt – die Einbildungskraft nicht bei allen Menschen gleichermaßen lebhaft funktioniert und dass man sich beim Kontemplativ-Erhabenen die Gefahr „freywillig“⁴²⁷ vorstellt.

Schiller weitet seine Untersuchung der Einbildungskraft im Kontext des Kontemplativ-Erhabenen auch auf diejenigen Fälle aus, bei denen das Furchtbare nicht bloß entdeckt, sondern „erschafft“⁴²⁸ wird. Der Mensch fürchtet sich während seiner Kindheit vor allen ungewöhnlichen Gegenständen, auch wenn diese prinzipiell nicht wirklich furchtbar sind. Diese Furcht verschwindet im Zustand der Kultur; sie wirkt aber weiterhin auf die ästhetische Beurteilung, bei der die Einbildungskraft frei ist. „Diese Furcht vor allem, was ausserordentlich ist, verliert sich nun zwar im Zustand der Kultur, aber nicht so ganz, daß in der aesthetischen Betrachtung der Natur, wo sich der Mensch dem Spiel der Phantasie freywillig hingiebt, nicht eine Spur davon übrig bleiben sollte.“⁴²⁹ Von dieser Situation machen die Dichter Gebrauch, indem sie das Außerordentliche zum Zweck einer erhabenen Darstellung in ihren Gedichten benutzen.⁴³⁰ Die Stille und die Einsamkeit werden diesbezüglich als ein charakteristisches Beispiel erwähnt. Die Einbildungskraft führt dabei zu Vorstellungen der Furcht, die sonst nie als erhaben bezeichnet würden.

Im Rahmen der Untersuchung der Einbildungskraft beim Kontemplativ-Erhabenen bespricht Schiller nun das Geheime und Undurchdringliche. Die Einbildungskraft wird dabei auf keinen besonderen Fall eingeschränkt, sondern kann mit unendlich vielen Möglichkeiten der Darstellung von furchtbaren Fällen spielen. Dasselbe gilt auch für die Finsternis, die „schrecklich“⁴³¹ ist „und eben darum zum Erhabenen tauglich.“⁴³² Die Finsternis an sich ist nicht furchtbar; die Tatsache aber, dass darin Gegenstände verborgen sind, stellt es der Einbildungskraft frei, Gegenstände der

⁴²⁵ NA 20, 187.

⁴²⁶ NA 20, 187.

⁴²⁷ NA 20, 187.

⁴²⁸ NA 20, 188.

⁴²⁹ NA 20, 189.

⁴³⁰ Die Bestimmung „außerordentlich“ bedeutet, dass der Gegenstand vom Begriff des Erhabenen abzuweichen scheint, d. h. es scheint gar nicht furchtbar zu sein.

⁴³¹ NA 20, 190.

⁴³² NA 20, 190.

Furcht darzustellen. Die Dunkelheit wird auch von den Klassikern⁴³³ mit der Furcht verbunden. Zu den Faktoren, die der Einbildungskraft Raum geben, furchtbare Vorstellungen zu bilden, gehört dementsprechend auch das Unbestimmte: „Auch das unbestimmte ist ein Ingrediens des Schrecklichen, und aus keinem andern Grunde, als weil es der Einbildungskraft Freyheit gibt, das Bild nach ihrem eigenen Gutdünken auszumalen. Das Bestimmte hingegen führt zu deutlicher Erkenntniß und entzieht den Gegenstand dem willkürlichen Spiel der Phantasie, indem es ihn dem Verstand unterwirft.“⁴³⁴ Die künstlerische Form der Unbestimmtheit kann man z. B. am Symbol des Nebels in den Gedichten Homers erkennen.⁴³⁵

Beim Kontemplativ-Erhabenen wird die Macht eines Gegenstandes dargestellt, die jedoch nicht unbedingt als furchtbar beurteilt wird und zum Leiden bzw. zur Aktivierung unserer moralischen Natur führt. Das Subjekt kann frei entscheiden, ob es die Gefahr mit einer übersinnlichen Dimension assoziiert, woraus dann die Furchtbarkeit des Gegenstandes und das entsprechende Leiden entstehen. Diese Freiheit kann auch in der Freiheit der Einbildungskraft festgestellt werden, die Gegenstände in sonst gleichgültigen Fällen als furchtbar vorstellen lässt. Stille, Einsamkeit, Finsternis, Undurchdringlichkeit und Unbestimmtheit sind Parameter und Erreger des Erhabenen,⁴³⁶ die sich auf eine besondere Aktivität der Einbildungskraft beziehen. Diese Aktivität wurde von Kant kaum thematisiert. Die Einbildungskraft spielt bei ihm vor allem im Kontext des Mathematisch-Erhabenen eine wichtige Versinnlichungsfunktion von Ideen der (theoretischen) Vernunft; beim Kantischen Dynamisch-Erhabenen übernimmt die Einbildungskraft eher eine Vorstellungsfunktion, wie ich in meinen Ausführungen dazu gezeigt habe; durch sie betrachtet das in Sicherheit befindende Subjekt vorhandene, furchtbare Gegenstände, woraus zuerst Unlust aus der Feststellung der physischen Ohnmacht des Subjekts der rohen Macht der Natur gegenüber und anschließend Lust aus der Vergegenwärtigung der übersinnlichen Überlegenheit desselben empfunden wird. Schiller verbindet dagegen unmittelbar die Problematik der Furcht mit der Einbildungskraft und deren Darstellungsfunktion. Die Einbildungskraft stellt Fälle der Furcht dar, die „außerordentlich“ sind. Man würde z. B. die Stille selbst nie als furchtbar bezeichnen; die Einbildungskraft jedoch wird – wie wir gesehen haben – durch die Stille erregt:

⁴³³ Z. B. Homer

⁴³⁴ NA 20, 191.

⁴³⁵ Vgl. NA 20, 191.

⁴³⁶ Weil sie sich auf eine „außerordentliche“ Art und Weise auf die Furcht beziehen.

„Eine tiefe Stille giebt der Einbildungskraft einen freyen Spielraum und spannt die Erwartung auf etwas Furchtbares, welches kommen soll.“⁴³⁷ Noch interessanter stellt sich diese Ansicht dar, wenn man sie in ihrem Zusammenhang mit kindlichen Vorstellungen betrachtet. Es ist somit ersichtlich, dass Schiller die vielfältigen Aspekte des Erhabenen eingehend untersucht und darüber hinaus erfolgreich und systematisch in seine Kunsttheorie einzubetten versucht hat. Diese Integration vollzieht er nun beim Pathetisch-Erhabenen auf noch intensivere Weise.

Das Pathetisch-Erhabene bezieht sich auf die Darstellung der Macht eines Gegenstandes, von dem eine unausweichliche Gefahr für die physische Existenz des Menschen hervorgeht: „Wenn uns ein Gegenstand nicht bloß als Macht überhaupt, sondern zugleich als eine dem Menschen verderbliche Macht objektiv gegeben wird – wenn er also seine Gewalt nicht bloß zeigt, sondern sie wirklich feindlich äußert, so steht es der Einbildungskraft nicht frey, ihn auf den Erhaltungstrieb zu beziehen, sondern sie muß, sie wird objektiv dazu genöthigt.“⁴³⁸ Schiller vergisst hierbei nicht die Kantische Voraussetzung des ästhetischen Urteils, dass dieses unabhängig von jedem Zwang sein muss. Deshalb schreibt er, dass ein ästhetisches Pathetisch-Erhabenes mit keinem wirklichen Leiden verbunden sein darf. Das Subjekt selbst darf nicht leiden, damit sein Gemüt ästhetisch aktiviert wird; vielmehr handelt es sich beim Pathetisch-Erhabenen um das Mitleiden für ein Leiden, das auch dann nicht vor uns als ein wirklicher Vorfall stattfinden darf, damit es ästhetisch wirken kann.⁴³⁹ Wir müssen bei einer freien ästhetischen Beurteilung des Leidens eher von einer „Illusion oder Erdichtung“⁴⁴⁰ ausgehen, wenn dieses Leiden das Gefühl des Erhabenen im Gemüt des Zuschauers erregen soll.⁴⁴¹ Wichtig ist, dass auch hier die Darstellungsfunktion der Einbildungskraft entscheidend ist: „Nur alsdann, wenn das Leiden entweder bloße Illusion und Erdichtung ist, oder (im Fall, daß es in der Wirklichkeit stattgefunden hätte) wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der

⁴³⁷ NA 20, 189.

⁴³⁸ NA 20, 192.

⁴³⁹ Hier distanziert sich Schiller von seinen Formulierungen in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und *Über die tragische Kunst*, wo er die Möglichkeit erwähnt, dass man Rührung sowohl als Zuschauer eines wirklichen Leidens in der Gegenwart, als auch als Selbstleidender nach einer adäquaten Zeitspanne (*Über den Grund des Vergnügens*) empfinden kann, wobei die Rührung mit dem (ästhetisch betrachteten) Erhabenen gleichgesetzt wurde (Vgl. NA 20, 138 und 148f.).

⁴⁴⁰ NA 20, 192.

⁴⁴¹ Es ist interessant, dass Schiller ganz am Anfang seiner Erörterungen zum Pathetisch-Erhabenen seine Beziehung zum ästhetischen Urteil und zur tragischen Kunst thematisiert, was er in der Analyse zum Kontemplativ-Erhabenen nicht unternommen hat.

Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch werden und ein Gefühl des Erhabenen erregen.“⁴⁴² Die Einbildungskraft tritt beim Pathetisch-Erhabenen, wie auch im Fall des Kontemplativ-Erhabenen, als das entscheidende Gemütsvermögen auf. Beim Kontemplativ-Erhabenen war sie allein dafür verantwortlich, ob die dargestellte Macht eines Gegenstandes frei mit einem Leiden bzw. mit der moralischen Sicherheit des Subjekts verbunden wird oder nicht. Hier, beim Pathetisch-Erhabenen, ist sie das einzige Organ, durch dessen Vermittlung die Ästhetizität des Leidens bewahrt und das Gefühl des Erhabenen im Gemüt des Zuschauers (einer Tragödie) erregt wird.⁴⁴³

Schiller verdeutlicht, dass das Mitleiden nicht zum Selbstleiden⁴⁴⁴ werden darf, denn sonst wird die Freiheit des mitleidenden Subjekts infrage gestellt. Die Sympathie muss in ihren „ästhetischen Grenzen“⁴⁴⁵ gehalten werden, die sowohl für Kant als auch für Schiller durch die Sicherheit des Subjekts gegeben sind. Nun macht aber diese Sicherheit nicht den Grund des Erhabenen aus.⁴⁴⁶ Das Bewusstsein unserer moralischen Freiheit ist die Quelle des ästhetischen Vergnügens an tragischen Gegenständen, durch welches das Pathetische erst zum Erhabenen wird.⁴⁴⁷ Solch ein Bewusstsein ist für jeden Menschen vorauszusetzen, wobei eine Empfänglichkeit des Gemüts für Ideen der Vernunft notwendig ist, damit das Gefühl des Erhabenen erlangt werden kann.⁴⁴⁸

Ein wichtiger Aspekt des Pathetisch-Erhabenen ist die Tatsache, dass das Mitleiden gefühlt werden *muss*. Beim Pathetisch-Erhabenen findet eine für die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft „gefährliche“ Annäherung von Realität und Vorstellungsvermögen statt, die bewirkt, dass das Subjekt auf seine moralischen Grundlagen zurückgreift. Entscheidend ist dabei, dass nur die Einbildungskraft und

⁴⁴² NA 20, 192.

⁴⁴³ Und somit wiederherstellt Schiller die Einbildungskraft als gleichwertiges Vermögen der Vernunft beim Erhabenen, nachdem Kant ihr in seinen Ausführungen zum Dynamisch-Erhabenen eine eher nicht so energische Rolle zugeschrieben hat (Vgl. meinen Abschnitt zum Dynamisch-Erhabenen von Kant und Pries 1995: 55ff).

⁴⁴⁴ Vgl. NA 20, 193.

⁴⁴⁵ NA 20, 193.

⁴⁴⁶ Dies hat Schiller auch in seinem Aufsatz *Über die tragische Kunst* betont, vgl. NA 20, 148.

⁴⁴⁷ „Aber dieses Gefühl der Sicherheit bey der Vorstellung fremder Leiden ist ganz und gar nicht der Grund des Erhabenen, und überhaupt nicht die Quelle des Vergnügens, das wir aus dieser Vorstellung schöpfen. Erhaben wird das Pathetische bloß allein durch das Bewußtseyn unsrer moralischen, nicht unsrer physischen Freyheit“ (NA 20, 193).

⁴⁴⁸ Vgl. NA 20, 194.

die Sinnlichkeit ihre Grenzen erfahren, die Vernunft als Grundlage der moralischen Freiheit des Menschen dagegen nicht.⁴⁴⁹

Schiller fasst am Ende seiner Abhandlung die Eigenschaften des Pathetisch-Erhabenen zusammen. Diese sind gleichzeitig die Voraussetzungen der tragischen Kunst. Sie muss die leidende Natur, aber auch die moralische Überlegenheit der menschlichen Natur darstellen. Durch die lebendige Darstellung des Leidens wird ein Gegenstand pathetisch, während er durch den Hinweis auf die Freiheit erhaben wird. Die Darstellung des Leidens und der Freiheit muss nicht notwendig und vorbestimmt zum Mitleiden führen, denn sonst wäre die tragische Kunst für die Zuschauer eventuell uninteressant und vielleicht sogar auch für Personen, die nicht Künstler sind, erlernbar.⁴⁵⁰ Die tragische Kunst soll den Menschen subjektiv erheben, d. h. jede Person fühlt sich persönlich auf unterschiedliche Weise durch die Tragödie angesprochen, es gibt keine vorgeschriebene Reaktion auf ein dargestelltes Leiden. Diese Sichtweise der tragischen Kunst hängt eng mit dem Anspruch zusammen, dass das Erhabene und das Urteil darüber ästhetisch-subjektiv bleiben sollen.

In Bezug auf die Ästhetizität des Erhabenen in der Abhandlung *Vom Erhabenen* möchte ich betonen, dass hier die Einbildungskraft von Schiller zum ersten Mal in ihrer ästhetischen Darstellungsfunktion erörtert wird. Sie ist die Vermittlerin zwischen der dargestellten rohen Macht der Natur und dem Sicherheitsprinzip (im Sinne der moralischen Sicherheit), also jenem Prinzip, dass sowohl beim Kontemplativ- als auch beim Pathetisch-Erhabenen die Voraussetzung für ein freies ästhetisches Urteil ist. Kant hat das Sicherheitsprinzip hervorgehoben, aber er hat kaum eine mögliche Beziehung zur Einbildungskraft und zur tragischen Kunst thematisiert – ganz im Gegensatz zu Schiller, der die Sicherheit in ihren vielfältigen Formen und in ihrem Zusammenhang mit der Tragödie und der Darstellungsfunktion der Einbildungskraft untersucht, um zum Schluss zu kommen, dass nur das in der Einbildungskraft vorgestellte Leiden fähig ist, in uns das reine, ästhetische Freiheitsgefühl wachzurufen. Die Einbildungskraft übernimmt die Aufgabe, das durch das Leiden affizierte Gemüt entweder frei (Kontemplativ-Erhabenes) oder „automatisch“, „nicht mehr frey“⁴⁵¹ (Pathetisch-Erhabenes) zur Vernunft zu bewegen. Obwohl demzufolge beim Pathetisch-Erhabenen die Hinwendung zur moralischen Sicherheit bzw. zu den

⁴⁴⁹ Vgl. Barone 2004: 144.

⁴⁵⁰ Vgl. Rosalewski 1912: 112.

⁴⁵¹ NA 20, 192.

Ideen der Vernunft „automatisch“ stattfindet, ist es das Wesen des Vermögens der Einbildungskraft, das solch eine Überbrückung überhaupt erst möglich macht, wodurch das Ästhetische des Schillerschen Erhabenen bewahrt wird: Wir dürfen nicht vergessen, dass die Einbildungskraft *das* subjektive Erkenntnisvermögen im menschlichen Gemüt ist, aus dem der Erhalt des Ästhetischen beim Übergang vom Leiden zur Vernunft gewährleistet wird. Die Darstellungsfunktion der Einbildungskraft wird demzufolge zum zentralen Thema der Tragödientheorie Schillers. Die Art und Weise, wie ein Dichter das Leiden tragisch durch die Einbildungskraft im Gemüt seiner Zuschauer darstellen lässt, um das Erhabene rein ästhetisch erlebbar zu machen, ist die zentrale Frage der tragischen Kunst. Das Erhabene ist nach der bisherigen Analyse nur dann moralisch, wenn es ästhetisch, d. h. in der tragischen Kunst durch die Einbildungskraft im Gemüt der Zuschauer wirken kann, wie bereits in der Abhandlung *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* ausgeführt wurde.⁴⁵² In diesem Zusammenhang halte ich die Bemerkungen von Rosalewski in Bezug auf den Gegensatz zwischen Moralisch- und Ästhetisch-Erhabenem für sehr wichtig: Rosalewski ist der Ansicht, dass das Moralisch-Erhabene, wie es von Kant entwickelt wurde, auf die Moral und die allgemeine Überwindung der Sinnlichkeit eingeht. Das Ästhetisch-Erhabene hingegen ist auf eine subjektive Perspektive des Erhabenen ausgerichtet, das nun nicht mehr die Sinnlichkeit, sondern „die Kluft zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit“⁴⁵³ überwindet. Wenn nun die Überwindung der Kluft zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit das Kennzeichen des ästhetischen Charakters des Erhabenen ist, so kann man bei Schiller von einem „humanen“⁴⁵⁴ Erhabenen sprechen, das in der tragischen Kunst verwirklicht wird.⁴⁵⁵ Das Tragische bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl des Erhabenen, das nun als „Harmoniegefühl“⁴⁵⁶ bezeichnet werden kann. Durch die

⁴⁵² Rosalewski behauptet, dass Schiller die Versetzung des Subjekts in das Leiden des tragischen Helden mit einem „Muss“ versehen hat und so das Mitleiden nicht richtig aufgestellt und das Ästhetische teilweise verloren hat (Vgl. Rosalewski 1912: 109f). Ich muss mich jedoch gegen diese These aussprechen, denn Schiller weist auch in dieser Abhandlung auf das in dem Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* formulierte Prinzip des ästhetischen Charakters des Mitleids hin, wonach eine eventuelle – im Sinne einer Pflicht – moralische Funktion des Leidens, des Mitleids und des Erhabenen erst durch die Beibehaltung seiner reinen ästhetischen Identität möglich wird.

⁴⁵³ Rosalewski 1912: 109. Hervorhebung von Rosalewski.

⁴⁵⁴ Rosalewski 1912: 117.

⁴⁵⁵ Die Bewahrung des Ästhetischen des Erhabenen bei Schiller, wie ich sie oben beschreibe, widerspricht teilweise der These von Pries, dass Schiller das Erhabene vorwiegend in seiner moralischen Dimension aufgenommen und entwickelt habe.

⁴⁵⁶ Vgl. Rosalewski 1912: 117.

tragische Kunst und das darin enthaltene Erhabene können wir das sonst unerreichbare Ideal der Harmonie unseres Gemüts gefühlsmäßig⁴⁵⁷ erleben.

2.2.4 *Über das Pathetische*

Am Anfang der Schrift *Über das Pathetische*⁴⁵⁸ definiert Schiller den Zweck der Kunst wie folgt: „Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Uebersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht.“⁴⁵⁹

Aus dieser Formulierung ist zu schließen, dass die Darstellung von Vernunftideen den Grundbegriff der Schillerschen Ästhetik bildet. Während in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* die Zweckmäßigkeit des tragischen Gegenstandes für unser übersinnliches Vermögen thematisiert wurde und im Aufsatz *Über die tragische Kunst* die Art und Weise in den Vordergrund tritt, wie in der tragischen Kunst mit dieser Zweckmäßigkeit umzugehen ist, habe ich in meiner Analyse der Abhandlung *Vom Erhabenen* die grundlegende Schillersche Unterscheidung des Erhabenen (zwischen Theoretisch- und Praktisch-Erhabenem sowie die weitere Unterteilung des letzteren in Kontemplativ- und Pathetisch-Erhabenes) verfolgt. Nun wird die Theorie der tragischen Kunst unmittelbar mit dem Erhabenen verbunden, und zwar mit dem Pathetisch-Erhabenen bzw. dem Pathetischen. Das Pathetische als Grundlage Schillers ästhetischer Theorie der Tragödie wird nun mit der Problematik der Freiheit des menschlichen Gemüts, die in einer Tragödie dargestellt (d. h. versinnlicht) werden muss, in Zusammenhang gebracht. Das dargestellte Leiden ist dabei das Mittel, durch das der Mensch sich seiner übersinnlichen Bestimmung bewusst wird. „Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden; Pathos muß da seyn, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich handelnd darstellen könne.“⁴⁶⁰ Schiller bezieht sich bei seiner Untersuchung der Möglichkeit einer Versinnlichung von Vernunftideen in der Tragödie durch das Pathetische unmittelbar auf die Praxis des Dramas. Er wendet sich somit direkt an den tragischen Dichter, der das Pathos möglichst lebhaft darstellen

⁴⁵⁷ Vgl. Rosalewski 1912: 118.

⁴⁵⁸ Zur Entstehungsgeschichte bzw. Veröffentlichung dieser Abhandlung vgl. die entsprechenden Angaben zum Aufsatz *Vom Erhabenen*.

⁴⁵⁹ NA 20, 196.

⁴⁶⁰ NA 20, 196.

sollte,⁴⁶¹ um den letzten Zweck der Tragödie zu erreichen. Dieser darf dabei das Sinnliche jedoch nicht auf Kosten des Sittlichen hervorheben.⁴⁶² Nur durch eine angemessen durchdachte Darstellung des Leidens kann man die Größe des moralischen Widerstands feststellen.⁴⁶³ Als Beispiel hierfür erwähnt Schiller die Griechen und jene Dichter, die „in ihrem Geiste gedichtet haben.“⁴⁶⁴ Schiller bezieht sich auch in seiner Abhandlung *Über die tragische Kunst* auf die Griechen, wie ich bereits in meiner entsprechenden Erörterung gezeigt habe. Dabei äußert er die These, dass die Griechen die Übermacht des Schicksals und der Fremdbestimmung des Menschen in den Vordergrund ihrer Tragödie setzten, sodass ein positiver Ausgang des dargestellten Leidens im Sinne einer – dem Prinzip des ganzen Menschen gerechten – Darstellung der Freiheit nicht realisierbar erscheinen konnte. Der Gegensatz zwischen den antiken Griechen und den zeitgenössischen Franzosen hinsichtlich des Ausmaßes der dargestellten Leiden eröffnet die Diskussion über die Beziehung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung, die in der diesbezüglichen Schillerschen Schrift weitreichend besprochen wird. Die Griechen zeigen in ihren Tragödien die Sinnlichkeit und das Leiden ohne Einschränkungen, gleichzeitig aber verletzen sie dadurch nicht die Grenzen der menschlichen Würde bzw. der Sittlichkeit.⁴⁶⁵ Sie interessieren sich nicht für bestimmte Personen und deren äußere, politische Macht (König, Prinz usw.) bzw. für die entsprechenden Konventionen, sondern für den Menschen und seine grundlegende Bestimmung: „Deßwegen wirft der weise Bildhauer die Bekleidung weg und zeigt uns bloß nackte Figuren; ob er gleich sehr gut weiß, daß dies im wirklichen Leben nicht der Fall war. Kleider sind ihm etwas Zufälliges, dem das nothwendige niemals nachgesetzt werden darf, und die Gesetze des Anstands oder des Bedürfnisses sind nicht die Gesetze der Kunst. Der Bildhauer soll und will uns den *Menschen* zeigen,

⁴⁶¹ „Er [der tragische Dichter, V.D.] muß gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es sonst immer problematisch bleibt, ob sein Widerstand gegen dasselbe eine Gemüthshandlung, etwas positives, und nicht vielmehr bloß etwas negatives und ein Mangel ist“ (NA 20, 196f).

⁴⁶² Vgl. NA 20, 196: „...ohne Nachtheil für seinen letzten Zweck, ohne Unterdrückung der moralischen Freyheit (...)“

⁴⁶³ Schiller übt Kritik an den „ehemaligen“ französischen tragischen Dichtern, welche das Leiden nicht in seinem vollen Ausmaß darstellen. Dies mindert die Glaubwürdigkeit der Helden dieser Tragödien und erlaubt nicht, die Freiheit des Gemüts gegenüber der physischen Ohnmacht festzustellen. (Vgl. NA 20, 197).

⁴⁶⁴ NA 20, 197.

⁴⁶⁵ „Nie schämt sich der Grieche der Natur, er läßt der Sinnlichkeit ihre vollen Rechte, und ist dennoch sicher, daß er nie von ihr unterjocht werden wird“ (NA 20, 197).

und Gewänder verbergen denselben; also verwirft er sie mit Recht.“⁴⁶⁶ Der tragische Dichter der Antike dichtet also wie der Bildhauer, der Natur mehr Raum lassend.⁴⁶⁷ Der griechische Tragiker benutzt demzufolge Figuren, anhand derer das Wesen der menschlichen Natur und ein eventueller erhabener Charakter als für jede Person möglich und gültig dargestellt werden kann. Sie müssen demzufolge trotz ihrer Größe *natürlich* erscheinen, d. h. empfindlich wie die üblichen Menschen sein, denn gerade dadurch, dass sie ein Leiden überwinden, von dem sie zunächst *normal* – wie es bei allen Menschen der Fall wäre – und nicht leichter oder schwerer betroffen sind, werden sie zu Helden. Das eigene Leben ist für diese Helden genauso wichtig wie für uns, aber sie sind bereit, es für die menschliche Würde zu opfern. Schiller erwähnt eine Reihe von griechischen tragischen Helden, die als Beispiel für die gesuchte, adäquate Versinnlichung der Freiheit für jeden Menschen angesehen werden können.⁴⁶⁸ Ihr Verhalten im Leiden zeigt, dass sie die Sinnlichkeit überwinden, ohne diese gleichzeitig zu verwerfen; sie bleiben menschlich, d. h. sie fürchten sich, sie vermissen die irdische Welt gerade im Moment ihres Opfers für einen höheren Zweck – wie Iphigenie. Die Erörterungen Schillers zur tragischen Kunst der Antike in der Abhandlung *Über das Pathetische* sind unter jenen Voraussetzungen zu verstehen, unter denen Schiller die Antike in dieser Phase seines Schaffens untersucht. Am Anfang meiner Analyse der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* habe ich auf die Absicht Schillers hingewiesen, die Antike in ihrer „Manier“, in ihrem „Geist“ und nicht künstlich und oberflächlich zu übernehmen. Dieser Absicht gemäß hebt er in seinem Aufsatz *Über das Pathetische* jene Merkmale der antiken tragischen Kunst hervor, welche zur Bewältigung der Probleme seiner zeitgenössischen Kunst beitragen können – zumindest so, wie er diese versteht. Er ist keineswegs für eine blinde und absolute Übernahme der griechischen Tragödie und eine totale Abschaffung der zeitgenössischen Dichtung bzw. eine strenge Anpassung der letzteren an die erstgenannte. Dies hat er auch in seiner Schrift *Über die tragische Kunst* bewiesen, in der er sich von der Darstellung der absoluten Übermacht des Schicksals, wie sie seiner Meinung nach in der griechischen Tragödie dargestellt wird, distanziert. In der hier erörterten Schrift sucht er in der tragischen Kunst der Griechen diejenigen Charakteristika, welche seinem Vorhaben dienen können, eine

⁴⁶⁶ NA 20, 197f.

⁴⁶⁷ Vgl. NA 20, 198.

⁴⁶⁸ Philoktet, Herkules, Iphigenie.

tragische Kunst zu entwickeln, in der die Möglichkeit der Versinnlichung von Vernunftideen die Sinnlichkeit als Grundmerkmal der menschlichen Existenz gleichermaßen wie die Sittlichkeit berücksichtigt. Es ist darüber hinaus zu betonen, dass die in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens* begonnene Suche nach dem Wesen der griechischen Kunst u. a. auch zur Folge hat, dass Schiller dieses zum Vergleich mit seiner zeitgenössischen Kunst heranzieht, woraus wiederum seine Gedanken und Formulierungen und vor allem die Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* entstanden sind, in der er die Natürlichkeit bzw. Naivität der antiken Kunst dem reflektierenden Charakter der zeitgenössischen Dichtung gegenüberstellt.

Schiller fasst das in den bisherigen Erörterungen analysierte Wesen der antiken tragischen Kunst in den folgenden zwei Grundgesetzen zusammen: „Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur. Das zweyte ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden.“⁴⁶⁹ Nach den bisherigen Analysen ist nun die leidende Natur in ihrem vollen Ausmaß darzustellen, d. h. das Pathos muss die durch das Leiden unterdrückte menschliche Natur in ihrer ganzen Tragweite sichtbar machen, gleichzeitig aber muss die Vernunft als ästhetische Siegerin dargestellt werden. Zu diesem erwünschten Gleichgewicht führt Schiller den Begriff der „erschlaffende[n] (schmelzende[n]) Affekte“⁴⁷⁰ ein.

Schmelzende Affekte, „die bloß zärtlichen Rührungen“⁴⁷¹ sind, „gehören zum Gebiet des Angenehmen, mit dem die schöne Kunst nichts zu thun hat.“⁴⁷² Sie beziehen sich somit auf den äußeren, nicht auf den inneren Menschen. Zu den Darstellungen dieser Affekte zählt Schiller die „sogenannten Dramen (Mitteldinge zwischen Lustspiel und Trauerspiel)“⁴⁷³ und die Familiengemälde seiner Zeit. Auch eine Predigt, die oberflächlich schmelzende Affekte darstellt, führt dazu, dass der Mensch sich erbaut, aber nicht aufgebaut fühlt.⁴⁷⁴ Die schmelzenden Affekte bieten keine rein ästhetische Erfahrung, die den Menschen erheben und rühren kann. Sie gefallen bloß den Sinnen und können mit keinem reinen ästhetischen Urteil verknüpft werden. Im Gegensatz zu den schmelzenden Affekten steht die Darstellung jener Affekte, die unsere Sinnlichkeit quälen, ohne dass wir dadurch erhoben werden. Die Auswirkung einer

⁴⁶⁹ NA 20, 199.

⁴⁷⁰ NA 20, 199.

⁴⁷¹ NA 20, 199.

⁴⁷² NA 20, 199.

⁴⁷³ NA 20, 199.

⁴⁷⁴ Laut Schiller stammen diese Bezeichnungen von Kant, vgl. NA 20, 199.

solchen Darstellung ist die Abscheu,⁴⁷⁵ nicht das Gefühl des Erhabenen (Lust und Unlust) oder der ästhetischen (d. h. nicht sinnlichen) Rührung. Die tragische Kunst darf demnach durch eine eventuelle Darstellung von Affekten unsere Sinne weder befriedigen noch quälen, um ästhetisch zu wirken: „Die Kunst muß den Geist ergötzen und der Freyheit gefallen.“⁴⁷⁶ Dies ist die Bedingung einer erhabenen,⁴⁷⁷ ästhetischen tragischen Kunst; denn um ästhetisch – d. h. nicht bloß sinnlich oder streng moralisch – zu wirken, muss die tragische Kunst erhaben sein. Dasselbe gilt für das in der Tragödie dargestellte Leiden: „Das Pathetische ist nur ästhetisch, in so fern es erhaben ist.“⁴⁷⁸ Schiller hat auf diesen wichtigen Punkt seiner ästhetischen Theorie bereits in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* hingewiesen. Er will damit eine Ästhetik begründen, welche so mit der Sittlichkeit verbunden ist, dass man von einer ästhetischen Sittlichkeit sprechen kann. In dieser Ästhetik besteht ein Gleichgewicht zwischen Natur und Moral, weil sie anthropologisch, d. h. ganzheitlich betrachtet und begründet wird. Eine erhabene Darstellung des Pathos kann in dieser Ästhetik nur dann ästhetisch wirken, wenn dabei weder die Sinnlichkeit noch die Sittlichkeit im Vordergrund steht und stattdessen auf die Einheit der Vernunft hingewiesen wird: „denn alles Erhabene stammt nur aus der Vernunft.“⁴⁷⁹ Eine Darstellung des Leidens, durch die wir zu den Ideen der Vernunft kommen, heißt „edel“.⁴⁸⁰ „Gemein“⁴⁸¹ hingegen heißt sie, wenn durch sie nur physische Zwecke verfolgt werden.

Im Rahmen der Analyse einer ästhetischen Darstellung des Leidens bespricht Schiller nun die Frage nach der Art und dem Wesen des Streits, aus dem das Leiden entsteht. Dabei behält er konsequent das Prinzip einer ästhetischen Darstellung des Leidens bei: Ästhetisch kann tragische Kunst nur dann sein und wirken, wenn das darin

⁴⁷⁵ Vgl. NA 20, 200.

⁴⁷⁶ NA 20, 200.

⁴⁷⁷ Vgl. NA 20, 200. Schiller unternimmt hier zum ersten Mal in dieser Schrift eine direkte Verbindung von tragischer Kunst und Erhabenem. Diese Verbindung ist auch im Sinne meiner Erörterungen am Anfang meiner Analyse der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* zu verstehen, wo ich auf den Zusammenhang zwischen der Übernahme der Antike durch Schiller mit dessen Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* Kants hingewiesen habe. Die „richtige“, d. h. natürliche und uneingeschränkte Darstellung des Leidens (der Antike nach) soll immer innerhalb der ästhetischen Grenzen der Kantischen Ästhetik des Erhabenen bleiben, wobei Schiller diese Grenzen an die Bedürfnisse seiner Kunst mehr oder weniger erweitert und anpasst.

⁴⁷⁸ NA 20, 200.

⁴⁷⁹ NA 20, 201.

⁴⁸⁰ NA 20, 201.

⁴⁸¹ NA 20, 201.

dargestellte Leiden pathetisch, d. h. erhaben ist,⁴⁸² wenn die Sinnlichkeit bedroht aber nicht eliminiert wird und die Sittlichkeit triumphiert aber nicht alles unterdrückt. Schiller versucht nun, jenen Kampf unter diesem Gesichtspunkt näher zu betrachten, aus dem das Pathetische entspringen muss, damit eine Tragödie ästhetisch sein kann. Dabei stellt er fest, dass ein solcher Kampf nicht als ein Kampf zwischen dem drohenden Objekt und der Sinnlichkeit des Menschen dargestellt werden darf, „denn auch die Sinnlichkeit kann kämpfen, aber das ist kein Kampf mit dem Affekt, sondern mit der Ursache, die ihn hervorbringt – kein moralischer sondern ein physischer Widerstand, den auch der Wurm äußert, wenn man ihn tritt, (...)“.⁴⁸³ Die physische Überwindung oder Bekämpfung einer drohenden Gefahr bezieht sich auf die Instinkte, nicht die reine Vernunft des Menschen. Die Vergegenwärtigung unserer übersinnlichen Bestimmung findet dagegen durch die Bekämpfung des Affekts (= des Leidens) selbst mittels der Vernunftideen statt. Demnach muss der Kampf bei einer Tragödie, die ästhetisch wirken soll, nicht als ein Kampf gegen die Sinnlichkeit, sondern gegen den Affekt, gegen das Leiden selbst dargestellt werden.⁴⁸⁴ Wir können zwar gegen das Objekt, das uns affiziert, mithilfe unseres Verstandes oder unserer physischen Kräfte Widerstand leisten; die pathologische Stimmung unseres Gemüts (=Affekt, Leiden) bei einer Situation des Leidens können wir aber nur durch den Hinweis auf die reine Vernunft überwinden. Das Leiden in einer ästhetischen Tragödie soll demzufolge nicht aus dem Kampf zwischen der physischen Bedrohung und der Sinnlichkeit, sondern zwischen dem Affekt (Leiden) und der Vernunft entspringen. Der Affekt sollte nicht durch die Eliminierung der Sinnlichkeit, sondern durch den Hinweis auf die Ideen der Vernunft bekämpft werden. Die Ideen der Vernunft sind allerdings nicht darstellbar d. h. es gibt keine ihnen entsprechende Anschauung in der Erfahrung. Man kann nur von einer negativen⁴⁸⁵ Versinnlichung von Vernunftbegriffen sprechen. Dies ist – so Schiller⁴⁸⁶ – bei Erscheinungen der Fall, deren letzter Grund nicht auf die Begriffe und die Kategorien des Verstandes zurückzuführen ist. Solche Erscheinungen sind sinnlich, ihre Bestimmung kann allerdings nicht in der Natur gefunden werden. Ich gehe davon aus, dass Schiller hier

⁴⁸² Vgl. NA 20, 201.

⁴⁸³ NA 20, 202.

⁴⁸⁴ Vgl. NA 20, 202.

⁴⁸⁵ Schiller spricht auch von der „indirekten“ Darstellung von Vernunftideen (vgl. NA 20, 202).

⁴⁸⁶ NA 20, 202.

eventuell auf die Kantischen ästhetischen Ideen anspielt, welche dieses Kriterium erfüllen.⁴⁸⁷

Schiller fragt nun nach einer Möglichkeit zur Darstellung der sonst undarstellbaren Vernunftideen in der Kunst: „Wie gelangt nun die Kunst dazu, etwas vorzustellen, was über die Natur ist, ohne sich übernatürlicher Mittel zu bedienen?“⁴⁸⁸ Er teilt zunächst die Erscheinungen im Zustand des Affekts in zwei Unterkategorien auf: Es gibt demnach erstens die Erscheinungen, die von unserem Willen nicht beherrscht und kontrolliert werden. „Dahin gehören z. B. die Werkzeuge des Blutumlaufs, des Athemholens und die ganze Oberfläche der Haut.“⁴⁸⁹ Es handelt sich dabei um Reaktionen und Handlungen des menschlichen Körpers, welche der Fortdauer des Lebens dienen und quasi „automatisch“ stattfinden. Dazu zählen auch die Reaktionen unseres Körpers im Hinblick auf eine Gefahr. So wird z. B. unser Arm bei der Berührung mit Feuer durch den Instinkt bzw. von den Mechanismen der Lebenserhaltung zurückgezogen, nicht von unserem freien Willen. Die Sprache selbst zählt zu diesen instinktiven Äußerungen unseres Daseins, wenn wir uns z. B. vor einer Überraschung oder einer Bedrohung durch einen Ausruf ausdrücken, ohne dass der freie Wille dabei eine Rolle spielt. All diese Erscheinungen zeigen, dass der Mensch in Bezug auf seine Handlungen zunächst von instinktiven Momenten abhängig ist. „Nun giebt es aber auch zweitens Erscheinungen an ihm, die unter dem Einfluß und unter der Herrschaft des Willens stehen, oder die man wenigstens als solche betrachten kann, die der Wille hätte verhindern können; welche also die Person und nicht der Instinkt zu verantworten hat.“⁴⁹⁰ Durch diese Formulierung will Schiller verdeutlichen, dass der Instinkt durch die Gesetze der reinen Vernunft eingeschränkt werden kann und muss. Diese Begrenzung der Reichweite des Instinkts im Hinblick auf die Handlungen eines Menschen stellt das ausschlaggebende Merkmal einer Person dar. Es gibt nur da eine Person, wo die Vernunft vom Instinkt nicht unterdrückt wird. Solch eine Person leidet durch einen physischen Affekt, aber sie

⁴⁸⁷ Zu Kants ästhetischer Theorie des Genies vgl. KU, AA 05 307ff. Dass die ästhetischen Ideen sinnliche Erscheinungen sind, die nicht durch Verstandesbegriffe bestimmt werden können, wie es sonst bei den sinnlichen Anschauungen der Fall ist, lässt sich aus folgender Formulierung Kants schließen: „Geist in ästhetischer Bedeutung heißt das belebende Princip im Gemüthe. (...) Nun behaupte ich, dieses Princip sei nichts anders, als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann“ (KU, AA 05 313f).

⁴⁸⁸ NA 20, 202.

⁴⁸⁹ NA 20, 203.

⁴⁹⁰ NA 20, 203.

kann ihre sittliche Freiheit bewahren. In der tragischen Kunst muss demnach diese Unabhängigkeit des menschlichen Willens gegenüber der Sinnlichkeit gezeigt werden und dies vollzieht sich durch die Hervorhebung des „übersinnlichen Princips“⁴⁹¹ im Menschen, das zwischen der Sinnlichkeit und der Sittlichkeit vermittelt. Die Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit einer Darstellung übersinnlicher Ideen in der Tragödie ist demzufolge die Darstellung dieses übersinnlichen Prinzips – eine Antwort, die zunächst jedoch ungenügend erscheint, sodass Schiller in den folgenden Gedankengängen seiner Abhandlung diese Problematik erneut und gründlicher thematisiert.

Schiller unterscheidet zwischen zwei Unterarten des Erhabenen⁴⁹²: Er spricht vom Erhabenen der Fassung und von dem der Handlung. Diese Unterscheidung bezieht sich darauf, wie unsere Freiheit gegenüber der physischen Bedrohung geäußert wird. Eine negative Äußerung unserer geistigen Selbstständigkeit wird als Erhabenes der Fassung bezeichnet, wobei der Aspekt der Negativität dadurch gegeben ist, dass der moralische Zustand des Menschen *nicht* von seiner physischen Seite bestimmt wird: „Ein Erhabenes der Fassung ist jeder vom Schicksal unabhängige Charakter.“⁴⁹³ Dieses Erhabene können wir nur anschauen, „denn es beruht auf der Coexistenz.“⁴⁹⁴ Eine positive Äußerung unserer Freiheit dagegen ist mit dem Erhabenen der Handlung verbunden. Diese kann nur gedacht, nicht jedoch angeschaut werden – so Schiller –, sofern eine dargestellte Handlung mit der Sukzession verbunden ist, wofür der Verstand nötig ist.⁴⁹⁵ Wir müssen bei einer Handlung reflektieren, um z. B. das Leiden von dieser Handlung (d. h. einer eventuell freien Wahl) der Figur zu unterscheiden; wir müssen die Reihenfolge und den Charakter der Begebenheiten (Leiden, sinnliche oder sittliche Handlung) erst durch Reflexion beurteilen, bevor wir in den Zustand des Erhabenen übergehen können. Die tragische Figur übernimmt beim Erhabenen der Handlung die Kontrolle über die sinnliche Natur, sie bestimmt sie energisch (positives Moment des Erhabenen der Handlung), während die sinnliche Natur beim Erhabenen der Fassung den Menschen nicht (in diesem „nicht“ wird die

⁴⁹¹ NA 20, 204 Schiller erinnert uns hier an das „übersinnliche Substrat“ Kants.

⁴⁹² Wenngleich an dieser Stelle nicht verdeutlicht wird, welche der zwei Arten des Erhabenen diese Unterscheidung betrifft, bin ich der Ansicht, dass hier das Praktisch-Erhabene, und zwar das Pathetisch-Erhabene zergliedert wird. Dieser Meinung ist auch Barone: „Schiller unterteilt das Pathetischerhabene in zwei Arten, das Erhabene der Fassung und das Erhabene der Handlung.“ Barone 2004: 175.

⁴⁹³ NA 20, 211.

⁴⁹⁴ NA 20, 211.

⁴⁹⁵ Vgl. NA 20, 211.

Negation dieser Art vom Erhabenen ausgedrückt) „fassen“ und beeinträchtigen kann. Die bildenden Künstler können sich nur mit dem Erhabenen der Fassung beschäftigen, denn ein Bildhauer z. B. kann nur einen Moment in seinem Kunstwerk darstellen, in dem das Leiden und die Freiheit koexistieren, diese treten somit gleichzeitig auf. Der Bildhauer kann keine Reihe von Begebenheiten darstellen, aus der die Darstellung der Freiheit resultieren könnte. Der Dichter einer Tragödie hingegen kann beide Arten des Erhabenen verwenden (Erhabenes der Fassung und der Handlung), insofern er durch seine Figuren sowohl tragische Bilder als auch tragische Sukzessionen von Handlungen darstellen kann.

Beim Erhabenen der Handlung wird die Sittlichkeit des Menschen positiv und energisch als Handlung geäußert. Dies passiert erstens, wenn die tragische Figur freiwillig das moralische Gesetz achtet und deshalb „das Leiden erwählt“,⁴⁹⁶ wobei die moralische Pflicht für sie als „Motiv“⁴⁹⁷ fungiert. Ihr Leiden ist dann „eine Willenshandlung“.⁴⁹⁸ Oder, wenn zweitens der tragische Held die Sittlichkeit verletzt, woraus dann die Erfüllung des sittlichen Gesetzes und der Pflicht notwendig⁴⁹⁹ als Konsequenz dieser Widrigkeit erscheint. In diesem Kontext wird die Person von der Pflicht als „Macht“⁵⁰⁰ bestimmt. Beim erstgenannten Fall wird der moralische Charakter⁵⁰¹ des Menschen erkennbar, beim letzteren seine moralische Bestimmung. Schiller hält diese Unterscheidung zwischen der Pflicht als Motiv und der Pflicht als Macht im Rahmen seiner Kunsttheorie für sehr wichtig. Er benutzt sie, um die Beziehung zwischen Moral und Ästhetik (bzw. Sinnlichkeit) bei der tragischen Darstellung eines Leidens weiter zu präzisieren und an seine Kunst anzupassen. Am Ende seiner Analyse wird er zum Schluss kommen, dass das Erhabene der Handlung – als Macht dargestellt – die Vernunft bloß befriedigt, weil diese dabei das Vorhandensein der Moral bestätigen kann, während das Erhabene der Handlung – als Motiv dargestellt – die Einbildungskraft (Sinnlichkeit, Ästhetizität) fasziniert, weil diese dabei die Möglichkeit der Sittlichkeit im menschlichen Gemüt und die freie Wahl der Nutzung dieser Möglichkeit durch die tragische Figur erkennt. Er erwähnt zunächst das Beispiel Leonidas: „Ich denke mir z. B. die Selbstaufopferung des Leonidas bei Thermopylae. Moralisch beurtheilt, ist mir diese Handlung Darstellung

⁴⁹⁶ NA 20, 212.

⁴⁹⁷ NA 20, 212.

⁴⁹⁸ NA 20, 212.

⁴⁹⁹ Vgl. NA 20, 212.

⁵⁰⁰ NA 20, 212.

⁵⁰¹ Vgl. NA 20, 212.

des, bey allem Widerspruch der Instinkte erfüllten, Sittengesetzes, ästhetisch beurtheilt, ist sie mir Darstellung des, von allem Zwang der Instinkte unabhängigen, sittlichen Vermögens. Meinen moralischen Sinn (die Vernunft) befriedigt diese Handlung; meinen ästhetischen Sinn (die Einbildungskraft) entzückt sie.“⁵⁰² Wichtig bei diesem Beispiel ist die Betonung der Einbildungskraft als ästhetisches Grundvermögen des Menschen. Um die Rolle der Einbildungskraft bei der Rezeption des Erhabenen zu verdeutlichen, wie es am Beispiel von Leonidas analysiert wird, nimmt Schiller eine Unterscheidung unseres Wesens in zwei Naturen vor: die vernünftige und die sinnliche. Diese zwei Seiten unserer Existenz beziehen sich ihrerseits auf unterschiedliche, ihnen jeweils entsprechende Empfindungen. Als Vernunftwesen kann man nur Beifall oder Missbilligung empfinden, als Sinnwesen „empfinden wir Lust oder Unlust.“⁵⁰³ Nun werden sowohl der Beifall als auch die Lust mit der Befriedigung verbunden: Beim Beifall wird der Anspruch der Vernunft, bei der Lust das Bedürfnis der Sinne befriedigt. Diese Befriedigung findet in beiden Fällen zufällig statt. Das Notwendige wird soweit mit dem Zufälligen verbunden, dass man entweder vom Beifall oder von einer Lust sprechen kann. Die Vernunft fordert, dass man moralisch handelt. Es ist aber nur Zufall, ob der Mensch schließlich moralisch handelt oder nicht, da der Wille „frei ist“.⁵⁰⁴ Die Übereinstimmung einer zufälligen Handlung mit dem „Imperativ“⁵⁰⁵ der Vernunft hat ihre „Billigung oder Beyfall“⁵⁰⁶ zur Folge (also keine Lust). Die Einbildungskraft kann – anders als die Vernunft – keine Forderungen stellen, weil sie zur Sinnlichkeit gehört. Sie hat, wie Kant zeigt, keine eigene Gesetzgebung (wie die Vernunft oder der Verstand). Die Einbildungskraft als zur Sinnlichkeit gehörend verfügt lediglich über ein „Bedürfniß“,⁵⁰⁷ dass das Zufällige (die jeweilige menschliche Handlung) mit ihrem Interesse zusammenführt. Welches ist nun das Interesse der Einbildungskraft? Es handelt sich dabei um nichts anderes, als „sich frey von Gesetzen im Spiele zu erhalten.“⁵⁰⁸ Obwohl demnach sowohl die Vernunft als auch die Einbildungskraft bei der tragischen Darstellung eines Leidens befriedigt werden, muss der Grund der Befriedigung der Einbildungskraft als freies, produktives und vor allem ästhetisches

⁵⁰² NA 20, 213.

⁵⁰³ NA 20, 213.

⁵⁰⁴ NA 20, 214.

⁵⁰⁵ NA 20, 214.

⁵⁰⁶ NA 20, 214.

⁵⁰⁷ NA 20, 214.

⁵⁰⁸ NA 20, 214.

Vermögen sich von dem der Vernunft unterscheiden. Die Antwort auf diese komplexe Frage findet Schiller nun im Moment der *Möglichkeit*: Die Einbildungskraft ist demnach von Leonidas entzückt, weil dieser durch seine Taten auf die *Möglichkeit der Wahl*⁵⁰⁹ einer moralischen Handlung hinweist, nicht auf das Vorhandensein der Moral im menschlichen Gemüt, wie es bei der Billigung der Vernunft der Fall ist. „Daß Leonidas die heldenmüthige Entschließung wirklich faßte, billigen wir; daß er sie fassen konnte, darüber frohlocken wir und sind entzückt.“⁵¹⁰ Erkennt die Einbildungskraft beim dargestellten Leiden eine Übereinstimmung des Leidens mit ihrem Interesse (ästhetische Freiheit), so resultiert daraus nicht Billigung, sondern ästhetische, „positive Lust“.⁵¹¹ Es scheint, dass Schiller hier die Bereiche Sinnlichkeit (=Ästhetik, Einbildungskraft) und Sittlichkeit endgültig voneinander abgrenzen will. Wie bereits gezeigt, ist dieser Gedankengang auch in der Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* erkennbar. Dort ist von einer eventuellen moralischen Wirkung der Tragödie die Rede, die nur dann stattfindet, wenn die tragische Kunst rein ästhetisch ist. Hier betont er die unterschiedlichen Reaktionen des menschlichen Gemüts auf dieselbe tragische Handlung und das dargestellte Leiden danach, unter welchem Gesichtspunkt (ästhetisch oder moralisch) diese betrachtet werden. In diesem Kontext ist Schillers neue Interpretation der Freiheit von zentraler Bedeutung.⁵¹² Sie ist nicht mehr als die Befreiung von der Sinnlichkeit zu verstehen, die eine strenge Moral unter dem Aspekt der praktischen Vernunft verlangen würde, sondern als das Grundcharakteristikum eines der menschlichen Gemütsvermögen – der Einbildungskraft. Frei ist, wer der ästhetischen Freiheit seiner Einbildungskraft gemäß handelt. Weil nun die Einbildungskraft mit der Sinnlichkeit – gemäß Kant – transzendental verbunden ist, findet in diesen Formulierungen Schillers vielleicht die theoretisch und im Sinne eines begründeten Systems erfolgreichste Bestimmung der Grenzen und Aufgaben von Ästhetik und Moral, Natur und Vernunft sowie Sinnlichkeit und Sittlichkeit im Rahmen der Frage nach einer sinnlichen

⁵⁰⁹ Z. B. zwischen der Achtung auf die Pflicht und dem Selbsterhaltungstrieb.

⁵¹⁰ NA 20, 215.

⁵¹¹ NA 20, 215.

⁵¹² Benno von Wiese spricht diesbezüglich von einer „Wendung“ (Wiese 1978: 443): „Denn es ist der Bereich der Phantasie, in dem das Erhabene erst einmal spielend vorweggenommen wird und der es daher auf eine ästhetische, nicht sittliche Weise legitimiert.“ Diese Wende Schillers, welche das Ästhetische vom Moralischen im Rahmen der tragischen Kunst klar abgrenzt und eine ästhetische Versinnlichung von Vernunftbegriffen erst unter diesen neuen Bedingungen gestattet, darf nicht mit jener Wende verwechselt werden, die ich in meiner Analyse der Schrift *Über das Erhabene* und des Dramas *Die Braut von Messina* thematisiere und die eine totale Eliminierung des moralischen Elements im Erhabenen mit sich bringt.

Darstellung der Freiheit statt. Schiller findet durch die Betonung des Moments der Möglichkeit und der Freiheit der Einbildungskraft zur Lösung des Problems der Darstellung von Freiheit in seiner tragischen Kunst, welche transzendental durch die Kantische Philosophie begründet ist,⁵¹³ was ihm zuvor nicht gelungen war. Die klare Abgrenzung von Ästhetik und Moral hat enorme Auswirkungen auf Schillers Hauptanliegen, nämlich die Versinnlichung der Freiheit durch die tragische Kunst: Nicht die in der Tragödie siegende Moral oder die Vorschriften der praktischen Vernunft führen die Person zur sittlichen Freiheit (als Befreiung von der Sinnlichkeit); vielmehr ist es die u. a. durch die tragische Kunst aktivierte Einbildungskraft, die den Menschen zur ästhetischen Freiheit *erzieht*, wobei die ästhetische Lust das Mittel dieser Entwicklung ist: „Mit dieser Wendung [der Autor bezieht sich auf die Phrase Schillers zum Interesse der Einbildungskraft, „sich frey von Gesetzen im Spiele zu erhalten“, die ich oben angeführt habe, NA 20, 214] stößt Schiller bereits zu einem neuen Freiheitsbegriff vor, der von dem der moralischen Freiheit durchaus unterschieden werden muß. Denn diese besteht gerade in der freiwilligen, bis zur Demütigung reichenden Unterwerfung unter das Gesetz der Vernunft, während mit dem Begriff der Freiheit hier die Begriffe der Phantasie und der Lust verbunden werden und Freiheit als ein Vermögen der Einbildungskraft postuliert wird.“⁵¹⁴ Die positive Aktivierung und die Aufwertung der ästhetischen Funktion der Einbildungskraft im Rahmen dieses neuen Freiheitsbegriffs wird auch als „Inversion“,⁵¹⁵ als Umkehrung bezeichnet. Die Einbildungskraft ist nicht mehr durch die Negativität der Darstellung leidvoller Erscheinungen bzw. die Undarstellbarkeit von sittlichen Ideen eingeschränkt, sondern schafft ganz im Gegenteil frei und positiv ihre eigene ästhetische Welt, in der die Freiheit neu definiert und wirklich erlebbar ist. Die Sphäre der Notwendigkeit wird durch die Sphäre der Möglichkeit abgelöst, in dem der Mensch die Freiheit als eine sinnlich vorhandene Realität durch die tragische Kunst erfahren kann.⁵¹⁶ Die Möglichkeit einer sinnlichen Darstellung von Vernunftbegriffen in der Tragödie wird nicht mehr

⁵¹³ Transzendental und theoretisch unterstützt wird dieser Versuch Schillers insofern, als er Begriffe und Zusammenhänge wie die Rolle der Einbildungskraft im System des menschlichen Gemüts und ihre Subjektivität von den entsprechenden Thesen in der Transzendentalphilosophie und vor allem in der *Kritik der Urteilskraft* Kants übernimmt und an die Bedürfnisse seiner Zielsetzung anpasst.

⁵¹⁴ NA 21, *Anmerkungen zu Band 20*, 193.

⁵¹⁵ Feger 1995: 285.

⁵¹⁶ Aufgrund dieser Funktion der Einbildungskraft spricht Feger vom Übergang von der transzendentalen zu einer anthropologisierten Einbildungskraft in der Ästhetik Schillers. Vgl. Feger 1995: 290.

im strengen Bereich der moralischen Pflicht sondern im freien Feld der ästhetischen Erfahrung betrachtet, wodurch die Freiheit der Einbildungskraft als subjektives ästhetisches Vermögen im menschlichen Gemüt zur darstellbaren und realisierbaren Freiheit nicht der tragischen Figuren sondern des Publikums führt: „Damit ist sie [die Einbildungskraft, V.D.] diejenige Instanz, die das paradoxe Selbstverhältnis, daß der Mensch *von Natur aus nicht Natur ist*, ermöglicht und zu vernünftigen Zwecken befähigt.“⁵¹⁷ Um die Unterscheidung zwischen einer moralischen und ästhetischen Rezeption einer einzelnen tragischen Handlung weiter zu erklären, nennt Schiller Situationen, in denen das moralische Urteil die tragische Handlung sogar verwerfen muss, wohingegen das ästhetische diese durchaus bestätigen und bejahen kann.⁵¹⁸ Schillers Versuch, bei der Betrachtung des Pathetischen in der Tragödie das Ästhetische vom Moralischen zu trennen, stützt sich nach den bisherigen Erörterungen auf das Moment der durch die tragische Figur dargestellten Möglichkeit einer Anwendung der Sittlichkeit im Menschen. *Nicht die Feststellung des Vorhandenseins der Moral, welche die praktische Vernunft befriedigt, sondern die Entdeckung einer Möglichkeit, frei und somit moralisch zu handeln, ist die Quelle der ästhetischen Lust.* „Daher läßt uns das ästhetische Urtheil frey und erhebt und begeistert uns, weil wir uns schon durch das bloße Vermögen, absolut zu wollen, schon durch die bloße Anlage zur Moralität gegen die Sinnlichkeit in augenscheinlichem Vortheil befinden, weil schon durch die bloße Möglichkeit, uns vom Zwange der Natur loszusagen, unserm Freiheitsbedürfniß geschmeichelt wird.“⁵¹⁹ Dieser Unterschied erlaubt Schiller die Aussage, dass „die moralische und die ästhetische Beurtheilung, weit entfernt einander zu unterstützen, einander vielmehr im Wege stehen, weil sie dem Gemüth zwey ganz entgegengesetzte Richtungen geben; denn die Gesetzmäßigkeit, welche die Vernunft als moralische Richterin fordert, besteht nicht mit der Ungebundenheit, welche die Einbildungskraft, als ästhetische Richterin verlangt.“⁵²⁰ Diese Differenzierung ist zugleich auch eine theoretisch besser fundierte Antwort auf die Frage nach der Darstellung der sonst undarstellbaren Ideen der Vernunft in der Tragödie. Eine solche Darstellung wird möglich, wenn sie ästhetisch ist, d. h. wenn sie dem Interesse des ästhetischen

⁵¹⁷ Feger 1995: 284 (Hervorhebungen von Hans Feger).

⁵¹⁸ Schiller erwähnt das Beispiel der Selbstverbrennung des Peregrinus Proteus zu Olympia, die als moralisch inakzeptabel betrachtet werden kann, vgl. NA 20, 215.

⁵¹⁹ NA 20, 216.

⁵²⁰ NA 20, 217.

Vermögens im Menschen, nämlich der Einbildungskraft, und nicht der Vernunft entspricht. Vernunftideen werden demnach in der Tragödie durch das Pathetische versinnlicht, wenn sie den Freiheitsanspruch der Einbildungskraft in dem Sinne befriedigen, dass die Möglichkeit der Anwendung und nicht das Vorhandensein der Sittlichkeit in der menschlichen Existenz ästhetisch in den Vordergrund tritt. In diesem Sinne sagt Schiller, dass eine moralische Handlung nur dann in einem Kunstwerk verwertet werden darf, wenn dadurch nicht die Vernunft auf ihre Regeln, sondern die Einbildungskraft auf das Vermögen des Willens hingewiesen wird.⁵²¹

Der Zweck der Kunst muss immer das Ergötzen⁵²² bleiben. Daher ist es die Aufgabe des Künstlers, sittliche Handlungen entsprechend zu behandeln, d. h. er muss auf eine ästhetische Verbesserung des Subjekts abzielen. Diese Erhöhung des Zuschauers findet nur dann statt, wenn durch das Kunstwerk auf das Vorhandensein des Vermögens des freien Willens hingewiesen wird, nicht durch die Darstellung einer wirklich durchgeführten, aus Achtung für das Gesetz vollzogenen Handlung: „Es ist also bloß die vorgestellte Möglichkeit eines absolut freyen Wollens, wodurch die wirkliche Ausübung desselben unsern ästhetischen Sinn gefällt.“⁵²³

Es ist interessant, dass Schiller im Rahmen seiner ästhetischen Untersuchungen die Rolle der Geschichte betrachtet. Er kommt zu der Aussage, dass die poetische (und nicht die historische) Wahrheit der Grund des ästhetischen Vergnügens an erhabenen Gegenständen ist.⁵²⁴ Nun besteht aber die poetische Wahrheit nicht in tatsächlichen Ereignissen, sondern in der Möglichkeit (und nicht in der Notwendigkeit), dass etwas passiert bzw. man auf eine bestimmte Weise handelt, also „in der innern Möglichkeit der Sache.“⁵²⁵ In diesem Sinne lehnt Schiller die traditionelle Art der Dichtung seines Herkunftslandes ab, bei der Gegenstände der nationalen Geschichte zum Stoff eines Kunstwerks werden. Er kritisiert jene Dichter, welche die Meinung vertreten, dass sie dadurch den griechischen Poeten gleichen. „Die Poesie soll ihren Weg nicht durch die kalte Region des Gedächtnisses nehmen, soll nie die Gelehrsamkeit zu ihrer

⁵²¹ Vgl. NA 20, 217.

⁵²² Vgl. NA 20, 218.

⁵²³ NA 20, 218.

⁵²⁴ Vgl. NA 20, 218. Auffallend ist, dass Schiller Dramen mit geschichtlichen Grundlagen geschrieben hat (z. B. *Wilhelm Tell*). Den Gebrauch von wirklichen Geschehnissen zum Zweck der Kunst versucht Schiller jedoch zu rechtfertigen und in seinen Grenzen festzulegen. Man kann darüber hinaus davon ausgehen, dass die Unterscheidung zwischen historischer und poetischer Wahrheit, die Schiller schon in seiner Schrift *Über die tragische Kunst* untersucht hat und hier erneut unternimmt, die Romantik sehr stark beeinflusst hat, sodass die romantischen Poeten später von der Wahrheit des Künstlerischen als absolute Wahrheit im Gegensatz zur Wahrheit des Wirklichen sprachen.

⁵²⁵ NA 20, 218.

Auslegerinn, nie den Eigennutz zu ihrem Fürsprecher machen. Sie soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen floß, und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen.“⁵²⁶ Die Poesie darf keinem bestimmten menschlichen, gesellschaftlichen und nationalen Zweck dienen, denn dies würde ihre Freiheit verletzen. Dadurch bricht Schiller mit der traditionellen Lyrik seiner Zeit und bahnt den Weg für die romantische Poesie, die sich mit dem Inneren des Menschen beschäftigt. Ein freies ästhetisches Urteil kann demzufolge nur über eine freie Kunst gefällt werden, deren Gegenstand „das Total der menschlichen Natur“⁵²⁷ ist. Die Poesie ist keine Poesie, wenn sie als Lehrerin oder Beraterin des menschlichen Charakters funktioniert. Sie kann den Menschen nur zum Helden erziehen, kann bei seinem Versuch, moralisch zu handeln, bloß Hilfe leisten. *Diese Funktion kann die Kunst nur dann erfüllen, wenn sie nicht dem Verlangen der Vernunft, dass ihr gemäß gehandelt wird, sondern dem Interesse der Einbildungskraft daran, dass entsprechend gehandelt werden kann, nachgeht. Schiller stellt demzufolge die Freiheit des menschlichen Gemüts nicht infrage, sofern man sich auf die Freiheit der Einbildungskraft bezieht, nicht auf die Gesetzmäßigkeit der reinen Vernunft.* Die Zweckmäßigkeit eines erhabenen Gegenstandes liegt demnach darin, dass sich die Möglichkeit, nicht der Sollzustand einer moralischen Handlung darstellen lässt. Auf diese Weise kann es zu jenem Vergnügen an tragischen Gegenständen kommen, das die tragische Kunst stets bezwecken muss.

Schiller betont, dass es nicht notwendig ist, dass die handelnden Helden einer Tragödie „gute Personen“ sind: „Für sein [des Dichters, V.D.] Interesse ist es eins, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will (...).“⁵²⁸ Wichtig bei der ästhetischen Erfahrung – sowohl für den Tragiker als auch für das Publikum – ist die Feststellung des Vorhandenseins der Kraft des Willens, nicht die „Richtung der Kraft.“⁵²⁹ Moralisch böse Personen sind demzufolge oft geeigneter für die ästhetische Funktion der Tragödie, wenn darin die Überwindung von Trieben (wie dem der Selbsterhaltung) hervorgehoben werden muss. „Ein Lasterhafter fängt an, uns zu interessieren, sobald er Glück und Leben wagen muß, um seinen schlimmen Willen durchzusetzen; ein Tugendhafter hingegen verliert in demselben Verhältniß unsre Aufmerksamkeit, als seine Glückseligkeit

⁵²⁶ NA 20, 219.

⁵²⁷ NA 20, 219.

⁵²⁸ Vgl. NA 20, 220.

⁵²⁹ NA 20, 220.

selbst ihn zum Wohlverhalten nöthigt.“⁵³⁰ Ein Racheakt ist moralisch verwerflich, aber er gefällt ästhetisch, wenn dadurch die moralisch böse Person vernichtet wird: Medea⁵³¹ verletzt die Moral durch ihren rachsüchtigen Mord, gleichzeitig aber ist sie ästhetisch erhaben, weil sie dabei ihre eigenen Kinder tötet, d. h. selbst leidet.

Schiller hat sich bereits für die poetische Wahrheit im Gegensatz zur geschichtlichen ausgesprochen. Nun schreibt er, dass das ästhetische Urteil mehr Wahres enthält, als man gewöhnlich glaubt. Er verbindet den Begriff der Wahrheit mit dem Inneren des Menschen, nicht mit dessen äußeren Taten. In diesem Sinne behauptet er, dass „böse“ Menschen oft eine stärker ausgeprägte Anlage zum Moralischen⁵³² aufweisen, als tugendhafte, die das Gute nur aus Achtung für das moralische Gesetz tun.⁵³³ Den Bösewicht, den Schiller als „halbguten Charakter“⁵³⁴ bezeichnet, womit er den gemischten Charakter in die Theorie des Dramas einführt, verfolgt der Zuschauer mit größerer Aufmerksamkeit als den Tugendhaften, weil er das Gute *vielleicht* tut, indem er frei von der Gesetzmäßigkeit der Vernunft diese und nicht eine andere Wahl trifft. Die ästhetische Verwendung von gemischten, bösen oder nicht unbedingt guten Charakteren trägt nach den bisherigen Erörterungen wesentlich zur Darstellung der Freiheit in der Tragödie bei, weil derartige Figuren der Bedingung dieser Darstellungsform äußerst angemessen erscheinen. Dieser Bedingung nach muss – dem Wesen der Einbildungskraft gemäß – in der Tragödie die Möglichkeit der Anwendung, nicht das Vorhandensein der Moral in der menschlichen Existenz dargestellt werden, was die gemischten Charaktere sehr effektiv versinnlichen können.

Wir können die zentrale Rolle der Einbildungskraft als menschliches Vermögen in der ästhetischen Theorie Friedrich Schillers aufgrund der bisherigen Untersuchungen

⁵³⁰ NA 20, 220.

⁵³¹ Vgl. NA 20, 220.

⁵³² Schiller bezeichnet diese Sittlichkeit als „wahrhaft moralische Freiheit“ (ebenda).

⁵³³ Die Frage nach dem „gemischten“ Charakter bespricht Barone sehr aufschlussreich. Er weist darauf hin, dass Schiller für seine Dramen *Don Carlos* und *Die Räuber* Helden eingesetzt hat, für die man nicht mit Sicherheit behaupten kann, dass sie das Gute nach einem verdorbenen Leben nur aufgrund ihrer Reue oder moralischen Anlage tun. Demzufolge, gibt es bei Schiller nicht nur gemischte Charaktere, sondern auch Handlungen, die ambivalent beurteilt werden dürfen. Selbst Taten, die moralisch eindeutig sind, wie die Aufopferung, werden in Schillers Dramen mit Zweideutigkeiten und Unklarheiten verbunden und im Hinblick auf ihre wahren Motive infrage gestellt. (Vgl. Barone 2004: 184ff). Solch eine „offene“ Annäherung an sonst fixierte und moralisch klar definierte Handlungen weist wieder auf den Versuch Schillers hin, das Ästhetische bzw. Anthropologische in seiner Dramentheorie beizubehalten. Es wird mitunter auch behauptet, dass Schiller die Frage nach den gemischten Charakteren in *Über das Pathetische* bespricht, weil er von seiner parallelen Arbeit an *Wallenstein* beeinflusst war, der keine eindeutig moralische Person ist und doch als ästhetisch groß vorgestellt wird (Vgl. Schillemeit, Jost 2009: 35).

⁵³⁴ NA 20, 221.

eindeutig erkennen. Das Verständnis ihrer Funktion in einer Tragödie ist wesentlich für die Erfüllung des Zwecks der Tragödie, nämlich der Darstellung der Freiheit. Obwohl die Freiheit durch die Darstellung einer moralischen Handlung versinnlicht werden kann, will Schiller die Kunst nicht bloß als eine Vermittlerin von sittlichen Ideen beschreiben. Wichtig für ihn ist die Beibehaltung des ästhetischen Charakters einer Tragödie, weshalb er betont, dass der tragische Künstler das Interesse der Einbildungskraft und nicht die Gesetzmäßigkeit der Vernunft darstellen sollte. Dieses Interesse gründet auf der Möglichkeit bzw. der Freiheit, dass man sittlich handeln kann. Nach Schiller soll allerdings bei einer Tragödie keine „Verwirrung der Grenzen“⁵³⁵ stattfinden, d. h. weder die Sittlichkeit noch die Sinnlichkeit dürfen bei der tragischen Darstellung absolut dominant sein. Ein Drama kann nur dann ästhetisch wirken, wenn es frei sowohl von der bloßen Sinnlichkeit als auch von der strengen Gesetzmäßigkeit der praktischen Vernunft ist. Die Bewahrung des Ästhetischen einer Tragödie ist ihrerseits die Bedingung für eine moralische Wirkung der tragischen Kunst, und kann, wie ich betont habe, nur durch die Berücksichtigung des Interesses der Einbildungskraft vollzogen werden. Die Versinnlichung der Ideen der Vernunft durch die Einbildungskraft, die Kant in seiner *Analytik des Erhabenen* thematisiert, versucht Schiller zu begründen, indem er die Einbildungskraft als „Richterinn“⁵³⁶ des Ästhetischen gegenüber der reinen Vernunft hervorhebt. Er stellt das Können und nicht das Sollen in den Mittelpunkt seiner Dramentheorie, den Menschen und nicht das Gesetz. In der Schrift *Über das Erhabene*, die ich im Folgenden analysiere, findet eine Verlagerung des Schwerpunktes des Erhabenen statt. Schiller interessiert sich nicht mehr für die Darstellung von Vernunftideen innerhalb der Tragödie, welche sowohl die Sinnlichkeit als auch die Sittlichkeit gleich berücksichtigt. Vielmehr beabsichtigt er, das Erhabene neu zu definieren, wobei er auf das Zentrum seiner theoretischen Arbeit, nämlich die Darstellung von Vernunftbegriffen – meiner Ansicht nach – völlig verzichtet und zu einem Erhabenen übergeht, das nun als „Reflexionserhabenes“ seine ästhetische Wirkung allein durch die Aktivierung der Reflexion im Gemüt des Kunstrezipienten vollzieht, ohne dass dabei eine moralische Orientierung denkbar ist; ganz im Gegenteil, das Chaos, die Verwirrung und die Anarchie – u. a. in der Moral, in der Geschichte, in der zeitgenössischen Gesellschaft,

⁵³⁵ NA 20, 221.

⁵³⁶ NA 20, 217.

in der ästhetischen Theorie und in der dramatischen Praxis – sind die neuen Aktuatoren des Gemüts, das nun nur dadurch ästhetisch erzogen werden kann.

2.3 Die Wende Schillers zum Reflexionserhabenen – *Über das Erhabene*

Die Entstehungsgeschichte dieser Schrift ist ein bekannter Streitpunkt in der Literatur.⁵³⁷ Für meine Analyse ist jedoch bedeutsamer, dass der Aufsatz meiner

⁵³⁷ Vgl. NA 21, 328f. Objektive und direkte Hinweise auf die Entstehung des Aufsatzes gibt es nicht. Er soll zwischen 1793 und 1796 oder zwischen 1796 und 1799 geschrieben und 1801 (im dritten Band der *Kleineren prosaischen Schriften* – Leipzig – zusammen mit dem Zweitdruck der *Briefe über die ästhetische Erziehung* und der Schrift *Über das Pathetische*) veröffentlicht worden sein. Benno von Wiese ist in seiner *Entstehungsgeschichte* in der NA der Meinung, Schiller habe sich mit der Schrift *Über das Erhabene* in der ersten Hälfte der neunziger Jahre befasst, als er sich auch mit den Schriften *Über das Pathetische* und *Vom Erhabenen* beschäftigt habe. Die angebliche zeitliche Differenz zwischen dem Aufsatz *Über das Erhabene* und den zwei anderen diesbezüglichen Schriften habe nichts mit der Notwendigkeit einer wesentlichen Änderung Schillers ästhetischer Theorie des Erhabenen zu tun, die sich möglicherweise nach dem Vervollständigen seiner ästhetischen Briefe ergeben habe. Er spricht hingegen von einer eventuellen und wenig ausführlichen Überarbeitung der Schrift aufgrund von Erkenntnissen, die durch die ästhetischen Briefe und die Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* gewonnen worden seien. Die Schrift *Über das Erhabene* sei demzufolge als der „Abschluss der Abhandlungen über den Bereich des Erhabenen und Pathetischen gedacht“ (NA 21, 329) und sei bloß durch einige weitere Elemente ergänzt worden, nachdem Schiller sich mit den Abhandlungen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und *Über naive und sentimentalische Dichtung* befasst habe. Der Datierung des Aufsatzes *Über das Erhabene* vor 1796 stimmen auch Oskar Wanzel (In: Schillers Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe, Band 12, Zweiter Teil, 396ff) und Rolf-Peter Janz (In: Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 8, 1448) zu. Eine spätere Datierung wird von Fricke/Göpfert (in: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Band 5, 1194ff.) angenommen. Für eine Datierung nach 1796 spricht sich auch Barone aus (Barone 2004: 112ff). Er geht von einem Zusammenhang zwischen *Über das Erhabene* und den *ästhetischen Briefen* aus, aber er vertritt die Ansicht, dass *Über das Erhabene* „einen klaren Neuansatz“ (Barone 2004: 162) in Bezug auf die *Briefe* bringe. Bethge spricht von einer inhaltlichen Distanzierung der Schrift *Über das Erhabene* den diesbezüglichen Schriften vor 1793 gegenüber und stellt in dieser Schrift eine klare Abgrenzung zu den zwei Schriften *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* fest, einen inhaltlichen Unterschied, der gerade durch die Bearbeitung der *ästhetischen Briefe* und des Aufsatzes *Über naive...* entstanden sei. Die zwei Aufsätze (*Vom Erhabenen*, *Über das Pathetische*) seien das Resultat der Schillerschen Beschäftigung mit der Kantischen Philosophie des Erhabenen. Die Schrift *Über das Erhabene* hänge hingegen eng mit dem Rahmen einer ästhetischen Erziehung zusammen, den Schiller durch seine weiteren großen Abhandlungen festgelegt habe (die der Schönheit eine größere Bedeutung beimessen) und bilde den Gegensatz dazu. (Vgl. Bethge 1995: 666f). Für ihn sei die Schrift demzufolge eine Rückkehr Schillers zu seinen theoretischen, philosophischen und ästhetischen Beschäftigungen mit der Erhabenheit, nachdem er in seinen großen Abhandlungen die Schönheit in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen gestellt habe. Bethge gibt allerdings zu, dass, obwohl die Schrift 1801 veröffentlicht worden sei, es nicht bekannt ist, wann sie eigentlich geschrieben worden sei. Der Meinung der Ungewissheit über das Entstehungsdatum der Schrift ist auch Schillemeit. Er ist auch - wie Bethge - für die Meinung, welche besagt, dass *Über das Erhabene* die Wiederherstellung der Dominanz des Erhabenen in Schillers Plan einer ästhetischen Erziehung thematisiert. Schillemeit nach setze der Aufsatz *Über das Erhabene* inhaltlich die Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* fort, um die Priorität des Schönen in der großen Abhandlung zugunsten des Erhabenen in *Über das Erhabene* aufzuheben. Vgl. Schillemeit, Jost 2009: 7 und 24ff. Awe (Awe 2012) ist für eine Datierung nach 1796 und eine inhaltliche Verbindung zwischen *Über das Erhabene* und den *ästhetischen Briefen* in dem Sinne, dass Schiller in *Über das Erhabene* die in den Briefen erörterte Problematik der Dichotomisierung der menschlichen Gesellschaft und Existenz so aufgreift,

Meinung nach aus zwei inhaltlich unterschiedlichen Teilen besteht. Der erste Teil (NA 21, S. 38–47) entspricht den Schillerschen Gedanken und Formulierungen, wie sie in seinen ästhetischen Schriften bis 1793 zu finden sind: Die Bearbeitung des Kantischen Erhabenen im Rahmen seiner Theorie der Tragödie als Darstellung einer Überwindung der Sinnlichkeit durch die Moral, die Betonung der ästhetischen Entwicklung und Kultivierung des Gemüts für das Erhabene sowie die Analyse der Beziehung zwischen Schönheit und Erhabenheit im Sinne von Kant verweisen deutlich auf die frühere Phase der Schillerschen Kunsttheorie. Im zweiten Teil (NA 21, 47–54) findet hingegen eine „Wende“⁵³⁸ statt, in der Schiller den Grundrahmen eines neuen philosophischen und ästhetischen Konzeptes skizziert, indem er Begriffe wie „Verwirrung“⁵³⁹, „Anarchie der moralischen Welt“,⁵⁴⁰ „Mangel einer Zweckverbindung“⁵⁴¹, „Freyheit in allen ihren moralischen Widersprüchen und physischen Uebeln“,⁵⁴² „Gemählde der mit dem Schicksal *ringenden* Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphirenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maaß aufstellt“⁵⁴³ und „Weltgeschichte [als, V.D.] ein erhabenes Object“⁵⁴⁴ diskutiert, die grundsätzlich in seiner bisherigen Ästhetik nicht berührt worden waren. Mit diesen Gedanken scheint Schiller sein bisheriges Programm einer ästhetischen

dass daraus die „Freiheit des Gemüts“ (439) in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen gestellt wird. *Über das Erhabene* sei demnach „in enger Nähe zu den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*“ (439) entstanden (Vgl. auch Awe 2012: 346f). Zelle (Zelle 1995: 180f) ist auch für eine (späte) Datierung der Schrift nach 1793 und eine inhaltliche Verknüpfung derselben mit den *ästhetischen Briefen* in dem Sinne, dass der Aufsatz *Über das Erhabene* Schillers ästhetische Erziehung in Richtung Erhabenheit umlenkt (vgl. Zelle 1995: 182). Koopmann (Koopmann 1998: 575 - 585) dagegen verbindet *Über das Erhabene* inhaltlich mit *Über das Pathetische* (vgl. 581). Eine sehr interessante Ansicht vertritt Elias, der die Schriften *Über naive und sentimentalische Dichtung* und *Über das Erhabene* ins amerikanische Englisch übersetzt hat. Er geht von einer Bearbeitung des *Über das Erhabene* durch Schiller in zwei Phasen aus: Das erste Teil sei im Jahre 1793, das zweite dagegen kurz vor der Veröffentlichung 1801 geschrieben worden (vgl. Elias 1966: 52, 79 und 220). Die zweite Stufe der Bearbeitung gehe mit einer negativen „Wende“ („radically different“, Elias 1966: 52) Schillers einher, was eine Versinnlichung der Freiheit und eine Versöhnung der menschlichen Dichotomie betreffe. Diese „Wende“ Schillers zu seinem späten Pessimismus, auf die Elias hier anspielt, macht den Kern meiner Argumentation für eine Transformation des Erhabenen beim späten Schiller aus.

⁵³⁸ Zum Begriff „Wendung“ Schillers im Rahmen des *Über das Pathetische* im Sinne einer Trennung von Ästhetik und Moral, was eine ästhetische Versinnlichung von Vernunftbegriffen durch die Tragödie betreffen kann, vgl. den entsprechenden Text meiner Arbeit. Hier wird von einem ganz unterschiedlichen Punkt des Schillerschen Gedankengangs ausgegangen.

⁵³⁹ NA 21, 47.

⁵⁴⁰ NA 21, 48.

⁵⁴¹ NA 21, 48.

⁵⁴² NA 21, 49.

⁵⁴³ NA 21, 52.

⁵⁴⁴ NA 21, 49.

Erziehung⁵⁴⁵ in Richtung „Freiheit in der Erscheinung“ insofern zu hinterfragen, als er jetzt die Richtung bzw. den Zweck, dem seine Ästhetik einheitlich dient, anders festlegt. Die Wirkung, welche die Französische Revolution mit ihren gewalttätigen und terroristischen Ereignissen auf ihn ausgeübt hat, scheint hier nicht mehr jener zu entsprechen, die in den *ästhetischen Briefen* formuliert ist. Schiller will nun den Zweck der Kunst nicht länger in der Darstellung der „Freiheit in der Erscheinung“, in der ästhetischen Versöhnung der durch die Zivilisation eingetretenen Dichotomie des menschlichen Gemüts und in der Darstellung des menschlichen Leidens als Quelle ästhetischer Freiheit sehen,⁵⁴⁶ sondern bezieht sich vielmehr auf das Scheitern, sowohl die Natur als auch die Geschichte als System jeweils einheitlich zu begreifen: „Stand noch in den Briefen zur ästhetischen Erziehung das harmonische Schönheits- und Menschheitsideal im Mittelpunkt einer positiven Geschichtsutopie, so scheint sich diese zu einer desillusionierten negativen Natur und Geschichtsauffassung verdüstert zu haben“.⁵⁴⁷ In diesem Rahmen verbindet Schiller das Erhabene erstmals ausführlich mit dem Verstand und der Teleologie. Im zweiten Teil von *Über das Erhabene* geht er von der (neuen) Möglichkeit aus, auch die Verwirrung in der Natur und das Fehlen einer entsprechenden systematischen Betrachtung derselben als Erhabenes betrachten zu können, um dann diese Verwirrung – im Sinne des Fehlens einer Möglichkeit, die Moral und die Freiheit in dieser Welt zu realisieren – auf die Geschichte zu übertragen. Die (tragische) Kunst, welche in diesem Kontext neu konfiguriert wird, soll nicht mehr das (pathetische) Leiden und die Überwindung der Sinnlichkeit durch die ästhetische Freiheit in den Vordergrund stellen, sondern gerade das Chaos und die Unordnung sowohl in der Natur als auch in der Geschichte⁵⁴⁸ und im Leben der

⁵⁴⁵ Solch ein Programm findet sich in den Schriften zur Tragödie bis 1793 nicht. Es ist vor allem in der Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* zu finden. Somit unterscheidet sich die Schrift *Über das Erhabene* auch dadurch von den Schriften *Vom Erhabenen*, *Über das Pathetische* und den anderen Schriften zur tragischen Kunst vor 1793, dass Schiller darin das Erhabene als Bestandteil einer ästhetischen Erziehung betrachtet. Vgl. Barone 2004: 117. Wie ich zeigen werde, unterscheidet sich auch der Begriff der ästhetischen Erziehung in der Schrift *Über das Erhabene* von dem in der Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Ich werde zeigen, dass Schiller auf die Idee einer ästhetischen Erziehung und eines positiven Ausgangs der menschlichen Geschichte bei seinem späteren Erhabenen total verzichtet. Somit finde ich die Stelle von Schillemeit nicht richtig, dass die Schrift *Über das Erhabene* inhaltlich mit der Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung* gleichbedeutend ist, was eine ästhetische Erziehung des Menschen betreffen kann. Vgl. Schillemeit, Jost 2009: 24 ff.

⁵⁴⁶ Das Erhabene spielt bei dieser Programmatik eine ergänzende Rolle zur Schönheit. „Das projizierte anthropologische Ziel für den endlichen Menschen umfaßt demnach komplementär sowohl schönes Spiel als auch Erhabenheit.“ (Awe 2012: 342).

⁵⁴⁷ Noetzel 2006: 214.

⁵⁴⁸ Das beste Beispiel einer Tragödie Schillers, die auf seinem neuen geschichtsphilosophischen Konzept basiert, wie es in der Schrift *Über das Erhabene* formuliert wird und in dem die Geschichte

dargestellten Figuren so darstellen, dass eine intensive Reflexion im Gemüt des Publikums aktiviert wird.⁵⁴⁹ Diese Reflexion seitens der Zuschauer bezieht sich auf neu gestellte Fragen, insbesondere auf die Frage nach der Freiheit des Menschen seinem Schicksal gegenüber, wie es sich in der Natur und in der Geschichte (vor allem nach den Gewalttaten der Französischen Revolution) offenbart (hat). Sie lautet: Kann der Mensch wirklich frei sein oder sind die Geschichte und die Welt – wie die geschichtlichen Gegebenheiten bisher zeigen – so vorbestimmt, dass eine mögliche Überwindung der Sinnlichkeit ausgeschlossen ist? Bin ich in meiner Lebensführung frei oder ist alles schon vorbestimmt?⁵⁵⁰ Gibt es einen zentralen Begriff, nach dem man die Natur als ein System einheitlich begreifen kann? Was passiert, wenn wir das Gegenteil erfahren? Gibt es einen entsprechenden diachronischen Sinn in der Geschichte, durch den wir sie z. B. einheitlich als moralisch oder unmoralisch bezeichnen dürfen? Gibt es die Hoffnung auf eine moralische Verbesserung in dieser Welt?⁵⁵¹ Was ist das Resultat, wenn man beim Hoffen auf eine bessere Welt scheitern muss? Somit ist die Schrift *Über das Erhabene* insofern als ein Wendepunkt in der ästhetischen Theorie (der Tragödie) Schillers zu betrachten, als sie eine mögliche Verbesserung der Gesellschaft nicht durch die in der tragischen Kunst dargestellten Leiden und deren entsprechende Überwindung in Richtung Freiheit bezweckt,

mit keiner moralischen Weltordnung sowohl für die Vergangenheit als auch für die Zukunft mehr verbunden werden kann, ist seine Trilogie *Wallenstein*. Dieses Drama wird mithilfe der entsprechenden Schlussfolgerungen aus dem Aufsatz *Über das Erhabene* von Paul Barone ausführlich interpretiert (Vgl. Barone 2004: 215 ff).

⁵⁴⁹ Bei seiner Erörterung des Spätwerks von Schiller schreibt diesbezüglich Hofmann: „Das Erhabene ist also bezogen auf Kunst und Literatur kein Phänomen der Darstellungsebene, sondern primär ein Rezeptionsphänomen, das auf die Reflexion des Dargestellten im Bewusstsein des Rezipienten rekurriert.“ (Hoffman 2006: 188).

⁵⁵⁰ Diese Frage bildet den Schwerpunkt des Dramas *Die Braut von Messina*, das auf jener Interpretation des Erhabenen basiert, die in der Schrift *Über das Erhabene* formuliert wird, und das ich im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit ausführlich thematisiere.

⁵⁵¹ Auf diese Frage hat Schiller in seiner Schrift *Über die tragische Kunst* positiv geantwortet, was die tragische Kunst betrifft: „Dieß ist es [die Niederlage der Freiheit der Figur vor der Macht des Schicksals, V.D.], was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der Griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appelliert wird und für unsre Vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurück bleibt. Aber auf der höchsten und letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt; und zu welcher die rührende Kunst sich erheben kann, lößt sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dieß geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und sich in die Ahndung oder lieber in ein deutliches Bewußtseyn einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gültigen Willens verliert“ (NA 20, 157). Nun zeigt sich Schiller in seiner Schrift *Über das Erhabene* skeptisch bzw. negativ, was eine klare, feste moralische Weltordnung der Geschichte (sowohl für die Vergangenheit als auch für die Zukunft) betrifft. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Geschichte nicht mehr erhaben ist. Ganz im Gegenteil: „Deshalb kann er nun umgekehrt die Unordnung der Geschichte erhaben nennen. Der Gehalt der tragischen Darstellung hat sich durch die Subjektivierung des Erhabenen in sein Gegenteil verkehrt: An die Stelle der Darstellung von Ordnung (...) tritt die Darstellung von Chaos, Willkür und Zufall“ (Barone 2004: 210).

sondern durch die Betonung des Fehlens einer systematischen und moralischen Einheit sowohl in der Natur als auch in der Geschichte zur Aktivierung der ästhetischen Reflexion im Gemüt der Zuschauer dienen soll. In dieser Hinsicht ist der Aufsatz *Über das Erhabene* sehr aufschlussreich auch für meine spätere Analyse der Tragödie Schillers *Die Braut von Messina*, die durch ebendiese überarbeitete ästhetische Theorie gekennzeichnet ist.

In der ersten Formulierung der Schrift betont Schiller die Wichtigkeit des menschlichen freien Willens: „Kein Mensch muß müssen (...) Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.“⁵⁵² Dieser Wille, nicht bloß die Vernunft,⁵⁵³ ist für Schiller das Charakteristikum überhaupt, worin der Mensch sich von anderen vernünftigen Wesen der Welt unterscheidet. Er ist und handelt vernünftig, weil er etwas bewusst will. Er drückt in Fällen von physischer Bedrohung seines Daseins den Willen aus, nicht durch physische Gewalt als Existenz eliminiert zu werden. Dabei versucht der Mensch, gegenüber der Macht und der Gewalt der Natur zunächst die Kräfte seines Verstandes zu entwickeln, um die Schranken der Natur „physisch“⁵⁵⁴ zu überwinden, wobei er feststellt, dass ein gewisser Grad an Unabhängigkeit von der Macht der Natur erreicht werden kann. Diese Unabhängigkeit wird aber im Hinblick auf den Tod mit absoluter Gewissheit eliminiert. Schiller schreibt charakteristischerweise diesbezüglich: „Gegen alles, sagt das Sprichwort, gibt es Mittel, nur nicht gegen den Tod.“⁵⁵⁵ Beim Tod wird die Freiheit des Menschen infrage gestellt, denn er ist der einzige Fall, in dem der Mensch nur müssen und nicht wollen kann. Im Falle des Todes sieht es demzufolge so aus, dass der Mensch seine durch den Willen bestimmte Identität insofern verlieren muss, als er hierbei nicht mehr wollen kann. Die Kultur muss deshalb – Schiller zufolge – als Gegenkraft den Menschen so entwickeln, dass er seinen Willen überall so weit wie möglich äußern kann. Dies wird auf zweierlei Weise erreicht: entweder realistisch oder idealistisch. Die realistische Antwort auf die Frage nach der Freiheit des Menschen besagt, dass wir gegen die Gewalt unsere Gewalt und gegen die Natur unsere Natur durchzusetzen versuchen; die idealistische dagegen, dass wir auf unsere

⁵⁵² NA 21, 38.

⁵⁵³ Schiller unterscheidet sich von Kant darin, was die Einzigartigkeit des Menschen den Tieren gegenüber betrifft. Das Charakteristikum des Menschen ist Kant nach nicht der Wille, sondern die Vernunft (Vgl. Bethge 1995: 675).

⁵⁵⁴ NA 21, 39.

⁵⁵⁵ NA 21, 39.

physischen, kognitiven Fähigkeiten und Fertigkeiten bzw. Kenntnisse verzichten und in Besinnung auf uns selbst als geistige Wesen gegen die Übermacht der Natur reagieren müssen. Die realistische Reaktion kann nur begrenzt sein, denn die Natur kann sinnlich nicht vollständig überwältigt werden. Eine Person, die physisch leidet und diesem Leiden sinnlich nicht entfliehen kann, muss dann – gemäß Schiller – zu ihrer geistigen Natur Zuflucht nehmen, um die Gewalt idealistisch „dem Begriff nach“⁵⁵⁶ zu vernichten. Diese Bewegung des Subjekts bedeutet, dass es sich der Gewalt unterwerfen soll, wofür es moralischer Kultur bedarf⁵⁵⁷: „Der moralisch gebildete Mensch, und nur dieser, ist ganz frey.“⁵⁵⁸ Allerdings ist diese moralische Entwicklung⁵⁵⁹ nicht durch Verstandesbegriffe zu erreichen. Hierin stimmt Schiller mit Kant überein, indem er Moral von Kognition unterscheidet. Er distanziert sich jedoch von Kant,⁵⁶⁰ wenn er die moralische Entwicklung des Menschen ausdrücklich mit der Ästhetik verbindet.⁵⁶¹ Er spricht von einer ästhetischen Tendenz in uns, die als sinnlich-vernünftig bezeichnet wird, d. h. in ihr werden die zwei entgegengesetzten Pole des menschlichen Gemüts vereinigt. Diese ästhetische Tendenz wird von sinnlichen Gegenständen (Schiller verdeutlicht zunächst nicht, ob er damit auch Kunstwerke meint) angeregt, wobei unsere Gefühle geläutert werden, was uns „zu diesem idealistischen Schwung“⁵⁶² erhebt. Die ästhetische Tendenz des Menschen wird als eine Anlage betrachtet, d. h. Schiller geht von einem universellen,

⁵⁵⁶ NA 21, 39.

⁵⁵⁷ Denn diese Unterwerfung bedeutet keine Niederlage der Freiheit des Subjekts. Der Mensch bleibt Schiller zufolge immer noch frei, selbst wenn er sich einer Gewalt unterwirft, die ihm überlegen ist, sofern er dies *wählt*: „Diese Sinnesart aber, welche die Moral unter dem Begriff der Resignation in die Nothwendigkeit und die Religion unter dem Begriff der Ergebung in den göttlichen Rathschluß lehret, erfordert, wenn sie ein Werk der freyen Wahl und Ueberlegung seyn soll, schon eine größere Klarheit des Denkens und eine höhere Energie des Willens, als dem Menschen im handelnden Leben eigen zu seyn pflegt“ (NA 21, 39f). Der Mensch muss demnach wollen, was er muß: „Was sein *muß*, auch zu *wollen* – das ist nach Schiller die einzige Möglichkeit, die dem Menschen angesichts der Nothwendigkeit bleibt, seinen Willen und seine Freiheit zu behaupten“ (Barone 2004: 123). Dies bedeutet, dass der Mensch auch dazu moralisch kultiviert werden muss. Diese Kultivierung wird allerdings von Schiller nur dann akzeptiert, wenn sie mit einer ästhetischen Erziehung des Menschen verbunden ist.

⁵⁵⁸ NA 21, 39.

⁵⁵⁹ Vgl. Barone 2004: 111. Barone behauptet, dass die „moralische“ Entwicklung des Menschen im Rahmen des Erhabenen nicht auf eine Durchsetzung der Moralität gegen die Natur abzielt, sondern uns Menschen beim „Gelingen unserer Lebensführung“ (Barone 2004: 121) helfen soll. Erfolg beim moralischen Willen ist nach Barone mit der Freiheit verbunden, wobei Barone die Ansicht vertritt, dass Freiheit ohne Durchsetzung menschlicher Absichten nicht zu denken ist. Der zweite Teil der Schrift hingegen geht über die Beziehung des Erhabenen zur Moral und Freiheit hinaus und handelt vom Erhabenen als Scheitern der Vernunft, die Natur und die Geschichte als System einheitlich zu erfassen bzw. vom Erhabenen als der Beziehung des Menschen zu seinem Schicksal.

⁵⁶⁰ Besser formuliert: Er erweitert Kants Gedanken.

⁵⁶¹ Barones Ansicht, Schiller unterscheidet zwischen einer moralischen und einer ästhetischen Erziehung (Vgl. Barone 2004: 129f) scheint mir nicht gerechtfertigt zu sein.

⁵⁶² NA 21, 40.

allgemeingültigen Charakter des Ästhetischen im Gemüt aus. In seinen ästhetischen Briefen zeigt er sogar, dass diese Anlage als notwendige Bedingung der Existenz des Menschen angesehen werden muss. Nun wird die ästhetische Tendenz als idealistisch bezeichnet und Schiller versucht zu verdeutlichen, wie diese sich zur Realität verhält. Er gibt zu, dass wir uns nicht völlig über die Gegenstände erheben können; wir können z. B. nicht bloß die Form eines schönen Gegenstandes beurteilen, ohne dabei auf sein existierendes Dasein Rücksicht zu nehmen. Die Berücksichtigung des Daseins der schönen Gegenstände bedeutet, dass wir auch der Natur als Macht Beachtung schenken, denn das Dasein ist mit der Deutung der Natur als Macht verbunden: Die Natur als Macht steuert das Dasein aller Gegenstände. Wenn wir demzufolge einen Gegenstand als schön bezeichnen und seine Gegenständlichkeit (Dasein) nicht außer Acht lassen, dann sind wir von der Natur abhängig. Zu dieser Diskussion über das Dasein der zu beurteilenden Gegenstände gehört auch die Frage nach dem Vorhandensein des Guten und Schönen in der Welt. Schiller geht von der These aus, dass ein erhabenes Gemüt sich nicht dafür interessiert, ob das Gute oder Schöne vorhanden ist, sondern dafür, ob das Existierende als schön, erhaben oder gut beurteilt werden kann. Wer das erstere verlangt, verfügt über eine gute und schöne, aber auch schwache Seele, denn er ist in Bezug auf Ideen von der Materie abhängig und wird leicht enttäuscht. „Das moralisch Fehlerhafte soll uns nicht Leiden und Schmerz einflößen, welches immer mehr von einem unbefriedigten Bedürfnis als von einer unerfüllten Forderung zeugt. Diese muß einen rüstigern Affekt zum Begleiter haben, und das Gemüt eher stärken und in seiner Kraft bevestigen, als kleinmüthig und unglücklich machen.“⁵⁶³ Schiller geht es um die Beurteilung der Natur so wie sie ist – eine Macht nämlich, die unsere Existenz sogar bedroht. Es ist paradox, zu behaupten, dass eine mächtige, drohende Natur trotzdem als schön (oder erhaben) bezeichnet werden kann. Solch scheinbare Widersprüche werden jedoch durch die Einführung des Erhabenen der Natur und der Geschichte im „zweiten“ Teil von *Über das Erhabene* aufgeklärt. Die ästhetische Tendenz im Menschen muss nach den bisherigen Ausführungen den Menschen so zur Freiheit kultivieren, dass er nicht will, dass das Gute (und Schöne und Erhabene) existiert, sondern dass das Existierende gut und schön ist (oder wird). Die Beibehaltung des Existierenden bezieht sich auf die Tendenz Schillers, jede mögliche Perspektive auf das Jenseits mit der Bewahrung des

⁵⁶³ NA 21, 41.

Diesseits zu kombinieren bzw. den Willen als Grundmerkmal der freien menschlichen Existenz immer mit dem Müssen als Resultat der eingeschränkten menschlichen Sinnlichkeit ästhetisch zu vereinigen.

Schiller thematisiert in seiner Schrift *Über das Erhabene* die Beziehung zwischen dem Schönen und Erhabenen im Gemüt des Menschen.⁵⁶⁴ Sein Ziel ist dabei, zu zeigen, dass das Erhabene die Versinnlichung von Vernunftbegriffen als Ziel einer ästhetischen Erziehung, mehr als das Schöne befördert, weil es stärker mit der Vernunft verbunden ist. Er bezeichnet dabei das Schöne und das Erhabene als die zwei „Genie“,⁵⁶⁵ die uns die Natur gibt, um einerseits unsere „mühsame Reise“⁵⁶⁶ zu verkürzen (Schönes) und andererseits um uns in den Momenten unseres Lebens zu unterstützen, „wo wir als reine Geister handeln und alles körperliche ablegen müssen, bis zur Erkenntnis der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht.“⁵⁶⁷ (Erhabenes). Sowohl im Schönen als auch im Erhabenen liegt nun ein gewisser Grad an Freiheit. Beim Schönen erfahren wir die Freiheit als eine Versöhnung der sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft. Beim Erhabenen dagegen erheben wir uns über die Macht der Natur zu unserer übersinnlichen Überlegenheit und werden so unabhängig von jeder körperlichen Beeinflussung. Hier handelt der Geist.⁵⁶⁸ Der Hinweis des Schönen auf die Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft lädt den Menschen ein, in dieser Welt zu bleiben, wogegen das Erhabene durch seine Negativität (Streit zwischen Vernunft und Sinnlichkeit) den Menschen leichter und stärker zum

⁵⁶⁴ Die Gegenüberstellung von Schönheit und Erhabenheit im Aufsatz *Über das Erhabene* benutzt Schillemeit (Schillemeit, Jost 2009) als Argument für seine These, dass der Aufsatz *Über das Erhabene* eine inhaltliche Fortsetzung der Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* sei, welche die erzieherische Funktion dieser zwei ästhetischen Kategorien weiter begründe und analysiere (vgl. 24ff, vor allem 28). Selbst wenn diese Annahme richtig ist, kann sie meiner Meinung nach den Kern des Gedankengangs Schillers in dieser Schrift, nämlich seine Wende zum Reflexionserhabenen, nicht ausreichend beschreiben. Schillemeit unternimmt nämlich keine Analyse des zweiten Teils des Aufsatzes, wo der ganze Gedankengang Schillers zur moralischen Anarchie und Aufhebung der geschichtlichen Ordnung als das neue, Reflexionserhabene dargestellt wird. Für eine inhaltliche Beziehung zwischen *Über das Erhabene* und *Über die ästhetische Erziehung*, wobei die Hervorhebung der ästhetischen - erzieherischen Bedeutung des Erhabenen in *Über das Erhabene* als ein Ausgleich der absoluten Betonung des Schönen in den *ästhetischen Briefen* thematisiert ist, vgl. auch Bethge 1995: 666f. Dieselbe Meinung, wonach das in *Über das Erhabene* thematisierte Verhältnis von Schönheit und Erhabenheit eine inhaltliche Weiterentwicklung des ästhetischen Programms in den *ästhetischen Briefen* sei, teilt auch Awe (Awe 2012: 342ff).

⁵⁶⁵ NA 21, 41.

⁵⁶⁶ NA 21, 41.

⁵⁶⁷ NA 21, 41.

⁵⁶⁸ Vgl. NA 21, 41. Auch Kant hat das Erhabene (aber auch das Genie) mit dem Begriff „Geist“ verknüpft, vgl. KU, AA 05 192, wo er vom „Geistesgefühl“ spricht.

Übersinnlichen führt.⁵⁶⁹ Schiller fährt mit einer Analyse des Erhabenen fort, die vielfach an Kants *Analytik des Erhabenen* in der dritten Kritik erinnert, um seine These zu beweisen, dass es geeigneter als das Schöne ist, was eine Versinnlichung von Vernunftbegriffen betreffen kann. Das Erhabene besteht demnach aus zwei Gefühlen, ist somit als ein gemischtes Gefühl zu verstehen: „Es ist eine Zusammensetzung von Wehseyn, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohseyn, das bis zum Entzücken steigen kann und ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird.“⁵⁷⁰ Dieses gemischte Gefühl, das Kant als das Gefühl der Lust und Unlust beim Erhabenen bezeichnet, erklärt und beweist die moralische Selbstständigkeit des Menschen: Wir können auf einen Gegenstand, dessen Vorstellung immer dieselbe bleibt, auf zweierlei Art und Weise reagieren; der Gegenstand und seine Wirkung auf uns bleiben dabei immer gleich. Unser Gemüt verhält sich demzufolge sehr flexibel und unabhängig von den sinnlichen Gegebenheiten der Erfahrung, die immer fixiert sind. Die Gesetze der Natur sind nicht notwendig auch die unsrigen. Wir verfügen über ein eigenes und selbsttätiges Prinzip in uns, das uns von der Gesetzmäßigkeit und der blinden Macht der Natur trennt. Somit wird Schiller zufolge durch die Möglichkeit, Unlust und Lust bei derselben Erfahrung des Erhabenen zu erleben, die moralische Unabhängigkeit der Person gegenüber der Natur gefestigt. Es ist bemerkenswert, dass die Kantische Untersuchung des gemischten Gefühls beim Erhabenen nicht zu dieser Schlussfolgerung gekommen ist. Kant deutete das Erhabene als ein Zeichen dafür, dass wir uns als von der rohen Macht der Natur unabhängig zeigen, während Schiller die Doppelseitigkeit des Gefühls selbst als Grund dieser Unabhängigkeit sieht.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Deswegen ist das Erhabene geeigneter und wichtiger bei einer ästhetischen Erziehung, welche gerade die Versinnlichung von Vernunftbegriffen anstrebt, also einen Hinweis auf das Übersinnliche in den Vordergrund stellt und ein Verbleiben in der sinnlichen Welt vernachlässigt. (Vgl. Schillemeit, Jost 2009: 28).

⁵⁷⁰ NA 21, 42.

⁵⁷¹ Zur Problematik der Gleichzeitigkeit des Gefühls der Lust und Unlust beim Kantischen Erhabenen vgl. Pries 1995: 51ff. Die Gleichzeitigkeit der Lust und Unlust bezieht sich auf eine „Rettung der Ästhetizität“ des Erhabenen; wir empfinden Unlust, wenn beim Mathematisch-Erhabenen die Einbildungskraft daran scheitert, die Totalität sinnlich darzustellen. Unlust empfinden wir auch beim Dynamisch-Erhabenen, wenn wir unsere physische Ohnmacht der Macht der Natur gegenüber feststellen. In beiden Fällen gibt es allerdings auch eine „Erweiterung“ im Gemüt, die durch die Tendenz zur Totalität bzw. zum Übersinnlichen hervorgebracht wird und die auch mit dem Gefühl der Lust verbunden ist. Trotz des Scheiterns der Einbildungskraft und unserer physischen Grenzen werden wir immer noch in Richtung der Totalität und der moralischen Freiheit bewegt. „Ästhetisch“ bleibt dabei das Erhabene, weil auch während seiner „übersinnlichen“ Phase die Unlust vorhanden ist, sodass „gefährliche“ Tendenzen zur Transzendenz auch eliminiert werden können. Barone behauptet, dass der

Nun muss man von zwei Arten des Erhabenen ausgehen. Es kann sein, dass wir einen erhabenen Gegenstand entweder auf unsere Fassungskraft oder auf unsere Lebenskraft beziehen.⁵⁷² Beim ersten Fall versuchen wir, das Erhabene in ein Bild zu fassen, beim zweiten, es als eine Macht zu betrachten, die uns droht und in Gefahr bringt. In beiden Fällen erleben wir die Schranken unseres Gemüts, aber gleichzeitig auch die Tendenz, vor der durch das Erhabene dargestellten Unzulänglichkeit bzw. Gefahr nicht zu fliehen. Wir werden vom Erhabenen angezogen, obwohl es unsere Gemütskräfte abstößt. Diese Begeisterung zeigt einerseits, dass unsere Einbildungskraft einen breiteren Anwendungsbereich als unser Verstand hat: „Würde dieses [die Tatsache, dass wir uns vom erhabenen Gegenstand angezogen fühlen, V.D.] wohl möglich seyn, wenn die Grenzen unsrer Phantasie zugleich die Grenzen unsrer Fassungskraft wären?“⁵⁷³ Durch die Einbildungskraft stellen wir uns das vor, was der Verstand nicht in Begriffe fassen kann. Andererseits zeigt die Begeisterung, dass wir über ein Vermögen verfügen, zu wollen, was die Sinne hassen und „zu verwerfen, was sie begehren.“⁵⁷⁴ Nur so kann man verstehen, warum wir vom Erhabenen ständig angeregt werden, obwohl es für unser Gemüt als widrig erscheint. Wir stellen fest, dass die Sinnlichkeit und die darin geltenden Grenzen der

Gefühlwechsel Unlust- Lust eigentlich eine „paradoxe Gefühlsmischung“ ist, wobei die Unlust schon in der ersten „Phase“ gleichzeitig und gleichgesetzt mit Lust empfunden wird (vgl. Barone 2004: 102). Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch die Bemerkung Barones, der schreibt, dass die Einbildungskraft (in ihrer ästhetischen Funktion der Darstellung) durch die Annäherung an die Grenzen der Vernunft so erweitert wird, dass sie stärker wird, weil sie mehr Macht bekommt als sie aufopfert. (vgl. Barone 2004: 103). Und er ist auch, wie auch Pries, für eine Rettung des Ästhetischen beim Erhabenen: „Denn die Gewaltanwendung der Vernunft wird von Einbildungskraft dadurch neutralisiert, daß diese sich *selbst* ihrer Freiheit beraubt“ (104). Schiller sieht in der Moral immer die ästhetische Perspektive (wenn er nicht eine Moral erst durch die Herrschaft der Ästhetik überhaupt für möglich hält), sodass er, wenn er schreibt, dass das doppelte Gefühl beim Erhabenen die moralische Unabhängigkeit des Menschen garantiert, auch meint, dass die Ästhetizität des Erhabenen dabei aufrechterhalten bleibt.

⁵⁷² Schiller weist hier offensichtlich auf die Beziehung der Einbildungskraft zur reinen Vernunft beim Mathematisch- und zur praktischen Vernunft beim Dynamisch-Erhabenen bei Kant hin (hier heißen sie Erhabenes der Fassungskraft und Erhabenes der Lebenskraft entsprechend). Es gibt in der Schrift *Über das Pathetische* auch eine ähnliche Unterteilung des Pathetisch-Erhabenen in Erhabenes der Fassung und der Handlung, die aber der oben angeführten Unterscheidung nicht völlig entspricht. Die zwei Termini sind von der Begriffssprache her völlig neu im Vergleich zum Theoretisch- und Praktisch-Erhabenen der Schrift *Vom Erhabenen*. Die Notwendigkeit einer Einführung dieser neuen Terminologie wird von Schiller nicht begründet (vgl. Barone 2004: 117). Inhaltlich aber gibt es klare Kohärenz zwischen *Über das Erhabene* und *Vom Erhabenen* (Vgl. Schillemeit, Jost 2009: 29). Es sei betont, dass das Erhabene der „Fassungskraft“ wiederum aus zwei Arten des Erhabenen besteht: Es handelt sich dabei einerseits um das Erhabene der „Quantität“ (NA 21, 47), bei dem die Einbildungskraft beim Versuch, eine Größe in einem Bild sinnlich darzustellen, scheitert – z. B. das Meer, der Sternenhimmel – und andererseits um das Erhabene der „Verwirrung“ (NA 21, 47), bei dem der Verstand beim Versuch, ein sinnliches Objekt einem Begriff zuzuordnen bzw. mit ihm eine Gesetzmäßigkeit zu verbinden, fehlschlägt.

⁵⁷³ NA 21, 42.

⁵⁷⁴ NA 21, 43.

menschlichen Existenz als Mittel betrachtet werden können, das uns zur Sittlichkeit erhebt. Wir werden vom Erhabenen ergriffen, weil dabei die Sinnlichkeit und die Vernunft im Gegensatz zueinander stehen. Durch diesen Widerspruch allein allerdings können wir uns unserer übersinnlichen Bestimmung bewusst werden. Das Schöne kann dies nicht leisten, denn anlässlich eines schönen Gegenstandes können wir den Einklang von Sinnlichkeit und Vernunft⁵⁷⁵ erfahren, nicht ihren Streit. Schiller will diese Unterscheidung zwischen Schönerem und Erhabenem betonen. Durch die Arbeit an seinen großen Abhandlungen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und *Über naive und sentimentalische Dichtung*, aber auch *Über Anmut und Würde*, stellte er fest, dass ein möglichst vollkommenes ästhetisches Erziehungsprogramm, das zur Aufhebung der Leiden der Menschen führen soll, sowohl das Schöne als auch das Erhabene als zwei aufeinander abgestimmte und gleichberechtigte Phänomene im Leben berücksichtigen muss.⁵⁷⁶ Hier sieht es so aus, dass er das Erhabene in den Vordergrund seines ästhetischen Erziehungsprogramms stellen will, was eine Möglichkeit für die Versinnlichung von Vernunftbegriffen betreffen kann. In diesem Rahmen beschreibt er in *Über das Erhabene* eine Situation, in der ein Mensch, dessen Charakter Schönheit aufweist, leidet, dabei aber die Vollkommenheit bzw. Würde seiner Menschlichkeit dadurch nicht verliert, dass er die Eigenschaften eines erhabenen - nicht eines schönen - Charakters im Rahmen seines Leidens wirklich zeigt.⁵⁷⁷ Ein Mensch, der das Gute bloß aus Vergnügen am Guten tut (schöner Charakter), kann nicht beweisen, dass er tugendhaft ist und immer so bleiben wird. Sein Glück (freie Ausübung von Tugenden wie Gerechtigkeit, Wohltätigkeit, Mäßigkeit, Standhaftigkeit und Treue), das durch den Einklang der Kräfte des menschlichen Gemüts und das Bewusstsein der Harmonie zwischen Verstand und Einbildungskraft, Sinnlichkeit und Vernunft entsteht, ist an sich keine Garantie dafür, dass er es auch während eines eventuellen Leidens weiter erlebt. Wenn derselbe Mensch demzufolge in ein Unglück gerät und trotzdem moralisch handelt, dann kann

⁵⁷⁵ Das durch das Schöne aktivierte harmonische Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand, Basis für das Erkennen überhaupt, weist direkt auf eine höhere Zweckmäßigkeit der Natur hin, die mit der Vernunft kompatibel ist (vgl. meine Ausführungen in meinem diesbezüglichen Abschnitt meiner Arbeit).

⁵⁷⁶ Schillemeit ist allerdings dafür, dass das Erhabene in den *ästhetischen Briefen* „völlig aus dem Horizont verschwindet“ (Schillemeit, Jost 2009: 25). Er ist also, wie Bethge (Bethge 1995), für eine Wiederherstellung der Priorität des Erhabenen in Schillers Programm der ästhetischen Erziehung im Aufsatz *Über das Erhabene*.

⁵⁷⁷ Die Person, welche Schiller benutzt, um an ihrem Beispiel seine Gedanken zu formulieren, ist Hiob (vgl. Bethge 1995: 702).

man von keinem Naturbegriff ausgehen, um sein Verhalten zu erklären. Auch die Schönheit seines Charakters kann solch ein Verhalten nicht erklären, denn sie entstammt dem Bewusstsein des Einklangs von Natur und Vernunft, die beim Leiden jedoch entgegengesetzt stehen. Wir müssen demzufolge auf die Ideen der reinen Vernunft und nicht auf die Begriffe des Verstandes zurückgreifen, um seine sittlichen Handlungen innerhalb des Unglücks zu interpretieren. Es gibt somit ein moralisches Potenzial im Menschen, das uns bei der Überwindung von physischen Übeln hilft, indem es auf die Freiheit als Idee der Vernunft hinweist. Die Entdeckung dieses Vermögens ist die Quelle des gemischten Gefühls (vor allem der unerwarteten Lust) beim Erhabenen. Das Gegenteil passiert beim Schönen: „Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangenhalten möchte.“⁵⁷⁸ In diesem Sinne darf ich behaupten, dass Schiller in seinem Aufsatz *Über das Erhabene* das Erhabene als geeigneter als das Schöne dafür hält, eine ästhetische Erziehung des Menschen zu prägen, deren Ziel die Versinnlichung von Vernunftbegriffen und die Realisierung der Freiheit in der sinnlichen Welt ist. Der unverzichtbare Beitrag des Erhabenen zu einer ästhetischen Erziehung, welche die Versinnlichung von Vernunftideen befördert, drückt auch Schiller mit Klarheit aus: „(...) und weil es einmal unsre Bestimmung ist, auch bey allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen, und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.“⁵⁷⁹ Man kann - Schiller nach - sowohl das Schöne als auch das Erhabene reichlich in der Natur finden. Alle Menschen sind durch eine angeborene Anlage mit einer gewissen Empfänglichkeit für beide Phänomene ausgestattet. Nicht alle Menschen können jedoch das Schöne und das Erhabene gleich wahrnehmen, denn dies hängt von der Entwicklung des Gemüts jedes einzelnen Menschen ab. Zu dieser Entwicklung trägt die Kunst bei.⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ NA 21, 45.

⁵⁷⁹ NA 21, 52.

⁵⁸⁰ Auch Kant hat von der moralischen Entwicklung gesprochen, die für eine bessere Empfänglichkeit des Erhabenen vorausgesetzt wird: „Darum aber, weil das Urtheil über das Erhabene der Natur Cultur bedarf (mehr als das über das Schöne), ist es doch dadurch nicht eben von der Cultur zuerst erzeugt und etwa bloß conventionsmäßig in der Gesellschaft eingeführt; sondern es hat seine Grundlage in der menschlichen Natur, und zwar demjenigen, was man mit dem gesunden Verstande zugleich jedermann ansinnen und von ihm fordern kann, nämlich in der Anlage zum Gefühl für (praktische) Ideen, d. i. zu

Schiller nimmt im Rahmen seiner Gedanken zu einer möglichen „Kultivierung“ des Gemüts des Menschen für das Gefühl des Schönen und vor allem des Erhabenen eine ausgezeichnete und tief gehende Analyse der Auswirkungen des Schönen und Erhabenen auf das Gemüt des Menschen vor. Er schreibt, dass das Schöne das Gefühl unserer Kindheit, unsere erste Liebe ist. Diese soll uns „aus dem rohen Naturstand zur Verfeinerung führen.“⁵⁸¹ Zuerst entwickelt sich die Schönheit im Menschen und dann das Erhabene. Diese Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt nur dann, wenn das Erhabene im Gemüt des Menschen „eingepflanzt“ wird, denn ansonsten wird der Mensch in seiner Sinnlichkeit, d. h. innerhalb der Natur, begrenzt. Würde nur die Schönheit und nicht auch das Erhabene im Gemüt des Menschen wirken, wäre unsere Welt bloß die sinnliche und wir könnten weder durch unsere Begriffe des Verstandes noch durch unsere Ideen über die Natur hinausgehen. Das für die Einbildungskraft Undarstellbare würde undarstellbar bleiben, wenn die Empfänglichkeit des Gemüts für das Erhabene diese Schranken nicht aufheben würde.⁵⁸² Das Erhabene befreit den Menschen aus der physischen Notwendigkeit und führt ihn dazu, die unfassbare Natur als fassbar zu denken. Ich möchte an dieser Stelle Schillers fast poetische Wendung diesbezüglich anführen: „(...) und das relativ Große ausser ihm ist der Spiegel, worinn er das absolut Große in ihm selbst erblickt.“⁵⁸³ Wir erfahren die Schranken unserer Sinnlichkeit (die Schiller ausdrücklich mit der Einbildungskraft und deren Unfähigkeit, das Undarstellbare darzustellen, verbindet), aber auch unsere vernunftmäßige Überlegenheit, wenn wir das Erhabene erleben. Es ist hierbei wichtig, dass die Ideen der Vernunft gefühlt werden können. Die Ästhetik und vor allem das Erhabene werden nämlich als die einzige Möglichkeit aufgezeigt, das Unendliche und Undarstellbare sinnlich zu erreichen. Schiller erwähnt Beispiele des Erhabenen, die sehr stark an Kant erinnern: „Der Anblick unbegrenzter Fernen und unabsehbaren Höhen, der weite Ocean zu seinen Füßen, und der größere Ocean über ihm, entreißen seinen Geist der engen Sphäre des Wirklichen und der drückenden Gefangenschaft

dem moralischen“ (KU, AA 05 265). Schiller sieht jedoch die Kunst, nicht die Sittlichkeit, als einen der bedeutendsten Faktoren dieser Entwicklung an.

⁵⁸¹ NA 21, 46.

⁵⁸² Hier gibt Schiller zu verstehen, dass man nur durch das Erhabene zur Versinnlichung der undarstellbaren Ideen der Vernunft durch die Einbildungskraft kommt. Wichtig ist auch, dass Schiller diesbezüglich sowohl das Dynamisch-Erhabene (von ihm „Erhabenes“ genannt) als auch das Mathematisch-Erhabene (von ihm als „Großes“ bezeichnet) erwähnt.

⁵⁸³ NA 21, 47. Die Hinwendung des Menschen zu seinem Inneren in Bezug auf das Erhabene, wie sie in dieser Formulierung geäußert wird, kann vielleicht die Meinung, dass Schiller das Erhabene objektiviert hat, infrage stellen.

des physischen Lebens.“⁵⁸⁴ Diese Beispiele beziehen sich auf das Erhabene der „Fassungskraft“, bzw. insbesondere auf das Erhabene der Einbildungskraft. Dabei scheitert die Einbildungskraft daran, einen erhabenen, großen Gegenstand der Sinnlichkeit einheitlich sinnlich darzustellen. Es handelt sich hier um eine Annäherung Schillers zum Kantischen Mathematisch-Erhabenen (Schiller spricht vom Erhabenen der „Quantität“, NA 21, 47). Interessant ist, dass er mit diesen Ausführungen an seine These anknüpft, dass das Gemüt des Zuschauers durch die Kunst – und nicht durch das Betrachten der Natur – sowohl für das Schöne als auch für das Erhabene vorbereitet werden muss; er berücksichtigt also in seiner ästhetischen Erziehung zum Erhabenen auch das Kantische Mathematisch-Erhabene. In seinen unmittelbar folgenden Ausführungen, welche den Anfangspunkt des „zweiten“ Teils der Schrift *Über das Erhabene* markieren, geht er darüber hinaus auf eine zweite, neue Dimension des Erhabenen der Fassungskraft ein: auf das Erhabene der Verwirrung. Diese neue Art des Erhabenen ist mit der Tragödie als Hauptträgerin einer (neu entwickelten) ästhetischen Erziehung verbunden. Das erwähnte Erhabene der Quantität und seine Beziehung zu einer möglichen ästhetischen Erziehung können somit als eine inhaltliche Vorbereitung auf diese neue Entwicklung im Denken Schillers betrachtet werden: Nicht nur das Praktisch-Erhabene und das darin enthaltene Pathetisch-Erhabene, sondern auch das Theoretisch-Erhabene in seiner neuen, „verworrenen“ Dimension (d. h. Erhabenes der Verwirrung, das aber immer noch Erhabenes der Fassung, nämlich Theoretisch- bzw. Mathematisch-Erhabenes ist) müssen Teil einer Tragödientheorie sein, die zur ästhetischen Kultivierung des Menschen für das Erhabene dienen soll.

In meinen folgenden Analysen gehe ich auf den schon erwähnten „zweiten“ Teil der Schrift *Über das Erhabene* ein. Das Erhabene wird dabei gemäß Schiller auch auf den Bereich des Verstandes ausgedehnt: „Aber nicht bloß das Unerreichbare für die Einbildungskraft, das Erhabene der Quantität, auch das Unfaßbare für den Verstand, die Verwirrung, kann, sobald sie ins Große geht, und sich als Werk der Natur ankündigt (denn sonst ist sie verächtlich), zu einer Darstellung des Uebersinnlichen dienen, und dem Gemüth einen Schwung geben.“⁵⁸⁵ Es entsteht hierbei ein negatives Gefühl, das aus dem Scheitern des Verstandes entspringt, Ordnung, Gesetzmäßigkeit und logische Entsprechungen in sinnlichen Objekten der Natur zu finden. Kritisch ist

⁵⁸⁴ NA 21, 47.

⁵⁸⁵ NA 21, 47.

dabei, dass trotz der anfänglichen Negativität das Gemüt von solchen Gegenständen stets angezogen wird; die Unordnung einer natürlichen Landschaft gefällt uns z. B. besser als die Regelmäßigkeit eines französischen Gartens, so Schiller.⁵⁸⁶ Wir können demnach behaupten, dass auch das, was sich der Gesetzgebung des Verstandes entgegensetzt, als erhaben beurteilt werden kann. Diese Bemerkung bildet die Grundlage für einige Gedanken Schillers, die sich auf die Teleologie Kants beziehen.⁵⁸⁷ Schiller behauptet nämlich, dass, wenn wir die Natur als eine Einheit betrachten wollen,⁵⁸⁸ wir uns auf die Gesetzmäßigkeit des Verstandes beziehen. Wir nehmen die Welt zunächst als ein durch die Gesetze des Verstandes bestimmtes Ganzes an, das ein uns überlegenes Wesen vereinheitlicht hat, und obwohl wir diese Harmonie in den Erscheinungen *nicht* treffen, hoffen wir doch auf die Erfüllung unserer Wünsche nach Totalität in „einer künftigen Existenz und (...) einer andern Natur“.⁵⁸⁹ Wenn man dabei auf die Idee der Harmonie der Welt nach den Verstandesgesetzen aufgrund der Unmöglichkeit eines solchen Gedankens verzichtet, kann man – Schiller zufolge – dennoch die Unabhängigkeit der reinen Vernunft von der Sinnlichkeit und ihre Überlegenheit empfinden. „Wenn er es hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntniß bringen zu wollen, so gewinnt er von einer andern Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt. Gerade dieser gänzliche Mangel einer Zweckverbindung unter diesem Gedränge von Erscheinungen, wodurch sie für den Verstand, der sich an diese

⁵⁸⁶ „Wer verweilet nicht lieber bey der geistreichen Unordnung einer natürlichen Landschaft als bey der geistlosen Regelmäßigkeit eines französischen Gartens? Wer bestaunt nicht lieber den wunderbaren Kampf zwischen Fruchtbarkeit und Zerstörung in Siciliens Fluren, weidet sein Auge nicht lieber an Schottlands wilden Katarakten und Nebelgebirgen, Ossians großer Natur, als daß er in dem schnurgerechten Holland den sauren Sieg der Geduld über das trotzigste der Elemente bewundert?“ (NA 21, 47f).

⁵⁸⁷ Kant hat allerdings das Erhabene nicht mit der Verworrenheit (Erhabenes des Verstandes) verbunden; sein Mathematisch-Erhabenes bezieht sich nur auf das Scheitern der Einbildungskraft, große Objekte sinnlich in ein Bild zusammenzufassen bzw. darzustellen, wobei das Erhabene der „Quantität“ (NA 21, 47) vorkommt, vgl. Barone 2004: 152, 156. Für eine ausführliche Beschreibung des Verhältnisses zwischen dem Erhabenen des Verstandes bei Schiller und dem Erhabenen bei Kant, wie es allerdings in seiner Beziehung zur Zweckmäßigkeit der Natur beschrieben wird (also nicht dem Mathematisch-Erhabenen), vgl. den entsprechenden Abschnitt in meiner Arbeit (2.4).

⁵⁸⁸ Dieser „automatisierte“ Akt des Verstandes, beim Anblicken eines (erhabenen) Gegenstandes diesen zunächst mit einem Begriff und einer höheren Ordnung verbinden zu *wollen* – unabhängig vom darauffolgenden Scheitern des Verstandes – bezieht sich Barone nach auf den Willen des Subjekts. Die Vernunft und der Wille des Menschen sind selbst bei der ersten, „negativen“ Phase des Erhabenen der Verwirrung aktiv vorhanden, vgl. Barone 2004: 156f. Es sieht so aus, als ob Schiller hier seine am Anfang der Schrift formulierte Grundthese zum Willen als Grundzug der menschlichen Existenz („Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen, und die Vernunft selbst ist nur die ewige Regel desselben. (...) Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will“ NA 21, 38) auch im Rahmen des Erhabenen des Verstandes (Verwirrung) anwendet.

⁵⁸⁹ NA 21, 48.

Verbindungsform halten muß, übersteigend und unbrauchbar werden, macht sie zu einem desto treffendern Sinnbild für die reine Vernunft, die in eben dieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigne Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet.“⁵⁹⁰ Wir können mithilfe der „Verwirrung“ der Erscheinungen die Ohnmacht unseres Verstandes im Bereich der Erkenntnis und die Übermacht⁵⁹¹ unserer Vernunft erleben. Letztere drückt sich in dem Vermögen aus, die Welt in einer „Einheit des Gedankens“⁵⁹² (d. h. der Idee, im Gegensatz zu der „Einheit der Erkenntnis“⁵⁹³ des Verstandes) zu betrachten. Ich halte es für äußerst bemerkenswert, dass Schiller das Erhabene mit dem Versuch einer Interpretation der Welt (der Natur) verbunden hat. Kant hat so eine Verknüpfung in seiner dritten Kritik nicht unternommen. Die Analytik des Mathematisch-Erhabenen z.B. bezieht sich auf den Anspruch der Vernunft nach Totalität,⁵⁹⁴ der im Gemüt des Menschen durch das Scheitern der Einbildungskraft, große Gegenstände zusammenzufassen und als Ganzes darzustellen, erweckt wird. Die Totalität wird allerdings bei Kant im Sinne der Größenschätzung erörtert, nicht im Sinne der Zweckmäßigkeit der Natur: „Nun aber hört das Gemüth in sich auf die Stimme der Vernunft, welche (...) Totalität fordert, mithin Zusammenfassung in eine Anschauung und für alle jene Glieder einer fortschreitend wachsenden Zahlreihe Darstellung verlangt (...)“.⁵⁹⁵ Kant hat das Erhabene ausdrücklich diesbezüglich degradiert („bloßer Anhang“).⁵⁹⁶ Schiller legt dagegen in *Über das Erhabene* die Idee einer „Zweckmäßigkeit“ einer „erhabenen“ Unordnung und Anarchie der Natur nahe. Sein Bestreben besteht darin, das Fazit der Kantischen Philosophie – die teleologische Anordnung der Welt zum Zwecke der Freiheit – ästhetisch zu untersuchen und zwar in die Gegenrichtung als Kant: Er zieht den Schluss, dass die Welt nur dann teleologisch betrachtet werden kann, wenn sie ästhetisch,⁵⁹⁷ d. h. erhaben (verworren) ist. *Das Chaos und die Unordnung tragen demzufolge zur Erweiterung des Begriffs der Naturzweckmäßigkeit bei, nicht weil sie*

⁵⁹⁰ NA 21, 48.

⁵⁹¹ Schiller schreibt charakteristisch dazu, dass die Vernunft durch die erhabene Interpretation der verworrenen Natur „ihre Macht zugleich über den Verstand“ (NA 21, 49) behaupten kann.

⁵⁹² NA 21, 49.

⁵⁹³ NA 21, 49.

⁵⁹⁴ Vgl. KU, AA 05 250.

⁵⁹⁵ KU, AA 05 254.

⁵⁹⁶ Vgl. KU, AA 05 246.

⁵⁹⁷ „Beim Versuch, chaotische Gegenstände wie die Weltgeschichte zu erkennen, scheidet der Verstand. Unordnung und Anarchie konfrontieren den Verstand mit den Grenzen seiner Möglichkeiten. Diese Grenzerfahrung ist zwar für die Verstandeserkenntnis unbefriedigend. Aber in ästhetischer Einstellung kann sie zu einer erhabenen Betrachtung herausfordern“ (Barone 2004: 158).

auf das Vorhandensein der reinen Vernunft hinweisen, sondern weil sie selbst als Erscheinungen bzw. Versinnlichungen von Vernunftbegriffen funktionieren können. Das so aufgefasste Erhabene der Natur ist mehr als ein „bloßer Anhang“⁵⁹⁸ zur Naturzweckmäßigkeit, nicht weil es mit einer „höheren Zweckmäßigkeit“ verbunden ist, sondern weil man dadurch die Verworrenheit der Erscheinungen besser (als mithilfe des Verstandes) interpretieren kann. Das von Schiller so analysierte Erhabene wird somit zum notwendigen Bestandteil des von Kant für eine einheitliche Interpretation der Natur eingeführten Prinzips der Zweckmäßigkeit der Natur; denn die Zweckmäßigkeit der Natur ist in solchen Erscheinungen anzutreffen, die vor allem durch ihre Schönheit auf die Idee der Einheit der Natur bzw. Vernunftbegriffe hinweisen. Erscheinungen dagegen, die zwar nicht durch die Verstandeskategorien erklärt werden können (wie auch diejenige, die zur Zweckmäßigkeit der Natur gehören), gleichzeitig aber keine Schönheit aufweisen, würden aus diesem System der Natur ausgeschlossen werden, eine Lücke, die erst durch das neu betrachtete Schillersche Erhabene ergänzt wird. Durch das Chaos der Erscheinungen entdecken wir unsere übersinnliche Bestimmung und die Überlegenheit der reinen Vernunft im Vergleich zum sinnlich bedingten Verstand. In Bezug auf das Fehlen einer einheitlichen Bestimmung der Natur (in ihrer chaotischen, erhabenen Dimension betrachtet) spricht Schiller auch von einer „Independenz“⁵⁹⁹ der im chaotischen Begriff der Natur erfassten Erscheinungen, die ihrerseits mit dem Vernunftbegriff der Freiheit in Zusammenhang steht. Das Erhabene der Verwirrung des Verstandes wirkt demzufolge auch als Mittel zur Versinnlichung von Ideen der Vernunft und schafft in diesem Sinne auch die Möglichkeit eines positiven Ausgangs des späteren Pessimismus Schillers im Zusammenhang mit dem Erhabenen in seiner Schrift *Über das Erhabene*. In dieser „späteren“ Phase eröffnet das Schillersche Erhabene – im Gegensatz zum nun „veralteten“, „überholten“ Heroisch-Erhabenen der Schriften vor dem Aufsatz *Über das Erhabene* – neue Perspektiven für eine ästhetische Erziehung des durch die Französische Revolution enttäuschten Publikums. Die Natur als ästhetischer Gegenstand des Erhabenen wird in dieser „späteren“ Phase nicht mehr als Macht gedeutet, welche die sinnliche Seite des Menschen in ihrer Ohnmacht und Schwäche zu eliminieren droht, wobei die übersinnliche Seite im Gemüt des Menschen das Subjekt auf seine geistige Überlegenheit – bzw. Freiheit – der Macht

⁵⁹⁸ KU, AA 05 246.

⁵⁹⁹ NA 21, 48.

der Natur gegenüber hinweist. Die Natur gehört zum Erhabenen als eine Einheit der Unordnung, als ein System des Chaos; denn nur aus dieser Sicht, für die die einzelnen Erscheinungen als unabhängig von den Kategorien des Verstandes und gleichzeitig einheitlich im Sinne der Vernunft erscheinen, kann die negative Lust, die zunächst beim Betrachten der Anarchie entsteht, in die ästhetische Lust der Feststellung einer Möglichkeit zur Versinnlichung der von der Vernunft geforderten Freiheit übergehen. Wie erwähnt, entsteht diese Möglichkeit aus der Tatsache, dass das Fehlen einer den Bedingungen des Verstandes angemessenen Gesetzmäßigkeit in der Natur gleichzeitig auf das Moment der durch die praktische Vernunft geforderten Unabhängigkeit und Independenz hinweist. Somit zeigt sich in Schillers Erörterungen zum Erhabenen in dessen Schrift *Über das Erhabene* eine neue Dimension der Erhabenheit mit Auswirkungen auch für die Schillersche Tragödientheorie, die das „frühere“ Erhabene des Schillerschen Idealismus verwirft. Das Modell der Tragödie mit tragischen Figuren, die durch ihre moralischen Taten eine Versöhnung von Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit sinnlich darstellen, wobei auf eine Überwindung der Natur in Richtung Freiheit hingewiesen wird, erscheint in der Schrift *Über das Erhabene* als obsolet. Schiller sucht hingegen in der Unordnung und dem Chaos der Natur (und der Geschichte, wie ich weiter unten zeigen werde) das Gedankenmaterial für sein Drama, das dann als Erhabenes zum Mittel einer ästhetischen Erziehung wird – nicht weil es auf eine moralische, übersinnliche Seite der menschlichen Existenz und die Möglichkeit ihrer Versinnlichung hinweist, sondern weil es durch die Betonung der Unordnung, der Anarchie und des Chaos der Natur die Möglichkeit einer Versinnlichung der Freiheit anders betrachten lässt. Das Publikum soll nicht sein Gemüt für erhabene, moralische Ideen kultivieren, sondern im Gegenteil sich mit der Idee des Scheiterns dieser moralischen Ideen und der Ordnung der Natur vertraut machen. Erst dadurch gewinnt der Zuschauer der Tragödien Schillers eine Grundlage, auf welcher er die Freiheit neu definieren kann, sodass er überhaupt über eine Möglichkeit ihrer Versinnlichung reflektieren kann. Die Freiheit ist in dieser neuen Definition von moralischen und sittlichen Attributen befreit und durch Verwirrung und Unordnung, aber auch – und vor allem – durch Selbstreflexion und Selbstbefreiung des Subjekts gekennzeichnet. Schiller stützt sich auf die Entgegensetzung von Natur und Freiheit, um Phänomene durch das Erhabene zu analysieren, die in seinen zur „früheren“ Theorie gehörenden Schriften nicht thematisiert wurden: Die Handlung von sonst unmoralischen Personen (vgl. z. B.

Wallenstein) dient als Kern erhabener Darstellungen in der Tragödie, nicht ihre „heroisch-erhabenen“, moralischen Charaktere.⁶⁰⁰ Die Einführung des Naturerhabenen mit der Darstellung von Bildern wie Stürmen, Vulkanen, Schiffbrüchen usw. eröffnet seinen Dramen neue Perspektiven und künstlerische Ausdrucksformen. In ihnen wird die Furcht als ein das Erhabene förderndes Gefühl und nicht das Mitleid für den jeweiligen Charakter betont. Die Geschichte wird zum Gegenstand erhabener Darstellung, sofern sie durch ihre Unordnung als Macht oder Größe unseren Verstand bei seinem Versuch überlastet, das Ganze der Geschichte als eine Einheit aufzufassen.⁶⁰¹

Die Verworrenheit, die für Schiller als Kennzeichen einer erhabenen Natur gilt, bezieht dieser nun auch auf die Geschichte. Es gibt demzufolge nicht nur das Scheitern, die Natur systematisch durch den Verstand als eine Einheit zu begreifen, sondern auch die Geschichte in ihrem finalen, einheitlichen Sinn und Zweck zu verstehen.⁶⁰² Eine derartige Sichtweise entspricht der „späteren“ Weltanschauung Schillers, gemäß der das Begreifen und die freiwillige Unterwerfung unter den Begriff der Unordnung und Anarchie der Existenz und Würde des Menschen in ihrer Ganzheit besser gerecht werden kann, als das Akzeptieren einer vorbestimmten und passiven Ordnung und Einheit. Führt der allgemeine Zweck der Geschichte zur

⁶⁰⁰ „Die Motivationen, die Triebfedern des menschlichen Handelns, die über dessen ethischen Wert und auch über die Möglichkeit der Präsentation eines erhabenen Charakters auf der Darstellungsebene entscheiden, lassen sich von außen nicht beurteilen. Und so ist es kein Wunder, wenn Schiller sich im Laufe der Arbeit der *Wallenstein*-Trilogie vom Primat des Charakters abwendet und in einem Rekurs auf die Poetik des Aristoteles die Situation und damit die Konstellation der Handlung in den Mittelpunkt des Dramas stellt.“ (Hofmann 2006: 190).

⁶⁰¹ Vgl. Barone 2004: 183ff, insbesondere 183, 184, 212.

⁶⁰² Zu einem ausführlichen Vergleich der geschichtsphilosophischen Gedanken Schillers in seiner Schrift *Über das Erhabene*, mit denen in seinen vorherigen, diesbezüglichen Schriften (z. B. *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* 1788, NA 17, 7 – 289, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte* 1789, NA 17, 359 – 376, *Geschichte des dreißigjährigen Kriegs* 1790- 92, NA 18, 5-385), vgl. Riedel 2001: 5ff). Der Autor versucht hier zu zeigen, dass die Schrift *Über das Erhabene* in ihrer geschichtsphilosophischen Dimension als eine „Kritik der Jenaer Antrittsvorlesung, eine Selbstkritik des Universalhistorikers Schiller“ (5) zu betrachten ist. Diese Selbstkritik hängt nun mit dem großen Ereignis der Französischen Revolution zusammen, die vor dem Schreiben des Aufsatzes *Über das Erhabene* stattgefunden hat, und die Schillers Auffassung, die Geschichte habe einen endgültigen moralischen Zweck, dem sowohl die technische als auch die geistliche Entwicklung der Menschheit immer fortschreitend dient, durch Ereignisse wie Septembermorde von 1792, die Koalitionskriege und vor allem die Hinrichtung Louis XVI. am 21. Januar 1793 total widerlegt hat. Nun sieht es so aus, dass die Entwicklung der Geschichte nicht nur verhindert, sondern auch umgedreht werden kann. Somit treten in der Schrift *Über das Erhabene* das Moment der Verworrenheit und das Fehlen einer einheitlichen Systematisierung der Geschichte sehr deutlich in den Vordergrund: „Nicht vor 1793 verfaßt, setzt er [der Aufsatz *Über das Erhabene*, V.D.] die desillusionierende Erfahrung der Französischen Revolution und damit die Enttäuschung des universalgeschichtlichen Optimismus voraus“ (Riedel 2001: 11). Die entscheidende Rolle, welche die Französische Revolution bei der Entwicklung des „späteren“ Erhabenen bei Schiller gespielt hat, betont auch Bösmann (Bösmann 2005: 173ff).

Freiheit, so muss auch diese Freiheit durch entsprechende „antimoralische“ Elemente gekennzeichnet sein: „Die Freyheit in allen ihren moralischen Widersprüchen und physischen Uebeln ist für edle Gemüther ein unendlich interessanteres Schauspiel als Wohlstand und Ordnung ohne Freyheit, wo die Schaafte geduldig dem Hirten folgen, und der selbtherrschende Wille sich zum dienstbaren Glied eine Uhrwerks herabsetzt. Das letzte macht den Menschen bloß zu einem geistreichen Produkt und glücklichern Bürger der Natur, die Freyheit macht ihn zum Bürger und Mitherrscher eines höhern Systems, wo es unendlich ehrenvoller ist, den untersten Platz einzunehmen, als in der physischen Ordnung den Reihen anzuführen. Aus diesem Gesichtspunct betrachtet, und nur aus diesem, ist mir die Weltgeschichte ein erhabenes Object.“⁶⁰³ Der Begriff der verworrenen Geschichte⁶⁰⁴ fließt nun auch in die künstlerische Produktion Schillers nach 1795 ein: „In der Schrift ‚Über das Erhabene‘ gibt Schiller eine eigenständige Neubestimmung des Tragischerhabenen: Der erhabene Gegenstand der Tragödie ist nicht mehr der erhabene Held, sondern die nach dem Muster des Naturerhabenen als Naturgewalt und Naturchaos vorgestellte moderne Geschichte. Dieses neu entwickelte Darstellungskonzept lässt sich zum ersten Mal in *Wallenstein* greifen, und zwar in der dort verwendeten Leitmetaphorik des Naturerhabenen. In den vor 1795 entstandenen Schriften finden sich dagegen nicht einmal Ansätze zu einem vergleichbaren Darstellungskonzept.“⁶⁰⁵

Die Einführung der Verworrenheit in Schillers Schrift *Über das Erhabene* ist sehr wichtig für meine Interpretation seines Dramas *Die Braut von Messina* als ein Reflexionsdrama. Denn Schiller will nicht nur zeigen, dass die Unordnung der Welt (Natur und Geschichte) im Sinne des Verstandes zu einer höheren, teleologischen Ordnung der Vernunft führen kann, sondern auch, dass die Darstellung des Scheiterns der Moral in der sinnlichen Welt – im Rahmen eines Dramas – die Gemütsregung des Zuschauers der Tragödie in Richtung der Vernunft bzw. einer ästhetisch-moralischen Verbesserung durch die dadurch aktivierte ästhetische Reflexion bewirken kann.⁶⁰⁶ Er

⁶⁰³ NA 21, 49.

⁶⁰⁴ Barone meint, dass sich die Anarchie bzw. das Chaos der Geschichte und das Fehlen von einheitlichen und zweckmäßigen Zusammenhängen zwischen den einzelnen historischen Ereignissen beim „Historischerhabenen“ gleichzeitig auf das Moment der „Unabhängigkeit“ und daraus auf das der „Freiheit“ der menschlichen Existenz beziehe. Von der „wilden Ungebundenheit der Natur“ (NA 21, 48) und der Geschichte ausgehend komme man mithilfe einer „Analogie“ auf die Idee der Autonomie und Freiheit der menschlichen Existenz (Barone 2004: 158f).

⁶⁰⁵ Barone 2004: 113, vgl. auch den entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit (2.3) dazu.

⁶⁰⁶ „Die Tragödie darf nur durch sich selbst, d. h. nur durch die ihr eigene Form interessieren, nicht aber durch ein besonderes und sei es noch so rührendes Hervortreten des moralischen Gehaltes oder der sinnlichen Bezauberung“ (Wiese, 1978: 681 – *Über das Erhabene*).

eröffnet demzufolge der Tragödie eine vollkommen neue Dimension, wenn er die Darstellung des Misserfolgs der Moral in unserer wirklichen Welt „erlaubt“ – ganz im Gegenteil zum Heroisch-Erhabenen, bei dem die Darstellung des klaren Sieges der Moral gegenüber der Natur (etwa durch die Aufopferung einer zentralen Figur) die Moral und die Möglichkeit ihrer Verwirklichung in der sinnlichen Welt niemals infrage stellt.⁶⁰⁷ In diesem Zusammenhang spricht er von der „bedenklichen Anarchie der moralischen Welt“,⁶⁰⁸ die im entsprechend kultivierten Gemüt sogar ein ganz eigenes „Vergnügen“⁶⁰⁹ aktiviert. Auch spricht er sich für eine Freiheit „in allen ihren moralischen Widersprüchen und physischen Uebeln“⁶¹⁰ aus, was zeigt, dass Freiheit und eine einseitige Moral nicht unbedingt gleichzusetzen sind. Ich werde anhand des Dramas *Die Braut von Messina* zeigen, dass die Zuschauer dieses Stücks dadurch zur Reflexion und mithin zur Verbesserung ihres Lebens geführt werden, indem Schiller durch die dargestellte Verworrenheit und Komplexität bzw. Ausweglosigkeit der Figuren sämtliche Fragen offen lässt (Was heißt Freiheit? Bin ich von meinem Schicksal bestimmt? Ist der Selbstmord moralisch akzeptabel oder nicht? Was heißt schuld sein? Bin ich moralisch einwandfrei, wenn ich um jeden Preis frei sein will?). *Es handelt sich in der Schrift Über das Erhabene um ein „überarbeitetes“ Erhabenes, das ich das „Reflexionserhabene“⁶¹¹ nennen könnte, etwa im Gegensatz zum Heroisch-Erhabenen.* Das „Reflexionserhabene“ stellt die durch die schon erwähnte Darstellung der Komplexität und Ausweglosigkeit (der tragischen Figuren, des Künstlers und des zeitgenössischen Menschen) aktivierte ästhetische Reflexion in den Vordergrund, während das „frühere“ Heroisch-Erhabene durch die Darstellung menschlichen Leidens und die Überwindung der Sinnlichkeit (etwa durch die Aufopferung des Lebens der tragischen Figur zugunsten „höherer“ Zwecke) die Ideen der Vernunft im Gemüt des Zuschauers klar idealistisch und im rein moralischen

⁶⁰⁷ „Tatsächlich geht es [in der Schrift *Über das Erhabene*, V.D.] nicht mehr um ein Opfer in moralischer Absicht, für höhere oder allgemeine Zwecke, d. h. nicht mehr um das Modell Leonidas. Und blickt man sich (...) im Text um, bemerkt man schnell, daß die moralische Frage nach der Möglichkeit rein altruistischen Handelns, ob aus Liebe (der junge Schiller) oder Pflicht (der Kantianer), in dieser späten Schrift nicht mehr gestellt noch erörtert wird. Das Thema und Problem von *Über das Erhabene* ist nicht mehr ein ethisches, sondern ein anthropologisches oder, wenn man so will, existentielles“ (Riedel 2007: 66f).

⁶⁰⁸ NA 21, 48.

⁶⁰⁹ NA 21, 48.

⁶¹⁰ NA 21, 49

⁶¹¹ Barone spricht vom „Chaotischerhabenen“ (Vgl. Barone 2004: 113).

(Kantischen) Sinne anspricht.⁶¹² Das Publikum wird beim „Reflexionserhabenen“ ästhetisch erzogen und kultiviert, indem es durch den Besuch der Tragödien lernt, dass die Natur „das Edle wie das Gemeine in einem Untergang mit sich fortreißt“,⁶¹³ dass in der wirklichen Welt die Durchsetzung der Moral bzw. die Moral selbst ständig infrage gestellt wird, und dass es „richtig“ und ästhetisch besser ist, zu verstehen, dass das Ertragen des Widerspruchs zwischen Natur und Moral – und nicht der Wille, diesen aufzuheben – eine *Möglichkeit zur Verbesserung des menschlichen Lebens offen lässt*: „Wohl ihm also, wenn er gelernt hat zu ertragen, was er nicht ändern kann und Preiß zu geben mit Würde, was er nicht retten kann!“⁶¹⁴ Es ist demzufolge Schillers Ziel, die Tragödie in Richtung der ästhetischen Erziehung so einzusetzen, dass sie das Pathetische – „ein künstliches Unglück“ – nicht als Sieg der Vernunft gegenüber der Natur darstellt, sondern dass die Zuschauer dadurch auf die „mit dem Schicksal ringende(n) Menschheit“⁶¹⁵ hingewiesen werden. Hierbei bleibt es der Menschheit verwehrt, ihr Schicksal (moralisches Verderben, Übel, Ungerechtigkeit, aber auch Schicksal im Sinne des Kampfes von Figuren in Tragödien gegen ein ihnen vorbestimmtes Leben, worauf ich ausführlich in meinen Analysen zum Drama Schillers *Die Braut von Messina* eingehe) zu überwinden. Zudem bleibt unbekannt, ob es einen positiven Ausgang geben wird, und sogar die Moral selbst ist nicht klar definiert. Angesichts dessen kann ich Riedel⁶¹⁶ nicht zustimmen, wenn er beim Scheitern des Versuches, die Natur und die Weltgeschichte als ein einheitliches System zu begreifen, von „Resignation“⁶¹⁷ spricht. Wie ich zeigen werde, war es niemals Schillers Absicht – weder in der Schrift *Über das Erhabene* noch in seinem

⁶¹² In diesem Sinne wird beim „Reflexionserhabenen“ die Furcht vor der Macht des Schicksals, der Unordnung der Natur und der Geschichte als Auslöser der ästhetischen Reflexion beim Zuschauer und nicht das Mitleid gegenüber einer heroisch handelnden Figur, welche die Sinnlichkeit durch ihre Moral überwindet, in den Vordergrund gestellt. Vgl. Barone 2004: 205f) und den entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit zu der *Braut von Messina*.

⁶¹³ NA 21, 50.

⁶¹⁴ NA 21, 51.

⁶¹⁵ NA 21, 52.

⁶¹⁶ Riedel 2007: hier vor allem 67 – 69.

⁶¹⁷ Riedel 2007: 67. Es ist zu bemerken, dass Riedel diese Resignation mit der Idee des Todes nicht nur allgemein, sondern konkret auch mit der Situation Schillers verbindet, der – Riedel zufolge – in diesem Abschnitt seines Lebens durch die Idee des ihn in der Tat bedrohenden Todes so stark beeinflusst war, dass er auch in der Schrift *Über das Erhabene* eine entsprechende Resignation aufwies, was die Idee der Einheit sowohl der Natur als auch der Geschichte betrifft: „Seit 1791 schwer und chronisch krank, mit wiederkehrenden Entzündungsanfällen und heftigen Fieberschüben, steht Schiller selbst in eben der Situation der Todesdrohung, von der er hier schreibt. Vielleicht theoretisch *contre coeur*, aber mit der Wucht des unmittelbaren Erlebens muß er einsehen, daß der Tod nicht nur die physische Existenz aufhebt, sondern auch das intelligible Ich zwingt, den Absolutismus des Todes anzuerkennen, sprich: das Wollen ins Müssen, ins ‚Wollen Müssen‘ des Unumgänglichen, zurückfallen zu lassen“ (Riedel 2007: 69).

Drama *Die Braut von Messina* –, die Aktivierung der Reflexion (über die Komplexität der Natur und das Scheitern der Moral in der Geschichte bzw. die Ausweglosigkeit des modernen Lebens) bei seinem Publikum als Begründung und Rechtfertigung einer passiven Einstellung des Menschen den jeweiligen Übeln seiner Gesellschaft gegenüber zu proklamieren. Ganz im Gegenteil⁶¹⁸: Seinem Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschen folgend, geht er von diesem Reflexionsakt seiner Leser bzw. Zuschauer aus, der gleichzeitig als eine gesunde und den Gegebenheiten Schillers Gegenwart gerechte Neubestimmung des Individuums gilt, um eine Möglichkeit für einen sinnvollen Kampf gegen die Fremdbestimmung und Spaltung der menschlichen Existenz ästhetisch begründen zu können.⁶¹⁹

Aus den vorigen Ausführungen lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass Schiller nicht nur das Kantische Erhabene in zwei Stufen⁶²⁰ weiterentwickelt hat, sondern auch die Beziehung des Erhabenen zur Reflexion in der zweiten Phase seiner Analyse neu beschrieben hat. Diese neue Annäherung hat mich veranlasst, das Erhabene nach der „Wende“ als „Reflexionserhabenes“ zu bezeichnen. Wie ist nun diese neue Beschreibung der Verbindung zwischen dem Erhabenen und der Reflexion zu verstehen? Das Erhabene, so wie es von Kant analysiert wurde, bleibt auch bei Schiller durchgehend in seinen Schriften eine ästhetische Kategorie, die zur Reflexion und der Urteilskraft gehört, wie sie auch in der *Kritik der Urteilskraft* erörtert wurde. Das bedeutet, dass auch das Erhabene der ersten Phase ein „Reflexionserhabenes“ im

⁶¹⁸ Einen optimistischen Ausgang der Schillerschen Geschichtsphilosophie, wie sie in der Schrift *Über das Erhabene* ausgedrückt wird, sieht Riedel selbst – trotz seiner bisher erwähnten negativen These – in einer entsprechend gestalteten, durch die Reflexion gekennzeichneten Tragödie, wie sie Schiller in seinen späten Dramen realisiert hat: „Wo aber, so Schiller weiter, weder die kurzfristige Prognose der Politik noch die langfristige der Geschichtsphilosophie eine glückliche Zukunft versichern können, ist nur „in der *Bekantschaft*“ mit dem Risikocharakter historischer Abläufe „Heil für uns“ (NA 21, 52). (Riedel 2001: 13). Diese „Bekantschaft“ unterstützt nun „das furchtbar herrliche Schauspiel“ (NA 21, 52).

⁶¹⁹ Von der „späteren“ Erhabenheit ist auch die Dichtung Schillers in der Zeit um 1800 geprägt. In ihr wird sowohl die negative Kritik an der Französischen Revolution, die Darstellung der Ausweglosigkeit sowohl des sentimentalischen Dichters als auch des Publikums und die Verworrenheit der Natur und Geschichte als System in den Vordergrund gestellt; gleichzeitig wird allerdings diese Darstellung als Anlass zur Reflexion und als Mittel einer möglichen Verbesserung der Rezipienten der Kunst im Rahmen einer ästhetischen Erziehung angesehen: „In den wenigen Gedichten, die Schiller zur Zeit der Jahrhundertwende schrieb, sind politische Ereignisse der Zeit als Inhalte leicht greifbar; doch es geht auch hier nicht in erster Linie um sie, sondern um ihre Transzendierung durch Poesie als einer politischen Idee, einem Versprechen für die Zukunft. (...) Das ‚Lied von der Glocke‘ enthält Verse äußerster Schlichtheit, wie sie Schiller nicht oft gelungen sind; muten an wie Gebete, deren Erfüllung nicht utopisch ist, sondern als schon wirklich gedacht werden können – wenn die Menschen den Segen von oben (das heißt: den Segen der Kunst) annehmen. (Oellers 2001: 31f).

⁶²⁰ Wie schon erwähnt, ist die erste Phase dadurch gekennzeichnet, dass Schiller dabei das Kantische Erhabene für seine Ästhetik übernimmt und so benutzt, dass dadurch eine mögliche „ästhetische“ Verbindung von Kunst und Moral sichtbar wird, während er in der zweiten Phase das Erhabene mit der Negativität, dem Chaos und der Unordnung der Natur und der Geschichte verknüpft.

engen Sinne des Begriffs Reflexion ist. Warum habe ich nun nur das Erhabene der zweiten Stufe der Schillerschen Analyse „Reflexionserhabenes“ genannt? Besitzt das Erhabene vor der „Wende“ keinen reflektierenden Charakter? *Ich wollte mit meiner Bezeichnung des Erhabenen der zweiten Stufe der Schillerschen Analyse als „Reflexionserhabenes“ meine persönliche Ansicht hervorheben, dass die Reflexion dabei vor allem durch die Berücksichtigung von Gesichtspunkten wie das Chaos, die Unordnung und das Scheitern der Moral in der Natur und der Geschichte mehr in den Vordergrund tritt als beim Heroisch-Erhabenen, wo Schiller vor allem Probleme seiner tragischen Kunst zu bewältigen versucht und die Reflexion mehr im Rahmen seiner Erörterungen zur einer möglichen Vereinheitlichung der menschlichen Existenz und der Darstellung von Vernunftbegriffen thematisiert. Die engere Beziehung des Erhabenen der zweiten Phase zur Reflexion lässt sich durch seine unmittelbare Verknüpfung mit dem Prinzip der Reflexion überhaupt, nämlich der Zweckmäßigkeit der Natur, begründen. Somit scheint es gerechtfertigt, beim in der Schrift Über das Erhabene eingeführten, neuen Erhabenen vom „Reflexionserhabenen“ zu reden, eine Benennung, die meiner Meinung nach die philosophische Wende von Schiller, die in dieser neuen Art des Erhabenen enthalten ist, am besten zum Ausdruck bringen kann.*

Das Erhabene soll das Schöne ergänzen, damit der Mensch von seinen sinnlichen Schranken befreit wird.⁶²¹ „Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm; und weil es einmal unsre Bestimmung ist, auch bey allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen, und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens, nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.“⁶²² Die Gedanken Schillers zum Schönen und Erhabenen betreffen demzufolge nicht nur das Wesen der Kunst (und keine einzelnen Kunstwerke) sondern auch seine Programmatik, durch die Kunst dem Menschen eine Möglichkeit zur Wiedervereinigung seines Gemüts zu verschaffen. Diese Möglichkeit wird in der ästhetischen Erziehung eröffnet, die Schiller in der entsprechenden Abhandlung

⁶²¹ Zur Problematik der Verbindung von Schönerem und Erhabenem vgl. die diesbezügliche Schrift von Schiller *Über Anmut und Würde*.

⁶²² NA 21, 52.

thematisiert hatte, bevor er sich mit der Schrift *Über das Erhabene* beschäftigte. In dieser ästhetischen Erziehung werden das Erhabene und das Schöne gleichberechtigt behandelt,⁶²³ denn ohne das Schöne würden wir unsere Sinnlichkeit (Menschlichkeit) verlieren und ohne das Erhabene würden wir in einem sinnlichen Genuss der Naturschönheit erschaffen und unsere übersinnliche Bestimmung vergessen. Schiller sucht den „vollendete[n] Bürger der Natur“,⁶²⁴ der sowohl Sinnlichkeit als auch Geistigkeit, sowohl Natur als auch Sittlichkeit verkörpert. Zu diesem Zweck können viele Objekte der Natur dienen, jedoch bevorzugt es der Mensch, seine Empfänglichkeit für das Gefühl des Schönen und Erhabenen in der Kunst „von der zweyten Hand“⁶²⁵ zu finden. Die Natur, als Gewalt vorgestellt und betrachtet, die das Erhabene darstellen kann, muss in ihrer Zufälligkeit angenommen werden, damit von erhabenen Gefühlen die Rede sein kann. Ihre „Nachahmerin, die bildende Kunst“,⁶²⁶ ist dagegen „völlig frey“,⁶²⁷ weil sie vom Zufälligen absieht und somit auch das Gemüt des Zuschauers frei von sinnlichem Pathos lässt. Die Kunst kann nur den Schein,⁶²⁸ nicht die Wirklichkeit nachahmen, worin allerdings der „ganze Zauber“ des Erhabenen und Schönen liegt. Schiller zieht demzufolge den Schluss, dass die Kunst geeigneter als die Natur ist, das Erhabene, das Schöne und die Vernunftbegriffe darzustellen – im Gegensatz zu Kant, der die Rolle der Kunst in Bezug auf das Erhabene in seiner dritten Kritik kaum erörtert.⁶²⁹ Die ästhetische Erziehung, das Erhabene und die tragische Kunst bilden hier eine Einheit, die – wie aus den bisherigen Ausführungen zum „Reflexionserhabenen“ sichtbar wird – nicht mehr jenem Programm Schillers entspricht, das er in seiner Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* formuliert hat. Den Unterschied habe ich bereits hervorgehoben: Die Hoffnung auf eine einheitliche Erfassung sowohl der Natur als

⁶²³ Ihnen entsprechen allerdings zwei unterschiedliche Formen der Freiheit: „Die Freiheit, die das Schöne in uns bewirkt, ist die Harmonie von Natur und Vernunft. Das Schöne hebt den einseitigen Zwang sowohl der Natur als auch der Vernunft auf und stiftet einen versöhnenden Ausgleich zwischen beiden. Die Freiheit, die das Erhabene erfahrbar macht, ist dagegen die Unabhängigkeit der Vernunft von der Natur oder positiv ausgedrückt: die Autonomie der Vernunft, d. h. die Selbstbestimmung und Selbstgesetzgebung aus reiner Vernunft“ Barone 2004: 114f.

⁶²⁴ NA 21, 53. Auch Kant sucht die Vollendung des menschlichen Gemüts und findet diese vielleicht im Kritischen, das als Hauptmerkmal seiner Philosophie ausgezeichnet wird, nicht jedoch in der Kunst und im Erhabenen.

⁶²⁵ NA 21, 53.

⁶²⁶ NA 21, 54.

⁶²⁷ NA 21, 54.

⁶²⁸ Mit dieser Bemerkung Schillers hängt auch dessen These zusammen, dass das Schöne nicht Symbol der Freiheit, sondern Freiheit in der Erscheinung ist.

⁶²⁹ Im Hinblick auf das Schöne hat Kant das Naturschöne im Vergleich zum Kunstschönen hervorgehoben.

auch der Geschichte und der Glaube an eine realisierbare moralische Verbesserung der durch die Zivilisation gespaltenen menschlichen Existenz sind beim „Chaotischerhabenen“ aufgegeben. Die tragische Kunst als Bestandteil der ästhetischen Erziehung dient nicht mehr dem Zweck einer ästhetischen Versöhnung von Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, weil eine solche Vereinigung gar nicht zu erwarten ist. An ihre Stelle tritt nun die Darstellung des Chaos, der Verwirrung und der Gesetzlosigkeit der Natur, der Geschichte und vor allem des Kampfes der tragischen Figuren mit ihrem Schicksal und des Begriffes des Schicksals selbst. Diese Darstellung dient nun nicht mehr zur Versinnlichung einer möglichen ästhetischen Überwindung der Sinnlichkeit durch Moral, sondern – durch die Hervorhebung der Verzweiflung, Ausweglosigkeit und Zwecklosigkeit sowohl des modernen Dichters als auch der tragischen Figuren – zur Aktivierung der Reflexion im Gemüt des Publikums, die nun der neue Zweck einer ästhetischen Erziehung und der darin enthaltenen tragischen Kunst sein soll.⁶³⁰

2.4 Die zentrale Bedeutung der Negativität des Erhabenen für die Reflexion und die Zweckmäßigkeit der Natur im Hinblick auf die Entwicklung des Schillerschen Erhabenen

2.4.1 Einleitende Bemerkungen

Ziel der vorliegenden Studie ist das Verfolgen der Transformation der ästhetischen Kategorie des Erhabenen in den theoretischen entsprechenden Schriften von Friedrich Schiller. Diese Entwicklung der Ästhetik Schillers habe ich in zwei Phasen aufgeteilt, wobei die erste mit dem „alten“, Heroisch-Erhabenen verbunden ist, während bei der

⁶³⁰ Hierin unterscheidet sich meine Darstellung von jener Barones, der auch eine Verschiebung des Schwerpunktes der ästhetischen Erziehung zwischen den Schriften *Über die ästhetische Erziehung* und *Über das Erhabene* einräumt, sie aber im Aufsatz *Über das Erhabene* mit einer Betonung der Handlung und der „Praktizität“ (Barone 2004: 118) der Vernunft bzw. des durch Vernunft bestimmten Menschen und nicht mit einer überwiegenden Bedeutung der Reflexion (wie ich in meinen Ausführungen zu zeigen versuche) verbindet. Barones Formulierungen weisen – wie ich meine – auf den Grundakt des menschlichen Gemüts, nämlich die Reflexion hin, wenn er auch im Hinblick auf die Rolle der Geschichte in Schillers Dramen (vor allem wird dabei Schillers Trilogie *Wallenstein* berücksichtigt) betont: „Indem Schiller das Tragischerhabene in Analogie zum Naturerhabenen bestimmt, hat er ein Darstellungskonzept des Erhabenen entwickelt, das im Unterschied zum Heroischerhabenen der modernen Subjektivierung des Erhabenen auch in darstellungsästhetischer Hinsicht Rechnung trägt. Denn es geht hier nicht mehr um eine objektive Darstellung des Hohen und Edlen wie beim Heroischerhabenen. Objektiv dargestellt wird die furchtbare, schreckliche und zerstörerische Macht der Geschichte. Die Erhabenheit der menschlichen Freiheit muß dagegen nicht objektiv auf der Bühne dargestellt werden. Es genügt, daß der Zuschauer diese Erhabenheit subjektiv im spontanen, ästhetischen Widerstand gegen die dargestellte Macht der Geschichte erfährt“ (Barone 2004: 207).

zweiten ein neues Erhabenes in den Mittelpunkt der Betrachtungen gestellt wird, das „Reflexionserhabene“. Die Verwendung des Begriffs „Reflexion“ in meiner Bezeichnung des Erhabenen von Schiller der späteren Phase ist das Resultat des Studiums vor allem der zwei Einleitungen zur dritten Kritik Kants, deren Schwerpunkte meiner Meinung nach mit der zweiten Phase der Entwicklung des Schillerschen Erhabenen in Zusammenhang stehen. In diesem Abschnitt meiner Arbeit versuche ich deswegen diesen Übergang ausführlicher zu begründen, indem ich die von Kant dargelegte Analyse der Reflexion und ihres Prinzips der Zweckmäßigkeit der Natur in den zwei Einleitungen zur *Kritik der Urteilskraft* auf ihre Beziehung zum Kantischen Erhabenen hin überprüfe, woraus dann Schillers eigene entsprechende Entwicklung des Begriffs des Erhabenen in *Über das Erhabene* fassbar wird. Die vorliegende Einleitung soll die Schritte, die ich in diesem Teil meiner Arbeit zu diesem Zweck unternommen habe, kurz skizzieren.

Ich habe in meinen entsprechenden Ausführungen aufzuzeigen versucht, dass Schiller beim „Reflexionserhabenen“ das Feld der Moral verlässt um die Negativität des Erhabenen in einer neuen Dimension zu betrachten; dabei ändert sich der Schwerpunkt seiner Zielsetzungen, er interessiert sich kaum für eine mögliche Verbindung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit oder eine mögliche Darstellung der Freiheit durch die tragische Kunst, wie es beim Heroisch-Erhabenen der Fall war. Das negative Moment, das von zentraler Bedeutung für meine Analyse ist, hat dabei nichts mit der Schwierigkeit bzw. Unzulänglichkeit der Einbildungskraft oder der tragischen Kunst, das Undarstellbare darzustellen, zu tun, sondern entspringt - zunächst - negativen persönlichen Erfahrungen des Dichters und Menschen Schillers - der Ausweglosigkeit seiner Kunst durch die Feststellung der Unmöglichkeit einer Verbindung von Moral und Natur, dem schlechten Zustand seiner Gesundheit, seiner Enttäuschung hinsichtlich der Französischen Revolution - welche dann die Basis für eine neue Dimension im philosophischen Denken und poetischen Schaffen von Schiller bilden, wo Begriffe wie Anarchie, Chaos, Unmoral, Unordnung in der Natur und der Geschichte die neue Definition der Negativität des Erhabenen bestimmen. In seiner Schrift *Über das Erhabene*, welche das Zentrum der neuen Phase des Erhabenen ist, geht Schiller auf das Erhabene des Verstandes ein, das die Unordnung der Natur zu beschreiben versucht, auf die wir stoßen, wenn wir feststellen, dass die Natur durch die Verstandeskategorien allein nicht erschöpfend systematisiert werden kann, so dass sie dadurch zu einem einheitlichen System werden kann. Seine Analyse

zeigt, dass er mit den entsprechenden Ausführungen Kants zur Möglichkeit einer Vereinheitlichung der Natur durch das Prinzip der Reflexion und der reflektierenden Urteilskraft kundig ist, wobei er aber Kants negativer Einstellung, was eine mögliche Rolle des Erhabenen bei diesem Vereinheitlichungsprozess betrifft, nicht zustimmt. Wir haben gesehen, dass Kant das Erhabene als einen „bloßen Anhang“ zur Zweckmäßigkeit der Natur bezeichnet hat. Nun will Schiller, entgegen Kant, die Möglichkeit einer Verbindung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur untersuchen und rechtfertigen. Er geht dabei über Kant hinaus, indem er Kants entsprechende negative These dadurch zu widerlegen versucht, dass er die Negativität in der Ordnung der Natur an sich als zweckmäßig betrachtet, weil sie durch ihre Unabhängigkeit von jeder Ordnung die Freiheit selbst realisiert. Er braucht also Kants Argumente gegen eine Verknüpfung zwischen Zweckmäßigkeit der Natur und dem Erhabenen nicht zu entkräften, weil er das Erhabene der Natur mit der Freiheit identifiziert. Er hält die Erhabenheit der verworrenen Natur demzufolge für zweckmäßig, weil sie die Idee der „Independenz“ nicht nur darstellt, sondern auch verkörpert. Er legt damit nahe, dass selbst diese chaotische Natur so gedacht werden kann, dass sie zweckmäßig ist und somit als einheitlich gelten kann. Kant beabsichtigte dagegen mit seinem Prinzip der Urteilskraft, der Zweckmäßigkeit der Natur, nur indirekt zur Freiheit zu gelangen; das System der Natur sollte auf eine höhere Ordnung und Ideen der Vernunft nur mittelbar hinweisen. Er konnte dabei eine damit zusammenhängende Rolle des Erhabenen nicht positiv betrachten.

Diese neue Dimension der Negativität des Erhabenen der zweiten Phase in der Ästhetik Schillers hat mich veranlasst, sie als „Reflexionserhabenes“ zu benennen. Ich will damit nicht behaupten, dass das Schillersche Erhabene der ersten Phase keine Beziehung zur Reflexion hat, mein Ziel war, durch diese Benennung die Beziehung zwischen dem späteren Erhabenen von Schiller und der Reflexion, wie sie in der dritten Kritik Kants analysiert ist, hervorzuheben. Obwohl nämlich Schillers Antwort auf die Frage nach einer möglichen Beziehung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur die Gleichsetzung vom Erhabenen und der Freiheit ist, was eventuell einen Perspektivenwechsel im Vergleich zu Kants Erörterungen zu derselben Problematik zur Folge hat, bleiben seine Ausführungen immer noch in demjenigen Feld des philosophischen Denkens, das nur durch das Prinzip der reflektierenden Urteilskraft erörtert und interpretiert werden kann.

Um meine positive These, was eine Verbindung zwischen dem Schillerschen Erhabenen und dem Prinzip der Reflexion, nämlich der Zweckmäßigkeit der Natur, angeht, zu begründen, war eine ausführliche Darlegung des Begriffs der Reflexion selbst unabdingbar. Dabei habe ich mit der Beschreibung der historischen Bedeutung des Begriffs der Reflexion vor Kant begonnen um dann in die Erörterung desselben in der ersten Kritik Kants zu übergehen. Bei der Analyse der Reflexion, der reflektierenden Urteilskraft, der reflektierenden Urteile und des Prinzips der Reflexion, so wie sie in den zwei Einleitungen zur *Kritik der Urteilskraft* besprochen werden, wird der Grundstein zu einer Diskussion - entgegen Kant - über eine mögliche Beziehung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur gelegt. Im Anschluss daran formuliere ich meine eigene These, dass das Kantische Erhabene - im Gegensatz zu Kant - mit der Zweckmäßigkeit der Natur nicht nur zusammenhängt, sondern auch als notwendiges Element zum Prinzip der Reflexion hinzukommen muss, so dass das Vorhaben Kants, was ein einheitliches System der Natur aber auch die Vereinigung von Sinnlichkeit mit der Sittlichkeit und den Vermögen des Gemüts betreffen kann, nicht scheitert. Dabei gehe ich auf die entsprechenden Erörterungen von Christine Pries ein um dann meine, über sie hinausgehende Stellung, zu analysieren, wonach das Kantische Erhabene durch seine Negativität die Einheit des Kantischen Systems gewährleistet, was die Zweckmäßigkeit der Natur allein durch ihre Beziehung zum Schönen nicht schaffen kann. Auch zweckwidrige Erscheinungen, wie „kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich aufthürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulcane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der gränzenlose Ocean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses“⁶³¹ müssen zum System der Natur gehören, obwohl sie mit dem Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur nicht verknüpft werden können, weil sie nicht schön sind. Kritisch ist dabei, dass das Erhabene, wie auch die mit der Zweckmäßigkeit der Natur verknüpfte Schönheit, mit einem Gefühl, dem gemischten Gefühl der Unlust und Lust, untrennbar verbunden ist, was seine Integration im System der Natur untermauern kann, sofern auch das Prinzip der Reflexion, das zur Einheit der Natur führen soll, nämlich die Zweckmäßigkeit der Natur, mit einem Gefühl allein, diesmal dem Gefühl der Lust, bestätigt werden kann.

⁶³¹ KU, AA 05 261.

Durch diese Analyse der Beziehung zwischen dem Kantischen Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur werden die entsprechenden Erörterungen Schillers zum Erhabenen der Natur und des Verstandes ersichtlich, obwohl er, wie schon erwähnt, einen eigenen Weg dabei nimmt, und das Chaos der Natur mit der Freiheit identifiziert, woraus dann erst ihre Zweckmäßigkeit anerkannt wird.

Schiller wendet seine Gedanken zum Erhabenen des Verstandes auf die Geschichte an, so dass er von einer regellosen, unordentlichen und chaotischen Geschichte redet, deren Ende nicht glücklich sein wird. Diese ist eine erhabene Geschichte, deren Analyse umso interessanter wird, als man dazu Kants Philosophie der Geschichte in ihrer Beziehung zum Erhabenen berücksichtigt, woraus auch die entsprechende Verknüpfung zwischen der Geschichte und dem Erhabenen bei Schiller nachvollziehbar wird.

2.4.2 Zur Bedeutung, Herkunft, Vorgeschichte und Entwicklung des Reflexionsbegriffs bis *Kants Kritik der reinen Vernunft*

Die Reflexion ist ein Grundbegriff der neuzeitlichen Philosophie, welcher als objektive Erkenntnis nur diejenige betrachtet, welche durch kritisches Denken entsteht. Dieses kritische Denken der Reflexion bezieht sich allerdings nicht auf äußere Objekte zur Schöpfung von Begriffen sondern ist als geistige Tätigkeit des Subjekts zu verstehen, welche die Tragweite, den Geltungsbereich, die Grenzen und die Funktion seiner jeweiligen Erkenntniskräfte als solche untersucht.⁶³² Man sollte somit unter Reflexion „1) Die Zurücklenkung der Aufmerksamkeit von den Objecten des Erkennens auf das erkennende, psychische Tun, auf die Bewußtseinsvorgänge als solche, die innere Wahrnehmung. 2) Das daran anknüpfende Nachdenken, Meditieren, Überlegen, selbstbewußte Denken“⁶³³ verstehen. Ab dem 17. Jahrhundert wird die Reflexion im Englischen und im Französischen in der Alltagssprache mit der Bedeutung des „Überlegens“, „Nachdenkens“ assoziiert.⁶³⁴

Die Herkunft des Begriffs ist in der lateinischen, der englischen und der französischen Sprache zu finden (lat. reflectere zurückbeugen, reflecto⁶³⁵; engl. reflection, frz. réflexion⁶³⁶).

PLATON⁶³⁷ („Wissen des Wissens“⁶³⁸) und **ARISTOTELES** [„(...) wenn nun der wahrnimmt, der sieht, daß er sieht, und hört, daß er hört, und als Gehender wahrnimmt, daß er geht, und wenn es bei allem anderen ebenso eine Wahrnehmung davon gibt, daß wir tätig sind, so daß wir also wahrnehmen, daß wir wahrnehmen, und denken, daß wir denken: und daß wir wahrnehmen und denken, ist uns ein Zeichen, daß wir sind (...)⁶³⁹] beziehen sich auf die Reflexion als das „Denken des Denkens“, eine Tätigkeit des Subjekts nämlich, mit der das Subjekt das Vorhandensein seiner Existenz durch die Überprüfung seiner Erkenntnisquellen bestätigt. Das reflektierende Subjekt denkt über seine eigenen Denkvorgänge nach.

⁶³² Vgl. Ritter 1992 (Band 8): 396.

⁶³³ Eisler 1904: 241.

⁶³⁴ Vgl. Ritter 1992 (Band 8): 396.

⁶³⁵ Vgl. Kirchner 1907: 501.

⁶³⁶ Vgl. Eisler 1904: 241.

⁶³⁷ Vgl. Ritter 1992 (Band 8): 396.

⁶³⁸ „Επιστήμης ἐπιστήμη“, Übersetzung ins Deutsche V.D (Ritter 1992 (Band 8): 396, Charm. 171 c <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0175%3Atext%3DCharm.%3Asection%3D171c>).

⁶³⁹ Eth. Nic. IX, 9, 1170 a 32: „(...) ὁ δ' ὁρῶν ὅτι ὁρᾷ αισθάνεται καὶ ὁ ἀκούων ὅτι ἀκούει καὶ ὁ βαδίζων ὅτι βαδίζει, καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ὁμοίως ἔστι τι τὸ αισθανόμενον ὅτι ἐνεργοῦμεν, ὥστε ἂν αισθανώμεθ', ὅτι αισθανόμεθα, κἂν νοῶμεν, ὅτι νοοῦμεν, τὸ δ' ὅτι αισθανόμεθα ἢ νοοῦμεν, ὅτι ἐσμέν (...)\", Übersetzung ins Deutsche nach: Fuhrmann (Übersetzer: Olof Gigon) 1998: 325.

In der Neuzeit beginnt die eigentliche Geschichte des Begriffs mit **DESCARTES**, der das Subjekt als eine von der Außenwelt klar isolierte Existenz annimmt, welches die Reflexion in der Form einer zweifelnden Selbstvergewisserung vollzieht.⁶⁴⁰ Seine Philosophie gilt als die „subjektzentrierte Wende der neueren Philosophie“,⁶⁴¹ wo durch den reflektierenden „Rückgang auf das Subjekt“⁶⁴² der Grundstein für den philosophischen Gebrauch der Reflexion in der neuzeitlichen Philosophie zum ersten Mal nach der Antike systematisch gelegt wird. Es handelt sich dabei um eine „Aufklärung des Verstandes über sich selbst“,⁶⁴³ Descartes untersucht mit Hilfe der Reflexion die Prinzipien des Erkennens überhaupt im Subjekt selbst, bevor er sich mit dem Erkennen der Gegenstände in der Welt außer dem Subjekt befasst. Durch **J. LOCKE** wird Reflexion im philosophischen Sprachgebrauch üblich.⁶⁴⁴ „Reflection“ bildet das Gegenteil von „sensation“. Die „sensation“ liefert als äußere Wahrnehmung sinnliche Inhalte, während die „reflection“ als innere Wahrnehmung das Wissen, das Bewusstsein des Subjekts über seine inneren, geistigen Operationen darstellt, zu denen das Feststellen, das Anzweifeln, das Glauben, das Wissen oder das Wollen gehören. Beide Begriffe, „reflection“ und „sensation“, werden von Locke als Quellen der Erkenntnis betrachtet, sie werden als einfache Ideen betrachtet, welche durch die entsprechende Bearbeitung durch den Verstand zu komplexen Ideen werden.⁶⁴⁵ Die Grenzen zwischen „reflection“ und „sensation“ bleiben bei Locke unklar, was sich als sehr wichtig für die Geschichte des Begriffs erweisen wird.⁶⁴⁶ **LEIBNIZ**⁶⁴⁷ benutzt anstelle von Lockes „sensation“ und „reflection“ die Begriffe Perzeption,⁶⁴⁸ Wahrnehmung der Außendinge, und Apperzeption,⁶⁴⁹ innerliche, denkende Betrachtung der ersten Wahrnehmungsart durch das reflektierende Subjekt. Dabei wird mit dem Terminus Apperzeption, nämlich der Reflexion, der Begriff des Bewusstseins assoziiert. Er definiert die Reflexion wie folgt: „Nun ist aber die Reflexion nichts anderes als die Aufmerksamkeit auf das, was in uns ist“.⁶⁵⁰ **HUME**⁶⁵¹

⁶⁴⁰ Vgl. Ritter 1992 (Band 8): 396.

⁶⁴¹ Arndt 1994: 15.

⁶⁴² Arndt 1994: 15.

⁶⁴³ Arndt 1994: 15.

⁶⁴⁴ Vgl. Ritter 1992 (Band 8): 396.

⁶⁴⁵ Vgl. Eisler 1904: 241.

⁶⁴⁶ Vgl. Ritter 1992 (Band 8): 396.

⁶⁴⁷ Vgl. Kirchner 1907: 502.

⁶⁴⁸ „Perception“, Übersetzung ins Deutsche Kirchner 1907: 502.

⁶⁴⁹ „Apperception“, Übersetzung ins Deutsche Kirchner 1907: 502.

⁶⁵⁰ „La réflexion n'est autre chose qu'une attention à ce qui est en nous“ (Nouveaux Essais, Préf. Darmstadt 1959, XVI), Übersetzung aus dem Französischen ins Deutsche: Arndt 1994: 21.

versteht unter Perzeptionen⁶⁵² Bewußtseinsinhalte überhaupt.⁶⁵³ Diese Inhalte werden in Sinneseindrücke („impressions“, Übersetzung ins Deutsche V.D.) und Ideen („ideas“, Übersetzung ins Deutsche V.D.) geteilt. Die Sinneseindrücke unterscheiden sich von den Ideen darin, dass sie eine unmittelbare und lebendige Form der Perzeption sind, während Ideen als geschwächte Vorstellung derselben Sinneseindrücke verstanden werden. Sinneseindruck kann der Schmerz sein, der durch den Kontakt mit einer heißen Oberfläche empfunden wird, eine Idee dagegen die Erinnerung desselben Schmerzens. Hume unterteilt die Sinneseindrücke außerdem in „impressions of sensations“ und „of reflection“.⁶⁵⁴ Es scheint, dass er in dieser Unterscheidung das oben angeführte Gegensatzpaar von „impressions“ und „ideas“ nur mit anderen Begriffen umformuliert, so dass „impressions of sensations“ als Sinneseindrücke überhaupt und „impressions of reflection“ als Ideen verstanden werden müssen. (S. 397) **KANTS** epochale Leistung zur Entwicklung des Reflexionsbegriffes: Er kritisiert Leibniz und Locke, wie sie das Verhältnis von Verstand und Sinnlichkeit in ihrer Erkenntnistheorie betrachten. Beide haben keine Grenze zwischen diesen Erkenntniskräften festgelegt bzw. verabsolutieren den Verstand (Leibniz) oder die Sinnlichkeit (Locke) als einzige Quelle der Erkenntnis. Leibniz habe – Kant nach – die Erscheinungen „intellectuirt“,⁶⁵⁵ er habe nämlich die Sinnlichkeit als eine „verworrene“ Form der Dinge an sich genommen und betrachtet die Erscheinungen nur als Verstandesbegriffe. In diesem Sinne schreibt er der Sinnlichkeit Eigenschaften zu, die nur zum Ding an sich gehören. Locke dagegen habe die Verstandesbegriffe „sensificirt“,⁶⁵⁶ er habe versucht, die reinen Verstandesbegriffe nur aus der Welt der Anschauung zu gewinnen. Von dieser Unklarheit im Denken von Leibniz und Locke ausgehend, führt nun Kant in seiner ersten Kritik den Begriff der transzendentalen Reflexion ein, der als ein Akt des Denkens (Überlegung) zu verstehen ist, das gewährleistet, dass das Subjekt vor dem (jeweiligen) Erkennen die Erkenntnisquelle (Sinnlichkeit oder Verstand) bestimmt hat, zu der der jeweilige Begriff gehört. Durch die transzendente Reflexion ordnen wir den Erkenntnisarten die jeweils gegebenen Vorstellungen zu, um sie dann

⁶⁵¹ Vgl. Eisler 1904: 82.

⁶⁵² „Perceptions“, Übersetzung ins Deutsche Eisler 1904: 82.

⁶⁵³ Vgl. Eisler 1904: 82.

⁶⁵⁴ Eisler 1904: 241.

⁶⁵⁵ Vgl. KrV, AA 03 221 und KrV, AA 04 175.

⁶⁵⁶ KrV, AA 03 221 und KrV, AA 04 175.

überhaupt miteinander zu vergleichen (KrV, AA 04 170). Im nächsten Abschnitt meiner Arbeit bespreche ich die Reflexion in der ersten Kritik Kants ausführlicher.

2.4.3 Der Begriff der Reflexion in der ersten Kritik

In seinem Anhang der transzendentalen Analytik⁶⁵⁷ greift Kant das Problem auf, das entsteht, wenn das Erkennen ohne eine Differenzierung zwischen Verstand und Sinnlichkeit, reinen Verstandesbegriffen und Erscheinungen, transzendentelem und empirischem Verstandesgebrauch vollzogen wird. Es handelt sich dabei um eine „Amphibolie“,⁶⁵⁸ eine Zweideutigkeit, Zwiefältigkeit bzw. Verwechslung der Begriffe. Diese Situation entsteht, wenn das Subjekt vor dem Herausfinden von Begriffen die subjektiven Bedingungen nicht festgelegt hat, „unter denen wir zu Begriffen gelangen können.“⁶⁵⁹ Diese Leistung erbringt nun die Reflexion.⁶⁶⁰ „Sie ist das Bewußtsein des Verhältnisses gegebener Vorstellungen zu unseren verschiedenen Erkenntnißquellen, durch welches allein ihr Verhältniß unter einander richtig bestimmt werden kann.“⁶⁶¹ Diese Differenzierung findet durch die Reflexion statt, indem wir die Frage nach der Zugehörigkeit des jeweiligen Begriffs stellen: Gehört er zur Sinnlichkeit oder zu den reinen Verstandesbegriffen? Zur Beantwortung dieser Frage benutzt nun Kant vier Formen des Vergleichens von Begriffen, die Reflexionsbegriffe⁶⁶²: Einerleiheit und Verschiedenheit, Einstimmung und Widerstreit, Inneres und Äußeres, Bestimmbares und Bestimmung (Materie und Form).⁶⁶³ Die Reflexionsbegriffe erfüllen keine konstitutive Funktion für die Erkenntnis, sie liefern keine bestimmenden Begriffe von Objekten, sondern fungieren als Begriffe für die Vergleichung schon bestimmter Vorstellungen.⁶⁶⁴ Mithilfe der Reflexionsbegriffe werden demzufolge Vorstellungen miteinander und - was die

⁶⁵⁷ „Anhang. Von der Amphibolie der Reflexionsbegriffe durch die Verwechslung des empirischen Verstandesgebrauchs mit dem transscendentalen“ (KrV, AA 03 214).

⁶⁵⁸ KrV, AA 03 214.

⁶⁵⁹ KrV, AA 03 215.

⁶⁶⁰ Von Kant am Anfang des Anhangs als „Überlegung (*reflexio*)“ (KrV, AA 03 214, Hervorhebung I. Kant) bezeichnet. Sie heißt auch „transscendentale Überlegung“ (KrV, AA 03 215), weil sie nicht die Gegenstände selbst betrachtet, um Begriffe von ihnen zu schöpfen, sondern die subjektiven Bedingungen analysiert und kategorisiert, unter denen die Gegenstände vom reflektierenden Subjekt beobachtet werden.

⁶⁶¹ KrV, AA 03 215.

⁶⁶² Als solche bezeichnet sie Kant erst auf der Seite 219 (Vgl. KrV, AA 03 219). Es sind Begriffe, die zur „bloßen Vergleichung schon gegebener Begriffe“ (Prol, AA 04 326) dienen. Sie drücken das „Verhältniß (...), in welchem die Begriffe in einem Gemüthszustande zu einander gehören können“, (KrV, AA 03 215) aus.

⁶⁶³ Vgl. KrV, AA 03 215.

⁶⁶⁴ Eisler behauptet, dass im Kantischen Nachlass die strenge Trennung von Reflexionsbegriffen und Verstandeskategorien nicht immer eingehalten wird. Vgl. Eisler 1994: 295 und HN, AA 15 165f.

Leistung der Reflexion ausmacht - mit unseren Erkenntnisquellen (Verstand und Sinnlichkeit) überhaupt verglichen: „(...) ob die Dinge einerlei oder verschieden, einstimmig oder widerstreitend sind etc., wird nicht sofort aus den Begriffen selbst durch bloße Vergleichung (*comparatio*), sondern allererst durch die Unterscheidung der Erkenntnißart, wozu sie gehören, vermittelt einer transscendentalen Überlegung (*reflexio*), ausgemacht werden können.“⁶⁶⁵ *Die Frage nach der Festlegung von klaren Grenzen zwischen Verstand und Sinnlichkeit bzw. nach der Möglichkeit ihrer gegenseitigen Synergie,*⁶⁶⁶ *woraus dann Erkennen im Sinne der transzendentalen Philosophie Kants entstehen kann, wird bei Kant in seinem Anhang zur transzendentalen Analytik der ersten Kritik in der Frage nach der Amphibolie bzw. dem Missbrauch von Reflexionsbegriffen umgewandelt, wobei das reflektierende Vergleichen als Kernhandlung des menschlichen Gemüts in den Vordergrund der Analyse gestellt wird.* Kant nimmt als Beispiel das Reflexionspaar Einerleiheit und Verschiedenheit. Will man einen Gegenstand auf Einerleiheit und Verschiedenheit hin überprüfen, so muss man nicht nur auf seinen (reinen) begrifflichen Inhalt eingehen, sondern auch die raumzeitlichen Bedingungen mitberücksichtigen, unter denen das jeweilige Objekt betrachtet wird. Für die Reflexionsbegriffe Einerleiheit und Verschiedenheit sind die reinen Anschauungsformen der Sinnlichkeit Raum und Zeit nicht nur Hilfsmittel, sondern auch und vor allem notwendige Voraussetzung einer von der Amphibolie befreiten Erkenntnis der jeweils miteinander verglichenen Gegenstände. Die Sinnlichkeit, die Erscheinungen müssen also zu der durch die reinen Verstandesbegriffe gewonnenen Erkenntnis hinzugefügt werden. Kant erwähnt als Beispiel hierfür zwei gleicher Form Tropfen Wasser,⁶⁶⁷ welche als Gegenstand des reinen Verstandes⁶⁶⁸ als einerlei gelten, sie machen nur „ein Ding“⁶⁶⁹ aus. Als Erscheinung sind sie aber zu unterscheiden, sie sind zwei nummerisch⁶⁷⁰ verschiedene Gegenstände, weil sie in derselben Zeit parallel existierend, zwei verschiedene

⁶⁶⁵ KrV, AA 03 216.

⁶⁶⁶ Wichtig ist bei der transzendentalen Reflexion nicht nur die Festlegung der Geltungsbereiche vom Verstand und der Sinnlichkeit und die Zuordnung der jeweiligen Vorstellungen zu ihnen, sondern auch und vor allem die Hervorhebung der Tatsache, dass eine transzendente Erkenntnis nur durch eine geeignete Verbindung beider gewährleistet werden kann: „Anstatt im Verstande und der Sinnlichkeit zwei ganz verschiedene Quellen von Vorstellungen zu suchen, *die aber nur in Verknüpfung objectiv gültig von Dingen urtheilen könnten*, hielt sich ein jeder dieser großen Männer nur an eine von beiden (...).“, (KrV, AA 03 221, Kant bezieht sich hier auf Leibniz und Locke, Hervorhebung V.D.).

⁶⁶⁷ Vgl. KrV, AA 03 216.

⁶⁶⁸ Z.B. wenn das Subjekt bloß an sie denkt, ohne sie in einem bestimmtem Raum und einer bestimmten Zeit zu betrachten.

⁶⁶⁹ KrV, AA 03 216.

⁶⁷⁰ Vgl. KrV, AA 03 216.

Positionen im Raum einnehmen. Durch die Reflexion wird hier nämlich gewährleistet, dass die Erkenntnis des Gegenstands (die zwei Tropfen Wasser) durch die Festlegung der Grenzen des jeweiligen Erkenntnisvermögens (Sinnlichkeit und Verstand) richtig im Sinne der kritischen Philosophie Kants, d.h. transzendental⁶⁷¹ ist. Der Gegenstand ist nicht ausschließlich durch den Verstand oder die Sinnlichkeit als solcher zu begreifen, sondern kann erst durch die Berücksichtigung der reinen Anschauungsformen des Raumes und der Zeit korrekt bestimmt werden. *Die vollständige, transzendente Erkenntnis aus dem durch die transzendente Reflexion durchgeführten Vergleich der zwei Tropfen Wasser sowohl mit dem Verstand als auch mit der Sinnlichkeit ergibt, dass sie zweierlei und nicht einerlei – wie eine isolierte, logische und nur den Verstandeskategorien entsprechende Betrachtung derselben verlangen würde - sind.* Die Gegenstände der Erscheinungen werden somit - im Gegensatz zu Leibniz, so Kant⁶⁷² - nicht als „als Dinge an sich selbst, mithin für *intelligibilia*“⁶⁷³ angenommen, was für die Entwicklung der Transzendentalphilosophie Kants ein wesentlicher Beitrag darstellt. Die Reflexion ist als Voraussetzung des durch die Kategorien des reinen Verstandes bestimmenden Erkennens zu verstehen, denn ohne die mit ihr zusammenhängenden Reflexionsbegriffe und ihre vergleichende Funktion, wie sie oben mit Hilfe der zwei Tropfen Wasser beschrieben ist, machen wir einen „sehr unsicheren Gebrauch von diesen Begriffen, und es entspringen vermeinte synthetische Grundsätze, welche die kritische Vernunft nicht anerkennen kann, und die sich lediglich auf einer transscendentale(n) Amphibolie, d. i. einer Verwechslung des reinen Verstandesobjects mit der Erscheinung, gründen.“⁶⁷⁴

Wichtig für meine Arbeit ist die Analyse der Reflexion in der ersten Kritik Kants deswegen, weil sie einerseits mit dem Anstreben Kants in der dritten Kritik im Einklang steht, die subjektiven Bedingungen herauszufinden, unter denen man ästhetische Reflexionsurteile fällen kann, die allgemeingültig sind. Die Einführung der Reflexion in der ersten Kritik, als Lösung des Problems der Verwechslung der Reflexionsbegriffe bzw. als geistige Tätigkeit, mit Hilfe derer das Subjekt den Geltungsbereich und die Funktion seiner Erkenntnisvermögen in Bezug auf Objekte

⁶⁷¹ Kant spricht von der „transscendentale(n) Topik“ (KrV, AA 03 218), wo dieser Vorgang der Zuordnung der Gegenstände zu den jeweiligen Erkenntnisvermögen stattfindet.

⁶⁷² Vgl. KrV, AA 03 217.

⁶⁷³ KrV, AA 03 217, Hervorhebung I. Kant.

⁶⁷⁴ KrV, AA 03 220.

der Erscheinungen überprüft und die Begriffe selber ihrer richtigen Erkenntnisart zuordnet, wird in der dritten Kritik in dem Sinne fortgesetzt und erweitert, dass die durch die reflektierende Urteilskraft neu beschriebene Reflexion die ästhetischen Urteile über das Schöne und das Erhabene von der erkennenden und der praktischen Vernunft definitiv abtrennt, so dass die Ästhetik als eigenständiger Bereich der Erfahrung gezeigt wird, was ganz dem transzendentalen Sinne der Kantischen Philosophie entspricht. So wie die Reflexion in der ersten Kritik als Voraussetzung für den transzendentalen Charakter der durch die Verstandeskategorien gewonnenen Erkenntnis gilt, so gewährleistet sie auch in der dritten Kritik die entscheidende Differenzierung der ästhetischen Reflexionsurteile vom Verstand und der Vernunft, wodurch dann die Diskussion zur Objektivität von Geschmacksurteilen überhaupt möglich wird.

Die Beschreibung der Reflexion in der ersten Kritik ist andererseits in dem Sinne wichtig für meine Analyse, dass sie den Vergleich der Vorstellungen miteinander und - am wichtigsten - mit den Erkenntnisvermögen des Subjekts in den Vordergrund der Erörterung stellt. Die Reflexion der *Kritik der reinen Vernunft* bewirkt, dass Vorstellungen ihrer jeweiligen richtigen Erkenntnisquelle zugeordnet werden müssen, bevor die jeweiligen Begriffe als solche zur bestimmenden Erkenntnis von Gegenständen benutzt werden können. Zwei Tropfen Wasser müssen erst auf ihre Beziehung zum Verstand und dann zur Sinnlichkeit hin überprüft werden, um dann Erkenntnis im Sinne der Verstandeskategorien zu werden. Derselbe Vorgang findet durch die Reflexion der dritten Kritik statt. Schöne oder das Gefühl der Erhabenen erregende Gegenstände werden auf ihre Beziehungen zu den jeweils entsprechenden Erkenntnisvermögen (hier Verstand und Einbildungskraft, beim Erhabenen Vernunft und Einbildungskraft) hin untersucht, so dass dann ästhetische Urteile darüber als ästhetisch und anschließend eventuell auch als objektiv gelten können. Diese und andere Aspekte der Reflexion in der Kritik der Urteilskraft, die von entscheidender Bedeutung für das Verständnis des durch Schiller in seiner ästhetischen Theorie und Praxis eingeführten „Reflexionserhabenen“ sind, und das den Schwerpunkt meiner Erörterung darstellt, thematisiere ich im folgenden Abschnitt meiner Arbeit.

2.4.4 Reflexion, reflektierendes Urteil, Zweckmäßigkeit der Natur in den zwei Einleitungen zur dritten Kritik.

Eine Analyse der Entwicklung des Begriffs der Reflexion in der dritten Kritik Kants geht mit der Besprechung der zentralen Zielsetzungen derselben und ihrer Stellung im gesamten philosophischen System Kants einher. Die Reflexion wird - im Gegensatz zu ihrer zweitrangigen Thematisierung in der ersten Kritik - zum Dreh- und Angelpunkt aller Gedanken und Ausführungen Kants in der *Kritik der Urteilskraft*, sie bildet die Basis sowohl für seine darin analysierte Ästhetik als auch Teleologie. Alle damit verbundenen Höhepunkte der dritten Kritik, das a priori Prinzip der reflektierenden Urteilskraft, nämlich die Zweckmäßigkeit der Natur, das damit notwendig verbundene Gefühl der Lust (und Unlust), die damit verknüpfte Möglichkeit einer Vereinheitlichung sowohl der Kantischen Philosophie, des menschlichen Gemüts aber auch der besonderen mit den allgemeinen Gesetzen der Natur beginnen und enden mit der Reflexion. Weil nun ich das Erhabene von Schiller, wie er es vor allem in seiner Schrift *Über das Erhabene* entwickelt hat, „Reflexionserhabenes“ genannt habe, bin ich auf die Untersuchung einer möglichen Beziehung der wie oben beschriebenen Reflexion zum Schillerschen Erhabenen angewiesen, so dass das Moment der Reflexion beim Erhabenen von Schiller in seiner Schrift besser verstanden werden kann. Ein Zusammenhang des (Kantischen) Erhabenen mit der Reflexion ist schon in meinem ersten Kapitel zu den Reflexionsurteilen über das Schöne und das Erhabene dargelegt worden. In den entsprechenden Abschnitten der Kantischen dritten Kritik ging es um die Untersuchung einer a priori Begründung der Ästhetik. Hier möchte ich allerdings die Reflexion von *dieser* ästhetischen Funktion (ästhetische Reflexionsurteile über das Schöne und das Erhabene) abstrahieren und eine mögliche Beziehung des Erhabenen zu einer *erweiterten Form der Reflexion*, wie sie in den oben erwähnten philosophischen Grundproblemen der dritten Kritik enthalten ist, besprechen. In meinen Ausführungen zur Transformation des Schillerschen Erhabenen habe ich darüber hinaus gezeigt, dass Schiller sich in seiner Schrift *Über das Erhabene* von den leitenden Momenten der Kantischen Analyse des Erhabenen distanziert, wenn er z.B. das Chaotischerhabene des Verstandes und der Geschichte in der oben erwähnten Schrift einführt. Weil nun Schiller bei seinem „Reflexionserhabenen“ auf die Schwerpunkte eingeht, die auch in der dritten Kritik als Grundprobleme im

Zusammenhang mit der Reflexion auftreten, nämlich moralische Unordnung und Chaos der Geschichte, fehlende Einheit der Natur u.a., sieht es so aus, dass ein Zusammenhang zwischen den Grundproblemen der dritten Kritik (Zweckmäßigkeit der Natur, Gefühl der Lust und Unlust, Vereinheitlichung des menschlichen Gemüts, der Kantischen Philosophie aber auch der besonderen und allgemeinen Gesetze der Natur), dem Kantischen Erhabenen und dem Schillerschen „Reflexionserhabenen“ ins Spiel gebracht werden könnte. Die Bewältigung dieser Frage ist umso schwerer, als Kant so eine Verbindung gar nicht positiv betrachtet und Schiller andererseits sein „Reflexionserhabenes“ immer im Rahmen seiner künstlerischen Probleme bearbeitete - ganz im Gegensatz zu Kant, der das Erhabene in Verbindung mit der Kunst nicht thematisiert. Meine Gedanken möchte ich in der folgenden Frage wie folgt zusammenfassen: Wie könnte die letzte Stufe der Entwicklung des Erhabenen bei Schiller, nämlich das Reflexions- oder Chaotischerhabene, sonst begriffen werden, wenn man die Möglichkeit einer Verbindung zuerst des Kantischen Erhabenen und dann des Schillerschen „Reflexionserhabenen“ mit dem Prinzip der Reflexion, der Zweckmäßigkeit der Natur, und mit einer durch sie gewährleisteten Vereinheitlichung der Natur in ihren allgemeinen und empirischen Gesetzen und der Geschichtsphilosophie Kants nicht aufgreift? Daher umreiße ich zunächst in groben Zügen die Reflexion, wie sie in der dritten Kritik beschrieben wird, um sie dann in ihrer Beziehung zum gesamten Kontext der *Kritik der Urteilskraft* ausführlich zu untersuchen. Dabei versuche ich auch auf eine mögliche Beziehung zwischen der Reflexion und dem Erhabenen einzugehen, die über den entsprechenden Zusammenhang hinausgeht, den ich in meinen Ausführungen zum Erhabenen als ästhetischer Kategorie im entsprechenden ersten Kapitel meiner Arbeit beschrieben habe. Diese neue, mögliche Beziehung zwischen dem Erhabenen, der Reflexion und der Zielsetzung der dritten Kritik sowie mein nachfolgender Abschnitt zur Kantischen Geschichtsphilosophie wird darüber hinaus mit Schillers Chaotisch-Erhabenen des Verstandes und der Geschichte assoziiert, das er in seiner Schrift *Über das Erhabene* dargelegt und in seinem Drama *Braut von Messina* künstlerisch umgesetzt hat, so dass es besser verstanden werden kann.

Kants Ausgangspunkt für die *Kritik der Urteilskraft* war die Untersuchung der Möglichkeit einer a priori Analyse des Geschmacks.⁶⁷⁵ Dies ist aus seinem Brief an

⁶⁷⁵ Vgl. Allison 2001: 3f.

Reinhold zu schließen, wo er Ende Dezember 1787, nachdem er also mit der Überarbeitung seiner zwei Kritiken fertig war, über seine Pläne für die unmittelbare Zukunft schreibt: „So beschäftige ich mich jetzt mit der Critik des Geschmaks bey welcher Gelegenheit eine neue Art von Principien a priori entdeckt wird als die bisherigen.“⁶⁷⁶ Die Thematisierung einer eventuellen Objektivierung der Ästhetik durch objektive Prinzipien wird mit der Besprechung des entsprechenden Urteils assoziiert. Um einen Gegenstand als schön (oder erhaben) zu beurteilen, und gleichzeitig eventuell diese Beurteilung für verallgemeinbar zu halten, brauche ich eine entsprechende Urteilsform. Welche ist sie? Kant bezieht sich sehr oft in seinem Werk auf den Begriff des „Urteils“ bzw. „Urteilens“, ich möchte hier nur einige Beispiele anführen: „Etwas als ein Merkmal mit einem Dinge vergleichen heißt urtheilen. Das Ding selber ist das Subject, das Merkmal das Prädicat. Die Vergleichung wird durch das Verbindungszeichen ist oder sind ausgedrückt, (...).“⁶⁷⁷ / „Da keine Vorstellung unmittelbar auf den Gegenstand geht, als blos die Anschauung, so wird ein Begriff niemals auf einen Gegenstand unmittelbar, sondern auf irgend eine andre Vorstellung von demselben (sie sei Anschauung oder selbst schon Begriff) bezogen. Das Urtheil ist also die mittelbare Erkenntniß eines Gegenstandes, mithin die Vorstellung einer Vorstellung desselben.“⁶⁷⁸ / „Urtheil ist das Bewustseyn, daß ein Begrif unter einem Anderen enthalten ist.“⁶⁷⁹ Aus diesen Formulierungen stellen wir fest, dass die Handlung des Urteilens bis zur dritten Kritik mit dem Erkennen und dem Verstand, und nicht mit irgendeiner ästhetischen Funktion verknüpft war.⁶⁸⁰ Eine ästhetische Funktion des Urteilens muss demzufolge mit einem neuen Vermögen verknüpft werden: Es handelt sich dabei um die Urteilskraft.⁶⁸¹ Um ästhetische Urteile als objektiv zu beweisen, wovon nämlich Kant bei der Erstellung seiner dritten Kritik ausgegangen war, muss auch die Urteilskraft als mit einem a priori Prinzip verbunden bewiesen werden.⁶⁸² Um das zu schaffen, musste Kant die Funktionsweise der Urteilskraft untersuchen, wobei er die schwerwiegende und für seine ganze dritte

⁶⁷⁶ Br, AA 10 514 Brief an Carl Leonhard Reinhold, 28. und 31.08.1787.

⁶⁷⁷ DfS, AA 02 47.

⁶⁷⁸ KrV, AA 04 58.

⁶⁷⁹ HN, AA 16 633.

⁶⁸⁰ Höhepunkt dieser Betrachtung der Urteile ist die bekannte Tafel Kants, wo die Urteile nach ihrer Quantität, Qualität, Relation und Modalität kategorisiert werden (Vgl. KrV, AA 03 87).

⁶⁸¹ „Die subjective Bedingung aller Urtheile ist das Vermögen zu urtheilen selbst, oder die Urtheilskraft.“ (KU, AA 05 287).

⁶⁸² In der ersten Kritik ist so ein Versuch, die Urteilskraft mit einen a priori Prinzip zu verbinden, nicht zu finden, vgl. Allison 2001: 14.

Kritik entscheidende Schlussfolgerung gezogen hat, dass eine Urteilskraft und die entsprechenden Urteile nur dann ästhetisch sein könnten, wenn sie nicht bestimmend, sondern reflektierend funktionieren. Damit beginnt die enorme Bedeutung der Reflexion für die Untersuchung der Ästhetik in der dritten Kritik sichtbar zu werden: Ein Gegenstand ist schön, wenn das entsprechende Urteil darüber („x ist schön“) mit einem Gefühl von Lust verbunden wird, das wiederum aus der Reflexion des Subjekts über seinen eigenen Zustand hervorgeht.⁶⁸³ Was heißt aber hier „Zustand des Subjekts“? Kant schreibt dazu, dass der schöne Gegenstand, und zwar seine Form, den Verstand und die Einbildungskraft in ein harmonisches Spiel versetzt, woraus dann die erwähnte Lust entspringt. Das Subjekt reflektiert über die Harmonie seiner Erkenntniskräfte, die durch die Form des schönen Gegenstands hervorgerufen wird, und aus dieser Reflexion entsteht die ästhetische Lust.⁶⁸⁴ Die Form des schönen Gegenstands erscheint darüber hinaus als adäquat für die Zusammenstimmung von Verstand und Einbildungskraft, oder mit Kants Terminologie, „zweckmäßig“. Diese Zweckmäßigkeit der Form des Gegenstands für die Erkenntnisvermögen Verstand und Einbildungskraft ist wiederum das gesuchte a priori Prinzip der Urteilskraft, so dass die Rede überhaupt von objektiven ästhetischen Urteilen sein kann. Das Subjekt fällt ein ästhetisches Urteil über einen schönen Gegenstand, das zweckmäßig für das harmonische Spiel zwischen Verstand und Einbildungskraft erscheint. Aus der Reflexion des Subjekts über diesen Zustand dieser Gemütskräfte entsteht die ästhetische Lust, die dann als allgemeingültig und objektiv gilt. Diese Allgemeingültigkeit wurde im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit thematisiert (1.1), wichtig hier ist das Verfahren, dass das Subjekt bei seiner Beurteilung von ästhetischen Gegenständen und seinem damit verbundenen Anspruch auf Allgemeinheit seiner Urteile anwendet: Es geht vom Besonderen (der konkrete, einzelne schöne Gegenstand) zum Allgemeinen (objektives ästhetisches Urteil) über, was das zentrale Schema der Reflexion ausmacht, ganz im Sinne der neu in der dritten Kritik eingeführten reflektierenden Urteilskraft: „Urtheilskraft überhaupt ist das

⁶⁸³ Die Reflexion, das reflektierende Urteil und das harmonische Spiel sind demnach die Quelle der ästhetischen Lust, das Gegenteil würde die Verallgemeinbarkeit von ästhetischen Urteilen in Frage stellen, vgl. Bohning 1956: 75f.

⁶⁸⁴ Somit bin ich nicht der Meinung, die reflektierende Urteilskraft erst setze die Erkenntniskräfte ins jeweilige Verhältnis (harmonisches Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand beim Schönen, negativer Konflikt zwischen Einbildungskraft und Vernunft beim Erhabenen), vgl. Pries 1995: 81f. Ich gehe von einer spontanen Reaktion von Einbildungskraft und Verstand bzw. Vernunft auf das Schöne bzw. das Erhabene aus, worüber dann das Subjekt durch seine reflektierende Urteilskraft reflektiert um dann zum Gefühl der Lust oder Unlust zu kommen.

Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken. Ist das Allgemeine (die Regel, das Princip, das Gesetz) gegeben, so ist die Urtheilskraft, welche das Besondere darunter subsumirt, (auch wenn sie als transscendentale Urtheilskraft a priori die Bedingungen angiebt, welchen gemäß allein unter jenem Allgemeinen subsumirt werden kann) bestimmend. Ist aber nur das Besondere gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist die Urtheilskraft bloß reflectirend.“⁶⁸⁵ Die Hinwendung Kants zur Reflexion für die Untersuchung der Möglichkeit einer objektiven Begründung der Ästhetik hatte zur Folge, dass er seine Kritik des Geschmacks zu einer vollständigen Kritik der Urtheilskraft ausweiten musste.⁶⁸⁶ Die Zweckmäßigkeit der Natur als Prinzip der Urtheilskraft wird dabei in den Vordergrund seiner Analyse in dem Sinne gesetzt, dass Kant mit ihrer Hilfe außer der Ästhetik auch eine Teleologie zu begründen beabsichtigt, wo die besonderen Gesetze der Erscheinungen eine Einheit mit den allgemeinen Gesetzen bilden sollen, welche aus den Verstandeskategorien stammen.⁶⁸⁷ Die reflektierende Urtheilskraft benutzt ihr Prinzip, das in diesem Zusammenhang „Zweckmäßigkeit der Natur“⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ KU, AA 05 179. Vgl. auch EEKU, AA 20 211.

⁶⁸⁶ Vgl. Allison 2001: 4f.

⁶⁸⁷ Bei der teleologischen Betrachtung der Natur ist zweierlei zu beachten: 1.) Die Teleologie ergänzt die mechanische Erklärung (Gesetze des Verstandes, Kausalität) der Natur, ersetzt diese jedoch nicht. Bei der teleologischen Beurteilung der Natur müssen wir „eine große und sogar allgemeine Verbindung der mechanischen Gesetze mit den teleologischen in den Erzeugungen der Natur denken, ohne die Principien der Beurtheilung derselben zu verwechseln und eines an die Stelle des andern zu setzen: weil in einer teleologischen Beurtheilung die Materie, selbst wenn die Form, welche sie annimmt, nur als nach Absicht möglich beurtheilt wird, doch ihrer Natur nach mechanischen Gesetzen gemäß jenem vorgestellten Zwecke auch zum Mittel untergeordnet sein kann“ (KU, AA 05 414). 2.) Die teleologische Betrachtung der Natur ist immer mit einem „als ob“ in der Natur verbunden, sie kann erkenntnistheoretisch nicht bewiesen werden. Wir gehen davon aus, „(...) daß, da allgemeine Naturgesetze ihren Grund in unserem Verstande haben, der sie der Natur (obzwar nur nach dem allgemeinen Begriffe von ihr als Natur) vorschreibt, die besondern empirischen Gesetze in Ansehung dessen, was in ihnen durch jene unbestimmt gelassen ist, nach einer solchen Einheit betrachtet werden müssen, als ob gleichfalls ein Verstand (wenn gleich nicht der unsrige) sie zum Behuf unserer Erkenntnißvermögen, um ein System der Erfahrung nach besonderen Naturgesetzen möglich zu machen, gegeben hätte. Nicht als wenn auf diese Art wirklich ein solcher Verstand angenommen werden müßte (denn es ist nur die reflectirende Urtheilskraft, der diese Idee zum Princip dient, zum Reflectiren, nicht zum Bestimmen); sondern dieses Vermögen giebt sich dadurch nur selbst und nicht der Natur ein Gesetz“ (KU, AA 05 180). Man betrachtet demnach die Erscheinungen teleologisch in ihrer Einheit „als ob ein Verstand den Grund der Einheit des Mannigfaltigen ihrer empirischen Gesetze enthalte“ (KU, AA 05 181).

⁶⁸⁸ Ich benutze den Term „Zweckmäßigkeit der Natur“ in meiner Arbeit undifferenziert in seiner allgemeinen, vereinheitlichenden Bedeutung für die zentralen Zielsetzungen der dritten Kritik und des gesamten kritischen Werkes Kants, was auch Kant anwendet, wenn er z.B. die ästhetische Zweckmäßigkeit in ihrer Beziehung zur Zweckmäßigkeit der Natur untersucht, und gehe nicht auf die verschiedenen in der einschlägigen Literatur zu findenden Bezeichnungen zur Zweckmäßigkeit ein, vgl. z.B. **Teichert** 1992: 106f: Subjektive vs. objektive Zweckmäßigkeit, wobei die subjektive Zweckmäßigkeit formal (Geschmack) oder material (Sinnenreize) sein kann und die objektive Zweckmäßigkeit in einer formalen (sie dient keinem Zweck) und materialen geteilt wird, wobei die materiale Zweckmäßigkeit relativ (Nutzbarkeit) oder innerlich (Naturzweck) sein kann, **Kern** 2000:

heißt, um sonst mannigfaltige, unordentliche und uneinheitliche Erscheinungen als ein System zu beurteilen, welches das System der durch den Verstand bestimmten allgemeinen Gesetze der Natur ergänzen sollte. Sehr wichtig ist dabei, dass das Antreffen einer solchen zweckmäßigen Ordnung mit einer Lust verknüpft ist, was zeigt, dass das Prinzip der reflektierenden Urteilskraft, die Zweckmäßigkeit der Natur, sowohl in seiner ästhetischen, als auch in seiner teleologischen Form mit dem Gefühl der Lust verbunden ist. Gleichzeitig dient die Zweckmäßigkeit der Natur als Prinzip der Urteilskraft auch zu dem anderen ehrgeizigen Zweck von Kant, die oberen Erkenntnisvermögen Verstand und Vernunft,⁶⁸⁹ aber auch die Vermögen des Gemüts, Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen, durch die Urteilskraft und das Gefühl der Lust entsprechend zu verbinden.

Neben der ästhetischen Kategorie der Schönheit gibt es nun die des Erhabenen. Ich habe schon im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit seine Charakteristika ausführlich besprochen, für meine Ausführungen zur einer erweiterten Verknüpfung der Zweckmäßigkeit der Natur mit dem Erhabenen *möchte ich hier die These vertreten, dass seine Negativität über die – im Sinne der Analytik des Erhabenen dargelegten – Zweckwidrigkeiten⁶⁹⁰ hinausgeht und auch im Rahmen der allgemeinen Zielsetzungen der dritten Kritik Kants relevant ist, obwohl das Erhabene von Kant als*

70ff: Allgemeine Zweckmäßigkeit eines durch den Menschen geschaffenes Objekts (das Objekt ist zweckmäßig, wenn es dem Zweck, der Grund seiner Existenz ist, dient, z.B. ein Hammer ist zweckmäßig, wenn es effektiv seinem Zweck und Entstehungsgrund nach funktioniert, hier nämlich Nägel in eine Wand zu setzen, diese Zweckmäßigkeit wird durch die bestimmende Urteilskraft beurteilt). Formale (= Zweckmäßigkeit ohne Zweck, die durch die reflektierende Urteilskraft beurteilte Zweckmäßigkeit des Gegenstandes ist nicht der Grund seiner Existenz) subjektive (= die Zweckmäßigkeit wird dem Gegenstand vom Subjekt zugeschrieben, sie liegt im Subjekt) logische (= es werden empirische Gesetze und Begriffe zu einem System klassifiziert, diese Zweckmäßigkeit kann nur gedacht werden, sie ist nie z.B. in der Form eines Gegenstands anzutreffen) Zweckmäßigkeit (Natur als System von empirischen Gesetzen). Formale subjektive ästhetische (= hier werden nicht Begriffe und Gesetze, wie bei der logischen Zweckmäßigkeit, sondern konkrete Gegenstände daraufhin beurteilt, ob sie im Subjekt das Gefühl der Lust erwecken) Zweckmäßigkeit (Schönheit). Objektive (= die Zweckmäßigkeit des Objekts liegt im Objekt, nicht im Subjekt, wie bei den subjektiven Zweckmäßigkeiten) teleologische Zweckmäßigkeit (Naturobjekt - also kein Artefakt -, dessen Zweck in ihm liegt, z.B. objektive teleologische Zweckmäßigkeit des Auges = alle seiner Charakteristika dienen seinem Zweck, nämlich dem Sehen; die objektive teleologische Zweckmäßigkeit ist nun formal im schwachen Sinn, denn sie setzt den Begriff voraus, der mit der Existenz des Gegenstandes einher geht, sie ist aber auch keine allgemeine Zweckmäßigkeit, wie oben beschrieben, denn bei der objektiven teleologischen Zweckmäßigkeit handelt es sich immer um ein Natur- und kein durch den Menschen geschaffenes Objekt; beim Hammer ist eine absichtliche Ursache und ein Urheber zu beweisen, bei dem Naturobjekt können wir über beides nur reflektieren - die objektive teleologische Zweckmäßigkeit ist demnach eine formale Zweckmäßigkeit ohne Zweck im schwachen Sinn) und **Tonelli** 1958.

⁶⁸⁹ Sinnlichkeit ist das untere Erkenntnisvermögen, vgl. Allison 2001: 13.

⁶⁹⁰ Damit sind das Scheitern der Einbildungskraft, die Idee der Totalität im Rahmen des Mathematisch-Erhabenen sinnlich darzustellen, und die Vergegenwärtigung der physischen Ohnmacht des Subjekts der Macht der Natur gegenüber, gemeint.

ein „bloßer Anhang“⁶⁹¹ der ästhetischen Beurteilung der Zweckmäßigkeit der Natur bezeichnet worden ist. Weil nun die Transformation des Erhabenen bei Schiller in dasjenige Erhabene, das diese Bezeichnung („bloßer Anhang“) aufhebt, den Kern meiner Arbeit darstellt, soll in den nächsten Ausführungen die Möglichkeit einer Verbindung von Reflexion, Zweckmäßigkeit der Natur und Erhabenem entgegen Kant erörtert⁶⁹² und dabei die Frage beantwortet werden, ob und wie Schiller so eine Dimension des Erhabenen für seine ästhetische Theorie und seine dramatische Kunst verwertet hat. Am wichtigsten wird dabei das Argument für eine positive Verbindung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur sein, das auch für das Schillersche Erhabene der Verwirrung verwendet werden wird, dass das Erhabene als notwendige Bedingung der Reflexion in den Vordergrund tritt, mit Hilfe derer die Zweckmäßigkeit der Natur erst und überhaupt - im Sinne der kritischen und transzendentalen Philosophie Kants - gültig sein kann. Denn, es wird gezeigt, dass Kants Versuch, seine Philosophie, das menschliche Gemüt und die Natur sowohl in ihren empirischen als auch allgemeinen Gesetzen durch die Reflexion und die reflektierende Urteilskraft allein zu vereinheitlichen, zu scheitern tendiert, weil vor allem in der Natur „Zweckwidrigkeiten“ vorhanden sind, welche das durch die Zweckmäßigkeit der Natur hergestellte, harmonische System zu eliminieren drohen. Diese Zweckwidrigkeiten werden nun durch das Erhabene – *den Rahmen Kants Darlegungen in der Analytik des Erhabenen sprengend* - in positiven Aussichten für die Zielsetzungen der dritten Kritik umgewandelt. Diese Perspektive wird auch für das Schillersche Chaotischerhabene entsprechend besprochen.

Ich möchte nun im Rahmen meiner weiteren Ausführungen zur Beziehung der Reflexion zum gesamten Kontext der dritten Kritik und zu einer neuen, nicht ästhetisch orientierten Verknüpfung des Erhabenen mit der Reflexion und der allgemeinen Zielsetzung der *Kritik der Urteilskraft* auf denjenigen Inhalt der *Kritik der Urteilskraft* Kants hinweisen, der für den Komplex der Verworrenheit der Natur von Bedeutung ist, wie sie Schiller in seiner Schrift *Über das Erhabene* als Ergänzung des Erhabenen der „Quantität“ – nämlich der Einbildungskraft –, das dem Kantischen Mathematisch-Erhabenen am ehesten entspricht, eingeführt hat. Ich werde zeigen, dass es durchaus möglich ist, dass Schiller – sofern er Kants *Kritik der Urteilskraft*

⁶⁹¹ KU, AA 05 246.

⁶⁹² Dabei gehe ich zum großen Teil von den entsprechenden Ausführungen von Christine Pries aus (Vgl. Pries: 1995).

gelesen hat – von der Kantischen Analyse der „Zweckmäßigkeit der Natur“ als apriorisches Prinzip der reflektierenden Urteilskraft bzw. der Reflexion stark beeinflusst ist, wenn er sich auf die Unordnung und das Chaos in der Natur bezieht, die trotzdem auch „zu einer Darstellung des Uebersinnlichen dienen, und dem Gemüth einen Schwung geben“⁶⁹³ können. Es sei hier kurz bemerkt, dass Kants Erklärung der scheinbaren Unordnung der empirischen Erscheinungen der Natur durch den Begriff der Zweckmäßigkeit der Natur, der sie den Voraussetzungen der Vernunft nach in eine Einheit zusammenfasst, zum letzten Zwecke der Kantischen Philosophie führen soll, der Schillers gerade angeführte Idee, dass die Verwirrung der Natur doch zur Versinnlichung des Übersinnlichen dient, bestätigt, nämlich: „daß der kategorische Imperativ auf den Bereich der sinnlich-endlichen Welt Einfluß nehmen kann.“⁶⁹⁴

Kant bezieht sich im Rahmen seiner Analysen zum Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenen nicht unmittelbar auf die Verwirrung, Unordnung und Anarchie der Natur. Seine Gedanken zum Chaos der Natur und einer Möglichkeit, dieses durch die Urteilskraft zu interpretieren, finden wir vor allem in jenen Abschnitten der dritten Kritik, die von der Teleologie handeln sowie in seinen zwei Einleitungen zur *Kritik der Urteilskraft*. Eine eindeutige Verbindung zwischen der Unordnung der Natur und dem Erhabenen finden wir an der folgenden Stelle der *Zweiten Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*: „Die Empfänglichkeit einer Lust aus der Reflexion über die Formen der Sachen (der Natur sowohl als der Kunst) bezeichnet aber nicht allein eine Zweckmäßigkeit der Objecte in Verhältniß auf die reflectirende Urtheilskraft, gemäß dem Naturbegriffe, am Subject, sondern auch umgekehrt des Subjects in Ansehung der Gegenstände, ihrer Form, ja selbst ihrer Unform nach, zufolge dem Freiheitsbegriffe; und dadurch geschieht es: daß das ästhetische Urtheil nicht bloß als Geschmacksurtheil auf das Schöne, sondern auch, als aus einem Geistesgefühl entsprungenes, auf das Erhabene bezogen wird, und so jene Kritik der ästhetischen

⁶⁹³ NA 21, 47.

⁶⁹⁴ Pries 1995: 77. Vgl. auch von Wolff-Metternich (von Wolff-Metternich 2004): „Die Kritik der Urteilskraft kritisiert das teleologische Denken und rechtfertigt es zugleich. Wir können, wie Kant meint, nicht objektiv wissen, ob die Natur unserem Denken und Handeln gemäß in sich zweckmäßig organisiert ist, aber wir müssen diese Zweckmäßigkeit für unser Erkenntnisvermögen annehmen, (...). Das heißt, wir sprechen der Natur gemäß unserer subjektiven Vorstellung von Zweckmäßigkeit eine objektive zu. Anders wäre die objektive Gültigkeit unserer empirischen, nach Art- und Gattungsbegriffen spezifizierenden Begriffe nicht denkbar. Das ist der transzendente Grund, warum wir den Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit, der eigentlich ein Gesichtspunkt der praktischen Vernunft ist, an die Natur herantragen“ (von Wolff-Metternich 2004: 5).

Urtheilskraft in zwei diesen gemäße Haupttheile zerfallen muß.“⁶⁹⁵ Mit großer Wahrscheinlichkeit beziehen sich diese Ausführungen Kants auf seine Gedanken, die er darlegt, wenn er einleitend zu seiner Analytik des Mathematisch- bzw. Dynamisch-Erhabenen die Beziehung von Schönerem und Erhabenem zu einer möglichen ästhetischen Beurteilung der Zweckmäßigkeit der Natur wie folgt thematisiert: „Die selbstständige Naturschönheit entdeckt uns eine Technik der Natur, welche sie als ein System nach Gesetzen, deren Princip wir in unserm ganzen Verstandesvermögen nicht antreffen, vorstellig macht, nämlich dem einer Zweckmäßigkeit respectiv auf den Gebrauch der Urtheilskraft in Ansehung der Erscheinungen, so daß diese nicht bloß als zur Natur in ihrem zwecklosen Mechanism, sondern auch als zur Analogie mit der Kunst gehörig beurtheilt werden müssen. Sie erweitert also wirklich zwar nicht unsere Erkenntniß der Naturobjecte, aber doch unsern Begriff von der Natur, nämlich als bloßem Mechanism, zu dem Begriff von eben derselben als Kunst: welches zu tiefen Untersuchungen über die Möglichkeit einer solchen Form einladet. Aber in dem, was wir an ihr erhaben zu nennen pflegen, ist so gar nichts, was auf besondere objective Principien und diesen gemäße Formen der Natur führte, daß diese vielmehr in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten, regellosesten Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken läßt, die Ideen des Erhabenen am meisten erregt. Daraus sehen wir, daß der Begriff des Erhabenen der Natur bei weitem nicht so wichtig und an Folgerungen reichhaltig sei, als der des Schönen in derselben; und daß er überhaupt nichts Zweckmäßiges in der Natur selbst, sondern nur in dem möglichen Gebrauche ihrer Anschauungen, um eine von der Natur ganz unabhängige Zweckmäßigkeit in uns selbst fühlbar zu machen, anzeige. Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt; eine sehr nöthige vorläufige Bemerkung, welche die Ideen des Erhabenen von der einer Zweckmäßigkeit der Natur ganz abtrennt und aus der Theorie desselben einen bloßen Anhang zur ästhetischen Beurtheilung der Zweckmäßigkeit der Natur macht, weil dadurch keine besondere Form in dieser vorgestellt, sondern nur ein zweckmäßiger Gebrauch, den die Einbildungskraft von ihrer Vorstellung macht, entwickelt wird“.⁶⁹⁶ Es ist von zentraler Bedeutung für meine Arbeit, dass Kant in diesen zwei Passagen die negative Erfahrung des Erhabenen nicht im Sinne des

⁶⁹⁵ KU, AA 05 192.

⁶⁹⁶ KU, AA 05 246.

Mathematisch- oder Dynamisch-Erhabenen beschreibt, wo die Undarstellbarkeit der Totalität im Sinne einer ästhetischen Größenschätzung durch die Einbildungskraft oder die negative Erfahrung unserer physischen Ohnmacht der Macht der Natur gegenüber in den Vordergrund gestellt wird, sondern unmittelbar mit den zentralen Problemen der gesamten dritten Kritik assoziiert: Im ersten Passus bezieht er sich auf die „Unform“ von Gegenständen, welche beim Erhabenen durch die Reflexion des Subjekts, wie die Reflexion des Subjekts beim Schönen, zu einer Lust führt. In seinen weiteren Ausführungen sowohl zum Mathematisch- als auch zum Dynamisch-Erhabenen beschreibt Kant so einen Zusammenhang nicht, um z.B. Gegenstände zu beschreiben, die in uns das Erhabene der Größe oder das Erhabene der Macht erwecken. So eine Abweichung in der Beschreibung der Negativität bei der Erfahrung des Erhabenen von den Ausführungen in der Analytik des Erhabenen ist auch in der zweiten Textpassage zu finden, wo Kant Wörter wie „Chaos“ und „regellose Unordnung“ benutzt. Beide sind nur schwer mit dem Mathematisch- bzw. Dynamisch-Erhabenen von Kant inhaltlich zu verknüpfen, denn das erste bezieht sich auf das undarstellbare absolute Große und das zweite auf die Macht der Natur, welche unsere physische Existenz bedroht. Warum erweitert nun Kant die negative Erfahrung so beim Erhabenen? Ich bin der Meinung, dass dies mit dem Beharren Kants zu erklären ist, sowohl das Schöne als auch - was hier wichtig ist - das Erhabene mit der Natur, und nicht mit der Kunst zu verbinden. Jedes Mal, dass er sich auf die Natur bezieht, kann er von den allgemeinen, zentralen Zielsetzungen seiner dritten Kritik, die unmittelbar mit der Natur zusammenhängen, nicht absehen, so dass er die entsprechenden Probleme auch im Rahmen seiner Analyse der Ästhetik miteinbezieht. Das hat er beim Schönen bewusst vollzogen, als er die Schönheit direkt mit der Darstellung der Zweckmäßigkeit der Natur in Zusammenhang gebracht hatte.⁶⁹⁷ Es sieht nun so aus, dass trotz der Trennung seitens Kants von Zweckmäßigkeit der Natur und Erhabenem so ein Zusammenhang auch zwischen diesen zu sehen ist, obwohl Kant das nicht klar ausdrückt. Denn, die Begriffe wie Chaos oder regellose Natur beziehen sich nicht auf die negative Erfahrung des in der Analytik erörterten Erhabenen, sondern auf die negative Erfahrung, die man hat, wenn man beim Erforschen der Natur, trotz der durch die reflektierenden Urteilskraft eröffnete Möglichkeit einer Betrachtung der Natur als Systems, feststellt, dass diese

⁶⁹⁷ In den beiden Einleitungen zur *Kritik der Urteilskraft* angekündigt und einleitend aufgegriffen, in der Analytik des Schönen dagegen nur oberflächlich erörtert.

Möglichkeit durch solche negative Erfahrungen in Frage gestellt wird. Um diesen Gedanken zu begründen gehe ich zunächst ausführlicher auf den Begriff der Zweckmäßigkeit der Natur ein. Zu diesem Zweck unternehme ich im Folgenden zunächst eine Darstellung der zentralen Aufgaben der dritten Kritik Kants und ihres Zusammenhangs mit dem Prinzip der reflektierenden Urteilskraft, der Zweckmäßigkeit der Natur. Ich stelle in diesem Kontext die zwei Einleitungen zur *Kritik der Urteilskraft*, welche die Programmatik der dritten Kantischen Kritik festlegen, in den Mittelpunkt meiner Betrachtungen.

Die *Kritik der reinen Vernunft* thematisiert die Gesetzgebung des reinen Verstandes. Sie befasst sich mit den Grenzen und den Möglichkeiten menschlichen Wissens, um zu zeigen, dass wir nur das erkennen können, was in der Welt der sinnlichen Erscheinungen existiert. Das „Ding an sich“ können wir nur denken, nicht jedoch erkenntnistheoretisch erreichen. Kant versucht in seiner ersten Kritik, eine Grundlegung der Metaphysik durchzuführen, die zur Kritik der reinen Vernunft wird. In der *Kritik der praktischen Vernunft* wird die Möglichkeit der Verallgemeinbarkeit sittlichen Handelns thematisiert, wobei Kant zum bekannten kategorischen Imperativ gelangt: „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Princip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.“⁶⁹⁸ Wir stellen demnach fest, dass die ersten beiden Kritiken Kants zwei getrennte Bereiche begründet haben, deren Vermittlung die dritte Kritik, die *Kritik der Urteilskraft*, nun vornehmen sollte. Es ist hierbei von zentraler Bedeutung, dass die Vereinigung von Verstand und Vernunft darauf abzielt, dass die Ideen der praktischen Vernunft in der Welt der Erscheinungen Anwendung finden.⁶⁹⁹ Kant schreibt: „Ob nun zwar eine unübersehbare Kluft zwischen dem Gebiete des Naturbegriffs, als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffs, als dem Übersinnlichen, befestigt ist, so daß von dem ersteren zum anderen (also vermitteltst des theoretischen Gebrauchs der Vernunft) kein Übergang möglich ist, gleich als ob es so viel verschiedene Welten wären, deren erste auf die zweite keinen Einfluß haben kann: so soll doch diese auf jene einen Einfluß haben, nämlich der Freiheitsbegriff soll den durch seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen; und die Natur muß folglich auch so gedacht werden können, daß die Gesetzmäßigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu

⁶⁹⁸ KpV, AA 05 30.

⁶⁹⁹ Vgl. Pries 1995: 77.

bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme.“⁷⁰⁰ Die Vereinigung dieser Gebiete der Philosophie geht bei Kant sowohl mit der Vereinheitlichung des menschlichen Gemüts als auch mit der Frage nach einer Systematisierung und Totalisierung der Erfahrung der Natur (auch in ihren empirischen Erscheinungen) einher. Wir dürfen demzufolge für die *Kritik der Urteilskraft* von zwei Grundzielen ausgehen: 1.) Vermittlung und Vereinigung der durch die zwei ersten Kritiken umrissenen Gebiete der Philosophie (und des entsprechend geteilten menschlichen Gemüts) und 2.) Einheitliche Beschreibung der Erfahrung der Natur sowohl in ihren allgemeinen als auch besonderen Gesetzen betrachtet. „Werkzeug“ dieser Operation ist nun die Urteilskraft, die ihrerseits philosophisch so dargestellt werden muss, dass sie dem Rahmen der Transzendentalphilosophie Kants entspricht, also auch über ein apriorisches Prinzip verfügt.⁷⁰¹ Es ist zunächst schwer zu erfassen, welche Rolle die Ästhetik bzw. das Erhabene in solch einer Programmatik spielen könnte. Dies beabsichtige ich mithilfe einer Analyse der Zweckmäßigkeit der Natur als Grundlage der in der dritten Kritik besprochenen Reflexion sowie in Form des Versuchs, eine mögliche Beziehung zwischen Zweckmäßigkeit der Natur und Erhabenem zu untersuchen, zu erklären. Dazu gehe ich zunächst auf die *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft* ein.

Kant hat diese Einleitung „ihrer Weitläufigkeit wegen“⁷⁰² nicht in die erste Ausgabe (1790) der *Kritik der Urteilskraft* miteinbezogen. Der Hauptinhalt wurde in vielen Ausgaben der Kantischen Kritik unter den unterschiedlichsten Titeln veröffentlicht. Ihre Kenntnis ist von grundlegender Bedeutung für diesen Teil meiner Arbeit, da sie intensiver als die *Zweite Einleitung* den Begriff der Zweckmäßigkeit der Natur als Kern der Reflexion thematisiert. Dieser wiederum hat Schiller eventuell dazu bewogen, von der Verwirrung des Verstandes als einer Form des Erhabenen zu sprechen, bei welcher der Verstand die Unordnung und das Chaos der Natur – in ihren zufälligen und empirischen Erscheinungen betrachtet – zunächst nicht begreifen kann,

⁷⁰⁰ KU, AA 05 175f.

⁷⁰¹ Pries 1995: „Die Philosophie zerfällt in zwei Teile: Sein und Sollen, Natur und Freiheit, Sinnliches und Übersinnliches, Theoretisches und Praktisches, Verstand und Vernunft stehen unvermittelt nebeneinander. Die Aufgabe der Vermittlung zwischen diesen beiden durch die beiden ersten *Kritiken* getrennten Bereichen kommt der *Kritik der Urteilskraft* zu. Sie soll die „Lücke im System“ [EEKU, AA 20 244] ausfüllen (...).“ (77). „Doch damit nicht genug. Nach dem „Programm“ der beiden *Einleitungen* muß es in der *Kritik der Urteilskraft* außerdem darum gehen, die Einheit der Erfahrung als System aufzuweisen“ (80). „Kants eigentliche Aufgabe in der *Kritik der Urteilskraft* besteht darin, die Apriorität des angenommenen Prinzips der Zweckmäßigkeit zu zeigen. Nur so kann er den gesuchten ‚Übergang‘ bewerkstelligen“ (79).

⁷⁰² Br, AA 11 441 Brief an Jacob Sigismund Beck, 18.08.1793.

was schließlich die Vernunft dazu bewegt, dass sie eine höhere Ordnung und Einheit der Natur verlangt. Dass die erste Einleitung zur *Kritik der Urteilskraft* detailliert auf die Zweckmäßigkeit der Natur eingeht, ist aus der folgenden Abschätzung Kants ersichtlich: „Das Wesentliche jener Vorrede (welches etwa bis zur Hälfte des Mspts. reichen möchte) geht auf die besondere und seltsame Voraussetzung unserer Vernunft; daß die Natur in der Mannigfaltigkeit ihrer Producte, eine Accommodation zu den Schranken unserer Urtheilskraft, durch Einfalt und spürbare Einheit ihrer Gesetze, und Darstellung der unendlichen Verschiedenheit ihrer Arten (*species*), nach einem gewissen Gesetz der Stetigkeit, welches uns die Verknüpfung derselben, unter wenig Gattungsbegriffe, möglich macht, gleichsam willkürlich und als Zweck für unsere Fassungskraft beliebt habe, nicht weil wir diese Zweckmäßigkeit, als an sich nothwendig erkennen, sondern ihrer bedürftig, und so auch *a priori* anzunehmen und zu gebrauchen berechtigt sind, so weit wir damit auslangen können.“⁷⁰³ Die Zweckmäßigkeit der Natur, die hier in groben Zügen umrissen wird, ist das transzendente Prinzip der reflektierenden Urteilskraft, welche aufgrund dieses Prinzips zwischen Verstand und Vernunft vermitteln soll. Wie ist nun dieser Zusammenhang zu verstehen? Die ersten drei Abschnitte der ersten Einleitung behandeln die Problematik der Teilung der Philosophie und des menschlichen Gemüts. Kant will seine Transzendentalphilosophie als ein System denken, in dem Natur und Sittlichkeit, theoretische und praktische Vernunft sowie Erkenntnis- und Begehrungsvermögen im menschlichen Gemüt eine Einheit bilden. Diese Philosophie, der das System der oberen Erkenntnisvermögen⁷⁰⁴ zugrunde liegt, war bis zur dritten Kritik zweiteilig, wie folgt, unterteilt: Die *Kritik der reinen Vernunft* handelte vom Vermögen der Erkenntnis des Allgemeinen, nämlich dem Verstand; sie ging auf die Gesetze der Natur ein, während die zweite Kritik (*Kritik der praktischen Vernunft*) die Gesetze der Freiheit erörterte, indem sie die Vernunft (Vermögen der Bestimmung des Besonderen durch das Allgemeine) in den Vordergrund stellte. Diese Gebiete müssen nun durch die Urteilskraft verbunden werden, woraus allerdings kein dreiteiliges philosophisches System entstehen darf, d.h. die zweiteilige Struktur der Transzendentalphilosophie Kants soll nicht durch eine eventuelle Vereinigung des

⁷⁰³ Br, AA 11 441 Brief an Iacob Sigismund Beck, 18.08.1793.

⁷⁰⁴ Obere Erkenntnisvermögen: Verstand, Urteilskraft, Vernunft. Vermögen des Gemüts: Erkenntnisvermögen, Gefühl der Lust und Unlust, Begehrungsvermögen (Vgl. EEKU, AA 20 246, vgl. auch KU, AA 05 196f).

Verstandes mit der Vernunft aufgehoben werden⁷⁰⁵: „Wenn nun aber der Verstand *a priori* Gesetze der Natur, dagegen Vernunft Gesetze der Freyheit an die Hand giebt, so ist doch nach der Analogie zu erwarten: daß die Urtheilskraft, welche beider Vermögen ihren Zusammenhang vermittelt, auch ebensowohl wie jene ihre eigenthümliche Principien *a priori* dazu hergeben und vielleicht zu einem besonderen Theile der Philosophie den Grund legen werde, und gleichwohl kann diese als System nur zweytheilig seyn.“⁷⁰⁶ Die Beibehaltung der zweitheiligen Form der Transzendentalphilosophie bezieht sich auf die Tatsache, dass die Urtheilskraft keine eigene Gesetzgebung, kein eigenes Gebiet hat,⁷⁰⁷ so dass dadurch ein drittes, gleichwertiges Gebiet entstehen würde, das die zwei anderen verbinden würde. Die Urtheilskraft muss trotzdem über ein apriorisches Prinzip verfügen, um so eine Verknüpfung zu erstellen. Dieses ist nun die Zweckmäßigkeit der Natur: „Allein Urtheilskraft ist ein so besonderes, gar nicht selbständiges Erkenntnißvermögen, daß es weder, wie der Verstand, Begriffe, noch, wie die Vernunft, Ideen von irgend einem Gegenstande giebt, weil es ein Vermögen ist, blos unter anderweitig gegebene Begriffe zu subsumiren. Sollte also ein Begriff oder Regel, die ursprünglich aus der Urtheilskraft entspringen, stattfinden, so müßte es ein Begriff von Dingen der Natur seyn, so fern diese sich nach unserer Urtheilskraft richtet (...) mit anderen Worten, es müßte der Begriff von einer Zweckmäßigkeit der Natur zum Behuf unseres Vermögens seyn (...).“⁷⁰⁸ Wie muss dann so eine Verbindung strukturiert sein, wenn die Urtheilskraft über keine eigene Gesetzgebung bzw. Gebiet⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ Vgl. Pries 1995: 78.

⁷⁰⁶ EEKU, AA 20 202. Interessant ist allerdings, dass es so aussieht, dass Kant für ein dreitheiliges System seiner Philosophie war, als er angefangen hatte, sich mit der Möglichkeit eines *a priori* Prinzips für den Geschmack zu beschäftigen: „So beschäftige ich mich jetzt mit der Critik des Geschmacks bey welcher Gelegenheit eine neue Art von Principien *a priori* entdeckt wird als die bisherigen. Denn der Vermögen des Gemüths sind drey: Erkenntnisvermögen Gefühl der Lust und Unlust und Begehrungsvermögen. für das erste habe ich in der Critik der reinen (theoretischen) für das dritte in der Critik der practischen Vernunft Principien *a priori* gefunden. Ich suchte sie auch für das zweyte und ob ich es zwar sonst für unmöglich hielt, dergleichen zu finden, so brachte das Systematische was die Zergliederung der vorher betrachteten Vermögen mir im menschlichen Gemüthe hatten entdecken lassen und welches zu bewundern und wo möglich zu ergründen mir noch Stoff genug für den Ueberrest meines Lebens an die Hand geben wird mich doch auf diesen Weg so daß ich jetzt drey Theile der Philosophie erkenne deren jede ihre Principien *a priori* hat die man abzählen und den Umfang der auf solche Art möglichen Erkenntnis sicher bestimmen kan - theoretische Philosophie Teleologie und practische Philosophie von denen freylich die mittlere als die ärmste an Bestimmungsgründen *a priori* befunden wird.“ (Br, AA 10 514f Brief an Carl Leonhard Reinhold, 28. und 31.08.1787).

⁷⁰⁷ Vgl. Allison 2001: 13f.

⁷⁰⁸ EEKU, AA 20 202.

⁷⁰⁹ Kant behauptet, dass die Problematik, die sich aus der Tatsache ergibt, dass die Urtheilskraft zwar keine eigene Gesetzgebung bzw. Gebiet hat, gleichzeitig sie aber mit einem Prinzip *a priori* verbunden werden muss, durch den Begriff des „Bodens“ bewältigt werden könnte: „Allein in der Familie der

und nur ein Prinzip a priori verfügt? Kant schreibt dazu in der ersten Einleitung zur dritten Kritik, dass, trotz der obligatorisch zweiteilig geformten Einteilung seines philosophischen Systems eine entsprechende Einteilung des „System[s] der obern Erkenntnisvermögen, das der Philosophie zum Grunde liegt“⁷¹⁰ dreiteilig⁷¹¹ erfolgen muss: Zwischen Verstand und Vernunft gibt es nun die (reflektierende) Urteilskraft, „das Vermögen der Subsumtion des Besondern unter das Allgemeine“.⁷¹² Das Prinzip der Urteilskraft, die Zweckmäßigkeit der Natur ist nach Kant auch als der Begriff einer Erfahrung „als System[s] nach empirischen Gesetzen“⁷¹³ zu verstehen. Damit wird gemeint, dass die besonderen Gesetze der Natur als zu einem Allgemeinen gehörig beurteilt werden könnten. Kant beschreibt hier die Handlung der Reflexion,⁷¹⁴ obwohl er in seinem Text noch nicht zwischen der reflektierenden und der bestimmenden Urteilskraft unterscheidet: Bei der Reflexion gehen wir vom Einzelnen aus, um zu untersuchen, ob es mit einem (nicht wie bei der Bestimmung der Begriffe gegebenen) Allgemeinen verbunden werden kann oder

oberen Erkenntnisvermögen giebt es doch noch ein Mittelglied zwischen dem Verstande und der Vernunft. Dieses ist die Urtheilskraft, von welcher man Ursache hat nach der Analogie zu vermuthen, daß sie eben sowohl, wenn gleich nicht eine eigene Gesetzgebung, doch ein ihr eigenes Princip nach Gesetzen zu suchen, allenfalls ein bloß subjectives, a priori in sich enthalten dürfte: welches, wenn ihm gleich kein Feld der Gegenstände als sein Gebiet zustände, doch irgend einen Boden haben kann und eine gewisse Beschaffenheit desselben, wofür gerade nur dieses Princip geltend sein möchte.“ (KU, AA 05 177). Zur Unterscheidung zwischen Gebiet und Boden wieder Kant: „Begriffe, sofern sie auf Gegenstände bezogen werden, unangesehen ob ein Erkenntniß derselben möglich sei oder nicht, haben ihr Feld, welches bloß nach dem Verhältnisse, das ihr Object zu unserem Erkenntnißvermögen überhaupt hat, bestimmt wird. - Der Theil dieses Feldes worin für uns Erkenntniß möglich ist, ist ein Boden (*territorium*) für diese Begriffe und das dazu erforderliche Erkenntnißvermögen. Der Theil des Bodens, worauf diese gesetzgebend sind, ist das Gebiet (*ditio*) dieser Begriffe und der ihnen zustehenden Erkenntnißvermögen.“ (KU, AA 05 174).

⁷¹⁰ EEKU, AA 20 201.

⁷¹¹ „(...) so fällt die systematische Vorstellung des Denkungsvermögens dreyteilig aus (...).“ (EEKU, AA 20 201).

⁷¹² EEKU, AA 20 201.

⁷¹³ EEKU, AA 20 203.

⁷¹⁴ Die geistige Tätigkeit der Reflexion, als mit der reflektierenden Urteilskraft verbunden, wird am klarsten in der *Ersten Einleitung zur Kritik der Urteilskraft* wie folgt definiert: „Die Urtheilskraft kann entweder als bloßes Vermögen, über eine gegebene Vorstellung, zum Behuf eines dadurch möglichen Begriffs, nach einem gewissen Princip zu reflectiren, oder als ein Vermögen, einen zum Grunde liegenden Begriff durch eine gegebene empirische Vorstellung zu bestimmen, angesehen werden. Im ersten Falle ist sie die reflectirende, im zweyten die bestimmende Urtheilskraft. Reflectiren (Überlegen) aber ist: gegebene Vorstellungen entweder mit andern, oder mit seinem Erkenntnisvermögen, in Beziehung auf einen dadurch möglichen Begriff, zu vergleichen und zusammen zu halten. Die reflectirende Urteilskraft ist diejenige, welche man auch das Beurtheilungsvermögen (*facultas dijudicandi*) nennt.“ (EEKU, AA 20 211). Wichtig für Allison (vgl. Allison 2001: 20f) ist in dieser Definition der Reflexion, dass das Moment des Vergleichens nicht nur Vorstellungen miteinander, sondern auch Vorstellungen mit unseren Erkenntnisvermögen betrifft, was eine Kontinuität und einen Zusammenhang zwischen der transzendentalen Reflexion der ersten Kritik, auf die ich in meinem entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit eingegangen bin, und der Reflexion der dritten Kritik, beweist.

muss.⁷¹⁵ Bei der Zweckmäßigkeit der Natur als Prinzip der (reflektierenden) Urteilskraft überprüft man die Mannigfaltigkeit der besonderen Gesetze der Natur dahin gehend, ob sie in irgendeiner Weise eingeordnet werden und ein System begründen können. Dass die allgemeinen Verstandesbegriffe zum System der Transzendentalphilosophie gehören, wissen wir schon aus der ersten Kritik. Sie bilden das System der Erfahrung nach allgemeinen Gesetzen. Nun sind aber auch die besonderen Gesetze der Natur zu untersuchen, deren Heterogenität der Formen dem Verstand fremd ist, sodass es letztlich kein System der empirischen Gesetze der Natur geben kann, das durch bestimmte Begriffe vorgeschrieben ist. Man muss für die Urteilskraft jedoch die Möglichkeit annehmen, dass diese Heterogenität aufgehoben wird, weil nur so das „Aggregat besonderer Erfahrungen als System derselben“⁷¹⁶ betrachtet werden kann. Wir stellen demnach fest, dass die Vereinigung der oberen Erkenntnisvermögen durch die Urteilskraft mit der Zweckmäßigkeit der Natur als Prinzip a priori der letzteren verbunden wird, das aber seinerseits auch zur Vereinheitlichung der Welt der Erscheinungen beiträgt. Damit ist der Zusammenhang der bereits bei den Punkten 1). und 2). erwähnten Zielsetzungen der *Kritik der Urteilskraft* aufgeklärt.

Kant betont, dass das Prinzip der Urteilskraft weder zur theoretischen Erkenntnis der Natur gehört, noch mit einem praktischen Prinzip der Freiheit verknüpft werden kann, weil es von uns der Natur bloß beigelegt wird; wir können „schlechterdings annehmen“, ⁷¹⁷ dass die Natur in ihren besonderen Gesetzen ein System ausmacht. Die Zweckmäßigkeit der Natur als Prinzip der (reflektierenden) Urteilskraft beschreibt⁷¹⁸ die Natur als Kunst. Wir beobachten die „Technik der Natur in Ansehung ihrer besonderen Gesetze“,⁷¹⁹ die besagt, dass (auch) die besonderen Gesetze nach der Idee eines Systems für die Erfahrung vereinigt werden können⁷²⁰; auf dieser Grundlage können wir keine Theorie begründen, jedoch gebrauchen wir dieses Prinzip bei unserer Erforschung der Natur, wo die allgemeinen Gesetze des

⁷¹⁵ Zur Problematik, ob die bestimmende und die reflektierende Funktion der Urteilskraft eigentlich scharf voneinander getrennt werden können oder müssen, vgl. Allison 2001: 19ff.

⁷¹⁶ EEKU, AA 20 203.

⁷¹⁷ EEKU, AA 20 204.

⁷¹⁸ Diese Formulierung soll betonen, dass die Naturzweckmäßigkeit kein erkenntnistheoretischer Begriff ist; man könnte ebenso gut „lässt die Natur als Kunst beurteilen“ schreiben, denn bei der reflektierenden Urteilskraft handelt es sich um das Beurteilen, nicht um das Bestimmen.

⁷¹⁹ EEKU, AA 20 204.

⁷²⁰ Auf diese Technik bezieht sich Kant in seiner bereits erwähnten Formulierung („Die selbstständige Naturschönheit entdeckt uns eine Technik der Natur...“, KU, AA 05 246), wo er die Beziehung vom Erhabenen zur Beurteilung der Zweckmäßigkeit der Natur thematisiert.

Verstandes die Heterogenität des Besonderen nicht mehr einordnen können. Wir verwenden die Zweckmäßigkeit der Natur als ein „heuristisches Princip“⁷²¹ zur Beurteilung,⁷²² nicht zur Bestimmung derselben.

Die Zweckmäßigkeit der Natur als Prinzip der Urteilskraft bezieht sich nicht nur auf die oberen Erkenntnisvermögen (Verstand, Urteilskraft, Vernunft), sondern auch auf die Gemütskräfte. Diese sind: das Erkenntnisvermögen, das Gefühl der Lust und Unlust sowie das Begehungsvermögen. Wenn zwischen diesen Vermögen kein Zusammenhang besteht, bilden sie zusammen bloß ein Aggregat und kein System. Kant will, dass auch die Gemütskräfte, wie die oberen Erkenntnisvermögen, als eine Einheit betrachtet werden können. Es scheint, als ob das Gefühl der Lust und Unlust die vermittelnde Rolle zwischen Erkenntnis- und Begehungsvermögen übernehmen kann;⁷²³ es muss jedoch über ein Prinzip a priori verfügen, um diese Funktion zu erfüllen. Deshalb muss es sich einer Kritik unterziehen. Kant will verdeutlichen, dass eine Vermittlung zwischen Erkenntnis- und Begehungsvermögen durch das Gefühl der Lust nur dann stattfinden kann, wenn dem letzteren die Urteilskraft zugrunde gelegt wird: „Nun hat das Erkenntnißvermögen nach Begriffen seine Principien *a priori* im reinen Verstande (seinem Begriffe von der Natur) das Begehungsvermögen in der reinen Vernunft (ihrem Begriffe von der Freyheit), und da bleibt noch unter den Gemüthseigenschaften überhaupt ein mittleres Vermögen oder Empfänglichkeit, nämlich das Gefühl der Lust und Unlust, so wie unter den obern Erkenntnißvermögen ein mittleres, die Urtheilskraft, übrig. Was ist natürlicher, als zu vermuthen: daß die letztere zu dem erstern ebensowohl Principien *a priori* enthalten werde.“⁷²⁴ Die (reflektierende) Urteilskraft ist nun dadurch gekennzeichnet, dass sie sich selbst das Prinzip gibt; sie ist demnach subjektiv geprägt.⁷²⁵ Diese Eigenschaft der Urteilskraft (Subjektivität) entspricht dem Hauptmerkmal des Gefühls der Lust oder Unlust, sofern es bloß ein Gefühl und kein theoretisches oder praktisches Urteil ist. Das gemeinsame Merkmal des Gefühls der Lust/Unlust und der Urteilskraft ist demnach die Subjektivität. Aufgrund der Tatsache, dass das transzendente Prinzip der Urteilskraft die Zweckmäßigkeit der Natur ist, und die Urteilskraft mit dem Gefühl der Lust und Unlust eng verbunden ist,

⁷²¹ EEKU, AA 20 204.

⁷²² Vgl. EEKU, AA 20 205.

⁷²³ Vgl. Allison 2001: 61.

⁷²⁴ EEKU, AA 20 208. Vgl. auch EEKU, AA 20 395-396 und KU, AA 05 17-18 und 178-179.

⁷²⁵ Vgl. Allison 2001: 40f.

darf man behaupten, dass die Zweckmäßigkeit der Natur gleichermaßen mit dem Gefühl der Lust und Unlust in engem Zusammenhang steht.

Wie schon betont, trägt auch das apriorische Prinzip der Urteilskraft, das dieser überhaupt die vermittelnde Funktion im transzendentalen System Kants ermöglicht, zur Begründung der Einheit der Erscheinungen bei. In diesem Sinne behandelt Kant im vierten Abschnitt der ersten Einleitung die Möglichkeit eines Systems der Erfahrung sowohl in ihren allgemeinen als auch empirischen Gesetzen für die Urteilskraft. Die Einheit der transzendentalen Gesetze (des Verstandes) reicht nicht aus, wenn man von einem System und keinem bloßen Aggregat der Gesamtheit der Erfahrung ausgehen will: Auch die besonderen Gesetze müssen in einem solchen System auf ein Prinzip zurückgeführt werden können, damit die Forderung der Natureinheit in Erfüllung geht. Die Einheit der apriorischen Anschauungsformen und der Verstandesbegriffe der ersten Kritik muss auch auf das Empirische angewandt werden. Kant schreibt in diesem Zusammenhang, dass man von einer Affinität zwischen besonderen und allgemeineren Gesetzen ausgehen könne; die Einheit der empirischen Gesetze wird zur transzendentalen, unverzichtbaren Bedingung der Erfahrung überhaupt. Kant umreißt hier die reflektierende Urteilskraft, obwohl er die Reflexion in seinem Text noch nicht thematisiert hat: „Denn diese [die Urteilskraft, V.D.] ist nicht bloß ein Vermögen, das Besondere unter dem Allgemeinen (dessen Begriff gegeben ist) zu subsumieren, sondern auch umgekehrt, zu dem Besonderen das Allgemeine zu finden.“⁷²⁶ Er muss nun diese Vorgehensweise der (reflektierenden) Urteilskraft a priori bestimmen, d.h. sie mit einem a priori Prinzip - der Zweckmäßigkeit der Natur - verbinden. Nur so können die Einheit und die Affinität zwischen empirischen und allgemeineren Gesetzen als allgemeingültig begründet werden. Er stützt sich zu diesem Zweck auf die Maxime der Urteilskraft, er assoziiert sie mit der Zweckmäßigkeit der Natur⁷²⁷: „Alle jene in Schwang gebrachte Formeln: die Natur nimmt kürzesten Weg — sie thut nichts umsonst — sie begeht keinen Sprung in der Mannigfaltigkeit der Formen (*continuum formarum*) — sie ist reich in Arten, aber dabey doch sparsam in Gattungen, u.d.g. sind nichts anders als eben dieselbe transscendentale Äußerung der Urtheilskraft, sich für die Erfahrung als System und daher zu ihrem eigenen Bedarf ein Princip festzusetzen. Weder Verstand noch

⁷²⁶ EEKU, AA 20 209f.

⁷²⁷ Vgl. Allison 2001: 30.

Vernunft können *a priori* ein solches Naturgesetz begründen. Denn, daß sich die Natur in ihren bloß formalen Gesetzen (wodurch sie Gegenstand der Erfahrung überhaupt ist) nach Verstande richte, läßt sich wohl einsehen, aber in Ansehung der besondern Gesetze, ihrer Mannigfaltigkeit und Ungleichartigkeit, ist sie von allen Einschränkungen unseres gesetzgebenden Erkenntnißvermögens frey, und es ist eine bloße Voraussetzung der Urtheilskraft, zum Behuf ihres eigenen Gebrauchs von dem Empirisch-Besondern jederzeit zum allgemeinem gleichfalls Empirischen, um der Vereinigung empirischer willen, hinaufzusteigen, welche jenes Princip gründet.“⁷²⁸ Nur eine *a priori* begründete (reflektierende) Urtheilskraft kann demnach die Einheit (auch) der besondern Gesetze der Natur garantieren. Die reflektierende Urtheilskraft, wie sie im fünften Abschnitt der *Ersten Einleitung* beschrieben wird, geht von einer einzeln gegebenen Vorstellung aus, und untersucht, ob diese mit einem Begriff verallgemeinerbar verknüpft werden kann; die bestimmende Urtheilskraft geht dagegen von einem allgemeinen Begriff aus, um eine empirische Vorstellung begrifflich zu bestimmen. Die reflektierende Urtheilskraft verfährt „(...) nicht schematisch, sondern *technisch*, nicht gleichsam bloß mechanisch, wie ein Instrument, unter der Leitung des Verstandes und der Sinne, sondern *künstlich* nach dem allgemeinen, aber zugleich unbestimmten Princip einer zweckmäßigen Anordnung der Natur in einem System.“⁷²⁹ *Die Reflexion beim reflektierenden Urteil bezieht sich demnach bei ihrem Weg vom Besondern zum Allgemeinen auf einen allgemeinen, aber nicht bestimmten Begriff, nach dem die Natur als ein System betrachtet werden kann. Diese Methode ist stark subjektiv geprägt, weil die Urtheilskraft dabei nicht von einem gegebenen Begriff, sondern von einem Prinzip ausgeht, das sie sich selbst gibt.* Die Subjektivität der Naturzweckmäßigkeit wird in der folgenden Formulierung deutlich, in der Kant das Prinzip der Urtheilskraft mit dem Begriff der „Technik der Natur“ identifiziert: „Also macht sich die Urtheilskraft selbst *a priori* die Technik der Natur zum Princip ihrer Reflexion, ohne doch diese erklären noch näher bestimmen zu können, oder dazu einen objectiven Bestimmungsgrund der allgemeinen Naturbegriffe (aus einem Erkenntniß der Dinge an sich selbst) zu haben, sondern nur um nach ihrem eigenen subjectiven Gesetze, nach ihrem Bedürfnis, dennoch aber zugleich einstimmig mit Naturgesetzen überhaupt, reflectiren zu können.“⁷³⁰ Die im vierten Abschnitt der

⁷²⁸ EEKU, AA 20 211.

⁷²⁹ EEKU, AA 20 214.

⁷³⁰ EEKU, AA 20 214.

ersten Einleitung geforderte Affinität der einzelnen empirischen Gesetze der Natur zu allgemeineren Gesetzen ist somit nur durch die reflektierende Urteilskraft gewährleistet, deren Prinzip allerdings, wie im fünften Abschnitt gezeigt wird, subjektiv in dem Sinne ist, dass die Urteilskraft diese sich selbst gibt. Das subjektive Moment der Zweckmäßigkeit bzw. Technik der Natur und der Reflexion überhaupt spielt eine entscheidende Rolle bei der Beantwortung der Frage nach einer möglichen Beziehung des Erhabenen zur Naturzweckmäßigkeit: Ich werde zeigen, dass das Erhabene als ein inneres Gefühl enger mit dem Hauptmerkmal der Zweckmäßigkeit der Natur – nämlich der Subjektivität – verbunden ist, als das Schöne, sodass es nicht als ein „bloßer Anhang“ zur Zweckmäßigkeit der Natur gelten kann.

Kant betont, dass das Prinzip der Urteilskraft sich auf ihren logischen Gebrauch⁷³¹ bezieht; wir reflektieren über die besonderen Gesetze eines logischen Systems,⁷³² wobei der Begriff „logisches System“ besagt, dass dieses System aus Teilen besteht, die aufgrund eines gemeinsamen Prinzips miteinander verbunden sind.⁷³³ An dieser Stelle muss Kant jedoch erklären, was unter einem logischen System oder dem System der Natur, in ihren empirischen Gesetzen gesehen, zu verstehen ist. Deshalb führt er die Wechselbegriffe⁷³⁴ der Klassifikation und der Spezifikation der Natur ein,

⁷³¹ Dieser ist vom transzendentalen Gebrauch der Urteilskraft zu unterscheiden, wobei die Urteilskraft der ersten Kritik nach die Schemata liefert, deren Vorhandensein die Bedingung dafür ist, dass die Kategorien in der Sinnlichkeit überhaupt angewendet werden können, vgl. Allison 2001: 32.

⁷³² Diese besonderen Gesetze werden durch den Menschen erst den Gegenständen beigelegt, sie können nicht durch die Gegenstände selbst als solche im Sinne von Verstand erkannt werden. Durch die Reflexion d.h. durch den Vergleich von Erscheinungen, die im Sinne der Verstandeskategorien als heterogen gelten, gelangen wir zu Gemeinsamkeiten, die nun zu empirischen Gesetzen vereinheitlicht werden können, woraus dann Reflexionsurteile darüber entstehen, welche die Homogenität solcher empirischen Gesetzmäßigkeiten negativ oder positiv beurteilen, ein logisches - oder das logische - System der Natur ist demnach das Produkt einer Reihe von gelungenen, zusammenhängenden Reflexionsurteilen über die Einheit von - den - empirischen Gesetzen der Natur, vgl. Allison 2001: 32.

⁷³³ Diese Vereinigung der besonderen und allgemeinen Gesetze der Natur zu einem System wird von Kant mit einem entscheidenden „Als ob“ versehen, so dass eine dadurch Gefährdung seiner transzendentalen - kritischen Methode, im Sinne, dass z.B. dadurch bewiesen werden kann, dass Gott diese Ordnung hergestellt hat, oder dass diese Ordnung auch begrifflich bewiesen werden kann, ausgeschlossen werden kann (Vgl. Allison 2001: 30): „Um sich also auch nicht der mindesten Anmaßung, als wollte man etwas, was gar nicht in die Physik gehört, nämlich eine übernatürliche Ursache, unter unsere Erkenntnißgründe mischen, verdächtig zu machen: spricht man in der Teleologie zwar von der Natur, als ob die Zweckmäßigkeit in ihr absichtlich sei, aber doch zugleich so, daß man der Natur, d. i. der Materie, diese Absicht beilegt; wodurch man (weil hierüber kein Mißverständnis Statt finden kann, indem von selbst schon keiner einem leblosen Stoffe Absicht in eigentlicher Bedeutung des Worts beilegen wird) anzeigen will, daß dieses Wort hier nur ein Princip der reflectirenden, nicht der bestimmenden Urteilskraft bedeute und also keinen besondern Grund der Causalität einführen solle, sondern auch nur zum Gebrauche der Vernunft eine andere Art der Nachforschung, als die nach mechanischen Gesetzen ist, hinzufüge, um die Unzulänglichkeit der letzteren selbst zur empirischen Aufsuchung aller besondern Gesetze der Natur zu ergänzen.“ (KU, AA 05 383).

⁷³⁴ Kant betont, dass die Klassifikation ohne die Spezifikation nicht zu denken ist und umgekehrt. Zum Begriff der Spezifikation der Natur vgl. auch: KU, AA 05 185f: „Die Urteilskraft hat also auch ein Princip a priori für die Möglichkeit der Natur, aber nur in subjectiver Rücksicht in sich, wodurch sie,

die eben jene zweckmäßige Anordnung der Natur beschreiben sollen, gemäß der die Natur⁷³⁵ ihre empirischen Gesetze nach der Idee eines Systems für dieselbe klassifiziert, und nach der die allgemeinen Gesetze, zu denen wir durch die Klassifikation gelangen, nach derselben Idee spezifiziert werden: „(...) Classification des Mannigfaltigen, d.i. eine Vergleichung mehrerer Classen, deren jede unter einem bestimmten Begriffe steht, untereinander, und, wenn jene nach dem gemeinschaftlichen Merkmal vollständig sind, ihre Subsumtion unter höhere Classen (Gattungen), bis man zu dem Begriffe gelangt, der das Princip der ganzen Classification in sich enthält (und die oberste Gattung ausmacht). Fängt man dagegen vom allgemeinen Begriffe an, um zu dem besondern durch vollständige Eintheilung herabzugehen, so heißt die Handlung die Specification des Mannigfaltigen unter einem gegebenen Begriffe, da von der obersten Gattung zu niedrigen (Untergattungen oder Arten) und von Arten zu Unterarten fortgeschritten wird. Man drückt sich richtiger aus, wenn man anstatt (wie im gemeinen Redegebrauch) zu sagen, man müsse das Besondere, welches unter einem Allgemeinen steht, specificiren, lieber sagt, man specificire den allgemeinen Begriff, indem man das Mannigfaltige unter ihm anführt. Denn die Gattung ist (logisch betrachtet) gleichsam die Materie, oder das rohe Substrat, welches die Natur durch mehrere Bestimmung zu besondern Arten und Unterarten verarbeitet, und so kann man sagen, die Natur specificire sich selbst nach einem gewissen Princip (oder der Idee eines Systems), nach der Analogie des Gebrauchs dieses Worts bey den Rechtslehrern, wenn sie von der Specification gewisser rohen Materien reden.“⁷³⁶ Diese logische Systematik der Klassifikation und Spezifikation von empirischen Begriffen ist eine notwendige Voraussetzung deren Bestehens, da ansonsten empirische Urteile auf die Erscheinungen nicht angewendet werden können.⁷³⁷

Kant formuliert in seiner ersten Einleitung die Behauptung, dass die Idee eines (logischen) Systems für die Natur den Begriff Kunst miteinbezieht: Die Technik der Natur ist die Kunst der Natur. Diese Kunst erlaubt uns, an sonst für die Idee des

nicht der Natur (als Autonomie), sondern ihr selbst (als Heautonomie) für die Reflexion über jene, ein Gesetz vorschreibt, welches man das Gesetz der Specification der Natur in Ansehung ihrer empirischen Gesetze nennen könnte, das sie a priori an ihr nicht erkennt, sondern zum Behuf einer für unseren Verstand erkennbaren Ordnung derselben in der Eintheilung, die sie von ihren allgemeinen Gesetzen macht, annimmt, wenn sie diesen eine Mannigfaltigkeit der besondern unterordnen will.“

⁷³⁵ Ich bin der Ansicht, dass eigentlich die reflektierende Urteilskraft (d. h. das Subjekt) und nicht die Natur die besonderen Gesetze nach der Idee eines Systems klassifiziert und spezifiziert.

⁷³⁶ EEKU, AA 20 214f.

⁷³⁷ Vgl. Allison 2001: 34.

Systems gleichgültigen Gegenständen (z. B. Erden, Steinen, Mineralien) die Einheit der Natur zu erkennen, wenn wir z. B. die Mineralien nicht als bloße Aggregate, sondern als Kristallbildungen betrachten, die einem Zweck dienen, der nicht der Gesetzmäßigkeit des Verstandes zugeordnet werden kann. Diese Gegenstände können vielleicht zur bestimmten Erkenntnis der Natur kaum beitragen; sie sind aber als Teile des Systems der Natur in ihren besonderen Gesetzen zu sehen und werden als solche durch die Urteilskraft beurteilt. Hierin liegt eines der wichtigsten Momente bei der Reflexion, wenngleich Kant dies im sechsten Abschnitt der ersten Einleitung kaum detailliert thematisiert. Die besonderen Gesetze der Natur (oder z. B. eine Kristallbildung) können zur Erkenntnis der Natur nicht dienen: Man kann z. B. aufgrund der Gestalt bzw. der schönen Form einer Blume die entsprechende Erscheinung nicht erklären und begrifflich fixieren, man kann sie nur als zweckmäßig oder zweckwidrig (für die Urteilskraft) beurteilen. Schillers Formulierungen zur Verwirrung und Anarchie der Natur im Kontext des von ihm in der Schrift *Über das Erhabene* eingeführten Erhabenen des Verstandes scheinen von diesen Gedanken Kants beeinflusst zu sein.

Bisher wurde unter anderem gezeigt, dass die reflektierende Urteilskraft und ihr apriorisches Prinzip, die Zweckmäßigkeit der Natur, für die Idee eines Systems der Natur sprechen. Nun taucht jedoch die Frage auf, wie man an den Produkten der Natur diese Zweckmäßigkeit und Systematik erkennen kann: „Die erste Frage ist nun hier: Wie läßt sich die Technik der Natur an ihren Producten wahrnehmen? Der Begriff der Zweckmäßigkeit ist gar kein constitutiver Begriff der Erfahrung, keine Bestimmung einer Erscheinung zu einem empirischen Begriffe vom Objecte gehörig; denn er ist keine Kategorie.“⁷³⁸ Für den Begriff der Urteilskraft (Zweckmäßigkeit der Natur) muss dennoch gezeigt werden, dass er so gedacht werden kann, als ob er im empirischen Begriff eines Gegenstandes enthalten wäre. Ich habe geschrieben, dass die Naturzweckmäßigkeit den Objekten vom Subjekt beigelegt wird; sie ist kein constitutiver Begriff der Gegenstände. Nun muss gezeigt werden, dass die Naturobjekte so betrachtet werden können, als ob sie mit diesem Prinzip notwendig verbunden wären. Um dies zu beweisen, versucht Kant die Struktur der Urteilskraft auf die Struktur der Erscheinungen (Natur) anzuwenden. „Also ist die Urteilskraft eigentlich technisch; die Natur wird nur als technisch vorgestellt, so

⁷³⁸ EEKU, AA 20 219f.

fern sie zu jenem Verfahren derselben zusammenstimmt und es nothwendig macht.“⁷³⁹ Diese Formulierung erweckt den Anschein, dass Kant von Anfang an der Möglichkeit, dass die Technik der Natur nicht nur in der Urteilskraft des Subjekts, sondern auch in den Gegenständen der Natur selbst zu finden sein könnte, wenig Glauben geschenkt hat.⁷⁴⁰ Man muss immer von der Urteilskraft ausgehen, um die Zweckmäßigkeit der Natur in den Objekten festzustellen; eine umgekehrte Richtung scheint in der Kantischen Philosophie nur ein Postulat zu bleiben.

Um nachvollziehbar zu machen, welche Funktion die Urteilskraft innerhalb seines Systems erfüllt, unternimmt Kant in Folge der vorangehend ausgeführten Überlegungen eine Einteilung: „Es wird also die Ästhetik der reflectirenden Urteilskraft einen Theil der Kritik dieses Vermögens beschäftigen, so wie die Logik eben desselben Vermögens, unter dem Namen der Teleologie, den andern Theil derselben ausmacht. Bei beiden aber wird die Natur selbst als technisch, d.i. als zweckmäßig in ihren Producten betrachtet, einmal subjectiv, in Absicht auf die bloße Vorstellungsart des Subjects, in dem zweyten Falle aber, als objectiv zweckmäßig in Beziehung auf die Möglichkeit des Gegenstandes selbst.“⁷⁴¹ Die Kritik des Geschmacks – und damit die der ästhetischen Urteilskraft – enthält die Untersuchung der Urteile über das Schöne und das Erhabene.⁷⁴² Hier legt Kant also zum ersten Mal eine mögliche Beziehung zwischen der Reflexion und der Ästhetik bzw. dem Erhabenen nahe. In meinen folgenden Ausführungen zu Kants zweiter Einleitung in die *Kritik der Urteilskraft* wird diese zunächst vage Beziehung zwischen dem Prinzip der Urteilskraft – also der Zweckmäßigkeit der Natur – und den Geschmacksurteilen über das Schöne und das Erhabene mit Hilfe der zweiten Einleitung zur *Kritik der Urteilskraft* tiefergehend analysiert.

Die zweite Einleitung in die *Kritik der Urteilskraft* folgt in den ersten fünf Abschnitten (I–V) im Wesentlichen der Zielsetzung und Anordnung der ersten Einleitung: Das Problem der Vereinheitlichung der oberen Erkenntnisvermögen, der

⁷³⁹ EEKU, AA 20 220.

⁷⁴⁰ Vgl. Kulenkampff 1994: „Wie Kants Gedanke an dieser Stelle in der Tat verfahren ist, kann man sich vielleicht so verständlich machen: Auf die Frage wie läßt sich die Technik der Natur *an* ihren Produkten wahrnehmen? lautet Kants vollständige Antwort: sie läßt sich gar nicht *an* den Produkten der *Natur* wahrnehmen, sondern nur *in* unserer *Urteilskraft*. (...) [Die Frage muss nun lauten:] Wie lässt sich die *Technik der Urteilskraft* an Gegebenem, an Naturprodukten wahrnehmen? (...) Er antwortet aber nicht auf die Frage die er wirklich stellt“ (221).

⁷⁴¹ EEKU, AA 20 249.

⁷⁴² Vgl. EEKU, AA 20 250.

gesamten Vermögen des menschlichen Gemüts und der Welt der Erscheinungen treten hier erneut in den Vordergrund. Die Urteilskraft wird dahin gehend überprüft, ob sie über ein Prinzip a priori (die Zweckmäßigkeit der Natur) verfügt, sodass sie zwischen Verstand und Vernunft bzw. Sinnlichkeit und Sittlichkeit vermitteln und als Wurzel der ästhetischen Urteile ihnen durch dieses Prinzip Allgemeingültigkeit verleihen kann. Nun unternimmt Kant in der zweiten Einleitung eine genauere Analyse der ästhetischen Urteile als in der ersten: Während die unveröffentlichte Einleitung von der Reflexion ausgeht, um zu untersuchen, ob die Geschmacksurteile mit ihr zusammenhängen können, wird in der zweiten Einleitung die Möglichkeit einer ästhetischen Darstellung des Prinzips der Reflexion (der Zweckmäßigkeit der Natur) erörtert.⁷⁴³ Die Schwerpunkte der beiden Einleitungen sind allerdings äquivalent.⁷⁴⁴ Wir werden feststellen, dass Kant in der zweiten Einleitung das Ästhetische intensiver als in der ersten zum Mittelpunkt seiner Betrachtungen macht, weil er die oben angeführte ästhetische Darstellung der Zweckmäßigkeit der Natur thematisiert. Diese Annahme wird bereits durch den Titel des sechsten Abschnitts der zweiten Einleitung untermauert: Kant handelt dort *Von der Verbindung des Gefühls der Lust mit dem Begriffe der Zweckmäßigkeit der Natur*.⁷⁴⁵ Er versucht in diesem Abschnitt, das Gefühl der Lust mit der reflektierenden Urteilskraft zu verbinden, (noch) ohne diesem Gefühl einen ästhetischen Wert beizumessen. Dabei verbindet er das Gefühl der Lust mit dem Erreichen von Zwecken, was für seine Untersuchungen zur Zweckmäßigkeit der Natur heißt: Wir empfinden jedes Mal Lust, wenn wir auf die Zweckmäßigkeit der Natur stoßen: „Die Erreichung jeder Absicht ist mit dem Gefühle der Lust verbunden.“⁷⁴⁶ Die Zweckmäßigkeit der Natur kann nur zufällig angetroffen werden, und trotzdem erscheint sie für unseren Verstand als unentbehrlich.⁷⁴⁷ Solch eine Annahme entspricht der Subjektivität der Zweckmäßigkeit der Natur als Prinzip der reflektierenden Urteilskraft. Aus der Unentbehrlichkeit der Zweckmäßigkeit der Natur ergibt sich, dass das damit zusammenhängende Gefühl der Lust „auch durch einen Grund a priori und für jedermann gültig bestimmt“⁷⁴⁸ ist. Das Antreffen der Zweckmäßigkeit der Natur gefällt uns, woraus das ästhetische Gefühl der Lust resultiert, das nun auch als verallgemeinerbar gilt, sofern die Unentbehrlichkeit der

⁷⁴³ Vgl. Allison 2001: 43.

⁷⁴⁴ Vgl. Allison 2001: 55.

⁷⁴⁵ KU, AA 05 186.

⁷⁴⁶ KU, AA 05 187.

⁷⁴⁷ Vgl. KU, AA 05 186.

⁷⁴⁸ KU, AA 05 187.

Zweckmäßigkeit der Natur auch für den Verstand vorausgesetzt ist. Dies ist als eine vorläufige Begründung der Apriorität von ästhetischen Urteilen (über das Schöne) zu betrachten, die Kant ausführlicher in den entsprechenden Abschnitten seiner Analytik des Schönen vorzunehmen beabsichtigte.⁷⁴⁹ Hier geht es Kant noch immer darum, die Möglichkeit der ästhetischen Darstellung der Zweckmäßigkeit der Natur zu untersuchen.

Im siebten Abschnitt der zweiten Einleitung thematisiert er deswegen die Möglichkeit einer ästhetischen Darstellung der Naturzweckmäßigkeit. Zu diesem Zweck betrachtet Kant das Subjektive, das als das gemeinsame Merkmal zwischen dem Gefühl der Lust (und Unlust) und dem Prinzip der Urteilskraft, nämlich der Zweckmäßigkeit der Natur, angesehen wird, als die Antwort auf die Frage nach einer Darstellung der Zweckmäßigkeit der Natur. Mit jedem Objekt wird nämlich immer ein Begriff verbunden. Jedes Objekt verfügt allerdings darüber hinaus auch über ein subjektives Moment, das Kant nach, aus dem Gefühl der Lust und Unlust („die ästhetische Beschaffenheit derselben [der Vorstellung eines Objekts, V.D.]“⁷⁵⁰) und seiner Zweckmäßigkeit⁷⁵¹ besteht. Diese Verbindung funktioniert gleichzeitig so, dass die Zweckmäßigkeit der Natur und das Gefühl der Lust nicht nur durch ihre Subjektivität verbunden sind, sondern auch, dass das Gefühl der Lust die einzige Möglichkeit zu sein scheint, dass die Zweckmäßigkeit der Natur dargestellt und ergriffen wird. Weil nämlich die Zweckmäßigkeit der Natur keine Erkenntnis des Objekts ist, so dass sie auch begrifflich dargestellt und verstanden wird, kommt als Möglichkeit einer Darstellung der Zweckmäßigkeit der Natur nur eine subjektive, nicht erkenntnistheoretische Gemütskraftsfunktion in Betracht. Diese subjektive Funktion

⁷⁴⁹ Kant hat bei seiner Analytik des Schönen die Verbindung der ästhetischen Urteile über das Schöne mit der Zweckmäßigkeit der Natur nicht so ausführlich thematisiert, wie seine entsprechenden Ausführungen in den Einleitungen erwarten lassen. Ein Beispiel dafür ist im Paragraphen 16 zu finden, in dem Kant die freie und die bloß anhängende Schönheit analysiert (vgl. KU, AA 05 229ff). Bei der freien Schönheit (z.B. einer Blume, einiger Vögel u.a.) ignorieren wir völlig bei unserer ästhetischen Beurteilung das Vorhandensein eines (teleologischen) Zwecks; selbst der entsprechende Wissenschaftler (z.B. ein Botaniker) geht auf die innere Zweckmäßigkeit, die Beschaffenheit und die teleologische Einordnung einer Blume im System der Natur nicht ein, wenn er sie als schön beurteilt. Bei der anhängenden Schönheit (z.B. eines Menschen, eines Pferds oder eines Gebäudes) dagegen wird der Zweck eines schönen Gegenstands bei der entsprechenden Beurteilung unausweichlich in den Vordergrund gesetzt. Alle diese Gegenstände sind durch ihre Beziehung zum Menschen bestimmt: „the horse is for man like the building is for man like man is for man.“ (Baker 1998: 528).

⁷⁵⁰ KU, AA 05 188.

⁷⁵¹ „Die Zweckmäßigkeit also, die vor dem Erkenntnis eines Objects vorhergeht, ja sogar, ohne die Vorstellung desselben zu einem Erkenntnis brauchen zu wollen, gleichwohl mit ihr unmittelbar verbunden wird, ist das Subjective derselben, was gar kein Erkenntnisstück werden kann.“ (KU, AA 05 189).

kann nun keine andere als das Gefühl der Lust und Unlust sein. Kant stellt sich selbst die Frage, ob es „überhaupt“⁷⁵² eine solche Vorstellung der Naturzweckmäßigkeit gibt.

Die Zweckmäßigkeit der Natur wird mit der Lust notwendig⁷⁵³ verbunden, weil die Lust, als reine subjektive Gemütsfunktion, dem Hauptmerkmal der Zweckmäßigkeit der Natur, nämlich der Subjektivität, allein zu entsprechen scheint. Ich kann die Zweckmäßigkeit der Natur nur empfinden, nicht begreifen,⁷⁵⁴ es wird hier demzufolge ein Gefühl mit der Reflexion verknüpft. *Ich reflektiere über die Einstimmung der Erkenntniskräfte in mir, die aufgrund der Form eines deswegen zweckmäßig genannten Objekts stattfindet.* Dieses Objekt gilt dann als schön.⁷⁵⁵ Wir können demzufolge die in der dritten Kritik von Kant dargelegte Reflexion beim Schönen als eine Handlung des Gemüts vom Subjekt verstehen, bei der die Einbildungskraft und der Verstand in Einklang aufgrund der zweckmäßigen Form eines zufällig betrachteten Gegenstands gebracht werden, woraus auch die ästhetische Lust entsteht. Das Subjekt reflektiert über den Zustand seiner eigenen Erkenntnisvermögen,⁷⁵⁶ und postuliert gleichzeitig, dass sein ästhetisches Urteil über das schöne Objekt auch allgemeingültig ist.⁷⁵⁷ Dieser Anspruch kann nun nach Kant dadurch begründet werden, dass das Verhältnis, in dem sich die Einbildungskraft und der Verstand beim Schönen befinden, dasjenige ist, das auch zur allgemeinen Erkenntnis der Welt („zu jedem empirischen Erkenntniß“⁷⁵⁸) vorausgesetzt wird.⁷⁵⁹ Es gibt demzufolge bei den

⁷⁵² KU, AA 05 189.

⁷⁵³ Vgl. Allison 2001: 58.

⁷⁵⁴ Wir können auch sagen, dass wir die Zweckmäßigkeit der Natur durch das Gefühl des Schönen besser verstehen aber auf keinen Fall begrifflich bestimmen können. (Vgl. von Wolff-Metternich 2004: 6f).

⁷⁵⁵ „Wessen Gegenstandes Form (nicht das Materielle seiner Vorstellung, als Empfindung) in der bloßen Reflexion über dieselbe (ohne Absicht auf einen von ihm zu erwerbenden Begriff) als der Grund einer Lust an der Vorstellung eines solchen Objects beurtheilt wird: mit dessen Vorstellung wird diese Lust auch als nothwendig verbunden geurtheilt, folglich als nicht bloß für das Subject, welches diese Form auffaßt, sondern für jeden Urtheilenden überhaupt. Der Gegenstand heißt alsdann schön; und das Vermögen, durch eine solche Lust (folglich auch allgemeingültig) zu urtheilen, der Geschmack.“ (KU, AA 05 190).

⁷⁵⁶ Diese Reflexion über den Zustand der Erkenntnisvermögen ist das Unterscheidungsmerkmal zwischen den ästhetischen Sinnesurteilen und den ästhetischen Reflexionsurteilen, die Kant in seiner *Ersten Einleitung* thematisiert (Vgl. EEKU, AA 20 224). Die ästhetischen Sinnesurteile führen unmittelbar, „durch den Sinn“ (EEKU, AA 20 224), zum Gefühl der Lust (vgl. auch Allison 2001: 52), wogegen die ästhetischen Reflexionsurteile erst durch das harmonische Spiel zwischen Verstand und Einbildungskraft die Empfindung der Lust hervorbringen (Vgl. EEKU, AA 20 224 und Allison 2001: 52).

⁷⁵⁷ Vgl. KU, AA 05 191.

⁷⁵⁸ KU, AA 05 191.

⁷⁵⁹ Zum Verhältnis der Erkenntniskräfte Verstand und Einbildungskraft beim Schönen, das auch zum Erkennen überhaupt vorausgesetzt wird, und somit als Grund der Verallgemeinbarkeit ästhetischer

ästhetischen Urteilen einen engen Zusammenhang zwischen dem Gefühl der Lust und Unlust, der Zweckmäßigkeit der Natur, der Reflexion und einem Anspruch auf Allgemeingültigkeit der Geschmacksurteile, der auf den Bedingungen des Erkennens überhaupt zurückzuführen ist: „Die Lust ist also im Geschmacksurtheile zwar von einer empirischen Vorstellung abhängig und kann a priori mit keinem Begriffe verbunden werden (man kann a priori nicht bestimmen, welcher Gegenstand dem Geschmacksurtheile gemäß sein werde, oder nicht, man muß ihn versuchen); aber sie ist doch der Bestimmungsgrund dieses Urtheils nur dadurch, daß man sich bewußt ist, sie beruhe bloß auf der Reflexion und den allgemeinen, obwohl nur subjectiven, Bedingungen der Übereinstimmung derselben zum Erkenntniß der Objecte überhaupt, für welche die Form des Objects zweckmäßig ist.“⁷⁶⁰ Aus Kants Ausführungen im siebten Abschnitt der zweiten Einleitung ist zu schließen, dass er eine mögliche Verbindung der Zweckmäßigkeit der Natur mit der Ästhetik nur im Rahmen der Schönheit betrachtet, was er jedoch in seiner *Analytik des Schönen* weder fortsetzt noch vertieft.⁷⁶¹ Ich werde allerdings zeigen, dass eine eventuelle Verbindung zwischen Ästhetik und Zweckmäßigkeit der Natur durch das Erhabene vielleicht sogar trefflicher als durch das Schöne denkbar ist.

Urteile über das Schöne gilt, vgl. folgende Formulierungen Kants: „Da nun die Urtheilskraft in Ansehung der formalen Regeln der Beurtheilung, ohne alle Materie (weder Sinnenempfindung noch Begriff), nur auf die subjectiven Bedingungen des Gebrauchs der Urtheilskraft überhaupt (die weder auf die besondere Sinnesart, noch einen besondern Verstandesbegriff eingeschränkt ist) gerichtet sein kann; folglich auf dasjenige Subjective, welches man in allen Menschen (als zum möglichen Erkenntnisse überhaupt erforderlich) voraussetzen kann: so muß die Übereinstimmung einer Vorstellung mit diesen Bedingungen der Urtheilskraft als für jedermann gültig a priori angenommen werden können.“ (KU, AA 05 290). Und: „Diese Lust muß nothwendig bei jedermann auf den nämlichen Bedingungen beruhen, weil sie subjective Bedingungen der Möglichkeit einer Erkenntniß überhaupt sind, und die Proportion dieser Erkenntnißvermögen, welche zum Geschmack erfordert wird, auch zum gemeinen und gesunden Verstande erforderlich ist, den man bei jedermann voraussetzen darf.“ (KU, AA 05 292f). Zum harmonischen Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand beim Schönen und seine Beziehung zum Erkennen vgl. auch Guyer (Guyer 2006), der es mit Hilfe von drei Interpretationsmodellen analysiert: 1. Präkognitives Modell oder „precognitive interpretations“ (Guyer 2006: 165), wobei der Zustand der Erkenntniskräfte alle Bedingungen zum bestimmten Erkennen bis auf die letzte (Bestimmung der konkreten Anschauung - des schönen Gegenstands - durch einen Verstandesbegriff) erfüllt, 2. Multikognitives Modell oder „multicognitive interpretations“ (Guyer 2006: 166), wonach das harmonische Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand alle Voraussetzungen für die bestimmte Erkenntnis - aber auf einer unbestimmenden Art und Weise - erfüllt, wo der schöne Gegenstand nämlich durch seine Schönheit auf eine unbestimmte und offene Fülle von Begriffen für denselben hinweist und 3. Metakognitives Modell oder „metacognitive approach“ (Guyer 2006: 182), das Guyers These ausdrückt und besagt, dass der schöne Gegenstand die Einbildungskraft und den Verstand in ein solches Spiel versetzt, dessen Harmonie diejenige bei weitem übersteigt, die zum bestimmenden Erkennen notwendig ist.

⁷⁶⁰ KU, AA 05 191.

⁷⁶¹ S. vorherige Fußnote 744 mit Verweis auf Paragraph 16 in der Kritik der Urteilskraft.

Am Ende der zweiten Einleitung in die *Kritik der Urteilskraft* fasst Kant seine Gedanken zusammen, indem er zum Ausgangspunkt seiner Erörterungen, nämlich der Möglichkeit der Verbindung von Verstand und Vernunft, Sittlichkeit und Sinnlichkeit sowie Natur und Freiheit durch die Urteilskraft zurückkehrt. Die Urteilskraft ermöglicht dies aufgrund ihres Prinzips, der Zweckmäßigkeit der Natur: „Die Wirkung nach dem Freiheitsbegriffe ist der Endzweck, der (oder dessen Erscheinung in der Sinnenwelt) existiren soll, wozu die Bedingung der Möglichkeit desselben in der Natur (des Subjects als Sinnenwesens, nämlich als Mensch) vorausgesetzt wird. Das, was diese a priori und ohne Rücksicht auf das Praktische voraussetzt, die Urtheilskraft, giebt den vermittelnden Begriff zwischen den Naturbegriffen und dem Freiheitsbegriffe, der den Übergang von der reinen theoretischen zur reinen praktischen, von der Gesetzmäßigkeit nach der ersten zum Endzwecke nach dem letzten möglich macht, in dem Begriffe einer Zweckmäßigkeit der Natur an die Hand; denn dadurch wird die Möglichkeit des Endzwecks, der allein in der Natur und mit Einstimmung ihrer Gesetze wirklich werden kann, erkannt.“⁷⁶² Wir gehen von einem übersinnlichen Substrat⁷⁶³ der Natur aus, auf welches der Verstand nur hinweisen, es aber nicht bestimmen kann. Die Zweckmäßigkeit der Natur in ihren besonderen Gesetzen betrachtet als Prinzip der Urteilskraft eröffnet nun den Weg für eine solche Bestimmbarkeit des übersinnlichen Substrats,⁷⁶⁴ das schließlich nur die praktische Vernunft a priori bestimmen kann. Die reflektierende Urteilskraft stellt demzufolge mithilfe ihres Prinzips, der Zweckmäßigkeit der Natur, den Übergang von der Unbestimmbarkeit (Verstand) zur Bestimmbarkeit (Vernunft) des übersinnlichen Substrats her.

2.4.5 Die Verbindung des Erhabenen mit der Zweckmäßigkeit der Natur. Die Argumentation von Christine Pries.⁷⁶⁵

Die Beschreibung der Aufgaben der dritten Kritik und der Rolle, die dabei das Prinzip der reflektierenden Urteilskraft (die Zweckmäßigkeit der Natur) spielt, zeigt, dass trotz der Tatsache, dass das Erhabene ein Reflexionsurteil ist, es - im Gegenteil zum entsprechenden Reflexionsurteil über das Schöne - nur mit Schwierigkeit mit der

⁷⁶² KU, AA 05 196.

⁷⁶³ Vgl. KU, AA 05 196.

⁷⁶⁴ Vgl. KU, AA 05 196.

⁷⁶⁵ Vgl. Pries 1995.

Zweckmäßigkeit der Natur verbunden werden kann, so Kant. Kant selbst ist sich über dieses Problem im Klaren, wenn er in Bezug auf die Untersuchung des Verhältnisses zwischen der Zweckmäßigkeit der Natur und dem Erhabenen schreibt, dass das Erhabene ein „bloßer Anhang“⁷⁶⁶ sei. Das Hauptproblem bei so einer Verbindung ist das Gefühl der Lust. Alle Analysen Kants in den zwei Einleitungen zur *Kritik der Urteilskraft* zeigen, dass man eine Lust empfindet, wenn man die Zweckmäßigkeit der Natur antrifft. Kant bezeichnet diese Lust als „sehr merklich“.⁷⁶⁷ Wie bereits erläutert, ist das Erhabene jedoch nicht nur mit Lust sondern auch – und vor allem – mit Unlust verbunden. Wie ist dann seine Beziehung zur Spezifikation und Vereinheitlichung der Natur zu verstehen? Bevor ich diese Frage mit meiner These beantworte, gehe ich zunächst auf einige der entsprechenden Punkte von Christine Pries ein, die das Erhabene mit der Zweckmäßigkeit der Natur zu verbinden versucht.⁷⁶⁸

Pries schreibt, dass man zunächst die Tatsache berücksichtigen muss, dass das Erhabene eine Zweckmäßigkeit des „eigenen Gemüts“⁷⁶⁹ und nicht der Natur befördert. Es handelt sich beim Erhabenen um eine höhere,⁷⁷⁰ innere Zweckmäßigkeit, die trotz der Zweckwidrigkeit der Natur – welche das Erhabene im Gemüt des Menschen erweckt – durch die Aktivierung der Vernunft zu entdecken ist, und die beim Schönen in dieser Form nicht zu erkennen ist. Bei der höheren Zweckmäßigkeit des Erhabenen ist ausschlaggebend, „daß dieses den Einheitsgedanken auf einer rein subjektiven Ebene begründet und vorantreibt.“⁷⁷¹ Beim Schönen dagegen wird die Gegenständlichkeit des Phänomens in den Vordergrund gestellt.⁷⁷² Beim Erhabenen wird die Innerlichkeit des entsprechenden Gefühls beim Subjekt betont. Das Subjekt empfindet das gemischte Gefühl von Unlust und Lust, nicht weil der entsprechende Gegenstand erhaben ist, sondern weil seine Form (besser formuliert: seine Uniform) ein erhabenes Gefühl in ihm erweckt. Wir stellen demnach fest – und stimmen darin mit Kant überein – dass beim Erhabenen vor allem die Subjektivität der ästhetischen Urteile gefördert wird. Das Erhabene ist dem Moment der Subjektivität der Reflexion

⁷⁶⁶ Vgl. KU, AA 05 246.

⁷⁶⁷ KU, AA 05 187.

⁷⁶⁸ Vgl. Pries 1995: 76 - 92.

⁷⁶⁹ Pries 1995: 83.

⁷⁷⁰ Vgl. KU, AA 05 246.

⁷⁷¹ Vgl. Pries 1995: 85.

⁷⁷² Dabei stellt allerdings Pries fest, dass auch beim Schönen die Gegenständlichkeit in Frage gestellt werden könnte: „Die Harmonie der Gemütsvermögen, von der es [das Gefühl des Schönen, V.D.] zeugt, findet zwar anlässlich eines Gegenstandes statt, aber sie bleibt subjektiv - ein Verhältnis der Vermögen im Subjekt - und sagt nichts über das betreffende Objekt aus.“ (Pries 1995: 84).

somit näher als das Schöne, gerade weil es keinen Gegenstand in den Vordergrund stellt. Die Subjektivität ist ihrerseits auch das Hauptmerkmal der Zweckmäßigkeit der Natur (die Urteilskraft gibt sich selbst das Gesetz, Heautonomie), sodass anzunehmen ist, dass aufgrund dieses Zusammenhangs auch das Erhabene – und nicht nur das Schöne – mit der Zweckmäßigkeit der Natur ästhetisch verbunden ist. Die Innerlichkeit des Erhabenen wird auch von Kant mit der Zweckmäßigkeit der Natur assoziiert, wenn er eine im Subjekt liegende Zweckmäßigkeit thematisiert, die durch die Erfahrung des Erhabenen erregt wird. Es ist interessant, dass Kant in seiner Formulierung diese „innere“ Zweckmäßigkeit als gleichwertig mit der Zweckmäßigkeit der Natur, welche durch die Schönheit der Natur den Gegenständen beigelegt wird, betrachtet, was die These von Pries zu einer möglichen Verbindung zwischen der Erhabenheit und dem a priori Prinzip der reflektieren Urteilskraft, der Zweckmäßigkeit der Natur, auf Grund der Subjektivität bzw. Innerlichkeit des erhabenen Gefühls zu untermauern scheint: Am Ende seines Gedankens betont Kant, dass das Erhabene zur einer Besprechung der Ästhetik der reflektierenden Urteilskraft zusammen und gleichwertig mit dem Schönen gerade deswegen gehört, weil es eine - wenn auch subjektive, innere - Zweckmäßigkeit⁷⁷³ besitzt: „Allein man kann alle Zweckmäßigkeit, sie mag subjectiv oder objectiv sein, in innere und relative eintheilen, davon die erstere in der Vorstellung des Gegenstandes an sich, die zweyte bloß im zufälligen Gebrauche derselben gegründet ist. Diesem gemäß kann die Form eines Gegenstandes erstlich schon für sich, d.i. in der bloßen Anschauung ohne Begriffe für die reflectirende Urtheilskraft als zweckmäßige wargenommen werden, und alsdenn wird die subjective Zweckmäßigkeit dem Dinge und der Natur selbst beigelegt, z w e y t e n s mag das Object für die Reflexion bei der Wahrnehmung nicht das mindeste Zweckmäßige zu Bestimmung seiner Form an sich haben, gleichwohl aber kann dessen Vorstellung, auf eine *a priori* im Subjecte liegende Zweckmäßigkeit, zur Erregung eines Gefühls derselben, (etwa der übersinnlichen Bestimmung der Gemüthskräfte des Subjects) angewandt, ein ästhetisches Urtheil gründen, welches sich auch auf ein (zwar nur subjectives) Princip *a priori* bezieht, aber nicht, so wie das erstere, auf eine Zweckmäßigkeit der Natur in Ansehung des Subjects, sondern nur auf einen möglichen zweckmäßigen

⁷⁷³ Für diese beim Erhabenen entdeckte, innere Zweckmäßigkeit des Subjekts, die gleichwertig mit der beim Schönen angetroffenen Zweckmäßigkeit des Objekts sei, ist auch Makkreel, vgl. Makkreel 1997: 111.

Gebrauch gewisser sinnlicher Anschauungen ihrer Form nach vermittelt der bloß reflectirenden Urtheilskraft. Wenn also das erstere Urtheil den Gegenständen der Natur Schönheit beilegt, das zweyte aber Erhabenheit und zwar beide bloß durch ästhetische (reflectirende) Urtheile, ohne Begriffe vom Object, bloß in Rücksicht auf subjective Zweckmäßigkeit, so würde für das letztere doch keine besondere Technik der Natur voraussetzen sein, weil es dabei bloß auf einen zufälligen Gebrauch der Vorstellung, nicht zum Behuf der Erkenntniß des Objects, sondern eines andern Gefühls, nämlich dem der innern Zweckmäßigkeit in der Anlage der Gemüthskräfte, ankommt. Gleichwohl würde das Urtheil über das Erhabene in der Natur von der Eintheilung der Ästhetik der reflectirenden Urtheilskraft nicht auszuschließen sein, weil es auch eine subjective Zweckmäßigkeit ausdrückt, die nicht auf einem Begriffe vom Objecte beruht.“⁷⁷⁴

Im Folgenden thematisiert Pries als zweite Möglichkeit einer Verbindung des Erhabenen mit der Zweckmäßigkeit der Natur (neben der oben dargestellten Subjektivität, die bei beiden das Hauptmerkmal darstellt) das Erhabene im Hinblick auf die Erkenntniskräfte, die am Gefühl des Erhabenen beteiligt sind.⁷⁷⁵ Wesentlich bei der Kantischen Analyse des Schönen und Erhabenen in der dritten Kritik ist das Verhältnis der jeweils beteiligten Erkenntniskräfte. Die Reflexion des Subjekts über dieses Verhältnis, welche als neue Form der Reflexion in der dritten Kritik beschrieben ist, stellt die Quelle der Lust oder Unlust entsprechend dar. Die schöne Form eines Gegenstandes ist zweckmäßig für die Einbildungskraft und den Verstand in dem Sinne, dass diese Erkenntnisvermögen gerade aufgrund dieser Zweckmäßigkeit in ein harmonisches Spiel versetzt werden, das der Grund der ästhetischen Lust beim Schönen ist. Das Erhabene dagegen ist ein gemischtes Gefühl (Lust/Unlust), das anlässlich der Unform eines Gegenstandes empfunden wird: Wir empfinden Unlust, weil die Einbildungskraft dem Verlangen der (theoretischen) Vernunft⁷⁷⁶ nach Darstellung der Idee der Totalität nicht gerecht werden kann. Gleichzeitig tritt eine Lust auf, die sich aus der Vergegenwärtigung unseres übersinnlichen Substrats ergibt. Dies ist der Fall beim Theoretisch-Erhabenen. Beim Dynamisch-Erhabenen findet hingegen ein vorangehender, temporärer Streit zwischen Einbildungskraft und (praktischer) Vernunft statt, der auf die sinnliche Ohnmacht des

⁷⁷⁴ EEKU, AA 20 249f.

⁷⁷⁵ Vgl. Pries 1995: 87ff.

⁷⁷⁶ Und nicht dem Verstand nach, wie beim Schönen.

Menschen im Hinblick auf eine Bedrohung seines physischen Daseins zurückzuführen ist. Die Einbildungskraft stellt solche Fälle dar, in denen die physische Schwäche des Menschen offenbart wird, was zum Gefühl der Unlust führt. Gleichzeitig werden wir uns aber unserer geistigen Übermacht bewusst, und die Einbildungskraft wird von der praktischen Vernunft dazu gebracht, die Idee der Freiheit des Menschen darzustellen, die durch die sinnliche Schwäche des Subjekts umso mehr betont wird. Die Einbildungskraft arbeitet demnach beim Schönen mit dem Verstand zusammen, während sie beim Erhabenen der (theoretischen und praktischen) Vernunft gegenübergestellt wird. Es ist zu bemerken, dass Pries die Beziehung zwischen Einbildungskraft und Vernunft beim Erhabenen vor allem so betrachtet, dass sie (nur) zur einen der allgemeineren Zielsetzungen der dritten Kritik mehr als die Beziehung zwischen Einbildungskraft und Verstand beim Schönen beitragen kann, nämlich die sittliche mit der sinnlichen Welt zu versöhnen.⁷⁷⁷ Sie beabsichtigte, die Überprüfung „Kants Terminologie der Zweckmäßigkeit, der Form und der Natur“⁷⁷⁸ auf ihre Beziehung zum Erhabenen hin vorläufig zu unterlassen, um die Rolle des Erhabenen zum zentralen Problem der Vermittlung zwischen Moral und Natur zu untersuchen, aber sie hat die Erörterung einer möglichen Verbindung des Erhabenen zur Zweckmäßigkeit der Natur schließlich nicht ausführlich thematisiert.⁷⁷⁹ Ich werde deswegen nun versuchen, dieses Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Vernunft beim Erhabenen mit der Reflexion und der Zweckmäßigkeit der Natur zu assoziieren, weil das meiner Arbeit besser dient. Nun haben die ästhetischen Urteile sowohl über das Schöne als auch über das Erhabene ihr Zentrum in der reflektierenden Urteilskraft, weil sie Reflexionsurteile sind. Ich habe im vorigen Abschnitt zu zeigen versucht, dass das Erhabene der Reflexion näher als das Schöne ist, weil es subjektiver ist. Nun wird die Verbindung des Erhabenen mit der Reflexion und ihrem Prinzip, der Zweckmäßigkeit der Natur, aufgrund der Beziehung zwischen Einbildungskraft und Vernunft weiter bestätigt und erweitert, so Pries. Kant betont nämlich – wie wir in den zwei Einleitungen gesehen haben – dass die Einheit der Erscheinungen unter der Idee eines Systems für die Natur nicht durch den Verstand, sondern durch die reflektierende Urteilskraft geleistet werden kann. Die Idee dieses Systems kann nicht dem Verstand, sondern vielmehr der Vernunft als dem Vermögen

⁷⁷⁷ Vgl. Pries 1995: 87.

⁷⁷⁸ Pries 1995: 87.

⁷⁷⁹ Vgl. Pries 1995: 87 - 92.

der Ideen zugeschrieben werden. Dies bedeutet, dass, obwohl die aus dem harmonischen Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand beim Schönen abgeleitete Lust direkter als das Erhabene zur Zweckmäßigkeit der Natur führen kann – so Kant –, die Tätigkeit der anlässlich der zweckmäßigen Form eines schönen Gegenstandes angesprochenen Erkenntniskräfte die Naturzweckmäßigkeit nicht so unmittelbar wie das erhabene Gefühl erfahrbar machen kann. Letzteres ist somit nicht als ein „bloßer Anhang“ zum Prinzip der Reflexion anzusehen, sofern die Vernunft, welche mit diesem Prinzip aufs Engste zusammenhängt, mit der Einbildungskraft „verglichen“ wird: Die Vernunft fordert, dass ihre Ideen auf irgendeine Weise ästhetisch (d. h. vor allem sinnlich) durch die Einbildungskraft dargestellt werden. Eine solche Hinwendung zur Vernunft beim Erhabenen findet beim Schönen nicht statt, weshalb die Bedeutung des Erhabenen für eine ästhetische Erfahrung der Zweckmäßigkeit der Natur nicht zu übersehen ist. Der Darstellungsfunktion der Einbildungskraft wird außerdem eine besondere Bedeutung beigemessen, weil sie mit den allgemeinen Aufgaben der dritten Kritik unmittelbar verbunden ist.⁷⁸⁰ So darf man zu Recht behaupten, dass die Funktion des Erhabenen und der dabei aktivierten Einbildungskraft nicht nur auf den ästhetischen Bereich beschränkt ist.

Aus dieser Analyse der Kantischen Zweckmäßigkeit der Natur in ihrem Verhältnis zum Kantischen Erhabenen von Christine Pries ist Folgendes zusammenzufassen: Das Kantische (sowohl Theoretisch- als auch Dynamisch-) Erhabene ist mit dem Prinzip der Urteilskraft, nämlich der Zweckmäßigkeit der Natur, zu verbinden, wenngleich Kant selbst diesen Zusammenhang nicht so deutlich hervorhebt. Eine mögliche Beziehung des Erhabenen zur Zweckmäßigkeit der Natur wird zum einen durch die Subjektivität, die Innerlichkeit des Erhabenen, welche mit dem Hauptcharakteristikum der Zweckmäßigkeit der Natur, eben der Subjektivität, eng korrespondiert, gewährleistet. Zum anderen wird sie durch die Erkenntniskräfte, welche beim Erhabenen aktiviert werden, nämlich Einbildungskraft und Vernunft (und nicht Einbildungskraft und Verstand, wie beim Schönen), weiter gefördert – sofern auch die Zweckmäßigkeit der Natur als Prinzip der Urteilskraft letzten Endes den

⁷⁸⁰ Wichtig ist, dass ihre Funktion beim Erhabenen den kritischen Charakter des Kantischen Unternehmens einer Versöhnung zwischen Moral und Sinnlichkeit durch das Erhabene gewährleistet. Ihre Negativität, ihre Unzulänglichkeit, das Übersinnliche sowohl beim Mathematisch- als auch beim Dynamisch-Erhabenen darzustellen, bleibt als Unlust auch in der zweiten Phase des Erhabenen immer präsent (Vgl. Pries 1995: 88), wo nämlich die Hinwendung zur Vernunft und zum Übersinnlichen stattfindet.

Hauptaufgaben der Vernunft, also der Möglichkeit einer einheitlichen Auffassung der Natur sowohl in ihren allgemeinen, als auch in ihren empirischen Gesetzen betrachtet, und einer ganzheitlichen Betrachtung sowohl des menschlichen Gemüts als auch der Philosophie überhaupt (Vereinigung von Verstand und Vernunft, von Erkennen und Begehren) dient. Die Subjektivität und die Vernunft bilden Pries nach gemeinsam den Rahmen, in dem die Beziehung des Erhabenen zur Zweckmäßigkeit der Natur verstanden werden kann. Zur Subjektivität als Argument für eine Beziehung zwischen der Zweckmäßigkeit der Natur und dem Erhabenen lesen wir bei Kant: „Denn wir führen einen teleologischen Grund an, wo wir einem Begriffe vom Objecte, als ob er in der Natur (nicht in uns) befindlich wäre, Causalität in Ansehung eines Objects zueignen, oder vielmehr nach der Analogie einer solchen Causalität (*dergleichen wir in uns antreffen*) uns die Möglichkeit des Gegenstandes vorstellen, mithin die Natur als durch eignes Vermögen technisch denken.“⁷⁸¹ Die Zweckmäßigkeit, die wir der Natur als Prinzip beilegen, ist erst in unserem Inneren zu finden. Diese Innerlichkeit wird nun von Kant nicht beim Schönen, sondern beim Erhabenen in den Vordergrund gestellt – „nicht die Naturphänomene sind erhaben, sondern der Mensch, der sie betrachtet; gleichwohl nennen wir die ersteren erhaben“⁷⁸² – und so wird die Verbindung zwischen Erhabenem und Zweckmäßigkeit der Natur zunächst anhand der Innerlichkeit ersichtlich. Nun ist das Moment der Innerlichkeit eng mit dem Aspekt der beim Erhabenen zu beobachtenden Aktivierung der Vernunft verbunden: Die Zweckmäßigkeit der Natur ist in der teleologischen Betrachtung das Instrument, mit dessen Hilfe die Natur als unter einem Endzweck vereinheitlicht beurteilt werden kann. Dieser Endzweck ist nun der Mensch: „Der höchste Zweck, der „Endzweck“ dieses Systems der Zwecke ist der Mensch. Und zwar nicht nur als höchstentwickelter Organismus, sondern gerade als vernunftbegabtes Wesen: Der Mensch ist das einzige Wesen auf der Erde, „welches sich einen Begriff von Zwecken machen und aus einem Aggregat von zweckmäßig gebildeten Dingen durch seine Vernunft ein System der Zwecke machen kann.“⁷⁸³ „Und wodurch entdeckt der Mensch seine höchste (moralische) Bestimmung? Durch das Erhabene, eher als durch das Schöne (...)“.⁷⁸⁴

⁷⁸¹ KU, AA 05 360 (Hervorhebung V.D.).

⁷⁸² Pries 1995: 109.

⁷⁸³ Pries 1995: 110, Pries' Zitat: KU, AA 05 427.

⁷⁸⁴ Pries 1995: 110. Diese „Entdeckung“ oder Kultivierung des moralischen Gefühls wird von Kant auch im Rahmen seiner Besprechung der Zweckmäßigkeit der Natur in Verbindung mit dem Schönen (sofern er im folgenden Zitat von der „Zusammenstimmung“ im Spiele der Erkenntnisvermögen, wie sie beim Schönen empfunden wird, redet) thematisiert: „Die Spontaneität im Spiele der

So wird nicht nur die Beziehung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur durch die am intensivsten beim Erhabenen auftretende Aktivierung der Vernunft begründet, sondern auch der Zusammenhang zwischen der Innerlichkeit und der Vernunft aufgezeigt.

2.4.6 Die Negativität des Erhabenen als notwendiger Bestandteil der Zweckmäßigkeit der Natur. Schillers Weiterentwicklung dieses Gedankens.

Meine Betrachtung einer möglichen Verbindung zwischen dem Kantischen Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur geht über die Analyse von Pries hinaus,⁷⁸⁵ und untersucht die Negativität, die zunächst dem Erhabenen in seiner reinen ästhetischen Dimension zugeschrieben wird, als unentbehrliche Bedingung des Versuchs Kants, seine Philosophie, das menschliche Gemüt und die Natur in ihren besonderen und allgemeinen Gesetzen durch die Zweckmäßigkeit der Natur zu vereinigen. Meine Differenzierung zu Pries besteht darin, dass ich nicht die Innerlichkeit bzw. Subjektivität der erhabenen Erfahrung oder die Beziehung zwischen Einbildungskraft und Vernunft beim Erhabenen (etwa im Gegensatz zur Beziehung zwischen Einbildungskraft und Verstand beim Schönen) als Basis für eine mögliche Verbindung des Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur, wie Pries,⁷⁸⁶ betrachte, sondern die Tatsache analysiere, dass auch das Gefühl des Erhabenen erweckende Objekte Erscheinungen sind, die auch irgendwie zum System der Natur eingebunden werden müssen, wie z.B. die schönen Objekte, so dass Kant von einem einheitlichen Organismus der Natur reden kann, wie er sie in seiner Zielsetzung der dritten Kritik gedacht hatte. Ich bekomme nämlich beim Studieren der Analytik des

Erkenntnißvermögen, deren Zusammenstimmung den Grund dieser Lust enthält, macht den gedachten Begriff zur Vermittelung der Verknüpfung der Gebiete des Naturbegriffs mit dem Freiheitsbegriffe in ihren Folgen tauglich, indem diese zugleich die Empfänglichkeit des Gemüths für das moralische Gefühl befördert.“ (KU, AA 05 197).

⁷⁸⁵ Und folgt dem Gedankengang von Allison nicht, welcher die Unmöglichkeit einer Verbindung vom Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur dadurch begründet, dass er meint, die Urteilskraft verfare beim Erhabenen nicht heautonom, die negative Erfahrung des Erhabenen habe nämlich zur Folge, dass die reflektierende Urteilskraft sich selbst das Gesetz nicht mehr geben kann: „Although the judgment remains both aesthetic and reflective, the faculty here [beim Erhabenen, V.D.] is clearly not functioning heautonomously.“ (Allison 2001: 311). Die Hinwendung zur Vernunft in der zweiten Phase des Erhabenen, woraus die ästhetische Lust entspringt, gehe über den Rahmen der Reflexion hinaus und die „höhere Zweckmäßigkeit“ des Erhabenen könne deswegen mit der Zweckmäßigkeit der Natur nicht assoziiert werden.

⁷⁸⁶ Mit diesen Punkten geht auch die Behauptung von Pries einher, sowohl das ästhetische als auch das teleologische Urteil sind mit erhabenen „Zügen“ versehen (vgl. Pries 1995: 76). Auf diesen Zusammenhang bzw. auf die These, das Erhabene sei ein „Korrelat“ bzw. „Korrektiv“ des Schönen und des Teleologischen (Pries 1995: 87) gehe ich in meinem Text nicht ein.

Erhabenen den Eindruck, dass Kant dabei indirekt zugibt, dass die „Erfindung“ der Zweckmäßigkeit der Natur, welche die oben beschriebene vereinheitlichende Funktion erfüllt und die auch mit der Naturschönheit verknüpft ist, nicht ausreichend ist, um z.B. die Natur als ein System zu vereinigen, wenn sie *nur* mit der Schönheit und dem entsprechenden Gefühl der Lust verbunden wird. Es ist auch von einer „negativen“ Erfahrung beim Versuch auszugehen, die Natur als ein durch das Prinzip der Urteilskraft harmonischer Organismus zu betrachten. Diese Negativität veranlasst Kant Ausdrücke wie „Chaos“ oder „regellose Unordnung“⁷⁸⁷ bei seiner Stellungnahme zu einer möglichen Beziehung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur zu benutzen, auf die ich schon in meinen entsprechenden Ausführungen meiner Arbeit hingewiesen habe, und die kaum mit der ästhetischen Analyse des Erhabenen zu verknüpfen sind.⁷⁸⁸ Es sieht so aus, dass, während Kant das Erhabene bearbeitet, er die allgemeineren, zentralen Zielsetzungen der dritten Kritik nicht aus dem Blick verliert, so dass er z.B. das Chaos der Natur darin erwähnt. Dies ist sehr charakteristisch bei den Kantischen Analysen zum Dynamisch-Erhabenen festzustellen: Wenn Kant die Natur als Macht untersucht, die in uns das Gefühl des Erhabenen erweckt, erwähnt er konkrete Beispiele: „Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich aufthürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulcane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der gränzenlose Ocean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses (...)“.⁷⁸⁹ Alle diese „Gegenstände“,⁷⁹⁰ Erscheinungen einer gewaltsamen Natur, sind im Rahmen der ästhetischen Analyse des Erhabenen erfolgreich mit dem Gefühl der Unlust und Lust verbunden. Ihre Negativität, die physische Gefahr, und die Gewalt der Natur, welche sie ausdrücken, erlauben vielleicht Kant, zu behaupten, dass sie nur mit Schwierigkeit mit der Zweckmäßigkeit der Natur verbunden werden können, die z.B. durch eine schöne

⁷⁸⁷ Vgl. KU, AA 05 246.

⁷⁸⁸ Eine Verbindung des Erhabenen mit der Zweckmäßigkeit der Natur trotz ihrer Kantischen Ablehnung, die „gleichermaßen wichtig“, wie diejenige beim Schönen ist, sieht auch Makkreel positiv ein (Makkreel 1997: 110). Dazu gelangt er allerdings vom übersinnlichen Substrat des Mathematisch-Erhabenen ausgehend (vgl. Makkreel 1997: 108ff), wie es in der ästhetischen Analyse des Erhabenen von Kant besprochen wird, was meiner Meinung nach die Kantische Herabstufung des Erhabenen in Bezug auf die Zweckmäßigkeit der Natur nicht ausreichend in Frage stellen kann, wie ich in meiner Erörterung darlege.

⁷⁸⁹ KU, AA 05 261.

⁷⁹⁰ Hier stimme ich Pries (vgl. Pries 1995: 84) nicht zu, die besagt, dass Kant zur Erfahrung des Dynamisch-Erhabenen nur „eingebildete“ Gegenstände zähle [„Er (der Gegenstand, V.D.) mag nur ‚eingebildet‘ sein wie im Dynamisch-Erhabenen oder ‚real‘ wie im Mathematisch-Erhabenen, (...)“].

Rose direkter und effektiver artikuliert werden kann. Das Problem besteht meiner Meinung nach darin, dass, trotz ihrer ästhetischen Interpretation bzw. Funktion, sie immer noch Erscheinungen der Natur sind, die irgendwie zum System der Natur integriert werden müssen. Außerdem, und das ist von enormer Wichtigkeit, obwohl sie Erscheinungen darstellen, die begrifflich fixiert sind (jeder versteht was ein Orkan ist und kann ihn jederzeit als solchen erkennen), drücken sie etwas mehr aus, was nur durch ein Gefühl ergriffen werden kann, genau wie schöne Gegenstände. Dieses „Mehr“ ist nun das durch den dabei auftretenden Widerstreit zwischen Einbildungskraft und Vernunft entsprungenes Gefühl der Unlust, das als Gefühl nur mit der reflektierenden Urteilskraft und somit auch mit ihrem a priori Prinzip, der Zweckmäßigkeit der Natur, verknüpft werden kann. Doch die Zweckmäßigkeit der Natur wurde von Kant nur mit dem Gefühl der Lust assoziiert. Wie kann dieser Widerspruch aufgelöst werden? Bei der Beschreibung widriger Erscheinungen von Kant ist es - wie schon erwähnt - so, als ob Kant zugibt, dass neben den schönen Gegenständen, die direkt mit der Zweckmäßigkeit der Natur verknüpft sind, es auch Gegenstände gibt, welche sie kaum darstellen können, und trotzdem mit ihr irgendwie in Zusammenhang stehen. Sie gehören demzufolge trotz der Behauptung Kants („bloßer Anhang“) immer noch zu den Erscheinungen, die zusammen mit den schönen Gegenständen und den Erscheinungen, die mit den allgemeinen Verstandeskategorien erklärt werden, zu einem einheitlichen System der Natur vereinigt werden müssen,⁷⁹¹ deren a priori Prinzip die Zweckmäßigkeit der Natur ist. Überhängende Felsen sind genauso wie eine schöne Rose Naturerscheinungen, welche der Zielsetzung der dritten Kritik nach gemeinsam ein vollkommenes System ausmachen müssen, obwohl sie ästhetisch zu verschiedenen Kategorien gehören. Ihre Integration ins System der Natur wird nun meiner Meinung nach und entgegen Kant trotz ihrer Negativität dadurch vollzogen, dass letztendlich auch das Erhabene mit

⁷⁹¹ Dieser Meinung ist zum Teil auch Pries (vgl. Pries 1995: 83: „Zu diesem Ziel müssen *alle* Naturphänomene als zweckmäßig gelten können. Die Erfahrung des Erhabenen scheint dieser Hoffnung ein Ende zu machen. Denn sie geht von Naturphänomenen aus, die *als Naturphänomene* nicht die aufzuweisende, sondern nur eine andere Art Zweckmäßigkeit besitzen.“ / Pries 1995: 86: „In zweiter Ebene zeigt die Erfahrung des Erhabenen, daß doch noch alle Naturphänomene *eine* Zweckmäßigkeit besitzen, (...)“ Hervorhebungen von Pries). In ihrem Versuch, diese „andere“ Zweckmäßigkeit zu untersuchen, betont sie allerdings vor allem die Innerlichkeit bzw. die Subjektivität der erhabenen Erfahrung und die dabei auftretende Hinwendung zur Vernunft, wogegen ich meine, dass der Schlüssel zur Verbindung vom Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur in der Annahme besteht, dass eine Zweckmäßigkeit der Natur als a priori Prinzip der reflektierenden Urteilskraft durch beide *Gefühle*, sowohl der Lust, als auch der Unlust begriffen werden kann und muss. Ich gehe nämlich - entgegen Kant - von einer Gleichsetzung zwischen Lust und Unlust als notwendige Voraussetzung der Zweckmäßigkeit der Natur aus, was Pries nicht thematisiert.

dem zentralen Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur verbunden wird, nämlich *einem* Gefühl, wobei es beim Erhabenen unproblematisch in dieser Ansicht erscheint, dass es zunächst keine Lust ist: Erhabene Objekte – im Sinne von *Über das Erhabene* sind das auch das Chaos der Natur, der Moral und der Geschichte – erwecken im Gemüt das Gefühl des Erhabenen, das ein doppeltes Gefühl ist: Am Anfang empfinden wir Unlust, die aus der Reflexion des Subjekts über den negativen Zustand seiner Gemütskräfte (die Einbildungskraft kann z.B. den Ansprüchen der Vernunft nicht gerecht werden, die Idee der absoluten Größe oder der Freiheit darzustellen) entsteht. In der zweiten Phase des Erhabenen empfinden wir allerdings Lust, die aus der schon im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit thematisierten Erweiterung der Einbildungskraft in Richtung Vernunft entspringt.⁷⁹² Wichtig für meine Argumentation ist nicht die Diskussion darüber, ob durch die Hinwendung zur Vernunft beim Erhabenen die Zweckmäßigkeit der Natur mehr als beim Schönen befördert wird, sondern dass die einzige Art und Weise, die Zweckmäßigkeit der Natur zu „spüren“, nämlich *ein Gefühl*, auch beim Erhabenen präsent ist. Dieses Argument kann meine These untermauern, die Negativität des Erhabenen kann und muss zum durch das Gefühl der Lust zu erfahrenden Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur gleichgestellt hinzugefügt werden, so dass Kants Idee der Einheit der Natur nicht fraglich bleibt. Die entsprechende Lücke in der dritten Kritik könnte wie folgt zusammengefasst werden: So wie Kant die Bedeutung der Schönheit und des Gefühls der Lust für die Zweckmäßigkeit der Natur in den beiden Einleitungen zur *Kritik der Urteilskraft* zwar einleitend aufgegriffen, in der Analytik des Schönen jedoch kaum thematisiert hat, *so ist auch im Hinblick auf das Erhabene und das Gefühl der Unlust von einer entsprechenden, auffallenden Lücke im philosophischen Denken Kants auszugehen, zumal er in seinen zentralen Darlegungen zu den oberen Erkenntnisvermögen und den Gemütsvermögen, welche die Einheit der Natur als System gewährleisten sollen, das Gefühl der Unlust ausdrücklich mitberücksichtigt.*⁷⁹³

⁷⁹² Im Rahmen von *Über das Erhabene* quillt diese Lust aus der Vergegenwärtigung, dass die „erhabene“, „verworrene“, „chaotische“, „unmoralische“ Natur die Freiheit an sich ist.

⁷⁹³ Obere Erkenntnisvermögen: Verstand, Urteilskraft, Vernunft. Vermögen des Gemüts: Erkenntnisvermögen, Gefühl der Lust und Unlust, Begehrungsvermögen (Vgl. EEKU, AA 20 246, vgl. auch KU, AA 05 196f). Mit Kants Worten: „Nun hat das Erkenntnisvermögen nach Begriffen seine Principien a priori im reinen Verstande (seinem Begriffe von der Natur) das Begehrungsvermögen in der reinen Vernunft (ihrem Begriffe von der Freyheit), und da bleibt noch unter den Gemüthseigenschaften überhaupt ein mittleres Vermögen oder Empfänglichkeit, nämlich das Gefühl der Lust und Unlust, so wie unter den obern Erkenntnißvermögen ein mittleres, die Urteilskraft, übrig. Was ist natürlicher, als zu vermuthen: daß die letztere zu dem erstern ebensowohl Principien a priori

Die fehlende Unmittelbarkeit der erhabenen Lust passt darüber hinaus genau zum Kritischen des Kantischen Unternehmens: Das Moment der Unlust ist beim Erhabenen auch in der zweiten Phase der Lust vorhanden, wodurch eine „Moralisierung“ des erhabenen Gefühls ausgeschlossen werden kann.⁷⁹⁴ Und die Tatsache, dass beim Erhabenen die Unlust, nämlich die Negativität, direkt, wogegen die Lust indirekt empfunden wird, lässt eine Schlussfolgerung ziehen, die über den ästhetischen Rahmen der Analytik des Erhabenen hinausgeht: Die Priorität bzw. Dominanz des Gefühls der Unlust beim Erhabenen könnte nicht nur als „transzendente“ Einschränkung einer Tendenz dienen, das Erhabene als moralisches Gefühl zu verabsolutieren; es ist vielmehr davon auszugehen, dass die erhabene Unlust als notwendiger, negativer Pol zum positiven Pol der schönen Lust bei der Beurteilung der Zweckmäßigkeit der Natur hinzugefügt werden muss, so dass die *Kritik der Urteilskraft* ihren kritischen Charakter bei der Untersuchung der Zweckmäßigkeit der Natur nicht verliert. Kant hat vielleicht diese Dimension des Erhabenen nicht hervorgehoben, weil er die Analytik des Erhabenen erst „im letzten Augenblick“⁷⁹⁵ in seiner dritten Kritik eingebettet hat, gerade weil er von der Schwierigkeit der Verbindung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur überzeugt war.⁷⁹⁶ Angenommen, dass „Kants eigentliche Aufgabe in der *Kritik der Urteilskraft* (...) [darin besteht, V.D.] die Apriorität des angenommenen Prinzips der Zweckmäßigkeit zu zeigen“, ⁷⁹⁷ kann diese Herabstufung des Erhabenen zum Teil erklärt werden. Die Negativität der das Gefühl des Erhabenen erweckenden Gegenstände ist meiner Ansicht nach kein Grund, sie als ein bloßer Anhang zur Zweckmäßigkeit der Natur zu degradieren, insofern sie auch, wie die schönen Gegenstände, nur mit einem - wenn auch nur gemischtem - Gefühl ergriffen und beurteilt werden können, wobei letztes als einzige Möglichkeit bewiesen worden ist, die Zweckmäßigkeit der Natur festzustellen und zu bestätigen. Ich wiederhole nämlich noch einmal meine These, dass die Zweckmäßigkeit der Natur sowohl mit dem Gefühl der Lust als auch mit dem Gefühl der Unlust bestätigt werden kann und muss, so dass die Idee einer einheitlichen Natur im Sinne der kritischen Philosophie

enthalten werde.“ (EEKU, AA 20 208. Vgl. auch EEKU, AA 20 395-396 und KU, AA 05 17-18 und 178-179, Br, AA 10 514f Brief an Carl Leonhard Reinhold, 28. und 31.08.1787).

⁷⁹⁴ Vgl. Pries 1995: 88.

⁷⁹⁵ Allison 2001: 303 („last-minute decision“). Pries erklärt die Herabstufung des Erhabenen für die Zweckmäßigkeit der Natur durch die starke Instabilität so einer Verbindung, die durch die Negativität und die Subjektivität der erhabenen Erfahrung hervorgerufen wird, vgl. Pries 1995: 91.

⁷⁹⁶ Vgl. Allison 2001: 302ff.

⁷⁹⁷ Pries 1995: 79.

Kants begründet werden kann. Dies wird von kritischer Bedeutung auch für die Schillersche Auffassung des „Reflexionserhabenen“ sein, wie ich unten in meinen entsprechenden Ausführungen zeige. Die negative Erfahrung des Erhabenen ist somit untrennbares Teil der Zweckmäßigkeit der Natur, weil sie Erscheinungen betrifft, die auch zum System der Natur berücksichtigt werden müssen, was auch die Funktion der Zweckmäßigkeit der Natur als Prinzips der Reflexion und der reflektierenden Urteilskraft ausmacht. Und sie wird auch eine entscheidende Rolle beim „Reflexionserhabenen“ von Schiller spielen, wie ich gleich aufzeige.

Schillers Ausführungen zum Erhabenen der Verwirrung des Verstandes scheinen nun die These zu untermauern, dass – im Gegensatz zur Ansicht Kants – das Erhabene *viel mehr als ein bloßer Anhang zur Beurteilung der Zweckmäßigkeit der Natur ist*. Kants Überlegungen zu einer Zweckmäßigkeit der Natur entstammen derselben Problematik, welche Schiller dazu bewogen hat, sich zu einem Erhabenen des Verstandes zu äußern: Das Fehlen von Ordnung in (den empirischen Erscheinungen) der Natur. Kants Erörterungen zur Zweckmäßigkeit der Natur betreffen alle Elemente (1. Zweckwidrigkeit der Unordnung der empirischen Erscheinungen der Natur für die Vernunft, die eine Unlust zur Folge hat; 2. gleichzeitiges Auftauchen der Forderung der Vernunft nach Vereinheitlichung dieser chaotischen Erfahrung zu einem System, die durch die Einführung des Prinzips der Urteilskraft, der Zweckmäßigkeit der Natur gewährleistet wird, deren Antreffen in der Natur dann aber mit einer *merklichen* Lust verbunden ist; 3. Subjektivität der Zweckmäßigkeit der Natur, welche auch das Hauptmerkmal des Gefühls des Erhabenen darstellt; 4. Betonung der Rolle der Vernunft bei der gesamten Operation der Vereinheitlichung der empirischen Erscheinungen, die nur beim Erhabenen so intensiv angesprochen wird), die sonst auch zur Definition des von ihm dargelegten Erhabenen mehr oder weniger gehören; Kant will jedoch keine direkte Verbindung zwischen beiden (Erhabenes und Zweckmäßigkeit der Natur) herstellen. Sofern nun auch Schiller vom Chaos, von der Unordnung und von der Anarchie der Natur spricht, welche den Forderungen des Verstandes nach Totalität widerstehen, woraus das Gefühl des Erhabenen resultiert, gleichzeitig aber behauptet, dass diese Widrigkeiten als Ausgangspunkt eines Übergangs in die Welt der Freiheit der Vernunft betrachtet werden müssen, scheint er in seiner Schrift *Über das Erhabene* das Erhabene Kants nicht nur in Richtung der Tragödie weiterzuentwickeln, sondern es so zu bearbeiten, dass der von Kant in seiner

Kritik der Urteilskraft nicht ausgeführte Zusammenhang zwischen der Zweckmäßigkeit der Natur und dem Erhabenen hergestellt, begründet und vollendet wird. Diese Weiterentwicklung der Beziehung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur ist auch so zu verstehen, dass Schiller – im Gegensatz zu Kant – das Erhabene der Verwirrung unmittelbar mit der Natur verbindet. Ich verstehe Schiller so, dass er *die Natur an sich in ihrer Unordnung und ihrem Chaos als erhaben betrachtet und nicht etwa den daraus stammenden Zustand des Gemüts*. Ich bin dieser Meinung, weil Schiller die Verbindung zwischen a) der Anarchie der einzelnen Erscheinungen der Natur, b) der Vernunft oder der Zweckmäßigkeit der Natur sowie c) dem Erhabenen, nicht durch das Kantische Modell der zwei Phasen (Gefühl der Unlust angesichts der Unordnung, gefolgt vom Gefühl der Lust durch die Aktivierung der Vernunft) herstellt, *sondern das Fehlen einer Ordnung der empirischen Erscheinungen unmittelbar mit dem Begriff der Freiheit verbindet*. Er spricht von der darin zu findenden „Independenz“, auf die ich schon in meinen Ausführungen zu Schillers *Über das Erhabene* hingewiesen habe: „Denn wenn man einer Reihe von Dingen alle Verbindung unter sich nimmt, so hat man den Begriff der Independenz, der mit dem reinen Vernunftbegriff der Freyheit überraschend zusammenstimmt. Unter dieser Idee der Freyheit, welche sie aus ihrem eigenen Mittel nimmt, faßt also die Vernunft in eine Einheit des Gedankens zusammen, was der Verstand in keine Einheit der Erkenntniß verbinden kann, unterwirft sich durch diese Idee das unendliche Spiel der Erscheinungen, und behauptet also ihre Macht zugleich über den Verstand als sinnlich bedingtes Vermögen.“⁷⁹⁸ Die verworrene Struktur der Natur an sich ist demnach für Schiller erhaben, sofern sie in „überraschender“ Übereinstimmung mit dem Begriff der Freiheit steht. Es sieht so aus, als ob Schiller vom Kantischen Aufbau des Erhabenen in Bezug auf die Zweckmäßigkeit der Natur (Verwirrung und Chaos der empirischen Erscheinungen der Natur, die für den Verstand als widrig erscheinen = Gefühl der Unlust → Zweckmäßigkeit der Natur, die erst durch diese Anarchie der empirischen Erscheinungen für den Verstand zutage tritt und mit den Forderungen der Vernunft nach Totalität und höheren Zwecken harmoniert = Gefühl der Lust) ausgeht, um diesen dann an die Charakteristika seines Denkens bzw. an seine künstlerischen Bedürfnisse anzupassen: Man braucht – so Schiller – die Phase der Unlust nicht zu überwinden bzw. hinter sich zu lassen, um

⁷⁹⁸ NA 21, 48f.

zum Gefühl der Lust zu kommen; wir müssen das Bild einer chaotischen Natur nicht durch das Bild einer erst durch das Hervortreten der Vernunft als zweckmäßig zu verstehenden Natur ersetzen. Selbst die Unlust, das Chaos und die Anarchie sind erhaben, *zweckmäßig*; sie dienen an sich zur Darstellung der Vernunft, nicht weil sie auf die Freiheit hinweisen, sondern weil sie die Freiheit in sich verkörpern. Nicht wir legen die Zweckmäßigkeit der Natur durch unsere Hinwendung zur Vernunft in die chaotischen Erscheinungen hinein; die Natur an sich beinhaltet in ihrer Unordnung die Zweckmäßigkeit, weil sie erst durch ihr chaotisches Bild als frei erscheint. Schiller war immer fasziniert von Kants Versuch, die Pole, die ich im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit bereits besprochen habe (Verstand und Vernunft, Erkenntnis und Begehren, Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Sittlichkeit usw.), zu vereinigen. In seiner Kunsttheorie, wie sie in den theoretischen Schriften zur Tragödie vor der „Wende“ im Aufsatz *Über das Erhabene* formuliert ist, wollte er eine solche Verbindung stets so herstellen, dass sie seiner Kunst diene, was zugleich bedeutete, dass die Sinnlichkeit nicht in irgendeiner Weise begrenzt werden durfte. In seiner Schrift *Über das Erhabene* geht er nun einen Schritt weiter in diese Richtung, insofern er das Erhabene in Zusammenhang mit dem Chaos der Natur so beschreibt, dass es als zunächst negative sinnliche Erfahrung (für den Verstand) nicht aufgehoben oder geändert bzw. „moralisiert“ werden muss, um als ästhetisches Element funktionieren zu können. Das Erhabene der Verwirrung der Natur kann nur dann zur tragischen Kunst gehören, wenn der darin dargestellten Natur das Moment der für den Verstand negativen Anarchie der Erscheinungen nicht nur nicht genommen, sondern vielmehr in den ästhetischen Vordergrund gestellt wird. Diesem Prinzip entspricht auch meine Interpretation von Schillers Drama *Die Braut von Messina*.

Ich möchte im Folgenden kurz Schillers Erörterungen zu einer „erhabenen“ Geschichte in Bezug zu meinen Ausführungen zum Kantischen Erhabenen bzw. zur Zweckmäßigkeit der Natur und zum Erhabenen des Verstandes bei Schiller diskutieren. Ich bin der Meinung, dass Schiller, auch hinsichtlich der Geschichte, von Kant ausgeht, wenn er das Chaos auch darin (wie bei der Natur) ästhetisch zu verwerten versucht. Dabei betrachtet er die verworrene Geschichte – wie die Natur – als an sich erhaben; er will nämlich die indirekte Kantische Verbindung des Chaos der Geschichte mit der Freiheit der Vernunft in einen direkten Zusammenhang zwischen beiden umwandeln.

2.4.7 Kants Geschichtsphilosophie in ihrem Verhältnis zum Schillerschen Erhabenen des Verstandes für die Natur und die Geschichte

Zunächst einige Grundgedanken zur Kantischen Interpretation der Geschichte⁷⁹⁹: In seiner Schrift *Der Streit der Fakultäten* (1798) behandelt Kant die Frage: „Ob das menschliche Geschlecht im beständigen Fortschreiten zum Besseren sei.“⁸⁰⁰ Die „Verbesserung“ ist hier nicht als eine technische Entwicklung des menschlichen Lebens und der Gesellschaft oder als ein Prozess natürlichen Fortschritts der Organismen, sondern als moralische Weiterentwicklung der Welt zu verstehen:

⁷⁹⁹ In der Literatur ist die Beziehung zwischen dem Gedankengang Schillers zur Geschichte in seiner Schrift *Über das Erhabene* und den Ansichten Kants zur Geschichte kaum thematisiert. Eine Ausnahme ist der Aufsatz von von Wolff-Metternich (von Wolff-Metternich 2004: 3 - 14). Von Wolff-Metternich ist - wie Schillemeit (Schillemeit, Jost 2009) und Bethge (Bethge 1995) für eine inhaltliche Beziehung zwischen *Über das Erhabene* und *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Von Wolff-Metternich ist - wieder wie die beiden anderen Autoren - auch für eine „Aufwertung“ (von Wolff-Metternich 2004: 12) des Erhabenen in *Über das Erhabene* im Vergleich zum Schönen, was seine Rolle im Plan der ästhetischen Erziehung Schillers betrifft. Sie vertritt nämlich die Ansicht, dass Schillers Antwort auf die Kantische Frage nach dem Ausgang der Geschichte und der Möglichkeit einer Versittlichung der Welt, wie sie unter anderem in *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (IaG, AA 08) von Kant gestellt ist, nicht die Verbesserung der Welt durch die entsprechende „zeitliche Evolution einer Rechtsverfassung“ (von Wolff-Metternich 2004: 10) ist, sondern eine „Ästhetisierung des Menschen“ (von Wolff-Metternich 2004: 09), eine „Humanisierung durch Ästhetisierung“ (von Wolff-Metternich 2004: 10), die „Entwicklung der Moralität der Individuen, (...) die innere Besserung eines jeden für sich (...)“ (von Wolff-Metternich 2004: 10) ins Zentrum des Schillerschen Gedankengangs rückt. Von Wolff-Metternich meint nun, dass diese ästhetische Erziehung, wie sie in *Über das Erhabene* beschrieben ist, den Menschen zu einer „Weltflucht, und zwar durch ästhetische Einstellung im Gefühl des Erhabenen“ (von Wolff-Metternich 2004: 11) führen soll. Sie stellt demnach das Erhabene, nicht das Schöne in den Vordergrund ihrer Analyse. Kritisch ist dabei, - und darin besteht mein Einwand - dass sie meint, Schiller benutze das Erhabene in dieser seiner erzieherischen Funktion immer noch, wie schon in seinen Schriften vor seiner Wende, in „seiner sinnlich-moralischen Doppelnatur“ (von Wolff-Metternich 2004: 11). Meiner Meinung nach geht Schiller in seinen geschichtsphilosophischen Gedanken dagegen von einem Erhabenen aus, das auf jede mögliche Versittlichung, moralische Ordnung und realisierbare Verbesserung der Menschheit verzichtet, das nämlich die in den Aufsätzen vor *Über das Erhabene* gesuchte sinnliche Darstellung von Vernunftbegriffen gar nicht mehr anstrebt und das dagegen die Befreiung von allen solchen Überbrückungen durch die Gemütsbewegung der ästhetischen Reflexion als einzige Möglichkeit einer Verbesserung der Weltgeschichte und als Ziel einer entsprechenden ästhetischen Erziehung zur Diskussion bringt. Diese meine These eines - geschichtsphilosophisch betrachtet - „entsittlichten“ Erhabenen scheint allerdings auch von von Wolff-Metternich am Ende ihres Textes teilweise zu teilen, wenn sie richtig meint, dass die Überlegenheit des Erhabenen als Erziehungsmittel in *Über das Erhabene* vor allem mit einer „Disharmonie“ (von Wolff-Metternich 2004: 12) und keiner „Harmonieästhetik“ (von Wolff-Metternich 2004: 12), mit „einer künstlerischen Darstellung“ verbunden ist, „die den Dissonanzen der Wirklichkeit Rechnung trägt“ (von Wolff-Metternich 2004: 12). Vgl. auch neulich Jakovljević 2015, der Schillers Geschichtsphilosophie sowohl in seinen geschichtstheoretischen Schriften als auch in seinen entsprechend gestalteten Dramen in direkter Verknüpfung mit der Kantischen Geschichtstheorie analysiert und dabei sich konkret u.a. auf *Über das Erhabene* und *Die Braut von Messina* von Schiller als auch *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* und *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* von Kant bezieht. Dabei geht er mit Hilfe der Begriffe Kontingenz, Telos und Zufall auf die für meine Arbeit ganz wichtige Frage „ob und inwieweit der Einzelne in Schillers Geschichtsdarstellung und >Geschichtsdrama< überhaupt imstande ist, Weltgeschichte zu steuern.“ (Jakovljević 2015: 8) ein.

⁸⁰⁰ SF, AA 07 79.

„Übrigens ist es hier auch nicht um die Naturgeschichte des Menschen (ob etwa künftig neue Racen derselben entstehen möchten), sondern um die Sittengeschichte (...) zu thun, wenn gefragt wird: ob das menschliche Geschlecht (im Großen) zum Besseren beständig fortschreite.“⁸⁰¹ Diese Frage kann aufgrund der historischen Erfahrung nicht positiv beantwortet werden: „Durch Erfahrung unmittelbar ist die Aufgabe des Fortschreitens nicht aufzulösen.“⁸⁰² Es gibt in der geschichtlichen Erfahrung keine beständige, durchgehende Ordnung, welche die moralische Entwicklung der Menschheit bestätigen würde. „Unbeständigkeit“⁸⁰³ ist das einzig konstante Charakteristikum der Geschichte. Wie ist dann die Frage nach der moralischen Entwicklung der Menschheit sowohl für die Vergangenheit als auch für die Zukunft zu beantworten?⁸⁰⁴ Kant schreibt, dass eine möglichst zuverlässige Antwort einen Wechsel des Standpunktes voraussetzt, von dem aus wir die Geschichte beobachten und interpretieren.⁸⁰⁵ Hier tritt wieder die Problematik der Vermittlung ein, die Kant sowohl für sein philosophisches System (Verstand – Vernunft, Erkenntnisvermögen – Begehrungsvermögen, Sinnlichkeit – Sittlichkeit) als auch für die empirischen Erscheinungen (Zweckmäßigkeit der empirischen Erscheinungen der Natur, die auf ihre höhere Ordnung als System hinweist) anstrebt, und die ich in meinen Ausführungen zur Beziehung zwischen dem Erhabenen und der Zweckmäßigkeit der Natur besprochen habe: Wenn man die Geschichte auf ihre moralische Entwicklung hin überprüft, indem man die Sinnlichkeit, d. h. die empirischen Erscheinungen, Ereignisse und Gegebenheiten heranzieht, stößt man ständig auf Unordnung, Chaos und das Fehlen einer einheitlichen Orientierung. Eine Verknüpfung von Natur und Moral, Verstand und Vernunft oder Sinnlichkeit und Sittlichkeit in der Geschichte ist demnach sowohl in der Vergangenheit als auch in der Zukunft nicht erkennbar. Die Kluft zwischen menschlichem Handeln und moralischer Verbesserung der Menschheit bleibt bestehen. Kant akzeptiert diese Tatsache, will gleichzeitig allerdings den schon erwähnten Perspektivenwechsel nicht in die

⁸⁰¹ SF, AA 07 79.

⁸⁰² SF, AA 07 83.

⁸⁰³ SF, AA 07 83.

⁸⁰⁴ Kant sucht in „alle drei zeitlichen Richtungen“ (Pries 1995: 117) nach einer Lösung für eine mögliche Verbindung zwischen Geschichte und moralischer Verbesserung der Welt: „Also muß eine Begebenheit nachgesucht werden, welche auf das Dasein einer solchen Ursache und auch auf den Act ihrer Causalität im Menschengeschlechte unbestimmt in Ansehung der Zeit hinweise, und die auf das Fortschreiten zum Besseren als unausbleibliche Folge schließen ließe, welcher Schluß dann auch auf die Geschichte der vergangenen Zeit (daß es immer im Fortschritt gewesen sei) ausgedehnt werden könnte, (...)“ (SF, AA 07 84).

⁸⁰⁵ Vgl. SF, AA 07 83.

Gegenrichtung – zur Vernunft hin – unternehmen, um das Scheitern der geschichtlichen Sinnlichkeit, eine moralische Verbesserung aufzuweisen, auszugleichen.⁸⁰⁶ Vielmehr versucht er auch hier, wie in der *Kritik der Urteilkraft*, die Möglichkeit einer Verbindung zwischen Geschichte und moralischer Entwicklung durch eine neue Methode zu untersuchen. Dabei darf die sinnliche Erfahrung nicht außer Acht gelassen werden: „Es muß irgend eine Erfahrung im Menschengeschlechte vorkommen, die als eine Begebenheit auf eine Beschaffenheit und ein Vermögen desselben hinweist, Ursache von dem Fortrücken desselben zum Besseren und (daß dieses die That eines mit Freiheit begabten Wesens sein soll) Urheber desselben zu sein;“⁸⁰⁷ Wie ist nun der gesuchte Standpunktwechsel zu verstehen, der diesen Voraussetzungen entsprechen kann? Kant bezieht sich auf ein Gefühl des Beobachters der Geschichte, nämlich den Enthusiasmus. Dieses positive Gefühl, das man beim Beobachten eines historischen Ereignisses empfindet, bildet die Brücke zwischen dem einzelnen Ereignis (Sinnlichkeit) und einer moralischen Sichtweise (Vernunft) desselben. Um seine These zu verdeutlichen, bezieht sich Kant auf ein konkretes, aktuelles Ereignis seiner Zeit, nämlich die Französische Revolution: „Die Revolution eines geistreichen Volks, die wir in unseren Tagen haben vor sich gehen sehen, mag gelingen oder scheitern; sie mag mit Elend und Greuelthaten dermaßen angefüllt sein, daß ein wohl denkender Mensch sie, wenn er sie zum zweitenmale unternehmend glücklich auszuführen hoffen könnte, doch das Experiment auf solche Kosten zu machen nie beschließen würde, – diese Revolution, sage ich, findet doch in den Gemüthern aller Zuschauer (die nicht selbst in diesem Spiele mit verwickelt sind) eine Theilnehmung dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasm grenzt, und deren Äußerung selbst mit Gefahr verbunden war, die also keine andere als eine moralische Anlage im Menschengeschlecht zur Ursache haben kann.“⁸⁰⁸ Wie ist nun anhand dieses Beispiels die gesuchte Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Geschichte und Moral zu verstehen? Die Taten und Begebenheiten – selbst die Gräueltaten – dieser Revolution bilden immer den Ausgangspunkt einer Interpretation der Geschichte. Somit ist die Rolle der Sinnlichkeit nicht eliminiert. Die nächste Frage ergibt sich in logischer Folge: Wieso darf man nun ein Gefühl (Enthusiasmus) als Mittelglied zwischen Sinnlichkeit und Vernunft verstehen? Die Schlüsselrolle

⁸⁰⁶ Vgl. Pries 1995: 116.

⁸⁰⁷ SF, AA 07 84.

⁸⁰⁸ SF, AA 07 85.

spielt hier die Erwähnung dieses Gefühls in der *Kritik der Urteilskraft* als eines erhabenen Gefühls: „Die Idee des Guten mit Affect heißt der Enthusiasm. Dieser Gemüthszustand scheint erhaben zu sein, dermaßen daß man gemeinlich vorgiebt: ohne ihn könne nichts Großes ausgerichtet werden. (...) Ästhetisch gleichwohl ist der Enthusiasm erhaben, weil er eine Anspannung der Kräfte durch Ideen ist, welche dem Gemüthe einen Schwung geben, der weit mächtiger und dauerhafter wirkt, als der Antrieb durch Sinnenvorstellungen.“⁸⁰⁹ Der Enthusiasmus ist demnach ein erhabenes Gefühl, welches das menschliche Gemüt in Richtung der Vernunft aktiviert und fördert. Somit kann seine Rolle bei der Interpretation der Geschichte als Vermittlungsfaktor zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit verstanden werden. Die Beziehung zwischen der Erhabenheit und dem Gefühl des Enthusiasmus ist auch in Hinblick auf folgende Betrachtung wichtig: Auf diese Weise wird der reflektive Charakter des Gefühls gewährleistet, der zur Beibehaltung des Kritischen im Unternehmen Kants, den Enthusiasmus mit einer moralischen Perspektive der Geschichte zu assoziieren, wesentlich beiträgt.⁸¹⁰ Kant geht auf der Grundlage des Enthusiasmus einen Schritt weiter in seiner Erörterung der Frage, ob es eine Geschichte sowohl für die Vergangenheit als auch für die Zukunft gibt, welche durch Moral bestimmt ist; denn er geht davon aus, dass das Gefühl des Enthusiasmus nur dann beim Beobachter der Geschichte auftritt, wenn das jeweilige Ereignis in seinem Wesen – also nicht in seinen einzelnen, eventuell negativ zu beurteilenden Nebenerscheinungen – mit der moralischen Verbesserung der Menschheit verbunden ist. Anders formuliert: Nur das Vorhandensein einer moralischen Dimension in einer historischen Begebenheit hat die Aktivierung des Gefühls des Enthusiasmus zur Folge. Diese findet dann allerdings zwangsläufig statt. Aufgrund der notwendigen Verbindung zwischen dem Enthusiasmus und dem moralischen Inhalt eines einzelnen historischen Ereignisses geht Kant auch von einem positiven Ausgang aus, was seine Untersuchung der Möglichkeit einer moralischen Verbesserung in der Geschichte betrifft: „Nun behaupte ich dem Menschengeschlechte nach den Aspecten und Vorzeichen unserer Tage die Erreichung dieses Zwecks und hiemit zugleich das von

⁸⁰⁹ KU, AA 05 271f.

⁸¹⁰ Wichtig ist hier auch das Moment der Distanzierung, das wir bereits im Kontext des Erhabenen bei Kant und Schiller gesehen haben: Kriterium für die Beurteilung, ob ein einzelnes geschichtliches Ereignis mit einer moralischen Perspektive verbunden sein kann, ist das Gefühl des Beobachters des Ereignisses (Kant spricht von Zuschauern), nicht die Erfahrung einer Person, die daran unmittelbar teilnimmt. Somit wird auch hier der kritische Charakter, aber auch eine eventuelle Ästhetizität des Enthusiasmus nicht eliminiert.

da an nicht mehr gänzlich rückgängig werdende Fortschreiten desselben zum Besseren auch ohne Sehergeist vorhersagen zu können.“⁸¹¹

Ich stelle in Anbetracht dessen, was bisher ausgeführt wurde, einen Zusammenhang zwischen den Analysen Kants zur Zweckmäßigkeit der Natur und zur Frage nach einer moralischen Definition der Geschichte fest: So wie Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* von der Unordnung der empirischen Erscheinungen der Natur ausgegangen ist, um diese durch das apriorische Prinzip der Urteilskraft doch als ein System zu vereinheitlichen – wobei ich die Beziehung dieses Prinzips zum Erhabenen aufgezeigt habe –, so beschäftigt er sich im *Streit der Fakultäten* mit der Frage nach einer möglichen Vereinigung der sonst chaotischen Ereignisse der Geschichte unter einem moralischen Endzweck. So wie in der dritten Kritik die Frage nach einer Darstellung der Freiheit durch die Sinnlichkeit erst durch das Heranziehen des ästhetischen Gefühls des Erhabenen positiv beantwortet werden konnte, so schlägt Kant hier als Übergang von den chaotischen bzw. unmoralischen sinnlichen Gegebenheiten der Geschichte zur Möglichkeit einer positiven Interpretation derselben in Richtung der Moral das ästhetische Gefühl des Enthusiasmus vor. Es besteht demzufolge in beiden Schriften das Problem der Vermittlung zwischen Unordnung und Ordnung bzw. Sinnlichkeit und Sittlichkeit, das erst durch die Berücksichtigung des ästhetischen Gefühls des Erhabenen bzw. des Enthusiasmus als lösbar erscheint. Ich werde am Ende dieses Abschnittes zeigen, dass Schiller auch hier – im Bereich der Verwirrung der Geschichte wie im Bereich des Chaos der Natur – die von Kant dargestellte Notwendigkeit einer Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit durch seine Ausführungen in ihrer Bedeutung zu mindern versucht, indem er auf den absoluten ästhetischen Wert der Negativität der Geschichte in ihrer sinnlichen Dimension hinweist, was eine moralische Interpretation derselben betreffen könnte.

Hier muss ich jedoch zunächst eingestehen, dass ich von der vorangehend dargestellten Struktur im Denken Kants nicht überzeugt bin. Die Tatsache, dass ein einzelnes historisches Ereignis mit einem ästhetischen Gefühl (Enthusiasmus) verbunden wird, das seinerseits auf die Vernunft hinweist, kann meiner Meinung nach eine transzendentalphilosophisch begründete moralische Ordnung der Geschichte

⁸¹¹ SF, AA 07 88. Vgl. auch Pries 1995: 118: „Durch den „Enthusiasmus“ kann Kant den Fortschritt zum Besseren „ohne Sehergeist“ [SF, AA 07 88] und für die „strengste Theorie haltbar“ [SF, AA 07 88] vorhersagen.“

nicht rechtfertigen. Folgende Aspekte sind diesbezüglich von Bedeutung: 1.) Es ist nicht eindeutig belegbar, ob das Gefühl des Enthusiasmus bei jedem Menschen vorkommt. Demselben Problem begegnete Kant in seinem Anspruch, die harmonische Aktivierung der Erkenntniskräfte (Verstand und Einbildungskraft) beim Schönen als Grund der Verallgemeinbarkeit der ästhetischen Urteile über das Schöne anzunehmen. Dass der Enthusiasmus beim Spüren einer moralischen Aussicht eines historischen Ereignisses wie das harmonische Spiel der Erkenntniskräfte beim Erfahren der Schönheit notwendig empfunden werden kann, heißt nicht, dass dies für jeden Menschen einzeln gelten muss. 2.) Kant definiert nicht, ob diese Struktur für eine enthusiastische Aufnahme sowohl eines synchron als auch eines in der Vergangenheit stattgefundenen historischen Ereignisses gilt. Gibt es beim „Zuschauer“ denselben Enthusiasmus für eine Revolution, die erst jetzt ausbricht, wie für eine, die vor 200 Jahren erfolgt ist? 3.) Wie ist das Gefühl des Enthusiasmus zu verwerthen? Kant schließt kategorisch die Möglichkeit aus, es als eine Handlungsanweisung in Richtung einer moralischen Verbesserung zu verwenden; das Ziel einer moralischen Verbesserung der Gesellschaft wäre für Kant das Schaffen einer republikanischen Demokratie: „Eine dieser gemäß organisierte bürgerliche Gesellschaft ist die Darstellung derselben nach Freiheitsgesetzen durch ein Beispiel in der Erfahrung (*respublica phaenomenon*) und kann nur nach mannigfaltigen Befehdungen und Kriegen mühsam erworben werden; ihre Verfassung aber, wenn sie im Großen einmal errungen worden, qualificirt sich zur besten unter allen, (...).“⁸¹² Er spricht von einer „Evolution einer naturrechtlichen Verfassung, die zwar nur unter wilden Kämpfen noch nicht selbst errungen wird – indem der Krieg von innen und außen alle bisher bestandene statutarische zerstört –, die aber doch dahin führt, zu einer Verfassung hinzustreben, welche nicht kriegssüchtig sein kann, nämlich der republicanischen;“⁸¹³ Und doch darf der Enthusiasmus nicht als Handlungsanweisung zu diesem Zweck benutzt werden: „Es ist aber hiemit nicht gemeint, daß ein Volk, welches eine monarchische Constitution hat, sich damit das Recht anmaße, ja auch nur in sich geheim den Wunsch hege, sie abgeändert zu wissen; denn seine vielleicht sehr verbreitete Lage in Europa kann ihm jene Verfassung als die einzige anempfehlen, bei der es sich zwischen mächtigen Nachbarn erhalten kann.“⁸¹⁴ Damit

⁸¹² SF, AA 07 91.

⁸¹³ SF, AA 07 87f.

⁸¹⁴ SF, AA 07 86.

bleibt zwar die Ästhetizität beim Gefühl des Enthusiasmus gerettet,⁸¹⁵ was jedoch nicht das Anliegen Kants in diesen seinen Erörterungen war: Er ging zunächst von der Frage aus, ob es gerechtfertigt ist, zu behaupten, dass die Möglichkeit einer sittlichen Verbesserung in der Geschichte transzendentalphilosophisch akzeptabel ist. Zu dieser Frage zog er den Enthusiasmus heran, der als Gefühl zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit vermitteln kann, zur Problematik einer moralischen Interpretation der Geschichte meiner Meinung nach jedoch nur teilweise beitragen kann. Denn er (der Enthusiasmus) wird als Möglichkeit zur Beurteilung der moralischen Einheit der Geschichte (sowohl für die Vergangenheit als auch für die Zukunft), und nicht als Mittel zur moralischen Verbesserung im Sinne eines Endzweckes der Geschichte erörtert.

Schiller verfährt nun mit dem Erhabenen des Verstandes im Hinblick auf die Geschichte genauso wie beim Erhabenen für die Natur: Er will die Unordnung und Anarchie der Geschichte nicht in eine Ordnung oder Zweckmäßigkeit umwandeln, die der Vernunft indirekt entsprechen würde, sondern sucht vielmehr im Chaos nach Elementen, welche die Freiheit direkt ausdrücken. Er spricht von einem „Erfolg“ des Kampfes zwischen den Naturkräften untereinander und mit der Freiheit des Menschen; ständiger Frieden und eine Harmonie zwischen den Naturkräften bzw. zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit sind demnach nirgendwo in der Geschichte zu finden. Aber genau in diesem Scheitern sieht Schiller das Erhabene der Geschichte und *nur* in dieser Hinsicht will er diesen Aspekt des Erhabenen für seine Ästhetik benutzen: „Aus diesem Gesichtspunct betrachtet, und nur aus diesem, ist mir die Weltgeschichte ein erhabenes Object. Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anders als der Konflikt der Naturkräfte unter einander selbst und mit der Freyheit des Menschen und den Erfolg dieses Kampfs berichtet uns die Geschichte.“⁸¹⁶ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Schiller die Natur mit der Geschichte verbindet, was meine Meinung, dass Schillers Erörterungen zur Verworrenheit der Natur auch für die Geschichte gelten, bestätigt. Auch hier erscheint die Natur so, dass sie der Vernunft widerspricht: „So weit die Geschichte bis jetzt gekommen ist, hat sie von der Natur (zu der alle Affekte im Menschen gezählt werden müssen) weit größere Thaten zu erzählen, als von der selbständigen Vernunft, und diese hat bloß durch einzelne Ausnahmen vom Naturgesetz in einem Kato, Aristides,

⁸¹⁵ Vgl. Pries 1995: 120.

⁸¹⁶ NA 21, 49.

Phocion und ähnlichen Männern ihre Macht behaupten können.“⁸¹⁷ Auf welche Weise Schiller nun die Anarchie und Unordnung bzw. Vernunftwidrigkeit in der Geschichte unmittelbar mit der Idee der Freiheit kombiniert – wie er es auch für das Erhabene der Verwirrung der Natur vorgenommen hat – ist aus seiner Verbindung der Natur mit dem Begriff des Schicksals zu schließen. Die zwei entgegengesetzten Seiten der Geschichte, die versöhnt werden müssen, sind nun nicht länger Natur und Vernunft bzw. Sinnlichkeit und Sittlichkeit: Schiller geht in seiner Schrift *Über das Erhabene* vielmehr vom Gegensatz zwischen der Menschheit und ihrem Schicksal aus, um die Geschichte als ein erhabenes Objekt zu thematisieren. Dieses Schicksal stellt nun alles andere als eine moralische, vorbestimmte und universell anwendbare Bestimmung der Menschheit dar;⁸¹⁸ Schiller spricht hingegen von „der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphirenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maaß aufstellt, und die tragische Kunst nachahmend vor unsre Augen bringt.“⁸¹⁹ Es gibt demzufolge in der Geschichte nicht den Gegensatz zwischen einzelnen chaotischen Begebenheiten und einem vorbestimmten moralischen Zweck, der durch die Einführung eines Gefühls, des Enthusiasmus – wie Kant in seinen diesbezüglichen Analysen vorgeschlagen hat⁸²⁰ –, ausgeglichen wird, sondern den Gegensatz zwischen den Menschen und ihrem chaotischen und unter dem moralischen Aspekt als negativ zu beurteilenden Schicksal. Der Hauptunterschied zwischen Schiller und Kant ist somit, dass Schiller die Möglichkeit einer Versöhnung zwischen Menschheit und Schicksal z. B. durch ein Gefühl (etwa den von Kant vorgeschlagenen Enthusiasmus) oder eine entsprechende ästhetische Erziehung in Richtung Freiheit für die Zukunft nicht nur nicht voraussieht, sondern auch gar nicht *will*. Für seine Ästhetik ist es notwendig, dass die Erfahrung

⁸¹⁷ NA 21, 49f.

⁸¹⁸ „Keine Aussicht auf ein irdisches Paradies der Vernunft und des Friedens, keine dem menschlichen Glücksverlangen entgegenkommende Teleologie zeigt der Blick in die Weltgeschichte dem ernüchterten Historiker, sondern das nackte Chaos“ (Riedel 2001: 12).

⁸¹⁹ NA 21, 52.

⁸²⁰ So wie Kant in seiner Schrift *Streit der Fakultäten* das Ereignis der Französischen Revolution als konkretes Beispiel heranzieht, um seine Gedanken zu einer –wenn auch nur indirekt möglichen – Vereinheitlichung der Geschichte unter einem Endzweck zu formulieren, so ist auch Schillers „Wende“ in der Schrift *Über das Erhabene* zum späteren Erhabenen, das nun auch die Unordnung der Natur und der Geschichte einschließt, *teilweise* als Resultat seiner Enttäuschung über das Ereignis der Französischen Revolution zu verstehen (Vgl. dazu: Riedel 2001: 11). Vgl. auch Hofmann 2004: 16: „Während Schiller als Professor der Geschichte noch 1789 in seiner Jenaer Antrittsvorlesung im Geiste der Aufklärung die Überzeugung von einer fortschreitenden Entwicklung der Menschheit verkündet hatte, verdüsterte sich der geschichtsphilosophische Horizont des Dichters - und zwar nicht zuletzt im Zuge einer immer pessimistischer werdenden Einschätzung der Entwicklung der Französischen Revolution.“

des Schicksals in der Geschichte *nur* in ihrer verzweifelten, chaotischen und antimoralischen Dimension dargestellt wird, damit die Zuschauer von ihren Erwartungen *befreit* werden können: „Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntniß – wie sehr findet man sich da getäuscht!“⁸²¹ Und: „Wohl ihm also, wenn er gelernt hat zu ertragen, was er nicht ändern kann und Preiß zu geben mit Würde, was er nicht retten kann!“⁸²² Eine Befreiung von jenen Erwartungen für eine bessere Zukunft, die Kant in seinen Schriften vorgeschlagen hat und die Schiller nun in seiner Schrift *Über das Erhabene* infrage stellt, bedeutet, dass der Mensch sich mit der Wirklichkeit, den realen Bedingungen seines Lebens vertraut machen muss: „Stirne gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängniß. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren – denn diese muß doch endlich aufhören – nur in der Bekanntschaft mit denselben ist Heil für uns.“⁸²³ Schiller gibt hier also die Idee einer Universalgeschichte auf, die er in seiner entsprechenden theoretischen Schrift *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*⁸²⁴ formuliert hatte. Der Mensch sollte nicht auf die Idee eines universellen moralischen Zwecks der Geschichte vertrauen, der hinter den Widersprüchen der einzelnen historischen Begebenheiten erkannt werden muss und der die Hoffnung auf eine „Verbesserung“ der Welt für die Zukunft erwecken kann, sondern vielmehr die vereinzelt, chaotischen historischen Ereignisse unter dem – im moralischen Sinne – negativen Begriff eines Schicksals subsumieren, mit dem zu leben er lernen muss. Diese „Bekanntschaft“ mit der aus moralischer Sicht chaotischen Realität ist zugleich die Befreiung des Menschen von seinen Erwartungen, und somit verbindet Schiller das Chaos der Geschichte direkt – im Gegensatz zu Kant – mit der Freiheit. Ich möchte an dieser Stelle nicht näher auf die Elemente der Geschichtsschreibung und der Geschichtsphilosophie Schillers eingehen, welche ihn zu der beschriebenen Wende geführt haben, was seine Gedanken zu einer Universalgeschichte und einem sie führenden, einheitlichen moralischen Zweck betrifft.⁸²⁵ Im Rahmen meiner Interpretation des Schillerschen Dramas *Die Braut von Messina* interessiert mich vor allem die Tatsache, dass Schiller seine Gedanken zum Schicksal, das als absolute Macht in der Geschichte, mit der die Menschen konfrontiert werden, dargestellt wird,

⁸²¹ NA 21, 49.

⁸²² NA 21, 51.

⁸²³ NA 21, 52.

⁸²⁴ NA 17, 359 - 376.

⁸²⁵ Vgl. dazu vor allem Riedel 2001: 3 – 22.

mit seiner (in der Schrift *Über das Erhabene* neu formulierten) Theorie der tragischen Kunst verbindet. Schiller geht von einer Freiheit aus, die – wie vorangehend analysiert wurde – durch die Resignation des Menschen bestimmt ist, was seine Hoffnungen auf eine bessere Zukunft betrifft;⁸²⁶ er will aber keineswegs dabei bleiben. Er ist Künstler, und Kunst – vor allem das Theater – bedeutet für ihn einen ständigen Ausblick auf einen der menschlichen Würde angemessenen Ausgang der Geschichte. Wird das Schicksal in den Vordergrund der ästhetisch-tragischen Theorie gestellt, sodass die Tragödie der Struktur der chaotischen Natur und Geschichte entsprechen kann, dann lautet die vielleicht wichtigste Frage wie folgt: Wie verhält sich nun das Drama zum Schicksal? Die Tragödie soll als eine Vorbereitung für die reflektierende Auseinandersetzung des Zuschauers mit der chaotischen und blinden Macht seines Schicksals funktionieren: „Das Pathetische, kann man daher sagen, ist eine Inokulation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt, und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird. Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Nothwendigkeit einen Schleyer wirft, und um sich bey den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlseyn und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen.“⁸²⁷ Die *Braut von Messina* entspricht völlig diesem Prinzip der Darstellung des Schicksals in der Tragödie. Obwohl das Stück kein historisches Drama ist, das inhaltlich mit Schillers Gedanken zur Geschichte verbunden werden könnte, wird darin die schon erwähnte Wende Schillers, was seine Theorie des Erhabenen betrifft, und die hier mit dem Begriff des Schicksals assoziiert wird, theatralisch umgesetzt. Wir finden keine erhabene Figur, welche die Sinnlichkeit zugunsten der Freiheit aufopfert, was Schillers Auffassung des Erhabenen vor der Schrift *Über das Erhabene* entsprechen würde. Die Zuschauer werden stattdessen dadurch zu einer Reflexion bewegt, dass sie tragische Situationen, Konstellationen und Handlungen beobachten, welche nicht nur den Gegensatz zwischen Menschheit und Schicksal (wie

⁸²⁶ Sofern, wie ausgeführt, der Mensch dadurch frei wird, dass er sich von seinen Erwartungen für eine bessere Zukunft in der Geschichte befreit. Diese Resignation bedeutet aber gleichzeitig eine aktive und positive Bewegung des Menschen in Richtung Reflexion. „Von entscheidender Bedeutung ist die Einsicht in die Art und Weise, wie Schiller hier vom Erhabenen in der Geschichte spricht. (...) Erhaben ist damit nicht die Geschichte als Gegenstand, sondern die Reflexion der Grundlagen des historischen Prozesses im Bewusstsein des Betrachters. Das Erhabene ist also bezogen auf Kunst und Literatur kein Phänomen der Darstellungsebene, sondern primär ein Rezeptionsphänomen, das auf die Reflexion des Dargestellten im Bewusstsein des Rezipienten bezogen ist“ (Hofmann 2004: 18).

⁸²⁷ NA 21, 51f.

er in Schillers Schrift *Über das Erhabene* thematisiert wird) als eine verzweifelte Resignation des menschlichen Willens der Macht des Schicksals gegenüber darstellen, sondern auch das Publikum zur weiteren Reflexion motivieren: In der *Braut von Messina* werden die Zuschauer durch das Betrachten der tragischen Handlung nicht nur von ihren falschen Hoffnungen und Erwartungen auf eine moralische Ordnung der Welt befreit – was zunächst zu einer Resignation des Menschen im Hinblick auf seine Freiheit führen könnte –, sondern sie werden durch die Funktion der Reflexion auch zur Gegenrichtung gelenkt, nämlich zur selbstbewussten Aneignung eines eventuell für jede Person getrennt zu definierenden Grades menschlicher Freiheit.⁸²⁸ Der wichtigste Punkt dabei ist die Tatsache, dass diese Reflexion bei Schiller unmittelbar und notwendig mit einer Negativität, der des in meinen vorigen Ausführungen entsprechend beschriebenen Erhabenen, verbunden ist. Dies kann als die Leistung Schillers, was eine Weiterentwicklung des Kantischen Erhabenen im Rahmen einer Tragödientheorie und -praxis betreffen kann, angesehen werden. Ich habe aufzuzeigen versucht, dass der Dreh- und Angelpunkt der *Kritik der Urteilskraft*, nämlich die Reflexion und ihr a priori Prinzip, die Zweckmäßigkeit der Natur, als unzureichend erscheint, Kants Zielsetzungen zu verwirklichen, wenn sie *nur* mit der Schönheit und dem Gefühl der Lust verknüpft wird. Diese Lücke scheint die negative Erfahrung der Unlust des Erhabenen auszugleichen, was zur Folge hat, dass letztes nicht als „bloßer Anhang“ zur Zweckmäßigkeit der Natur, sondern als unabdingbare Voraussetzung einer erfolgreichen – im Sinne der Transzendentalphilosophie Kants – Betrachtung derselben auftreten muss. Diese so beschriebene Negativität, die ich auch in der Geschichtsphilosophie Kants zu untersuchen versucht habe, übernimmt nun Schiller sowohl in seinen geschichtsphilosophischen als auch künstlerischen Analysen. So wie die Negativität der Reflexion als notwendiger Bestandteil der Transzendentalphilosophie Kants bewiesen wurde, so ist sie auch als der Kern der Schillerschen Ästhetik sowohl in seiner Schrift *Über das Erhabene* als auch in seinem Drama *Die Braut von Messina* zu betrachten.

⁸²⁸ „Schillers Drama hinterlässt den Zuschauer nicht mit dem beruhigenden Bewusstsein, dass mit dem Untergang des Helden eine höhere Idee gesiegt habe; (...) Schillers Idealismus konzentriert sich somit in der Poetik des Erhabenen auf einen Appell an den Zuschauer. (...) Die Lust, die das Erhabene vermittelt, liegt somit in dem Rezeptionserlebnis selbst, das eine Freiheit gewährt, die mit einer kritischen und illusionslosen Sicht auf die empirische Welt verbunden ist. (...) Deutlich wird hier auch, dass sich die durch das Erhabene zu erlangende Freiheit nicht auf eine Freiheit des Moralischen reduzieren lässt (...). Hofmann 2004: 22.

2.5 Darstellung des Erhabenen in Schillers Drama *Die Braut von Messina*: Das Reflexions- Erhabene und das Drama

2.5.1 Die Braut von Messina ist keine pathetische Satire (Renate Homann), sondern leitet einen neuen Abschnitt in Schillers dramatischem Schaffen ein, in dessen Mittelpunkt der Begriff des Reflexions-Erhabenen steht.

In meinen Ausführungen zu Schillers Schrift *Über das Erhabene* habe ich die Frage gestellt, ob Schiller mit dieser Schrift der Erhabenheit eine neue Dimension eröffnet. Demzufolge gibt es im Denken und Schaffen Schillers nach den zwei großen Abhandlungen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und *Über naive und sentimentalische Dichtung* eine entscheidende Wende.⁸²⁹ In den späteren Werken⁸³⁰ geht es nicht mehr darum, die Möglichkeiten des Heroisch-Erhabenen darzustellen, jenes Erhabenen nämlich, das durch Begriffe wie Aufopferung, Freiheit oder Moral die idealistische Seite der menschlichen Existenz ansprechen will. Schillers Absicht ist es nun, die Komplexität und Ausweglosigkeit des menschlichen Daseins zu betonen und dadurch die Zuschauer zu der Erkenntnis zu bewegen, dass diese eine notwendige Folge der menschlichen Freiheit darstellen. Er sieht den Zweck seiner Kunst nach dieser Wende nicht mehr in der Überwindung der Negativität und der Zerrissenheit der menschlichen Existenz durch moralische Handlungen und durch die Hinwendung zum Übersinnlichen, sondern im Versuch einer Versöhnung entgegengesetzter Pole durch die Hervorhebung ihrer Widersprüchlichkeit.⁸³¹ Das

⁸²⁹ „In den späteren, an Kant und der Geschichte geschulten Schriften tritt an die Stelle des naiven Glaubens an die Verwirklichungsmöglichkeit des Ideals die Erkenntnis, daß Naturgesetz und moralisches Vernunftgesetz zwar letzten Endes zusammenstimmen müssen, aber daß eine Harmonisierung beider dem Menschen nie erreichbar, doch immer aufgegeben ist“ (Kaufmann 1959: 76–103). Vgl. auch Riedel 2007: „Wo sind in Schillers dramatischem Werk um 1800 die ‚erhabenen‘ Helden? Die Schillerforschung hat sie lange gesucht, und nicht gefunden. Es gibt auch nichts zu finden. So wenig wie ‚Über das Erhabene‘ in dieser Richtung noch etwas hergibt (im Unterschied zu den Tragödienschriften der frühen neunziger Jahre)“ (69). Vgl. auch Vierle 2004: 265.

⁸³⁰ „Die Harmonisierung der Affekte, die als moralische Läuterung nach der Peripetie erfolgen soll, scheint aber in den späten Dramen Schillers nur schwerlich realisiert, da die Hauptfigur entweder beim Affekt als dem egoistischen Trieb oder beim Verstand als gesetzgebendem Prinzip stehen bleibt (...).“ (Wassiliou 2015: 224).

⁸³¹ Vgl. dazu Schillers Brief an Wilhelm von Humboldt, in dem er seinen „neuen Weg“ anlässlich seines Dramas *Wallenstein* beschreibt: „Er [Wallenstein, V.D.] ist im Einzelnen nie groß, und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung, und diese misslingt. Er kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen, und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen, und erreicht es nicht. Sie sehen daraus, was für delicate und verfängliche Aufgaben zu lösen sind, aber mir ist dafür nicht bange. Ich habe die Sache von einer Seite angefaßt, von der sie sich behandeln läßt. Daß Sie mich auf diesem neuen und mir, nach allen vorhergegangenen

Neue solch einer Versöhnung ist nun die Tatsache, dass dabei die Gegensätze in ihrer Wirkungsweise nicht begrenzt werden. Das Ziel etwa, menschliche Freiheit unter den Bedingungen sinnlicher Existenz⁸³² darzustellen und erlebbar zu machen, bedeutet nicht, dass die Sinnlichkeit in irgendeiner Form begrenzt wird. Fehler, tragische Situationen, Schuld, Leidenschaft, Hass, Liebe, Böses, selbst moralisch so verwerfliche Verhaltensweisen wie Inzest oder Brudermord, müssen in ihrer vollen Tragweite dem Publikum vor Augen geführt werden,⁸³³ so dass das Prinzip der konzilianter Gleichberechtigung der Gegensätze nicht verletzt wird. Gleiches gilt für die ethisch-philosophische Seite der menschlichen Existenz: Jeder Mensch muss die Möglichkeit zu freiem, moralischem und selbstbestimmtem Handeln haben – auch Personen (und damit sind die Zuschauer Schillers gemeint), die frei von moralischen Erwägungen über die Grundprobleme der menschlichen Existenz reflektieren möchten.

Der Begriff „Versöhnung“ wird von Schiller auch in seinem Drama *Die Braut von Messina*⁸³⁴ in den Vordergrund gestellt, sowohl als Triebkraft der dramatischen Handlung, als auch im Sinne einer Problematik, die die Zuschauer zum Nachdenken anregen soll. Obwohl *Die Braut von Messina* ein poetisches Experiment ist, in dem Schiller seine Fähigkeiten als Dramatiker im antiken Sinn testet, verfolgt es zugleich ein allgemeineres und zentrales Anliegen der Schillerschen Ästhetik, nämlich die Kultivierung einer ganzheitlichen Existenz des Menschen, in der Sinnlichkeit und

Erfahrungen, fremden Wege mit einiger Besorgniß werden wandeln sehen, will ich wohl glauben. Aber fürchten Sie nicht zuviel“ (Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, 21.3.1796, 161f.). Sehr wichtig ist in diesem Zusammenhang auch sein Brief an Christian Gottfried Körner vom selben Tag: „Von meiner alten Art und Kunst kann ich freilich wenig dabey brauchen, aber ich hoffe, in der neuen nun schon weit genug zu seyn, um es damit zu wagen“ (Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, 21.3.1796, 165).

⁸³² Zur realistischen Wende in der Poesie Schillers während der letzten zehn Lebensjahre des Dichters vgl. auch Gumbel 1932–1933: 131–162.

⁸³³ Zum häufigen Auftreten des Bösen im Sinne von Mord, Totschlag, Übel, Gewalt u.ä. in den Werken und vor allem in den Dramen Schillers vgl. Koopmann 2006: 8–30. Dort wird die Ansicht vertreten, dass die Schillersche Ästhetik das Böse nicht nur im Sinne des Erhabenen verwende, nämlich als Mittel zur Überwindung der Sinnlichkeit, sondern – was für meine Analyse der *Braut von Messina* besonders interessant ist – auch so, dass das jeweilige Kunstprodukt die gesellschaftliche Situation zur Zeit Schillers reflektiert. Schillers Absicht ist dabei nicht nur, die Tragödie als ästhetisches Erziehungsmittel zu benutzen, worauf ich noch ausführlich eingehen werde. Es geht ihm auch darum, durch die künstlerische Darstellung von real existierender Tragik auf eine Verbesserung der gesellschaftlichen Situation hinzuwirken: „Das war auch Schillers Welt. Er zeigte, was in der Welt wirklich zu sehen war und was auch der Zuschauer sehen wollte: Mord und Totschlag. Und er zeigte zugleich: jede bis dahin noch halbwegs intakte soziale Ordnung war obsolet geworden. Doch er zeigte ein Drittes: daß es dabei nicht bleiben durfte“ (17).

⁸³⁴ Zur Entstehungsgeschichte des Dramas vgl. NA 10, 301ff.: „Während des Dresdener Aufenthalts im August 1801 schien die Entscheidung zugunsten der ‚Braut von Messina‘ gefallen zu sein, und doch sollte ein weiteres Jahr vergehen, bis der Entschluß unumstößlich war. [...] Am 1. Februar 1803 hatte Schiller sein Stück vollendet.“ (NA 10, 312).

Sittlichkeit gleichberechtigt nebeneinander stehen. Der Begriff der Versöhnung bezieht sich in *Die Braut von Messina* sowohl auf den Kern und die Figuren der tragischen Handlung als auch auf die Kluft zwischen dem sentimentalischen Dichter und seinem Publikum. Assoziiert man nun diese Versöhnung mit dem in den *Ästhetischen Briefen* eingeführten Begriff des Spiels,⁸³⁵ so ist es kein Wunder, dass Schiller sich darauf auch in seinen Ausführungen zum Gebrauch des Chors in *Die Braut von Messina* bezieht: „Aber indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches.“⁸³⁶ Das Theater „ernsthafter“ behandeln heißt für Schiller, es zum Mittel der ästhetischen Reflexion zu machen und damit nicht zuletzt dem kontemplativen Zugang zeitgenössischer Rezipienten zum Bühnengeschehen Rechnung zu tragen:

„Das sentimentalische Gespaltensein beruht auf Reflexion, genauer: Selbstreflexion. Wenn der naive Dichter sich den Eindrücken der Natur unmittelbar hingibt und seine Empfindungen mit der nämlichen Unmittelbarkeit darstellt, so schiebt sich beim sentimentalischen, wie Schiller sagt, die Phantasie vor die Anschauung, die Denkkraft vor die Empfindung, und er versinkt betrachtend in sich selbst.“⁸³⁷

Ähnliches gilt fürs Publikum: „Versteht Schiller das Sentimentalische (wie das Naive) in erster Linie autorspezifisch und darstellungsspezifisch, so gibt es doch genügend Hinweise, daß er es auch als Rezeptionsweise im Blick hat.“⁸³⁸ Damit ist nicht nur gemeint, dass etwa das Zuschauen selbst eine Art Reflexion ist,⁸³⁹ sondern auch dass der moderne Zuschauer die Handlungsstruktur, oder vielmehr deren Verworrenheit, die Schiller in diesem Drama wie nie zuvor betont, wahrnimmt und durch dieses „poetische Spiel“ im Sinne des Schillerschen Ideals einer ganzheitlichen Menschlichkeit erzogen wird. In meinen Analysen zu Schillers *Die Braut von Messina* wird demzufolge die Reflexion die zentrale Achse der Interpretation sein.

⁸³⁵ „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“ (NA 20, 359, Hervorhebung im Original). Zum Begriff „Spiel“ in der Schillerschen Ästhetik vgl. Ensslin 2006.

⁸³⁶ NA 10, 8. Vgl. auch Schillers Prolog zu *Wallenstein*: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ (NA 8, 6).

⁸³⁷ Pikulik 2004: 329.

⁸³⁸ Pikulik 2004: 329.

⁸³⁹ Pikulik 2004: 329.

Im Folgenden erörtere ich die Ansichten Renate Homanns⁸⁴⁰ zur Entwicklung des Begriffs des Erhabenen im Spätwerk Schillers. Ihre Thesen sind insofern für meine Untersuchung besonders interessant, als auch sie den Aspekt des Erhabenen in *Die Braut von Messina* analysiert. Es wird dabei gezeigt, dass sie in diesem Aspekt zunächst richtig einen Ausdruck der Abneigung des sentimentalischen Dichters gegenüber seiner Umwelt und deren ästhetischer Ausweglosigkeit erkennt.⁸⁴¹ Jedoch finde ich es bedenklich, dass sie die Negativität des Erhabenen (sein dialektisches Verhältnis von Lust und Unlust) mit der Ausweglosigkeit der sentimentalischen Dichtung so in Beziehung setzt, dass *Die Braut von Messina* letztlich als eine „pathetische Satire“ erscheint. Die von Schiller angestrebte ästhetische Erziehung und Veredlung gerät dabei völlig aus dem Blick. Auch Homanns methodologischer Zugang zum Erhabenen in Schillers Ästhetik ist problematisch, denn sie differenziert nicht zwischen Schillers Verwendung des Begriffs des Erhabenen vor und nach seiner Schrift *Über das Erhabene*. Vor allem in ihrem zweiten Kapitel („Erhabenes und ‚pathetische Satire‘ in Schillers theoretische Schriften“, insbesondere die Abschnitte „2. Die Grundzüge des Erhabenen in der Tragödientheorie“, „3. Das Erhabene als Modus des idealistischen Ansatzes: das Konstitutionsprinzip der sentimentalischen Dichtung“ und „4. Erhabenes und pathetische Satire“), aber auch in den Abschnitten, die das Drama unter dem Aspekt des Erhabenen interpretieren (S. 104–175), findet sich kein Hinweis, ob Schiller in *Die Braut von Messina* das Pathetisch-Erhabene aufgegeben hat, das in seinen diesbezüglichen Schriften vor dem Aufsatz *Über das Erhabene* analysiert wird und das mit dem Erhabenen in *Die Braut von Messina*, welches die Verzweiflung des sentimentalischen Dichters darzustellen versucht, nichts gemein hat. Vielmehr geht sie nach der Erörterung des Pathetisch-Erhabenen (S. 60–91) ohne weiteres und wie selbstverständlich in Abschnitt 4 des zweiten Kapitels zur Verbindung von Erhabenem und pathetischer Satire über. Somit könnte fälschlicherweise vermutet werden, dass der Kern der ästhetischen Schriften Schillers

⁸⁴⁰ Homann 1977.

⁸⁴¹ „Schiller erörtert das Problem auf der Ebene der Rezeption und Darstellung von Wirklichkeit durch die Empfindungsweise, die ästhetische Subjektivität des Satirikers. Sein Gebrauch des Terminus pathetisch für die strafende Satire verweist darauf, daß er das Leiden des Dichters, seinen Widerwillen, seine Abneigung gegen die schlechte Wirklichkeit, zum Prinzip der Reflexion und Darstellung dieser Wirklichkeit erheben will“ (Homann 1977: 96). „In seiner ‚Universalisierung‘ [hiermit meint Homann die Hervorhebung des Erhabenen als absolute Quelle sentimentalischer künstlerischer Produktion, V.D.] des Erhabenen weist Schiller darauf hin, daß es nicht längst Ziel einer ‚realistischen‘ [=sentimentalischen, V.D.] Dichtung sein kann, Widersprüche und Aporien in Harmonie aufzulösen. Stattdessen kann die Aufgabe nur darin bestehen, Widersprüche durch ästhetische Darstellung allererst als Widersprüche erkennbar zu machen“ (Homann 1977: 98).

vor dem Aufsatz *Über das Erhabene* (das sind vor allem die Abhandlungen *Über das Pathetische* und *Vom Erhabenen*), nämlich die künstlerische Darstellung des Leidens, identisch wäre mit der Reflexion des Dichters über seinen eigenen Zustand, wie sie in *Die Braut von Messina* stattfindet und dort die Zuschauer ihrerseits zur Selbstreflexion anregt. Für Homann scheint es keine Wende in den ästhetischen Schriften Schillers nach dem Aufsatz *Über das Erhabene* zu geben. Sie konzentriert sich nach der Analyse des Pathetisch-Erhabenen in den Schriften *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* auf eine mögliche Verbindung von pathetischer Satire und Erhabenheit, wobei sie sich auf die Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* bezieht. Dabei lässt sie unberücksichtigt, dass diese Schrift selbst einen Beitrag zu Schillers Wende zum Reflexion-Erhabenen darstellt und, wie ich in meiner Arbeit zeige, keine Fortsetzung des früheren Heroisch-Erhabenen ist.

In meinen bisherigen Ausführungen habe ich dargelegt, dass das Heroisch-Erhabene der Situation eines Dichters zu Lebzeiten Schillers nicht mehr gerecht wird und sich daher als Darstellungsform für die sentimentalische Dichtung nicht länger eignet.⁸⁴² Mit dieser Wandlung des Erhabenen verschiebt sich auch der Schwerpunkt der Schillerschen Ästhetik im Allgemeinen. Das Erhabene scheint nun zu Quelle und Rahmen der ästhetischen Produktion zeitgenössischer Dichtkunst überhaupt geworden zu sein. Auch Homann betont diese Verschiebung des Erhabenen ins Zentrum der sentimentalischen Dichtung. Sie behauptet, (1) dass Schiller das Erhabene als Konstitutionsprinzip nicht nur der tragischen Dichtkunst, sondern der gesamten zeitgenössischen Ästhetik betrachte⁸⁴³ und (2) dass *Die Braut von Messina* eine

⁸⁴² Die Wende Schillers bezüglich der Darstellung des Erhabenen scheint den Schluss, Schiller habe mit *Die Braut von Messina* Gesellschafts- und Ideologiekritik geübt, nicht zu rechtfertigen. Die Konflikte, in die die adligen Figuren des Dramas geraten, sind nicht so konzipiert, dass sie es einem bürgerlichen Publikum erlauben würden, sich mit diesen Figuren zu identifizieren. Vielmehr versucht Schiller hier, die Ausweglosigkeit des zeitgenössischen Dichters und seiner Epoche kritisch zu reflektieren und gleichzeitig durch die Komplexität des dargestellten Leidens sein Publikum im Sinne einer „ästhetischen Erziehung“ zum Nachdenken anzuregen. Vgl. Vonhoff 1994: 79; Guthke 2004: 284.

⁸⁴³ Vgl. dazu Düsing (1967), der Homanns Ansicht, das Erhabene sei ein Hauptinstrument der sentimentalischen Dichtung im Sinne Schillers, nicht teilt. Schillers ästhetischer Endzweck sei nach Düsing seit den *Ästhetischen Briefen* nach wie vor das „Idealschöne“ (196), das „Kunstideal“ (198), wo Schönes und Erhabenes in perfekter Harmonie die sentimentalische Dichtung zu ihren Höhepunkt führen, vor allem was ihre Funktion als pädagogisches Mittel betrifft. Düsing demonstriert dies am Beispiel der *Braut von Messina*. Das ästhetische Ergebnis zeigt allerdings, dass die Reflexion und das mit ihr verbundene Erhabene den Kern dieser experimentellen Tragödie ausmachen, nicht aber das Schöne oder die Verbindung von Schöner und Erhabenem. Meines Erachtens thematisiert Schiller die Verschmelzung des Erhabenen und des Schönen im „Idealschönen“ vor allem im Zusammenhang mit der Psychologie des zeitgenössischen Publikums (vgl. etwa seine Schrift *Über Anmut und Würde*) und nicht mit der sentimentalischen Dichtung.

pathetische Satire darstelle, weil das darin dargestellte Erhabene vorwiegend negativ definiert sei, nämlich in Form der Ablehnung der Realität sowohl seitens des Dichters und der von ihm geschaffenen Figuren als auch seitens der Zuschauer.⁸⁴⁴

Ich kann diese beiden Thesen Homanns nur zum Teil akzeptieren und will meine Einwände im Folgenden begründen. Homann argumentiert, dass Schiller das Erhabene als Ursprung und Quelle zeitgenössischer ästhetischer Produktion betrachte, was aus seinen Analysen in den Schriften *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und vor allem *Über naive und sentimentalische Dichtung* hervorgehe. Schiller zufolge leide der sentimentalische Dichter daran, dass er nicht auf „natürliche“ Weise Kunst als Ausdruck menschlicher Freiheit unter sinnlichen Bedingungen produzieren könne. Dies ergebe sich aus der Situation des Dichters selbst, dessen Existenz gespalten sei.⁸⁴⁵ Das Erhabene werde demzufolge nicht als ein Gegensatz von Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Übersinnlichem verstanden, der durch eine moralische Handlung zu überwinden sei, *sondern es werde mit der Darstellung der Ausweglosigkeit und Widersprüchlichkeit des Dichters identifiziert*. Schiller habe, so folgert Homann, „das Konstitutionsprinzip des Erhabenen zum

⁸⁴⁴ Schillers Wende hat insbesondere nach 1795 nicht nur mit der Betonung sowohl des Erhabenen als Kern seiner Ästhetik als auch der Verworrenheit der tragischen Handlung zu tun, die den Zuschauern Denkanstöße geben will, sondern auch mit dem Wunsch Schillers, sich von theoretischen Betrachtungen über Kunst zu distanzieren und mehr der künstlerischen Praxis zuzuwenden. „Ich habe mich lange nicht so prosaisch gefühlt, als in diesen Tagen und es ist hohe Zeit, daß ich für eine Weile die philosophische Bude schließe. Das Herz schmachtet nach einem betastlichen Objekt“ (Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, Brief an Goethe, 17.12.1795, 110). Und: „Es ist ja überhaupt noch die Frage, ob die Kunstphilosophie dem Künstler etwas zu sagen hat. Der Künstler braucht mehr empirische und specielle Formeln, die eben deßwegen für den Philosophen zu eng und zu unrein sind; dagegen dasjenige, was für diesen den gehörigen Gehalt hat und sich zum allgemeinen Gesetze qualifiziert, für den Künstler bei der Ausübung immer hohl und leer erscheinen wird. [...] Sie müssen sich nicht wundern, lieber Freund, wenn ich mir die Wissenschaft und die Kunst jetzt in einer größern Entfernung und Entgegensetzung denke, als ich vor einigen Jahren vielleicht geneigt gewesen bin. Meine ganze Thätigkeit hat sich gerade jetzt der Ausübung zugewendet, ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch *allgemeine reine* Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, alles was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben“ (Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, Brief an Humboldt, 27.6.1798, 395f.). Schillers Wende hin zur Praxis ist dabei auch im Sinn des Erhabenen in seinem Spätwerk. Schiller interessiert sich nicht mehr dafür, Moralische und die Überwindung der Sinnlichkeit ästhetisch zu veranschaulichen, wie dies seinem früheren Ideal des Heroisch-Erhabenen entsprach: „Das grösste Interesse liegt nun in der ‚Physik‘ der dramatischen Kunst, wogegen die metaphysischen Probleme sozusagen ganz in den Hintergrund treten“ (Prader 1954: 8. Mit „Physik“ ist hier die Tendenz Schillers gemeint, sich intensiv mit der theatralischen Darstellung – z.B. der Bühnenausstattung, der Auswahl geeigneter Schauspieler und der entsprechenden Gestaltung des poetischen Stoffs, eventuell auch der Einbettung von Musik – sowie mit deren Wirkung auf die Zuschauer zu beschäftigen).

⁸⁴⁵ Es ist nicht zu vergessen, dass die Problematik der Spaltung des zeitgenössischen Dichters bzw. des modernen Individuums allgemein vor allem durch die Aufklärung und der Enttäuschung über ihren Ausgang verstärkt wurde, worauf Schiller ausführlich in seinen *Ästhetischen Briefen* eingeht. Zu Schillers Verhältnis zur Aufklärung vgl.: Borchmeyer 1989: 361 - 376.

Darstellungsprinzip der sentimentalischen Dichtung verallgemeinert.⁸⁴⁶ Meine Kritik an Homann, was die Hervorhebung des Erhabenen als Hauptträger der sentimentalischen Dichtung betrifft, hat mit der bereits erwähnten Tatsache zu tun, dass sie Schillers Verständnis vom Erhabenen vor und nach dem Aufsatz *Über das Erhabene* nicht differenziert. Ich teile ihre Ansicht, dass die durch das Erhabene ausgedrückte Negativität die Situation des modernen Dichters zutreffend beschreibt und dass das Erhabene dadurch einen Hauptaspekt der zeitgenössischen künstlerischen Produktion ausmacht. Die Art und Weise allerdings, wie Homann das Erhabene in dieser Eigenschaft beschreibt, scheint mir der Argumentation Schillers, wie sie aus seinen Schriften *Über naive und sentimentalische Dichtung*, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, *Über das Erhabene* und vor allem aus seiner Vorrede zu *Die Braut von Messina* hervorgeht, nicht gerecht zu werden. Schiller sieht die zentrale Funktion des Erhabenen für die sentimentalische Dichtung nur im Reflexions-Erhabenen, nicht aber im Heroisch-Erhabenen, wie es für sein Frühwerk kennzeichnend war. Dies ist vor allem aus folgenden Quellen zu schließen: seinen Briefen, seiner Schrift *Über das Erhabene* und seiner Vorrede zu *Die Braut von Messina*, die vom Gebrauch des Chors handelt und als letzte theoretische Schrift Schillers vor seinem Tod das Moment der Reflexion als Grundlage sentimentalischer Dichtung hervorhebt. Im Gegensatz zu mir stellt Homann die Reflexion nicht in den Vordergrund ihrer Analysen zu *Die Braut von Messina*, sondern unternimmt eine Verbindung des Erhabenen mit der satirischen Dichtung, die einzig aus der in *Die Braut von Messina* dargestellten Abkehr sowohl des Künstlers als auch der Figuren von der Wirklichkeit zu schließen ist. Wichtig ist auch, dass das Reflexions-Erhabene – gemäß dem Schillerschen Ideal des pädagogischen Zwecks der Kunst – den Traum von einer besseren Welt stets lebendig erhält, wogegen das von Homann beschriebene Erhabene, das in dieser Dimension immer noch Zentrum der sentimentalischen Dichtung ist, aufgrund seiner Verbindung mit der Satire nur die Verzweiflung und Ausweglosigkeit des Künstlers und seines Publikums thematisieren kann.

Die sentimentalische Dichtung ist durch die inneren Konflikte des Dichters, gekennzeichnet, die aus dessen Entfernung von der Natur sowie aus dem Widerspruch zwischen der wirklichen und einer idealen Welt resultieren.⁸⁴⁷ Dies hat zur Folge, dass die sentimentalische Dichtung entweder die Form der Elegie (Hinwendung zum

⁸⁴⁶ Homann 1977: 91.

⁸⁴⁷ Homann 1977: 92.

Ideal), der Satire (Betonung und zugleich Ablehnung der Wirklichkeit) oder der Idylle (Synthese beider Arten zum Zweck der Darstellung menschlicher Freiheit unter den Bedingungen einer sinnlichen Existenz) annimmt.⁸⁴⁸ Homann schließt deshalb in ihrer Analyse, dass die künstlerische Darstellung von realen Gegensätzen und Konflikten im Sinne des Erhabenen am besten durch die Satire (und nicht etwa durch die Elegie) realisiert werde, da diese die Negativität der Wirklichkeit in den Vordergrund stelle.⁸⁴⁹ Schillers Distanzierung vom Heroisch-Erhabenen, die in seinem Aufsatz *Über das Erhabene* dargelegt sei und auf seine Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* zurückgehe, werde Homann zufolge durch die Betonung des satirischen Elements zum Kern sentimentalischer Dichtung. Diese strebe nunmehr nicht eine Darstellung der Überwindung der Sinnlichkeit durch moralische Handlungen an, sondern beabsichtige, das Leiden des modernen, in sich gespaltenen Dichters zu exponieren. In diesem Sinne wird *Die Braut von Messina* als eine pathetische Satire interpretiert: „Die zahlreichen Brüche und Widersprüche in der ‚Braut von Messina‘, die in der Forschung allenthalben bemerkt worden sind – teils um nivelliert zu werden, damit das Drama als gelungen beurteilt werden kann, teils um als Beweis für das Mißlingen des Stücks zu dienen –, machen den Schluß unumgänglich, daß dieses Drama in die letztere Kategorie der sentimentalischen Dichtung gehört: Die ‚Braut von Messina‘ ist eine pathetische Satire im strikten, oben entwickelten, Schillerschen Sinn.“⁸⁵⁰ Ich werde in meinen folgenden Ausführungen zeigen, dass Homann zu recht urteilt, *Die Braut von Messina* sei voller Widersprüche, welche die entsprechenden Konflikte und Probleme Schillers als eines sentimentalischen Dichters widerspiegeln und dazu zwingen, das Stück der Kategorie

⁸⁴⁸ „Denn nun entsteht die Frage, ob er mehr bey der Wirklichkeit, ob er mehr bey dem Ideale verweilen – ob er jene als einen Gegenstand der Abneigung, ob er dieses als einen Gegenstand der Zuneigung ausführen will. Seine Darstellung wird also entweder satyrisch oder sie wird (in einer weitern Bedeutung dieses Worts, die sich nachher erklären wird) elegisch seyn; an eine von diesen beyden Empfindungsarten wird jeder sentimentalische Dichter sich halten“ (NA 22, 441f.). „Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt, und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch. Auch diese Gattung hat wie die Satyre zwey Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beyde sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste giebt die Elegie in engerer, das andere die Idylle in weitester Bedeutung“ (NA 22, 448f.).

⁸⁴⁹ Homann vertritt ferner die Ansicht, dass von den beiden Arten der satirischen Darstellung menschlicher Zwiespältigkeit – scherzhafte, spottende einerseits und ernsthafte, pathetische, strafende andererseits – Letztere geeigneter sei, die Komplexität und Ausweglosigkeit des modernen Dichters darzustellen: „Hieraus ist abzuleiten, daß dann, wenn die Beurteilung der Wirklichkeit in dem Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Ideal im Vordergrund stehen soll, allein die pathetische Satire die dem modernen Bewusstsein adäquate Darstellungsform ist“ (Homann 1977: 98).

⁸⁵⁰ Homann 1977: 117f.

nicht mehr des heroischen, sondern des sentimentalischen Erhabenen zuzuordnen. Jedoch weise ich zugleich darauf hin, dass auch das sentimentalische Erhabene noch aus zwei emotionalen Komponenten besteht: aus dem Gefühl der Unlust des Dichters, auf das Homann sich zu konzentrieren scheint (satirische Betonung der „schlechten“ Wirklichkeit), und dem Gefühl der Lust des Rezipienten (elegische – idyllische Hinwendung zum Jenseits). Das Gefühl der Lust könnte damit erklärt werden, dass die negative künstlerische Darstellung der inneren Konflikte des Dichters gerade die Möglichkeit der Realisierung von Freiheit impliziert. Dies aber verlagert die Problematik vom Gemüt des Dichters auf das der Zuschauer. Ich stelle daher die These Homanns, das Drama *Die Braut von Messina* sei eine pathetische Satire, nicht deswegen in Frage, weil sie den Bezug des Stücks zu Schillers späterem, sentimentalischen Erhabenen außer Acht lässt, sondern weil dieser Bezug nicht unbedingt nur die Form der Satire betrifft. Ich vertrete allerdings nicht die Ansicht, dass *Die Braut von Messina*, da es sich nicht um eine Satire handelt, eine Elegie oder Idylle⁸⁵¹ sei. Indem es die Problematik der Überwindung der negativ erlebten Wirklichkeit vom Dichter auf das Publikum verlagert – ein Punkt auf den Homann nicht eingeht –, ist *Die Braut von Messina* meines Erachtens als ein gelungenes Experiment Schillers zu bezeichnen, das durch die ungeschminkte Darstellung der Ausweglosigkeit des Dichters wie der Figuren⁸⁵² die Zuschauer⁸⁵³ dazu motiviert, ihre Verzweiflung zu überwinden und den eigenen Konflikten den Kampf anzusagen. Meine Analyse orientiert sich ferner an der unveränderten Absicht Schillers, die auch in diesem Drama formuliert ist, nämlich seine Zuschauer zu dem Versuch zu

⁸⁵¹ So etwa Kaiser 1971: 289–312.

⁸⁵² „[...] so besitzt doch die dramatische Gestaltung von Menschen, die mehr sind als auf Figur gebrachte Begriffe, das Vermögen, die Überzeugungen des Idealismus kritisch zu klären durch ihre experimentelle Übersetzung in menschliches Verhalten, wo sie sich zu bewähren oder zu modifizieren haben, oder aber versagen“ (Guthke 1994: 24).

⁸⁵³ Es gibt eine Äußerung Schillers in einem Brief an August Wilhelm Iffland, in der er seine eigenen Interessen und nicht die der Zuschauer in den Mittelpunkt seines Schaffens stellt: „Bei der Braut von Messina habe ich, ich will es Ihnen aufrichtig gestehen, einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern versucht, wobei ich mehr an mich selbst als an ein Publicum außer mir dachte, wiewohl ich innerlich überzeugt bin, daß bloß ein Dutzend lyrischer Stücke nöthig seyn würden, um auch diese Gattung, die uns jetzt fremd ist, bei den Deutschen in Aufnahme zu bringen, und ich würde dieses allerdings für einen großen Schritt zum Vollkommenen halten. Uebrigens aber werde ich es vor der Hand dabei bewenden lassen, da Einer allein nun einmal nicht hinreicht, den Krieg mit der ganzen Welt aufzunehmen“ (Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, 22.4.1803, 656). Aus dieser Stelle spricht allerdings möglicherweise die Enttäuschung Schillers über das „Unverständnis und [die] Ratlosigkeit“ (Alt 2008: 197), mit denen das damalige Publikum sein Experiment aufgenommen hatte. Aus Schillers Worten lässt sich nämlich kaum der Schluss ziehen, er habe mit *Die Braut von Messina* bloß die Ausweglosigkeit des sentimentalischen Dichters herausstellen wollen, ohne das Drama in den Dienst einer ästhetischen Erziehung zu stellen.

animieren, Freiheit unter den Bedingungen sinnlicher Existenz zu realisieren, obwohl er nun sein altbewährtes Stimulans – das Heroisch-Erhabene – hat fallen lassen. Wenn, wie Homann konstatiert, sentimentalische Dichter ihrer Verzweiflung durch das Erhabene Ausdruck verleihen, so bedeutet dies nicht, dass sie aufgehört hätten, höhere Ziele zu verfolgen.⁸⁵⁴ In Schillers Worten:

„Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.“⁸⁵⁵

⁸⁵⁴ Homann hat vielleicht außer Acht gelassen, dass die Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* fast gleichzeitig mit der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* entstanden ist. So darf man behaupten, dass beide Texte Schillers Denken zum Zeitpunkt seiner Hinwendung zum späteren Verständnis des Erhabenen reflektieren. Geht letzterer Aufsatz auf die Ausweglosigkeit sentimentalischer Dichtung ein, so darf man die *Ästhetischen Briefe* nicht vergessen, die darauf abzielen zu zeigen, dass der Dichter seiner Aufgabe als Volkserzieher nur dann gerecht wird, wenn er jedem Einzelnen dabei hilft, seine durch die zeitgenössische Kultur hervorgebrachte existentielle Zerrissenheit zu überwinden. In meinen Analysen zeige ich daher, dass trotz der Verworrenheit, die sich dem Publikum in *Die Braut von Messina* vielerorts mitteilt, dieser allgemeine pädagogische Zweck der Kunst dabei stets im Auge behalten wird: Kunstwerke wollen den Betrachter zum Nachdenken über sich selbst anregen und ihm so zumindest die *Möglichkeit* verschaffen, seine Existenz auf eine gesunde Grundlage zu stellen. Hier ein paar diesbezügliche Auszüge aus den *Ästhetischen Briefen*: „Damals [in der Antike, V.D.] bey jenem schönen Erwachen der Geisteskräfte hatten die Sinne und der Geist noch kein strenge geschiedenes Eigenthum; denn noch hatte kein Zwiespalt sie gereizt, mit einander feindselig abzuthemen, und ihre Markung zu bestimmen“ (NA 20, 321). Die Situation zur Zeit Schillers sieht dagegen wie folgt aus: „Bey uns, möchte man fast versucht werden zu behaupten, äußern sich die Gemüthskräfte auch in der Erfahrung so getrennt, wie der Psychologe sie in der Vorstellung scheidet, und wir sehen nicht bloß einzelne Subjekte sondern ganze Klassen von Menschen nur einen Theil ihrer Anlagen entfalten, während daß die übrigen, wie bey verküppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind“ (NA 20, 322). Diese Spaltung ist kulturbedingt: „Die Kultur [gemeint ist die Verstandeskultur, V.D.] selbst war es, welche der neuern Menschheit diese Wunde schlug“ (NA 20, 322). Die Auswirkungen der Zerrissenheit des modernen Individuums aber sind in der Gesellschaft allenthalben zu finden: „Auseinandergerissen wurden jetzt der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten; der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden. Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft“ (NA 20, 323). Weil aber die innere Spaltung des Menschen die allgemeine Trennung der Gesellschaft zur Folge hat, ist auch die Abschaffung dieses Übelstands nur durch die Versöhnung des Einzelnen mit sich selbst zu bewerkstelligen: „Ist der innere Mensch mit sich einig, so wird er auch bey der höchsten Universalisirung seines Betragens seine Eigenthümlichkeit retten, und der Staat wird bloß der Ausleger seines schönen Instinkts, die deutlichere Formel seiner innern Gesetzgebung seyn“ (NA 20, 318). Nun gibt es Schiller zufolge ein Werkzeug, um den Einzelnen mit sich in Einklang zu bringen: „Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern“ (NA 20, 333).

⁸⁵⁵ NA 10, 8f.

Wie aus dieser Passage hervorgeht, hat Schiller auch in *Die Braut von Messina* den Versuch nicht aufgegeben, mit seiner Kunst ein idealistisches Ziel zu erreichen, obgleich sein Drama die Ausweglosigkeit des modernen Dichters als einer wesentlichen Dimension des Erhabenen in der sentimentalischen Dichtung so intensiv darstellt.⁸⁵⁶

„Die moderne Perspektive der Tragödie besteht darin, daß sie die im Medium der attischen Dramenform entfaltete Konfliktlage nicht auf metaphysische, sondern auf subjektive Antriebskräfte zurückführt. [...] *Die Option auf Freiheit, die im Medium des Bühnenspiels nur schattenhaft zutage tritt, bleibt jedoch als Hoffnungsbild in Kraft. Seine mögliche Wirklichkeit kann der Zuschauer reflektieren, indem er die ästhetische Potenz der Tragödie nutzt, um die eigenen Chancen auf eine soziale und persönliche Bewährung in der Geschichte zu durchleuchten.*“⁸⁵⁷

Renate Homann macht ihre These, *Die Braut von Messina* sei eine pathetische Satire, auch am konkreten literarischen Inhalt des Stücks fest. Sie argumentiert, dass Schillers Drama nicht nur deswegen als eine pathetische Satire zu bezeichnen sei, weil es die inneren Konflikte, die Verzweiflung und die Zerrissenheit des zeitgenössischen Dichters und zugleich dessen daraus resultierende Abneigung gegenüber der Wirklichkeit widerspiegelt. Auch die Tendenz der Figuren, ihr Leben nicht dem Ideal der Aufklärung gemäß selbst bestimmen, sondern der Realität infolge ihrer pessimistischen und egozentrischen Weltsicht entfliehen zu wollen, sprechen für eine solche Deutung. Homann erörtert diesbezüglich vier Personen – Don Cesar, Isabella, Diego und Beatrice – sowie den Chor. Das gemeinsame Merkmal der vier Einzelpersonen ist ihre Hinwendung zum Übersinnlichen nicht als Ausdruck des

⁸⁵⁶ Eine sehr aufschlussreiche Formulierung Schillers, was seine Pläne betrifft, moderne Tragödie im Sinne des Reflexions-Erhabenen bei gleichzeitiger Rücksicht auf die Antike zu produzieren, ist die folgende: „Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben. Unsre Tragödie wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man rühren suchen“ (Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, Brief an Süvern, 26.7.1800, 522). Schiller will es nicht dabei bewenden lassen, die „Ohnmacht“, „Schaffheit“ und „Charakterlosigkeit“ vieler seiner Zeitgenossen im Sinne einer pathetischen Satire bloß hervorzuheben. Vielmehr will er die Zuschauer seiner Werke aufrütteln und ihnen so mit den Mitteln der Kunst die Möglichkeit einer Verbesserung ihres Lebens vor Augen führen.

⁸⁵⁷ Alt 2000: 541f., Hervorhebung von V.D.

Sieges der Moral über die Natur, wie es dem Heroisch-Erhabenen in den früheren Werken Schillers entsprechen würde, sondern als Anzeichen dafür, dass diese Individuen ihr Leben nicht selbst bestimmen *wollen*. Don Cesar begeht nicht deshalb Selbstmord, weil er tatsächlich glaubt, dass dadurch die durch seine Missetaten zerstörte (moralische, göttliche und politische) Ordnung wiederhergestellt würde. Daher halte ich die Ansicht Homanns und anderer Schillerinterpreten, dass Don Cesars Selbstmord keinen Akt der Buße darstelle, für zutreffend⁸⁵⁸:

„Anstatt nun, wie er vorgibt, durch seinen ‚freien Tod‘ die Kette der Verhängnisse, die sich in der fürstlichen Familie ereignet haben, zu durchbrechen, was ja auch heißen könnte, die über seinen Tod Trauernden zu sich selbst und damit zur Wirklichkeit zurückzubringen, gedenkt Don Cesar, auch noch die Trauernden der gesellschaftlich-geschichtlichen Realität zu entziehen – eine Absicht, die das Gegenteil von dem erreicht, was er angeblich intendiert: nämlich nicht Freiheit und Selbstbestimmung, die in der Lage wären, nach den Ursachen des Leidens zu suchen und aus der Beschränktheit bloßen Leidens herauszuführen, um erneutes Leiden zu verhindern, sondern eine aus Unfreiheit hervorgehende und sie prolongierende Realitätsflucht.“⁸⁵⁹

Homann ist ebenfalls auf der richtigen Spur, wenn sie Isabellas heimliche Hinwendung zum Übersinnlichen (sie lässt ihren Traum von einem Mönch deuten und fragt denselben später nach dem Ausgang von Beatrices Suche nach Don Manuel und Don Cesar) eine Form der „Flucht von der Realität“⁸⁶⁰ deutet. Sie meidet die Konfrontation mit ihrer individuellen Eigenständigkeit, ihrer Situation und dem Status ihres wirklichen Lebens; sonst würde sie beispielsweise offen mit dem Fürsten über die scheinbar unterschiedlichen Zukunftsperspektiven ihrer Familie (d.h. die beiden Träume und deren Interpretationen) diskutieren.⁸⁶¹ Ein solcher Schritt würde bedeuten, dass sie versuchte, die Kommunikation mit ihrem Gatten wieder aufzunehmen und so tiefer liegende Probleme ihrer Ehe zu bewältigen. Wie Isabella selbst zugibt, war diese Ehe nicht ihre Wahl:

*Zu lange schon erstickt' ich der Natur
Gewaltge Regung, weil noch über mich*

⁸⁵⁸ Zur diesbezüglichen Literatur vgl. die nächsten Abschnitte der vorliegenden Arbeit.

⁸⁵⁹ Homann 1977: 125f.

⁸⁶⁰ Homann 1977: 128.

⁸⁶¹ Vgl. Homann 1977: 130.

*Ein fremder Wille herrisch waltete,
Jetzt darf sich ihre Stimme frey erheben [...].⁸⁶²*

Jedoch unternimmt sie in dieser Hinsicht nichts und vermeidet somit, auf eine Lösung ihrer Familienprobleme hinzuwirken. Sie glaubt vielmehr, dass übersinnliche Mächte ihr Leben zu bestimmen versuchen, worauf sie wiederum nicht vernunftgemäß, sondern mit dem erneuten Heranziehen von Übersinnlichem reagiert: Der Deutung des einen Traums begegnet sie mit der Deutung eines anderen, in der Hoffnung, dass letztere sich als die richtige erweisen wird:

*Den eignen freien Weg, ich seh es wohl,
Will das Verhängniß gehn mit meinen Kindern.
Vom Berge stürzt der ungeheure Strom,
Wühlt sich sein Bette selbst und bricht sich Bahn,
Nicht des gemessnen Pfades achtet er,
Den ihm die Klugheit vorbedächtigt baut.
So unterwerf ich mich, wie kann ichs ändern?
Der unregiersam stärkern Götterhand,
Die meines Hauses Schicksal dunkel spinnt,
Der Söhne Herz ist meiner Hofnung Pfand,
Sie denken groß, wie sie gebohren sind.⁸⁶³*

Nachdem sie zu der Überzeugung gelangt ist, dass ihre Hoffnung, mit den übersinnlichen Mächten kommunizieren zu können, falsch war, weil die Katastrophe trotz gegenteiliger Erwartungen eingetreten ist, verallgemeinert sie ihre negative Einstellung zum Glauben:

*Nicht zähmen will ich meine Zunge, laut
Wie mir das Herz gebietet, will ich reden.
Warum besuchen wir die heiligen Häuser,
Und heben zu dem Himmel fromme Hände?
Gutmüthge Thoren, was gewinnen wir
Mit unserm Glauben? So unmöglich ists,
Die Götter, die hochwohnenden, zu treffen,
Als in den Mond mit einem Pfeil zu schießen.*

⁸⁶² NA 10, 24.

⁸⁶³ NA 10, 72.

*Vermauert ist dem Sterblichen die Zukunft,
Und kein Gebet durchbohrt den ehrnen Himmel.
Ob rechts die Vögel fliegen oder links,
Die Sterne so sich oder anders fügen,
Nicht Sinn ist in dem Buche der Natur,
Die Traumkunst träumt, und alle Zeichen trügen.*⁸⁶⁴

Obwohl sie im Verlauf des Dramas immer wieder zwischen Glaube und Zweifel schwankt, was die Möglichkeit der Beeinflussung oder Vorhersehung des göttlichen Willens betrifft, muss sie am Ende ihre Hilflosigkeit erkennen. Für sie ist die Frage nach der Macht des Übersinnlichen nur mit der Erfüllung persönlicher Wünsche (Versöhnung der beiden Brüder) verbunden, hingegen bleibt ihr die Problematik individueller Autonomie an sich gleichgültig. Sie akzeptiert die Richtigkeit der Orakel nur, wenn diese sich ihren eigenen Vorstellungen entsprechend bewahrheiten. Gehen ihre Träume jedoch nicht in Erfüllung, sieht sie die Schuld dafür in der Falschheit der Weissagungen:

*[...] – Alles dieß
Erleid ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter.*⁸⁶⁵

Auch Isabellas Entscheidung, Beatrice zu retten ist weder eine rein moralische Handlung noch geschieht sie einzig aus dem Willen, der Macht der Götter zu trotzen, worauf ich später zurückkommen werde. Isabella hofft, durch Beatrices Rettung zur Versöhnung der beiden Brüder beizutragen, was ihr wichtiger war als das Schicksal von Beatrice. Sie handelt somit auch hier nicht autonom und aus höheren Beweggründen. Ihr Tun ist vielmehr durch egoistische Motive und sinnliche Leidenschaften bestimmt.

Wie Homann richtig bemerkt, ist auch Diegos Verhalten vom Aberglauben und den „alten bekannten Normen“⁸⁶⁶ bestimmt. Indem er Beatrice erlaubt, zur Bestattung des Fürsten zu gehen, trägt er zur Katastrophe wesentlich bei. Seine Abergläubigkeit - oder eventuell naive Gläubigkeit - wird dadurch offenbar, dass er als Grund für seine Entscheidung angibt, „aus guter Meinung“⁸⁶⁷ – d.h. mit guter Absicht⁸⁶⁸ – gehandelt

⁸⁶⁴ NA 10, 108f.

⁸⁶⁵ NA 10, 113.

⁸⁶⁶ Homann 1977: 141.

⁸⁶⁷ NA 10, 78.

zu haben, da es ihm als ein „Werk des Himmels“ erschienen sei, dass Beatrice zur Bestattung habe gehen wollen, um sich von ihrem Vater zu verabschieden.

Dieselbe Tendenz zur Abkehr von der Realität zeigt Beatrice. Bei ihr hat sie die Form einer „Flucht von ihrer Identität“,⁸⁶⁹ insofern als sie ihre wahre Herkunft nicht herausfinden will. Es genügt ihr, mit der Idee zu leben, dass sie von Don Manuel geliebt wird, ohne zu wissen, wer sie wirklich ist.⁸⁷⁰

Schließlich ist Homanns Ansicht nach auch der Chor in *Die Braut von Messina* eine (kollektive) Figur, der es an Willen zu selbstbestimmtem Handeln im Sinne der Aufklärung mangelt. Dies drückt sich dadurch aus, dass der Chor an verschiedenen Stellen des Dramas seine Bereitwilligkeit kundgibt, sich fremder Herrschaft zu unterwerfen. Er ist sich seiner Schwäche zwar bewusst, glaubt aber, dass ihm diese Haltung zumindest das Überleben garantiert:

— *Die fremden Eroberer kommen und gehen,
Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen.*⁸⁷¹

Der Chor meidet also – genau wie Don Cesar, Isabella, Diego und Beatrice – die Konfrontation mit der Wirklichkeit. Er will die realen Konsequenzen seiner Situation in ihrer vollen Tragweite nicht anerkennen, weil daraus die Forderung resultieren würde, seine gesicherte Existenz um der Freiheit willen aufzugeben.

Ich kann mit all diesen Argumenten Homanns nur einverstanden sein. Meine Kritik an ihrer Analyse von *Die Braut von Messina* beginnt an dem Punkt, wo sie den Eskapismus sowohl des sentimentalischen Dichters als auch der dramatischen Figuren zur Begründung ihrer These verwendet, Schillers Drama sei eine pathetische Satire. *Zwar ist in dem Stück das Element der Wirklichkeitsflucht vorhanden und wird sogar hervorgehoben, doch bezweckt Schiller damit nicht – wie er in seiner Vorrede zu Die Braut von Messina in Bezug auf den Gebrauch des Chors erwähnt und wie ich im Verlauf meiner Untersuchung darlegen werde – eine entsprechende Flucht seiner Zuschauer vor der realen Welt.* Vielmehr geht es ihm darum, die Menschen im Sinne seiner pädagogischen Ästhetik, zu der auch das hier besprochene Drama gerechnet werden muss, auf die Möglichkeit ihrer Befreiung von inneren Widersprüchen und

⁸⁶⁸ Vgl. Homann 1977: 140.

⁸⁶⁹ Homann 1977: 149.

⁸⁷⁰ Vgl. NA 10, 57.

⁸⁷¹ NA 10. 29.

Konflikten durch ein Aussöhnen mit sich selbst und somit auf die Möglichkeit einer Verbesserung ihrer Situation *innerhalb* der realen Welt aufmerksam zu machen.⁸⁷²

Ziel meiner Arbeit ist also zu zeigen, dass das Erhabene infolge der Komplexität des Stoffs, der Handlung und der Charaktere von *Die Braut von Messina* die Zuschauer zu Reflexion über ihre eigene Situation animiert, was wiederum einen Beitrag zu deren realer „Befreiung“ leisten kann. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Entscheidung Schillers, für sein Drama die strenge Form der antiken analytischen Tragödie aufzugeben:

„Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nehmlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermesslich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der Tragischen Form ganz widerstrebt, dabey zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht daß etwas *geschehen seyn* möchte, das Gemüth ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte. Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. [...] Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Species davon: am allerwenigsten würde man, aus weniger fabelhaften Zeiten, ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts andres zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist.“⁸⁷³

Was diese Äußerungen Schillers, die vor allem seine Distanzierung von der antiken Tragödie betonen (Träume statt Orakel, Wahl einer neue Fabel), für meine Analyse wichtig werden lässt, ist das dort angesprochene Moment der Furcht, welche meiner

⁸⁷² „Alle Motive, Handlungselemente, Sujets und dramatischen Mittel, die Schiller, letztlich unter wirkungsästhetischem Aspekt, zusammentrug, beweisen die Ohnmacht individuellen Handelns auf vielfache Weise. Als geschichtlichen Befund hat er diese Tatsache nie explizit formuliert, aber ihr Niederschlag in den dramatischen Strukturen und Inhalten besonders der Entwürfe bis hin zum ‚Demetrius‘ ist offenkundig. Mit ebendiesen Mitteln aber [...] beabsichtigte Schiller gerade, auf die Fähigkeit des Individuums zu wirken, seine menschliche Souveränität selbst hervorzubringen, zu bewahren und zu bewähren“ (Oehme 1987: 297).

⁸⁷³ Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, Brief an Goethe, 2.10.1797, 330f.

Ansicht nach mehr zur Reflexion anregt als das Gefühl des (Mit-)Leidens.⁸⁷⁴ Schiller hat diesen Wechsel vom Leiden zur Furcht bewusst vollzogen.⁸⁷⁵ Nun hat sich Schiller hierzu allerdings nicht völlig klar ausgedrückt: Es gibt eine zeitliche Unbestimmtheit der Furcht, die sowohl auf ein bereits eingetretenes Geschehen als auch auf ein möglicherweise noch einzutretendes Ereignis bezogen wird. Joachim Müller⁸⁷⁶ teilt die Ansicht Schillers, dass die Furcht vor etwas eventuell in der Zukunft Geschehenden weniger bedrückend sei als die Furcht vor etwas bereits Geschehenem.⁸⁷⁷ Auch Paul Barone stimmt dem zu und begründet dies mit der Notwendigkeit einer schon vollzogenen Handlung im Gegensatz zu einem zukünftigen Ereignis, dessen Eintreten von der Entwicklung des Dramas und den Handlungen der Figuren abhängt und somit nicht notwendig geschehe. Die Zuschauer könnten daher immer noch auf einen positiven Ausgang der Tragödie hoffen, was ihre Furcht mildere.⁸⁷⁸

Meiner Meinung nach sollte die Problematik der Furcht anders formuliert werden: Das Publikum weiß entweder aus der Lektüre des Textes oder aus dem Mitvollzug des Bühnengeschehens, dass schreckliche Ereignisse sich tatsächlich ereignet haben (der Fürst hat seinem Vater die Braut geraubt; der Fürst entscheidet, seine Tochter zu vernichten; die beiden Brüder haben sich in ihre Schwester verliebt). Somit ist es nichts Vergangenes, vor dem man sich fürchten müsste. Gegenstand der Furcht sind vielmehr die *möglichen Konsequenzen* der vergangenen Ereignisse. Die Konsequenzen können erwartungsgemäß ausfallen. Eine Enthüllung der Liebesbeziehung zwischen Don Cesar bzw. Don Manuel und ihrer Schwester dürfte beispielsweise das Ende derselben bedeuten; bei fortgesetzter Heimlichkeit des erotischen Verhältnisses wäre hingegen mit Inzest zu rechnen. In diesem Fall würde das Leid der Figuren nach dem Muster des Heroisch-Erhabenen das Mitleid der Zuschauer erregen: Jemand hat gegen ein moralisches Gesetz verstoßen und muss nun die Konsequenzen dafür tragen. *Verbindet man allerdings die Konsequenzen unmoralischer Taten mit Begriffen wie Orakel, Schicksal, Willensfreiheit und Heteronomie* (z.B. bei der Deutung des Orakelspruchs, Beatrice würde die Herzen der

⁸⁷⁴ Es sei gemerkt, dass Schiller das Moment der Furcht in seiner Schrift *Über die tragische Kunst* (aber auch im Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*) „erstaunlicherweise“ (NA 21, *Anmerkungen zu Band 20*, 176) nicht berührt hat.

⁸⁷⁵ Vgl. Barone 2004: 112, 194.

⁸⁷⁶ Müller 1955/1956: 61–71.

⁸⁷⁷ Müller 1955/1956: 61.

⁸⁷⁸ Barone 2004: 187.

zwei Brüder „vereinen“), *so erhält Leidensbegriff eine neue Bedeutungsdimension. Ich würde hier von einem „reflektiven“ Mitleiden des Publikums sprechen, denn man muss zunächst reflektieren, um überhaupt die möglichen Konsequenzen bereits geschehener Taten vorhersehen zu können und deshalb Mitleid für die Figuren zu empfinden.* Dem Betrachter oder Leser des Dramas stellen sich eine Reihe von Fragen: Leidet Beatrice gerechtfertigt, weil sie aus freiem Willen etwas Unmoralisches getan hat, wofür sie folglich die Verantwortung trägt? Wenn nicht, wieso leidet sie für etwas, an dem sie nicht schuld ist? Wie verhält es sich mit der Freiheit des Willens? Noch wichtiger erscheint mir der Fall des Fluchs. Ein schreckliches Ereignis hat bereits stattgefunden: der Vater des Fürsten hat seine Frau, seinen Sohn und die gesamte Familie verflucht. Der Zuschauer befürchtet nun, dass dieser Fluch Wirklichkeit werden könnte. Dessen Realisierung – die Ermordung Don Manuels, der Freitod Don Cesars und deren Vorgeschichte – ist allerdings so dargestellt, dass das Publikum den Tod der Brüder nicht mit Sicherheit als Folge des Fluchs identifizieren kann. Für den Zuschauer hat es zum Beispiel den Anschein, Don Cesar begehe Selbstmord, nicht weil er für seine Schuld gegenüber seiner Familie büßen will oder weil er die Unabänderlichkeit seines Schicksals erkennt, sondern weil er Beatrices Liebe zu seinem Bruder nicht akzeptieren kann. Ein Mann, der aus einem so emotionalen, allzu menschlichen Beweggrund *entscheidet* sein Leben zu beenden, handelt nicht aus Notwendigkeit. Die Furcht ist demzufolge hier für die Zuschauer ein Motor der Reflexion, indem sie durch die das gesamte Drama kennzeichnende Komplexität zum Nachdenken über zentrale Fragen des menschlichen Daseins anregt, bevor Mitleid überhaupt empfunden werden kann. *Gegenstand der Furcht des Zuschauers sind also nicht die Leiden möglicherweise unmoralisch handelnder Figuren, sondern die durch die Handlung evozierten Fragen nach der Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen.*⁸⁷⁹ Barone schreibt zu Recht, die tragische Wirkung werde in den späten Tragödien Schillers durch die Furcht, nicht das Mitleid erzielt,⁸⁸⁰

⁸⁷⁹ An die Stelle des Erhabenen der Natur, welches beim Heroisch-Erhabenen eine physische Bedrohung der Existenz und einen entsprechenden Triumph der moralischen Freiheit bedeutete, treten beim Erhabenen im Spätwerk Schillers, das zuerst in der Schrift *Über das Erhabene* formuliert wurde, die Verworrenheit und Unordnung der Natur und der Weltgeschichte sowie – was für meine Analyse sehr wichtig ist – das *Schicksal* als Macht, gegen die der Mensch zu kämpfen hat. „Allerdings erhält diese Kantische Ästhetik des Erhabenen bei Schiller eine neue und eigene Wendung. Denn diesem geht sogleich die bei Kant unbedacht gebliebene Analogie zwischen Natur ‚als Macht‘ und *Schicksal* ‚als Macht‘ (nämlich hier wie dort als Bedrohung für Leib und Leben) auf, und er überträgt das Paradigma des ‚Dynamisch-‘ oder ‚Praktisch-Erhabenen‘ in die Poetik der Tragödie, um es hier in Dienst zu nehmen als Theorie der tragischen Wirkung“ (Riedel 2001: 4).

⁸⁸⁰ Vgl. Barone 2004: 189.

doch wäre dem hinzuzufügen, dass das spätere, nicht mehr heroische Erhabene bei den Zuschauern Furcht nicht als Reaktion auf die unabänderliche Macht des Schicksals hervorruft, sondern als Stimulans der Reflexion. Dieser prinzipiellen Vorherrschaft der Furcht gegenüber dem Mitleid entspricht die oben erwähnte Abweichung Schillers von der streng analytischen Form des sophokleischen Dramas.⁸⁸¹ In Schillers *Die Braut von Messina* sind sämtliche Ereignisse zweideutig, alles bleibt bis zum Ende offen und sowohl der Grund des Leidens als auch die Tragik des Geschehens an sich bleiben stets fraglich. Der Rezipient weiß, dass etwas Tragisches geschehen kann, doch wird durch die Gestaltung der Fabel in ihm nicht Mitleid für die davon Betroffenen, sondern die Furcht vor dessen Konsequenzen geweckt; eine Furcht, die immer bedrückender wird, solange die jeweilige Konsequenz sich verschiebt, um dann am Ende durch ihre Vollstreckung die Verworrenheit der Handlung noch zu steigern und somit Anreiz zu ästhetischer Reflexion zu bieten. Gleichzeitig wird die für die ästhetische Reflexion notwendige *Sicherheit* gewährleistet, dass das, was der Zuschauer befürchtet, nicht wirklich passiert. Diese ästhetisch-reflektive Furcht und die mit ihr einhergehende Ratlosigkeit und Konfusion veranlassen den Rezipienten dazu, Fragen zu stellen, sich Gedanken zu machen, im Gegenteil zum Mitleid, das eher dazu neigt, den Zuschauer rein emotional zu ergreifen. Selbstverständlich gibt es in *Die Braut von Messina* auch Momente des (Mit-)Leidens, z.B. der letzte Tod Don Cesars oder die reine Tragik der Leidensfigur Isabella. Doch scheint mir Schiller das Moment der Furcht in den Vordergrund gestellt und die Handlung so konstruiert zu haben, dass die Spannung und somit die Furcht des Publikums bis zum Ende aufrechterhalten bleiben, was optimale Bedingungen für einen reflektierenden Mitvollzug des Geschehens schafft. In diesem Sinn resümiert Ernst Bergmann: „Daher bleiben für den Schlußakt, der die Katastrophe bringt, die wir schon seit dem Höhepunkte des Dramas mit Notwendigkeit herannahen sahen, doch noch genug Spannungsmomente übrig, daß unser Interesse bis zum Ende der Tragödie wach erhalten bleibt.“⁸⁸² Weiter schreibt Bergmann: „Bis zum letzten Augenblicke bleibt durch die große Kunst des Dichters in uns die Hoffnung lebendig, daß Cesar leben wird trotz der erkannten

⁸⁸¹ Zur These, dass *Die Braut von Messina* der Form des analytischen Dramas nicht völlig entspricht vgl. auch Prader 1954: 63ff. Für Prader besteht der Hauptunterschied darin, dass Schiller sein Drama so konzipiert habe, dass die „entscheidende Tat [...] erst am Schluss des dritten Aktes“ vollbracht werde und nicht am Anfang, wie es etwa beim rein analytischen Drama *König Ödipus* von Sophokles der Fall sei.

⁸⁸² Bergmann 1903: 27.

Notwendigkeit seines Todes.“⁸⁸³ Dem ist hinzuzusetzen, dass der Zuschauer ebenso unablässig *befürchten* muss, Don Cesar möge sterben *wegen* der erkannten Notwendigkeit seines Todes. So kommentiert denn auch der Chor anlässlich der Ermordung Don Manuels durch Don Cesar:

*Längst wohl sah ich im Geist mit weiten
Schritten das Schreckensgespenst her schreiten
Dieser entsetzlichen blutigen That.
Dennoch übergießt mich ein Grauen,
Da sie vorhanden ist und geschehen,
Da ich erfüllt muß vor Augen schauen,
Was ich in ahndender Furcht nur gesehen,
All mein Blut in den Adern erstarrt
Vor der grässlich entschiedenen Gegenwart.*⁸⁸⁴

Die Braut von Messina kann wenig zu einer Erziehung des Publikums in dem Sinne beitragen, dass es dieses direkt auf die Möglichkeit hinwiese, eine freie Existenz unter sinnlichen Bedingungen zu führen. Es gibt keinen guten Helden, der am Ende des Stücks sein Leben für ein Ideal aufgäbe; vielmehr wird der Zuschauer durch die erhabene Tragik der Darstellung mit der Frage konfrontiert, ob es ihm tatsächlich möglich sei, selbstbestimmt zu leben. In dieser Hinsicht wird es für ihn zum Problem, das Gute vom Bösen, das Schicksalhafte von der freien Wahl zu unterscheiden oder die Bedeutung von Begriffen wie Versöhnung, Liebe und Mutterliebe klar zu definieren. Das Stück bietet also reichlich Stoff zum Reflektieren. Diesem Zweck dient auch die Einführung des Chors, der dazu dient, die Spannung der tragischen Handlung zu entlasten, denn Reflexion setzt nicht zuletzt eine emotionale Distanz des Zuschauers zum Geschehen voraus. Dem aufgeklärten, idealistischen Charakter des Erhabenen scheint die obige Problematik auf dem ersten Blick nicht zu entsprechen. Berücksichtigt man allerdings, dass Schiller sowohl dem tragischen Dichter als auch der sentimentalischen Kunst im Allgemeinen eine erzieherische Aufgabe zuweist, so darf man das Drama *Die Braut von Messina* als gelungen bezeichnen, da es auf dem Weg der Reflexion durchaus zur Kultivierung des menschlichen Gemüts beiträgt.

⁸⁸³ Bergmann 1903: 31.

⁸⁸⁴ NA 10, 91f.

Auch Renate Homann berücksichtigt das Moment der Reflexion, wenn sie in ihrer Analyse zu dem Schluss gelangt, *Die Braut von Messina* sei eine pathetische Satire. Sie versteht allerdings die Reflexion nicht als treibende Kraft dieser Tragödie, die der ästhetischen Erziehung der Zuschauer dient, sondern beschränkt sich darauf, die Rolle der Reflexion beim Verständnis vor allem der sprachlichen Struktur zu betrachten: als Leistung des Rezipienten, der Wörter, Sätze und Dialoge interpretiert und zu sinnvollen Bedeutungseinheiten zusammenfügt.

„Die ästhetische Reflexion des Rezipienten soll aktiviert werden aufgrund der dargestellten Beziehungen von Einzelem und seinem Sinn in den Beziehungen der Sprachkomponenten: in einem Wort, in einem Satz, im Sprechen einer Figur, in den Beziehungen von Sprechen und Situation, im Miteinander oder Gegeneinander des Sprechens in einem Dialog, in den Beziehungen von einzelnen Worten und Sätzen zum Dialog als einem Ganzen, in den Beziehungen des Sprechens der Figuren zum ästhetisch-metaphorischen Sprechen des ganzen Stücks, um einige aus der Fülle der Beziehungen, der Verhältnisse, zu nennen, die im Sprechen eines Dramas möglich sind.“⁸⁸⁵

Hat Homann somit in Schillers Trauerspiel ein Moment der Reflexion (induktive Bewegung vom konkreten Einzelfall zur allgemeinen Aussage) festgestellt, so ist eine notwendige Voraussetzung erfüllt, um dem Stück das Etikett „pathetische Satire“ zuweisen zu können, da die ernst-pathetische Satire als zur Kategorie des Erhabenen gehörig immer auch zum Nachdenken anregen will. Mein alternativer Vorschlag, *Die Braut von Messina* als Reflexionsdrama zu bezeichnen, in deren Zentrum das Erhabene als Auslöser von Denkprozessen steht, geht hingegen von der These aus, dass (1) die Reflexion beim Zuschauer nicht allein durch sprachliche Formen oder inhaltliche Beziehungen und Konstellationen der Figuren in Gang gebracht wird, sondern auch und vor allem durch die in der Tragödie konkret dargestellte, tiefe und alles in Frage stellende Verworrenheit; und dass (2) der Dichter damit die Absicht verfolgt, positiv auf die Lebenswirklichkeit des Publikums einzuwirken. Das Publikum besuche nämlich das Theater, wie Schiller in seiner Vorrede zum Gebrauch des Chors in *Die Braut von Messina* schreibt, um daraus einen realen Nutzen zu ziehen: „Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen

⁸⁸⁵ Homann 1977: 116f.

Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen [...].⁸⁸⁶ Nun ist es Schiller zufolge eben die Reflexion, durch die sich der Mensch über eine rein sinnlich-materielle Existenz erhebt und zu einem freien, selbstbestimmten Individuum wird. Unter Reflexion versteht Schiller, wie auch Homann bemerkt, ein menschliches Grundbedürfnis, nämlich gedanklich vom Besonderen zum Allgemeinen fortzuschreiten, ausgehend vom konkreten sinnlich Gegebenen abstrakte Ideen und Begriffe zu formen. Auch die Tragödie müsse daher entsprechenden Anreiz zur Reflexion bieten: „Nun ist aber der Mensch so gebildet, daß er immer von dem Besonderen ins Allgemeine gehen will, und die Reflexion muß also auch in der Tragödie ihren Platz erhalten.“⁸⁸⁷ Was Homann allerdings nicht erwähnt, ist dass die Reflexion dem von Schiller unablässig verfolgten Ziel der Kunst dient, „das Materielle durch Ideen zu beherrschen“ und dadurch dem Menschen zu geistiger Freiheit zu verhelfen.⁸⁸⁸ Dadurch dass *Die Braut von Messina* den Rezipienten veranlasst, sich Gedanken über Freiheit und Fremdbestimmung, über die Grenzen der Autonomie und die Macht des Schicksals zu machen, kann sie in zweifacher Hinsicht als typisches Produkt sentimentalischer Dichtkunst gelten: zum einen bezüglich der Mittel (Widerspiegelung des Konflikts des Dichters mit sich selbst und der Gesellschaft, Fehlen einer ästhetischen Bestimmung, Erhabenheit im Mittelpunkt der ästhetischen Theorie und Praxis), zum anderen hinsichtlich des Zwecks, insofern als das Publikum im reflektierenden Mitvollzug der Tragödie bereits einen Schritt in Richtung reale Selbstbestimmung unternimmt. In diesem Sinne kann man sagen, dass Schiller mit seinem Drama *Die Braut von Messina* eine neue Kategorie des Reflexions-Erhabenen begründet hat. Im Folgenden möchte ich diese Behauptung anhand verschiedener Stellen im Verlauf des Dramas belegen. Zunächst argumentiere ich, dass *Die Braut von Messina* weder unter die Kategorie des Charakterdramas noch unter die des Schicksalsdramas fällt, sondern am besten als Reflexionsdrama zu klassifizieren ist.

⁸⁸⁶ NA 10, 8.

⁸⁸⁷ NA 10, 12f.

⁸⁸⁸ NA 10, 9.

2.5.2 Die Braut von Messina ist weder ein Schicksalsdrama noch ein Charakterdrama, sondern ein Reflexionsdrama

In Schillers *Die Braut von Messina* stößt man immer wieder auf die Problematik der Abhängigkeit des menschlichen Daseins vom Schicksal.⁸⁸⁹ Der kritische Fragenkomplex lautet dabei: Ist das Verhalten der Figuren auf ein alles beherrschendes Schicksal oder vielmehr auf deren Charakterzüge zurückzuführen? Ist ihr Leben durch ihre Vergangenheit vorbestimmt oder nehmen sie darauf durch ihre jeweiligen freien Willensentscheidungen Einfluss? Kurz: Ist *Die Braut von Messina* ein Schicksals- oder ein Charakterdrama?

Zunächst sei es hier eine kurze Übersicht der diesbezüglichen Literatur gegeben:

(1) Zu den Befürwortern der Charakterdrama-Interpretation zählen: KRAFT: „Weil die dramatischen Personen in der Unzulänglichkeit ihrer Charaktere handeln, gehen die Träume in Erfüllung“.⁸⁹⁰ – BERGMANN: „Diese Vorfabel aber für die Hauptursache und das eigentliche Drama nur für eine Abwicklung der durch ein ‚Schicksal‘ dort geschaffenen Verhältnisse zu halten, scheint mir durchaus falsch. Vielmehr liegen alle wirklichen Geschehnisse im Drama selbst“.⁸⁹¹ – ALT spricht sich für die Eigenverantwortlichkeit der Protagonisten aus: „Verantwortlich für den Irrsinn von Inzest, Lüge und Brutalität sind allein die Menschen, die die Zeichen der Orakel deuten, wie es ihnen gefällt, um sich selbst zu exkulpiert. Die Tragödie inszeniert keinen Fatalismus, sondern eine subtile Psychologie der Schuld, die den Einzelnen in die Notzwänge einer selbstveranlaßten Unmündigkeit treibt, ohne daß die Götter dafür verantwortlich wären“.⁸⁹² – JANZ betont, dass die Figuren des Dramas das, was ihnen widerfährt, letztlich selbst verschuldet haben. „So beharrlich die Protagonisten für alles, was geschieht, das Schicksal haftbar machen, so nachdrücklich insistiert das Drama auf der Identifikation individueller Schuld“.⁸⁹³ – OESTERLE bezeichnet das Schicksalhafte in *Die Braut von Messina* als „randständig“: „An die Stelle von Mythos, Fluch und Fatum treten im Drama *Braut von Messina* mit dem Untertitel ‚Die feindlichen Brüder‘ die kleinen und mittelgroßen menschlichen und allzumenschlichen *Geheimnisse*. Diese Geheimnisse sind – einzeln besehen – alles

⁸⁸⁹ So verflucht beispielsweise, wie oben erwähnt, der Vater des Fürsten seine gesamte Familie, weil sein Sohn ihm die Gattin (Isabella) geraubt und selbst zur Frau genommen hat.

⁸⁹⁰ Kraft 1974: 26.

⁸⁹¹ Bergmann 1903: 4.

⁸⁹² Alt 2008: 197.

⁸⁹³ Janz 1984: 330

andere als fatal“.⁸⁹⁴ – SCHULZ: „Die Ursache für den katastrophalen Ausgang ist kaum in einem am Anfang stehenden Urfrevel zu suchen, [...] sie liegt vielmehr in den in ihren Auffassungen schwankenden und leicht täuschbaren Handelnden selbst und in deren Fehlhaltungen“.⁸⁹⁵ – KLUGE: „Das Schicksal der dramatischen Personen ist ursprungs- und wesensmäßig an ihr Verhalten gebunden und in diesem begründet, nicht ein metaphysisches Verhängnis, welches die Menschen unversehens überfällt [...]. Der Fluch, dessen genauer Inhalt nicht mitgeteilt wird, erfüllt sich, nicht weil er als Schicksal die Familie belastet, sondern weil die Menschen durch ihr Verhalten alles tun, daß eintritt, was vorhergesagt ist bzw. was sie für vorhergesagt halten“.⁸⁹⁶

(2) Hingegen wird *Die Braut von Messina* von folgenden Autoren als Schicksalsdrama interpretiert: WAGNER: „Es scheint demnach eine Vorherbestimmung zu geben, der der Mensch nicht entrinnen kann. Also bewegt sich das Leben in diesem Drama unter der Zwangsläufigkeit einer Vorhersage auf ihre Erfüllung zu, aber die Zwischenglieder sind menschlich schuldhaft Handlungen, eine nach der andern an Gewicht das einzige Eingreifen von aussen her weit übertreffend“.⁸⁹⁷ – Auch PIKULIK muss ich zu den Befürwortern der Schicksalsdrama-Interpretation zählen, obwohl er berücksichtigt, dass Schiller auch der Psychologie der Figuren einen zentralen Stellenwert beimisst: „Sowohl Schicksalstragödie wie verschleiertes Psychogramm, bietet das Stück [...] somit zwei Ansichten: in der Oberflächenstruktur eine Verkettung von scheinbar metaphysischen Verhängnissen, in der Tiefenstruktur eine Verkettung von seelischen Umständen“.⁸⁹⁸ – WELLS: „My thesis is that this play is in fact a fate-tragedy like the many that dominated the German stage for fifteen years or more after Schiller's death“.⁸⁹⁹ – RITZER bezeichnet *Die Braut von Messina* als Schicksalsdrama, obwohl sie unter Schicksal eigentlich die negativen Konsequenzen versteht, die aus individuellem Verstoß gegen moralische Gesetze resultieren: „Nicht als empirische Ursache, sondern als moralischer Grund eröffnet diese Ursünde der Sinnlichkeit eine Genealogie von Laster und Verbrechen, wie sie bald zum Inventar jedes Schicksalsdramas gehören wird“.⁹⁰⁰ – ALBRECHT gehört ebenfalls zu den Verfechtern einer Schicksalsinterpretation des Dramas:

⁸⁹⁴ Oesterle 2008: 170.

⁸⁹⁵ Schulz 2005: 210.

⁸⁹⁶ Kluge 1979: 256f.

⁸⁹⁷ Wagner 1947: 50.

⁸⁹⁸ Pikulik 2004: 278.

⁸⁹⁹ Wells 1965: 191.

⁹⁰⁰ Ritzer 1996: 146; vgl. auch Ritzer 1998: 262.

„Vergegenwärtigt man sich die Grundfunktion des Chors, wird die Ansicht bestätigt, daß Schiller keinen bloß subjektiven Schicksalsglauben als vielmehr eine unerbittliche und unerforschliche, objektiv-idealistisch gedachte Macht darstellen will – eine Macht, die das Walten der Geschichte beziehungsweise den Vollzug des moralischen Weltgerichts symbolisiert“.⁹⁰¹ – Eine der interessantesten Argumentationen für die These, *Die Braut von Messina* sei ein Schicksalsdrama, liefert BARONE.⁹⁰² Er verbindet den Begriff des Charakterdramas mit der in Schillers Frühwerk zentralen Kategorie des Heroisch-Erhabenen. Der Charakter des Helden diene sowohl in den Trauerspielen als auch in den theoretischen Schriften Schillers vor 1795 als Vorbild für die moralische Unabhängigkeit des Menschen, die beim Zuschauer zu fördern für den Dichter das Ziel seiner Kunst darstelle. Dies gelte auch für negativ besetzte Charaktere, wobei die moralbildende Wirkung dadurch realisiert werde, dass jene Charaktere sich am Ende für einen höheren Zweck (z.B. das Gemeinwohl) aufopfern oder durch die moralische Ordnung bestraft werden. Barone versteht Freiheit folglich in dem Sinne, dass die Helden vor 1795 sich in kritischen Situationen aus freiem Willen für moralische Selbstbestimmung und gegen ihre sinnlichen Triebe und Bedürfnisse entscheiden. Nach Schillers Wende um 1795 hingegen sei die Kategorie des Erhabenen, Barone zufolge, eng mit der Handlung verknüpft, wobei das Schicksal eine zentrale Rolle im Hinblick auf das Tragische spiele: „Schiller versucht, das Ganze des Handlungszusammenhangs auf einen einzigen Handlungsmoment zurückzuführen [der gewissermaßen dessen Auslöser darstellt]. [...] Für das Verhältnis der Charaktere zur Handlung folgt daraus, daß die Katastrophe nicht durch den Hauptcharakter herbeigeführt wird, sondern eine natürliche oder notwendige Folge der inneren Handlungskausalität ist“.⁹⁰³ Dass Barone diese Handlung mit dem Schicksal identifiziert, schließen wir aus folgender Formulierung: „Es ist also die Vorstellung der *Notwendigkeit* der Handlung, welche die Furcht erhöht – und zwar offenbar deshalb, weil wir uns dem Notwendigen nicht widersetzen können“.⁹⁰⁴

(3) Einige Autoren neigen weder zur einen noch zur anderen der beiden Deutungen. GUTHKE⁹⁰⁵ betont, dass man nicht behaupten könne, die Handlung des

⁹⁰¹ Albrecht 1982: 241.

⁹⁰² Vgl. Barone 2004: 183ff.

⁹⁰³ Barone 2004: 186.

⁹⁰⁴ Barone 2004: 187, Hervorhebung im Original.

⁹⁰⁵ Vgl. Guthke 1994.

Dramas *Die Braut von Messina* werde nur vom Schicksal oder nur von den Charakteren vorangetrieben. – So auch SCHADEWALDT,⁹⁰⁶ der das Zusammenwirken von Schicksal und Charakteren unter den Begriff des „Dämons“ fasst. – Zum selben ambivalenten Interpretationstypus gehört auch die Analyse von WIESE: „Dennoch müssen wir nach dem Waltenden fragen, dem ja die höchste Würde der tragischen Kunst zuteil werden sollte. Ist es christlich oder heidnisch? Ist es Schicksal oder Zufall? [...] Schiller hat es im Zwielficht gelassen“.⁹⁰⁷ – ATKINS scheint ebenfalls mit einer doppelsinnigen Interpretation des Dramas einverstanden zu sein, obwohl er betont, dass insbesondere die letzten dramatischen Werke Schillers von dem Gedanken schicksalhafter Notwendigkeit geprägt sind: „Keine dieser rätselhaften Äußerungen [Schillers, V.D.] [...] läßt darauf schließen, daß Schiller zu der [...] Ansicht neigte, nach der in jeder klassischen Tragödie eine transzendente Schicksalsmacht als unsichtbarer Gegenspieler mitwirkt. [...] Es wäre daher denkbar, daß Schiller die offensichtlich unvereinbaren Begriffe von Schicksal und Verantwortung in der ‚Braut von Messina‘ bewußt und ironisch konfrontiert“.⁹⁰⁸ – Die Ansicht, Schiller habe in *Die Braut von Messina* das Schicksal und die Charaktere der Figuren gleichberechtigt in den Vordergrund gestellt, teilt ferner THOMSON: „Schiller’s tragedy combines as far as is surely possible the essential features of both a character-tragedy and a fate-tragedy. It incorporates both moral sin and supernatural influence, human responsibility and determinism, apparent freedom of choice and fatal activity“.⁹⁰⁹ – Die Interpretation von OELLERS stellt einen Sonderfall dar. Er klassifiziert *Die Braut von Messina* weder als Schicksalsdrama noch als Charakterdrama. Vielmehr scheint er meine Hypothese, dass *Die Braut von Messina* ein Reflexionsdrama ist, zu bestätigen, wenn Oellers etwa in Bezug auf die ästhetische Wirkung des Dramas auf das Publikum betont: „Das [...] Drama will nichts lehren. Wo kaum etwas plausibel ist, wo die Frage nach dem Grund von Geschehnissen nicht beantwortbar ist, erübrigt es sich, nach Sinn und Bedeutung des Dargestellten zu suchen. [...] *Die Braut von Messina* handelt nicht von der Erfüllung eines Fluchs, nicht von der Schuld [...]. Im Grunde tendiert das Stück zur Gegenstandslosigkeit; das poetische, oft lyrische Sprechen soll Zuschauer und Leser gefangen nehmen, das schön und oft bedeutungsvoll Gesagte, das sich immer wieder

⁹⁰⁶ Vgl. Schadewaldt 1969: 298f.

⁹⁰⁷ Wiese 1978: 753.

⁹⁰⁸ Atkins 1959: 536f.

⁹⁰⁹ Thomson 1978: 332.

(wie etwa die Schluss-Sentenz) verselbstständigt, soll das Herz rühren und den Verstand anregen“.⁹¹⁰

Meine These besagt, dass es auf diese Frage keine eindeutige Antwort gibt. Im Folgenden will ich anhand von Beispielen belegen, dass Schiller mit *Die Braut von Messina* weder eine Schicksalstragödie schreiben wollte⁹¹¹ noch den Typus des Charakterdramas im Sinn hatte, demzufolge die Figuren einzig aufgrund ihres freien Willens und ihrer charakterlichen Qualitäten handeln, so dass ihr tragisches Ende ausschließlich selbstverschuldet ist. Vielmehr möchte ich zeigen, dass es Schillers Absicht war, die Ausweglosigkeit der handelnden Figuren und die Unmöglichkeit einer klaren Antwort auf die Frage nach der Freiheit der menschlichen Existenz so herauszuarbeiten, dass die Zuschauer immer stärker zur ästhetischen (d.h. freien) Reflexion, jenem wichtigsten Moment moderner Dichtung, angeregt würden. Alle wichtigen Handlungen und Entscheidungen der Helden werden so dargestellt, dass sie der Zuschauer nicht einfach entweder auf das Schicksal oder auf individuelle Schuld zurückführen kann. Diese beiden kausalen Prinzipien erscheinen nicht als einander ausschließende Gegensätze, sondern sind unlösbar miteinander verwoben.⁹¹² Dem Zuschauer bleibt nichts übrig als sich Fragen zu stellen: Sind die Leiden und tragischen Entwicklungen das Resultat blinden Schicksals, einer willkürlichen Urschuld, eines Fluchs? Oder leiden die Figuren vielmehr an den Konsequenzen ihrer freien Entscheidungen und Handlungen?⁹¹³ Welche Rolle spielen diese

⁹¹⁰ Oellers 2005: 280f.

⁹¹¹ Einer der Gründe, warum Schiller bei der Arbeit an *Die Braut von Messina* von Anfang an dem Grundprinzip der antiken Tragödie, das Schicksal in den Mittelpunkt zu stellen, skeptisch gegenüber stand, liegt vielleicht darin, dass zu der Zeit, als Schiller das Werk konzipierte, in Weimar die Dramen *Ion* und *Alarcos* der Brüder Schlegel aufgeführt wurden. Es handelt sich um zwei Bühnenwerke, welche die im antiken Sinn tragische Herrschaft des Schicksals aus der Perspektive der Romantik in Frage stellten und durch Prinzipien wie „psychologische Motivierung der Handlung“ oder „Ehre“ zu ersetzen beabsichtigten (vgl. Jeßing 2006: 361, 364ff.).

⁹¹² „Man kann nur schließen, und dieser Schluß setzt sich in neueren Versuchen, mit dem Sorgenkind zurandezukommen, immer mehr durch, daß alles Operieren mit dem Begriff Schicksal im transzendenten Sinne sich in Kreisbahnen bewegt und so in die Irre führt. [...] Das Verhältnis von Schuld und Schicksal, auch wenn man diplomatisch ‚Schicksal‘ als Metapher nimmt, bleibt auch von daher undurchschaubar“ (Guthke 1994: 264).

⁹¹³ Die Frage nach der Schuld oder Unschuld einer Person hängt mit der Frage zusammen, ob diese aus freien Willen agiert oder nicht: Schuld an einer Tat kann ich nur sein, wenn ich frei gehandelt habe. Doch: „Bei eingehender Analyse der Dramen unter dem Gesichtspunkt der schuldhaften Verwicklung ergibt sich dann auch ein durchaus irrationales Bild des Verhältnisses von Absicht und Wirkung. Nicht nur gehen die Folgen moralisch fraglicher Handlungen weit über das beabsichtigte Ziel hinaus, sondern solche Handlungen verwickeln auch andere in schuldhaftes Handeln und ziehen sogar Menschen mit den besten Absichten in heillose Entscheidungen hinein“ (Kaufmann 1959: 77). Schiller setzt sich in seinen Dramen intensiv mit der Problematik der Freiheit des menschlichen Willens auseinander, vor allem im Hinblick auf die von ihm zum Programm erhobene Erziehung des Publikums durch ästhetische Reflexion.

Fragestellungen hinsichtlich der Problematik des Erhabenen, d.h. bei einer Diskussion darüber, ob und wie das Erhabene in *Die Braut von Messina* dargestellt wird?

Zur Einleitung meiner Analyse der oben erwähnten Problematik möchte ich einen kritischen Wendepunkt in der Handlung von *Die Braut von Messina* betrachten: Der Chor, dessen dramatische Funktion ich weiter unten ausführlich behandle, spricht dort das Element des Schicksals und des Fluchs an, als nämlich Don Cesar und Don Manuel sich augenscheinlich miteinander versöhnt haben und ihre Liebe offenbaren (ohne vorerst zu bemerken, dass sie in dieselbe Frau verliebt sind und dass diese Frau auch noch ihre Schwester ist); als Isabella sich entschlossen hat, ihren Söhnen das Geheimnis der totgeglaubten Schwester zu enthüllen; kurz: in dem Augenblick, als das tragische Geschick der mit einem Fluch belasteten Familie sich in Glück und Freude zu verwandeln scheint. Der Chor sieht trotz der hoffnungsvollen Situation eine Bedrohung voraus, die dargestellt wird als doppelte Folge einerseits der moralisch bedenklichen Entscheidung Don Manuels, seine Geliebte aus dem Kloster zu entführen,⁹¹⁴ andererseits des Fluchs, der das Schicksal der Familie nachhaltig prägt:

EINER AUS DEM CHOR

[...]

Auch ein Raub wars, wie wir alle wissen,

Der des alten Fürsten ehliches Gemahl

In ein frevelnd Ehebett gerissen,

Denn sie war des Vaters Wahl.

Und der Ahnherr schüttete im Zorne

Grauvoller Flüche schrecklichen Saamen

Auf das sündige Ehebett aus.

Greuelthaten ohne Nahmen

Schwarze Verbrechen verbirgt dieß Haus.

CHOR

Ja es hat nicht gut begonnen,

Glaubt mir und es endet nicht gut [...].⁹¹⁵

Der Chor macht Andeutungen zu Ereignissen, deren Bedeutung und Zusammenhänge der Zuschauer bzw. Leser nicht ohne weiteres erkennen kann. Dass die Entführung

⁹¹⁴ [EINER AUS DEM CHOR] *Diese lichtscheu krummen Liebespfade, | Dieses Klosterraubs verwegne That, | Denn das Gute liebt sich das Gerade, | Böse Früchte trägt die böse Saat.*(NA 10, 53).

⁹¹⁵ NA 10, 53.

von Beatrice an sich eine frevelhafte Tat darstellt, lässt sich zwar unschwer begreifen. Dass diese allerdings aus dem „schrecklichen Saamen“ des Fluchs, der auf den beiden Söhnen lastet, zu erklären sei, erscheint als eine willkürliche Assoziation des Chors und regt Zuschauer wie Leser zum Nachdenken an. Gleich zu Beginn des tragischen Geschehens stellt sich demnach die Frage nach der Freiheit der handelnden Personen. Schon hier beginnen sich Zweifel an der These zu regen, *Die Braut von Messina* sei ein Charakterdrama, in dem die Figuren ihr Schicksal selbst bestimmen; nicht so sehr deswegen, weil der Chor mit seiner Behauptung Recht haben könnte, sondern vielmehr dadurch, dass er die Rezipienten in eine emotionale Distanz zum Geschehen bringt, die der Reflexion zuträglich ist.⁹¹⁶ Man kann also nicht sagen, ob sich Don Manuel infolge des Familienfluchs oder aufgrund einer Charakterschwäche zur Entführung von Beatrice hat hinreißen lassen. Für den zweiten Fall gibt es nicht einmal Anhaltspunkte, denn wir wissen nichts über Don Manuels Charakter. Wir erfahren lediglich etwas über seine Vergangenheit. Einerseits betrifft das, was uns da mitgeteilt wird, die Magie, das Übersinnliche, die Urschuld, das Schicksal; andererseits vernehmen wir es aus dem Mund eines distanzierten, ruhig reflektierenden Kommentators: des Chors. Es deutet sich somit bereits hier an, dass das vorliegende Stück weder ein Schicksals- noch ein Charakterdrama ist, weil die Kriterien für keine der beiden Deutungen ausreichend erfüllt werden. Ich bin daher der Meinung, dass Schiller bei Szenen wie der obigen nicht beabsichtigte, den Zuschauer vor die Entscheidung zu stellen, ob eine Figur durch ihr Schicksal bestimmt sei oder nicht. Vielmehr wollte er ihn dazu veranlassen sich zu fragen:

⁹¹⁶ Schiller selbst hat die reflexionsfördernde Wirkung des Chors in *Die Braut von Messina* ausdrücklich erwähnt: „Wegen des Chors bemerke ich noch, daß ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte, einen allgemein menschlichen nemlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen specifischen wenn er in Leidenschaft geräth und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. Er hat, als solcher, eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der ruhige über den paßionierten hat, er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft“ (Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, Brief an Körner, 10.3.1803, 649). Aus dieser Bemerkung Schillers geht nicht hervor, dass er die Ansicht vertrete, das Schicksal seiner Figuren sei prädestiniert. Was diese Zeilen verraten ist, dass Schiller seine Zuschauer mittels des Chors in einen Zustand ruhiger Kontemplation versetzen will. Die obige Chorstelle soll z.B. bei den Zuschauern Zweifel wecken, ob Don Manuel tatsächlich Grund zur Freude hat, und sie zum Nachdenken über die Frage veranlassen, wie die Ahnung kommenden Unheils mit der Vergangenheit der handelnden Figur zusammenhängt. Solche Ambiguitäten, Verwicklungen und Gegensätze häufen sich im Verlauf der Handlung so stark, dass man darin die Absicht Schillers vermuten darf, die Reflexion ins Zentrum der ästhetischen Kategorie des Erhabenen zu stellen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass Schiller den Gebrauch des Chors *unmittelbar* mit dem Erhabenen verknüpft, wenn er nämlich das Bild der vom Ufer aus beobachteten Seenot heranzieht. Dieses Bild veranschaulicht in klassischer Weise, dass die Erfahrung des Erhabenen eine sichere Distanz von den Wogen der Leidenschaft voraussetzt, soll sie zu Reflexion und schließlich zu Erkenntnis führen.

„Würde ich Beatrice aus dem Kloster entführen, wenn ich an Don Manuels Stelle wäre?“ Diese Frage wird noch wichtiger, wenn wir wenig später erfahren, dass Beatrice dieser Entführung nicht aus ganzem Herzen zugestimmt hat:

*Warum verließ ich meine stille Zelle,
Da lebt ich ohne Sehnsucht, ohne Harm!
Das Herz war ruhig wie die Wiesenquelle,
An Wünschen leer, doch nicht an Freuden arm.
Ergriffen jetzt hat mich des Lebens Welle,
Mich faßt die Welt in ihren Riesenarm,
Zerrissen hab ich alle frühern Bande,
Vertrauend eines Schwures leichtem Pfande.⁹¹⁷*

Ihr Bedauern bedeutet allerdings nicht, dass sie Don Manuel nicht liebt:

*O komm mein Geliebter [...]
– Da stand er plötzlich an des Klosters Pforte,
Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held.
O mein Empfinden nennen keine Worte!
Fremd kam er mir aus einer fremden Welt,
Und schnell als wär es ewig so gewesen,
Schloß sich der Bund, den keine Menschen lösen.⁹¹⁸*

Wir erfahren, dass Beatrice Don Manuel zwar liebt, dass sie aber dieser Liebe wegen nicht aus dem Kloster fliehen wollte, wo sie vor Jahren von ihrer Mutter versteckt worden war. Don Manuel hat also gewagt, eine Nonne zu „befreien“. Diese Handlung sieht zunächst wie ein reiner Akt der Leidenschaft aus, den wohl auch der ein oder andere Leser in ähnlicher Situation begangen hätte und der also nicht mit irgendeiner schicksalhaften Urschuld erklärt werden kann.⁹¹⁹ Die Situation stellt sich jedoch viel komplizierter dar, berücksichtigt man, dass Beatrices Mutter ihre Tochter gerade deshalb in einem Kloster versteckte, weil ein christlicher Mönch ihren Traum so gedeutet hatte, dass Beatrice ihre beiden einander feindlich gesinnten Brüder dereinst „in Liebe“ vereinen würde. Isabella entscheidet sich also nicht aus reiner Mutterliebe

⁹¹⁷ NA 10, 55.

⁹¹⁸ NA 10, 56.

⁹¹⁹ So argumentiert etwa Frank M. Fowler (1986): „Manuel’s falling in love with Beatrice is the result neither of chance nor of fate; it is a matter of profound psychological inevitability” (136).

zu Beatrice ihre Tochter zu retten.⁹²⁰ Sie tut es auch in der Hoffnung, ihre Söhne damit vor deren Vater zu schützen, der wiederum entschlossen ist sie zu töten, nachdem er von einem „sternekundigen Arabier“⁹²¹ erfahren hat, dass eines Tages seine Tochter sein Reich vernichten würde. Verwirrt fragt man sich: War die „Befreiung“ von Beatrice wirklich nur ein Resultat der Leidenschaft Don Manuels? Oder diente sie der Verwirklichung eines besiegelten Schicksals? Bedeutet das Wort „Befreiung“ hier wirklich „von etwas frei machen“ oder werden hier die Figuren ganz im Gegenteil immer stärker an ihr Schicksal gefesselt? Darüber geben sowohl Schillers Kommentare als auch die Handlung selbst keine klare Auskunft. Wesentlich scheint auch hier zu sein, dass der Zuschauer sich in ruhiger Reflexion in die Lage der Protagonisten versetzt.⁹²²

Ein weiterer Schlüsselmoment, der mich bezüglich der Frage nach der Willens- und Handlungsfreiheit der Figuren beschäftigt hat, ist die Entscheidung Beatrices, den Garten, in dem Don Manuel sie versteckt hat, zu verlassen. Auch dieser Schritt scheint auf den ersten Blick das Resultat freier Selbstbestimmung zu sein, allerdings mit fatalen Folgen für die Protagonistin. Die Befürworter der Theorie des Charakterdramas scheinen richtig zu liegen: Es sieht so aus, als ob Beatrice ihr Schicksal durch das selbstgewählte Verlassen des Gartens besiegelt. Doch die Entscheidung Beatrices, den Garten zu verlassen ist m.E. nicht nur ihrem Charakter zuzuschreiben, sondern trägt auch Züge schicksalhafter Vorsehung. Nicht nur wissen wir, wie schon im Fall Don Manuels, zu wenig über Beatrices Charakter, als dass wir ihre Handlungen darauf zurückführen könnten.⁹²³ Auch stellt sich die Frage, ob ihre

⁹²⁰ „Die Mutterliebe mächtige Stimme nicht | Allein trieb mich das Kindlein zu verschonen. | [...] Dem Gott der Wahrheit mehr als dem der Lüge | Vertrauend, rettet' ich die Gott veheißne, | Des Segens Tochter, meiner Hofnung Pfand“ (NA 10, 66).

⁹²¹ NA 10, 65. Dieser Orientale war das „Orakel“ (NA 10, 65) des Fürsten, was eine zusätzliche Dimension in die ohnehin schon vielschichtige Handlung einführt: den Glauben an Magie und Astrologie. Es war kein spontaner, willkürlicher Entschluss, sich an den Araber zu wenden, sondern fester Bestandteil der Strategie des Fürsten, bei seinen Entscheidungen die Seherkunst zu Rate zu ziehen.

⁹²² Die Reflexion als Reaktion des Zuschauers auf das dramatische Geschehen ist nunmehr die Quelle für das gemischte Gefühl der Lust / Unlust, nicht die in den ersten theoretischen Schriften zur Tragödie beschriebene Versinnlichung von Vernunftbegriffen durch das dargestellte Leiden: „Bei der gemischten Empfindung, die Schiller im Auge hat [...] stehen Unlust und Lust [...] nicht in einem additiven, sondern reflexiven Verhältnis zueinander, und zwar so, daß die Lust aus der Reflexion der Unlust hervorgeht. [...] Zwischen der leidenden Figur und dem gerührten, mitleidenden Zuschauer besteht kein Verhältnis der Unmittelbarkeit; die Reflexion schiebt sich dazwischen und bewirkt, daß der Zuschauer betrachtend in sich selbst versinkt. Hinwendung zur Figur wird also Rückwendung des Zuschauers zu sich selbst, Anschauung des Objekts wird subjektive Selbsterfahrung“ (Pikulik 2004: 332f).

⁹²³ Franziska Ehinger (2009) weist darauf hin, dass Schiller mit *Die Braut von Messina* eine Hinwendung zur realistischeren Darstellung der Charaktere vollzogen habe, welche „die konkrete

Tat tatsächlich aus einer freien Willensentscheidung resultiert, wo sie doch so entscheidend zu einem vorbestimmten Schicksal beiträgt. Darf man behaupten, dass Beatrice aus freiem Willen und ohne bestimmte Absichten ihr Versteck verlässt, wenn man erfährt, dass sie zum „Leichenfest des Fürsten“⁹²⁴ geht, zur Bestattungsfeier ihres Vaters also, wo Don Cesar sie erblickt und in Leidenschaft für sie entbrennt? Darf man behaupten, dass ihre zweite, diesmal selbstgewählte Befreiung das Resultat einer zufälligen Laune ihres Charakters ist, wenn doch dadurch ihr Schicksal (und das der übrigen beteiligten Figuren) eine so tragische Wende nimmt? Schiller hätte den Handlungsstrang anders gestalten können, etwa indem er Beatrice nicht zur Beisetzung des Fürsten hätte gehen lassen. Warum also hat er diese Entwicklung gewählt? Vermutlich wollte er uns dadurch auf etwas aufmerksam machen. Einerseits sollte man die Entscheidungen und Bewegungen der Figuren nicht einfach als unabhängige, voneinander isolierte Ausdrücke freien Willens betrachten. Andererseits wäre es falsch zu behaupten, dass hier scheinbar zufällige Ereignisse (der Tod des Fürsten, die Befreiung Beatrices) lediglich ein vorbestimmtes Schicksal realisierten. Vielmehr ist der vorliegende Fall durch eine Komplexität des Zusammenspiels von Zufall, Willensfreiheit und Vorsehung gekennzeichnet, die es mir erlaubt zu behaupten, dass Schiller weder ein Schicksals- noch ein Charakterdrama verfassen wollte. Seine Absicht war, die Zuschauer durch die Verworrenheit der Handlung gleichsam zu intensivem Nachdenken zu zwingen, wobei das emotionale Spannungsmoment durch den Einsatz des Chors gemildert wird, so dass die Bedingungen für eine freie, ästhetische Reflexion entstehen.

Hinsichtlich der Problematik der Handlungsfreiheit der Figuren in *Die Braut von Messina* möchte ich nun näher auf die Entscheidung Isabellas, ihre Tochter zu retten, eingehen. Ich habe erwähnt, dass Isabella selbst zugibt, sie habe dies nicht aus reinem Mutterinstinkt getan. In ihrer Entscheidung wurde sie auch durch die Deutung eines Traums von einem christlichen Mönch bestärkt.⁹²⁵ Es ist nicht selbstverständlich, dass

Umsetzung seiner Theorie vom Pathetisch-Erhabenen erschwert“ (417). Sie meint damit, dass sich in den Figuren von Beatrice und Isabella „eine realistisch-moderne Menschlichkeit offenbart“ (407), die sich kaum mit der für die früheren Werke Schillers typischen Kategorie des Heroisch-Erhabenen in Einklang bringen lässt und die überdies eine dominierende Rolle des Schicksals im Stück ausschließt. Die Hauptelemente dieser modernen, „sentimentalischen“ Menschlichkeit sind bei Beatrice der Seelenkampf und bei Isabella die Klage.

⁹²⁴ NA 10, 59 (vgl. auch NA 10, 58).

⁹²⁵ „Könnte sich in Isabellas Rettung ihrer Tochter vor dem Befehl des alten Fürsten, die Neugeborene zu töten, ein moralischer Widerstand ausdrücken, so ist doch die Motivation der Rettung Beatrices nicht nur auf moralische Gründe zurückzuführen. Denn Isabella rettet Beatrice vor allem deshalb, weil

Schiller einen so kritischen Punkt der Handlung mit dem Übersinnlichen, der Heteronomie und religiösen bzw. spirituellen Praktiken verbindet. Ich bin der Meinung, dass es sehr wichtig ist, diese metaphysischen Aspekte der Familiengeschichte zu beleuchten, um herauszufinden, ob Figuren wie der Fürst oder Isabella frei und aus ihrem Charakter heraus handeln oder ob ihr Schicksal gleichsam von außen (z.B. durch den Fluch des Vaters des Fürsten oder den Glauben an übersinnliche Mächte) determiniert wird. Was dabei zum Vorschein kommt, ist die Ambivalenz, die alle Handlungen der Figuren im Hinblick auf deren Auto- bzw. Heteronomie kennzeichnet. Diese Schwierigkeit, Fremd- und Selbstbestimmtheit der *dramatis personae* zu unterscheiden, ist zugleich konstitutives Element dessen, was ich als die für Schillers Spätwerk charakteristische Kategorie des Reflexions-Erhabenen bezeichne.

Am Anfang der tragischen Familiengeschichte steht ein Fluch, der seinen Ursprung in einer unmoralischen Tat hat: Der Stammherr der Familie, der Vater des Fürsten, hat seinen Sohn und die gesamte Sippschaft verflucht, weil dieser ihm seine Frau Isabella geraubt und sie, gegen deren Willen, selbst zur Gattin genommen hatte.⁹²⁶ Eine weitere Bedrohung für die Familie resultiert aus der Geburt einer Tochter. Der Fürst hat einen Albtraum, den ein Araber so deutet, dass eine Tochter, sollte sie der Fürstin

ihr der Traumdeuter verheißen hat, Beatrice werde ihre zwei verfeindeten Söhne versöhnen“ (Homann 1977: 129).

⁹²⁶ Eine eindeutige Antwort auf die Frage nach der Handlungsfreiheit der Figuren wird dadurch erschwert, dass Isabella den Fürsten nicht liebt, sondern von ihm gezwungen wurde, seine Frau zu werden. Nach dem Tod des Fürsten gesteht sie: „*Zu lange schon erstickt' ich der Natur | Gewaltge Regung, weil noch über mich | Ein fremder Wille herrisch waltete, | Jetzt darf sich ihre Stimme frey erheben*“ (NA 10, 24; vgl. auch Bergmann 1903: 5). Zur Gewalt als Kernelement in *Die Braut von Messina* vgl. Janz (1984): „Schuld manifestiert sich vor allem in der Ausübung von physischer wie auch psychischer Gewalt. [...] Was die *dramatis personae* als unerbittliches Schicksal erfahren und beklagen, dem niemand zu entrinnen vermag, enthüllt sich als Kreislauf der Gewaltanwendung, in den die fürstliche Familie mit einem Raub eintritt. Wie die Beteiligten an das Schicksal glauben, die Fortgeltung des Fluches, der sie terrorisiert, glauben sie auch an die Unerläßlichkeit von Gewalt“ (331). „*Die Braut von Messina* entmystifiziert den Schicksalszusammenhang als Gewaltzusammenhang, als eine Serie ununterbrochener Androhung und Ausübung von Gewalt“ (332). Janz behauptet, das Leiden und die Schuld der Protagonisten dieser Tragödie entstünden aus deren *Wunsch*, ihren aggressiven, triebhaften Affekten freien Lauf zu lassen (er spricht von einer „Preisgabe an die eigene gewalttätige Natur“, 333). Dieser These kann man nur bedingt zustimmen, bedenkt man, dass Isabella den gewaltsamen Tod ihrer Tochter verhindert, sowohl weil sie sie liebt, als auch weil sie der Traumdeutung des Mönchs vertraut. So ist der gewalttätigste Akt des Stücks, die Ermordung Don Manuels, gerade *keine* Folge von Gewalt – denn sein Mörder Don Cesar konnte sich nur in Beatrice verlieben, weil sie entgegen der Pläne ihres Vaters *nicht* umgebracht worden war. Ich vertrete deshalb die Ansicht, dass Gewalt zwar die Handlung der Tragödie teilweise vorantreibt, aber kein Schlüsselkonzept zur deren Interpretation darstellt. Viel eher dienen dazu Begriffe wie Komplexität, Ambiguität und Undurchschaubarkeit, die den Rezipienten des Stücks auf das absolute Fehlen von Grenzen zwischen Prädestination und Willensfreiheit, Selbst- und Fremdbestimmung, Ursache und Wirkung hinweisen. Erst dadurch wird es möglich, *Die Braut von Messina* als dramatische Umsetzung der Schillerschen Programmatik einer ästhetischen Erziehung durch Reflexion zu identifizieren.

geboren werden, die Familie zugrunde richten wird. Interessant und für meine Analyse besonders wichtig ist hierbei, dass das Orakel von der *Möglichkeit* dieses Ereignisses und dessen fataler Konsequenz spricht. Isabella gibt die Worte des Arabers wie folgt wieder: „*wenn*⁹²⁷ *mein Schooß von einer Tochter | Entbunden würde, tödten würde sie ihm | Die beiden Söhne und sein ganzer Stamm | Durch sie vergehn*“ (NA 10, S. 65). Es war also dem Fürsten und Isabella freigestellt, keine weiteren Kinder zu bekommen, wenn sie dieser Gefahr hätten entgehen wollen.⁹²⁸ Es dürfte kaum ein Zweifel bestehen, dass man den handelnden Personen an dieser Stelle des Dramas *Freiheit des Willens* unterstellen darf. Wie anders, denn als freien Entschluss, könnte man Isabellas erneute Mutterschaft interpretieren? Sie und der Fürst haben ihr Leben so fortgesetzt wie sie wollten und dabei die vom Orakel angekündigten Konsequenzen bewusst in Kauf genommen. Jedoch zeigt die Entscheidung des Fürsten, das Mädchen, nachdem es geboren wurde, töten zu lassen, dass er die nun scheinbar wirkliche Bedrohung für seine Familie zuvor bloß unterschätzt hatte. Dadurch wird offenbar, dass der Fürst *prinzipiell* nicht bedingungslos an die Freiheit des Willens glaubt. Sobald er die Möglichkeit, dass sein Stamm zugrunde geht, in Form seiner neugeborenen Tochter vor Augen hat, beschließt er, das Problem zu eliminieren. Letztendlich ist es ihm wichtiger, die Familie vor einer prophezeiten Katastrophe zu schützen als weiterhin die Freiheit seines Willens gegen die vermeintliche Macht des Schicksals zu behaupten. Denn so wie er und Isabella sich aus freiem Willen entschlossen hatten, die Warnungen des Orakels zu ignorieren und ein Kind zu bekommen, so sollte der Fürst auch jetzt zu seiner ursprünglichen Entscheidung stehen und seiner Tochter nicht die Freiheit vorenthalten, ihr eigenes Leben zu führen. Da er sich aber dazu entschließt, seine Tochter umzubringen, scheint er – anders als vorher – *nicht frei* zu handeln.

⁹²⁷ Es ist durchaus denkbar, dass die Konjunktion „wenn“ hier temporale und nicht konditionale Bedeutung hat. Dies wäre ein Argument dafür, *Die Braut von Messina* als Schicksalsdrama zu klassifizieren, denn in diesem Fall müsste der Orakelspruch des Arabers so ausgelegt werden, dass er sich auf ein mit Sicherheit in der Zukunft eintretendes Ereignis, nicht auf eine mögliche Voraussetzung bezieht. Ich bin allerdings der Meinung, dass der Punkt, ob das „wenn“ temporal oder konditional aufzufassen ist, offen gelassen werden muss, zumal die daraus resultierende Zweideutigkeit Schillers Absicht entsprechen würde, durch semantische Komplexität ästhetische Reflexion in Gang zu setzen. (Vgl. dazu Bergmann 1903: 5, der meint, das Orakel sei kurz vor Beatrices Geburt offenbart worden. In Schillers Text wird dies allerdings nicht angegeben.)

⁹²⁸ Oellers (2005: 227) befürwortet eine Lesart, derzufolge der muslimische Traumdeuter dem fürstlichen Ehepaar *mit Sicherheit* die Geburt einer Tochter, und nicht bloß die *Möglichkeit* eines solchen Ereignisses, vorausgesagt hat. Es wäre auch die extreme Variante denkbar, dass Isabella bereits schwanger war, als der Fürst beschloss, seine Tochter töten zu lassen. Dafür gibt es jedoch im Text des Dramas keine Anhaltspunkte.

Dennoch, so könnte man einwenden, hat der Fürst in gewisser Hinsicht aus freiem Willen agiert: Er glaubt, dass er seine Freiheit bewahren kann, indem er sein Schicksal durch einen Mord überwindet. Anscheinend opfert der sein Kind der Freiheit seines Willens zuliebe und wäre somit zugleich *unmoralisch und frei*. Diese Verbindung des Sublimen mit einem schlechten Charakter ist bereits in Schillers Werken aus der früheren Phase des Heroisch-Erhabenen zu finden, etwa wenn Helden von zweifelhafter Moral als erhaben erscheinen, weil sie sich einer höheren Ordnung bzw. der Justiz unterwerfen.⁹²⁹ Im Unterschied dazu geht es dem Protagonisten des vorliegenden Dramas jedoch in erster Linie um die Macht seiner Familie, nicht um deren Angehörige oder um die Freiheit seines Willens. Auch sieht es nicht so aus, als ob der Fürst leide, weil er unmoralisch gehandelt hat. Es gibt also kein Anzeichen dafür, dass er trotz aller charakterlichen Schwäche auch die Vernunft walten ließe. Noch schwerwiegender ist, dass er das vom Orakel angekündigte Schicksal, dem er durch einen Mord trotzen will, bereits akzeptiert hat. Sein Ausgangspunkt ist und bleibt der Glaube an das Übersinnliche und die Macht des Schicksals. Frei würde er nur handeln, wenn er sich auch nach der Geburt seiner Tochter weigerte, an die Weissagungen des Arabers zu glauben. Woran der Fürst jedoch eigentlich interessiert ist, ist der Erhalt nicht seiner Willensfreiheit, sondern seiner Macht. Der Kampf gegen ein Schicksal, das ich als vorbestimmt akzeptiere, ist schließlich kein freier Kampf. Der Fürst erscheint zwar zunächst als freie Person, die die Warnungen eines Traumdeuters ignoriert und sich so der scheinbaren Vorsehung widersetzt. Wenig später stellt sich jedoch heraus, dass sein Kampf gegen das Schicksal vor allem von seiner Machtgier bestimmt ist. Er will zwar weitere Nachkommen haben, jedoch die weiblichen töten lassen, um die Machtposition seiner Familie, an deren Spitze er steht, nicht zu gefährden. Somit ist er in seinem Handeln nicht frei, sondern einer Leidenschaft unterworfen. Mit einem Wort: er ist fremdbestimmt.

Der Fürst gehört demzufolge jener ambivalenten Kategorie des Erhabenen an, die in Schillers späten Werken immer wieder von Charakteren repräsentiert wird, die sich durch ihr Verhalten kaum einem bestimmten dramatischen Typus (z.B. edler Held, Unhold, tragische Figur) zuordnen lassen. Dem Zuschauer stellen sich im vorliegenden Fall beispielsweise folgende Fragen: Angenommen, der Fürst handelt nicht wirklich frei, weil er von seiner Machtgier beherrscht wird; lässt sich daraus

⁹²⁹ Vgl. Barone 2004: 179.

schließen, dass er sein Schicksal nicht selbst bestimmen kann, sondern ihm auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist? Handelt der Fürst also autonom oder nicht? Orientiert er sich an ethischen Idealen oder nicht? Die Schwierigkeit, diese Fragen zu beantworten, versetzt den Zuschauer in einen Zustand der Verwirrtheit, der, wie ich bereits gezeigt habe, vor allem in den nach der Schrift *Über das Erhabene* entstandenen Werken Schillers sowohl die Grundvoraussetzung für die Darstellung eines nunmehr antiheroischen Erhabenen als auch die treibende Kraft der ästhetischen Reflexion ist.

Zusätzliche Verwirrung stiftet auch die Formulierung des Orakelspruchs, die besagt, dass der Fürst und Isabella, *wenn* sie eine Tochter bekommen, dadurch ihre Familie ins Verderben stürzen. Sie haben also zunächst zwei Wahlmöglichkeiten:

- (1) Sie ignorieren das Orakel und bekommen weitere Kinder. Somit sind sie zwar von Aberglaube frei, treffen in dieser Hinsicht also eine *freie* Entscheidung, doch kann sich durch diese ihr tragisches Schicksal überhaupt erst verwirklichen. Dass sie also frei handeln, hat nicht zur Folge, dass sie sich über die Vorsehung erheben. Sind sie also wirklich frei in dem Sinn, dass sie ihr Leben selbst bestimmen? Kann überdies die Wahl des Fürsten, weitere Kinder zu bekommen, als frei bezeichnet werden, solange dieser nicht frei von Leidenschaften, insbesondere der Machtgier, ist?
- (2) Sie beachten die Warnung des Orakels, bekommen keine weiteren Kinder und wenden so die angekündigte Gefahr für den Stamm des Fürsten ab. Dann sind sie als abergläubisch zu bezeichnen, also *nicht frei*, und richten sich nach dem, was ihnen der Traumdeuter mitgeteilt hat.

Interessanterweise bewahrheitet sich der Orakelspruch in beiden Fällen. Schiller hat ihn nämlich durch die Verwendung des Partikels „wenn“ so konzipiert, dass seine Richtigkeit und Wirkung vom Glauben der Figuren daran unabhängig ist.⁹³⁰ Mag das fürstliche Paar frei von Aberglauben und Leidenschaften sein oder nicht, es sieht so aus, dass das angekündigte Schicksal in jedem Fall dessen Leben bestimmt. Die Freiheit der Figuren und somit die des Menschen an sich bestünde demnach lediglich in der Möglichkeit, zwischen den jeweiligen Formen der Abhängigkeit von einer externen Macht (tragisches Schicksal versus Orakelspruch) zu wählen. Kann man

⁹³⁰ Das dies die Absicht des Dichters war, geht auch aus den Worten Isabellas hervor: „[...] – *Alles dieß | Erleid ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben | Die Orakel und gerettet sind die Götter*“ (NA 10, 113).

dann überhaupt noch von Freiheit oder Selbstbestimmung sprechen? Solche komplexen Fragen und Dilemmata sind charakteristisch für eine neue, auf ästhetische Reflexion hinarbeitende Phase im Bühnenschaffen Schillers, deren frühestes Beispiel das Drama *Die Braut von Messina* darstellt.

Isabella ähnelt in ihrer Ambivalenz dem Charakter des Fürsten: Auch sie trifft eine Wahl, indem sie trotz der Warnung, die Geburt einer Tochter würde verhängnisvolle Folgen für ihre Familie haben, schwanger wird. In diesem Moment ist ihr Handeln zwar nicht von Aberglauben bestimmt, sondern das Resultat einer freien Willensentscheidung. Es sind aber gerade solche Akte der Autonomie, wenn nicht der Willkür, durch die Isabella unmittelbar und entscheidend zur Erfüllung des Orakels beiträgt. Insbesondere gilt dies für Isabellas folgenschwere Interpretation der Deutung ihres Traums durch einen Mönch, die sie dazu veranlasst, nicht ihren Ehemann von seinem mörderischen Vorhaben abzubringen, sondern ihr Kind seinem Zugriff zu entziehen.⁹³¹ Nun stellt sich aber bei Isabella, die das ihr angekündigte Schicksal überwinden will, ohne dabei anderen Menschen zu schaden, die genannte Ambivalenz anders dar. Sie hat Beatrice in einem Kloster untergebracht, eine Tat, die zunächst harmlos aussieht, ganz im Gegensatz zum Fürsten, der selbst vor Kindstötung nicht zurückschreckt, um seinem Los zu entgehen. Auf den ersten Blick scheint hier kein Zweifel zu bestehen, wer „gut“ und wer „böse“ ist. Auch die Zuordnung des Übersinnlichen scheint diesen ersten Eindruck zu bestätigen: Der „böse“ Fürst bedient sich orientalischer Magie, die „gute“ Isabella vertraut einem christlichen Mönch. Der Seher aus dem Morgenland spricht von Katastrophe, Tod und Vernichtung, der fromme Einsiedler hingegen von Liebe und Versöhnung. Doch bei näherer Betrachtung ergibt sich ein anderes Bild: Hätte der Fürst seine Untat begangen, so wäre eine noch größere Familientragödie womöglich vermieden worden. Dazu konnte es paradoxerweise erst durch Isabellas Streben nach familiärer Harmonie und vor allem ihren (vorläufigen!) Glauben an das christliche Dogma und dessen Ideale kommen. Es herrscht folglich absolute Unklarheit darüber, welche Figuren und Handlungen als moralisch gut bezeichnet werden dürfen und welche nicht. Dies

⁹³¹ Renate Homann beschreibt die Heimlichkeit und bedenkenlose Eigenmächtigkeit, mit der Isabella beschließt, ihre Tochter zu retten, sehr anschaulich: „Anstatt ihrem Gatten ihren Traum und seine Deutung zu erzählen, um ihn so zu veranlassen, sein Todesurteil zu revidieren, und anstatt der Frage nachzugehen, weshalb denn die beiden Auslegungen der Träume nicht gleichzeitig für ihren Mann und für sie selbst, sondern jeweils nur für einen von beiden gelten, und anstatt schließlich das Mißtrauen, das sie gegen den orientalischen Deuter hegt, auch auf den christlichen Deuter zu übertragen – stattdessen setzt sie heimlich Realitäten in der Hoffnung, damit den guten Ausgang des Bruderstreits befördern zu können“ (Homann 1977: 130).

freilich entspricht Schillers Absicht, in seinem Drama kategoriale Grenzen zu verwischen und so seine Zuschauer zum Nachdenken über deren Gültigkeit zu veranlassen – auch im Hinblick auf Glaubenswahrheiten. Diesem Zweck dient ganz gezielt ein das gesamte Stück durchziehender religiöser Synkretismus:

„Eine andere Freiheit, die ich mir erlaubt, möchte schwerer zu rechtfertigen seyn. Ich habe die christliche Religion und die griechische Götterlehre vermischt angewendet, ja selbst an den maurischen Aberglauben erinnert. Aber der Schauplatz der Handlung ist Messina, wo diese drey Religionen theils lebendig, theils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprachen. Und dann halte ich es für ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem alles, was einen eignen Charakter trägt, eine eigne Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt seyn, dieses auszusprechen in welcher Form er jedes Mal am bequemsten und am treffendsten findet.“⁹³²

⁹³² NA 10, 15. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Schiller von einem religiösen Pluralismus in Messina überzeugt war, weil er die ins Deutsche übersetzten Reisebeschreibungen des Engländers Patrick Brydone (*P. Brydone's Reise durch Sicilien und Malta: in Briefen an William Beckford. Esq. zu Somerly in Suffolk*. Leipzig: Junius, 1774) gelesen hatte: „Die Kirche... war ein Tempel... Sie ist nun von allem Gifte, womit sie die heidnischen Gebräuche angesteckt hatten, gereinigt und eine christliche Kirche geworden. Sie ist der heiligen Jungfrau gewidmet, die man schon lange zur Universalerbin aller alten, himmlischen, irrdischen und unterirdischen Göttinnen gemacht hat; und in der That haben sie nicht viel mehr als den Namen verändert; die Sachen selbst bleiben noch immer ziemlich dieselben. ... Während der langen Regierung des Heidenthums hatte der Aberglaube seine Erfindungskraft ganz erschöpft... An einigen Orten sind sogar eben dieselben Bilder geblieben: sie haben sie nur christlich gemacht; und was ehemals Venus oder Proserpina war, ist nun Maria Magdalena, oder die Jungfrau. Eben dieselben Ceremonien werden täglich vor diesen Bildern beobachtet“ (zitiert nach Kettner 1888: 54). – Prader (1954) hingegen vertritt die Ansicht, dass von einer Vermischung der Religionen im mittelalterlichen Messina (d.h. zur Zeit, in der die Handlung spielt) nicht die Rede sein könne, sondern dass diese Vorstellung vielmehr Schillers Traum von einer Universalreligion entspringen sei. Auch sei fraglich, ob das damalige Christentum auf Sizilien tatsächlich diverse Elemente aus anderen Religionen übernommen hatte. Prader weist beispielsweise darauf hin, dass die Traumdeutung nicht zu den Praktiken realer christlicher Mönche zähle. Schiller gebe also historische Sachverhalte nicht wirklichkeitsgetreu wieder, woraus seine Absicht spreche, für eine Aufhebung religiöser Barrieren zu argumentieren: „Sehr oft bilden sie [die Religionen, V.D.] nur die Hülle für Schillers idealistische Weltanschauung, und immer sind sie ein Mittel zur erhöhten theatralischen Wirkung. In der ‚Braut von Messina‘ also dienen die religiösen Formen, die im mittelalterlichen Raume nebeneinander bestehen, als Gefäß für Schillers eigene Idee des Göttlichen“ (73). Letztere gehe davon aus, dass (ästhetische) Freiheit durch die sinnliche Überwindung der Natur zu erlangen sei, nicht durch die Überwindung der Sinnlichkeit, wie es die christliche Lehre verkünde. Ebendiese Wirkung aber drohe die religiöse Mélange im vorliegenden Drama zu verfehlen, weil „Schiller die religiösen Motive, zu denen er keine persönliche Beziehung hat, nicht aus dem ihnen innewohnenden Geist heraus gestaltet“ habe (75). So resümiert der Autor: „Wie wir schon im Handlungsablauf eine verfehlte Konstruktion erkannt haben, so finden wir also auch im ideellen Gehalt [womit insbesondere der Bereich des Religiösen gemeint ist, V.D.] eine unauflösbare Verwirrung vor“ (79). Was jedoch in Praders Sinne sich als ein Scheitern darstellt, kann im Zusammenhang mit meiner reflexionsästhetischen Deutung ebenso gut als Erfolg

Ähnliches gilt auch für die im Folgenden analysierte Textpassage, die dem Zuschauer durch den Aufbau von Widersprüchen und Komplexitäten Anreiz zu ästhetischer Reflexion bietet. Ein typisches Beispiel für das Dilemma zwischen schicksalhafter Prädestination und individueller Wahlfreiheit ist die Entscheidung von Isabellas altem Diener Diego, Beatrice den Besuch der Bestattungsfeier des Fürsten zu erlauben. Er gibt zu, in dieser Entscheidung durch seinen Glauben an das Wirken höherer Mächte bestärkt worden zu sein:

*Gebierterin, ich dacht' es gut zu machen.
Die Stimme der Natur, die Macht des Bluts
Glaubt ich in diesem Wunsche zu erkennen;
Ich hielt es für des Himmels eignes Werk,
Der mit verborgen ahnungsvollem Zuge
Die Tochter hintrieb zu des Vaters Grab!
Der frommen Pflicht wollt ich ihr Recht erzeigen,
Und so, aus guter Meinung, schafft' ich Böses!*⁹³³

Schiller lässt seine Figuren in Situationen, die für die Entwicklung des Dramas kritisch sind, oft unter Bezugnahme auf das Reich des Übersinnlichen handeln, sei es, dass sie ihr Tun dadurch interpretieren und sanktionieren, sei es, dass sie auf diesem Weg überhaupt erst zu einer Entscheidung gelangen. Wie ich bereits erwähnt habe, ist Beatrices Wunsch, zur Beerdigung des Fürsten zu gehen, hinsichtlich der Frage, ob sie dabei aus freiem Willen oder unter Einwirkung des Schicksals handelt, sehr unklar formuliert.⁹³⁴ Hinzukommt nun, dass dieser Wunsch erst in Erfüllung gehen kann, wenn Isabellas Diener Diego dies erlaubt. Beatrice ist somit zwar ein freier Wille gestattet, jedoch besitzt sie keine *Handlungsfreiheit*: Erst mit dem Einvernehmen Diegos darf sie ihr Begehren in die Tat umsetzen. Doch auch Diego erscheint nicht als frei entscheidende Person, sondern als Instrument des Schicksals. Dadurch, dass er Beatrice erlaubt, zur Beerdigung des Fürsten zu gehen, trägt er wesentlich zur Erfüllung der Prophezeiung bei, derzufolge das Familienimperium durch Beatrice zerstört würde. Für meine Überlegungen zum Verhältnis von Freiheit und Schicksal

gewertet werden, insofern als *Die Braut von Messina* durch Schillers ahistorischen religiösen Synkretismus entscheidend an spiritueller Komplexität und daher an Reflexionspotenzial gewinnt. – Zu Schillers Beschäftigung mit der Geschichte und Landeskunde Siziliens vgl. Albert 1989: 265–276.

⁹³³ NA 10, 77f.

⁹³⁴ Interessant im Sinne der Komplexität und der Verwirrung der Handlung ist auch die Frage, wie und von wem Beatrice von der Bestattung des Fürsten erfahren hat („denn die Kunde war | Auch in des Klosters Mauren eingedrungen“, NA 10, 77).

aber ist es bedeutsam, dass Diego seine Zustimmung nur deshalb gibt, weil er darin eine „fromme Pflicht“ und dementsprechend in Beatrices Wunsch „das Werk des Himmels“ zu erkennen glaubt – wenngleich er im Nachhinein feststellen muss, dass seine guten Absichten letztlich „Böses“ bewirkt haben. Die dramatischen Personen, hier Diego, interpretieren die Handlungen Intentionen und Wünsche anderer und richten ihr eigenes Tun danach aus. Dies scheint ein Beleg dafür zu sein, dass die Helden dieses Dramas allein ihren intellektuellen Fähigkeiten und charakterlichen Eigenschaften gemäß und somit autonom agieren. Gleichzeitig wird diese These jedoch in Frage gestellt, da Figuren wie Diego, der Fürst oder Isabella in ihren scheinbar freien Entscheidungen vom Glauben an übersinnliche Mächte beeinflusst werden. Diego beispielsweise wähnt sich berechtigt, Beatrice freizulassen, weil er ihren Wunsch, zur Beerdigung des Fürsten zu gehen, ohne dass sie weiß, dass dieser ihr Vater ist, als Wirken der „Macht des Blutes“ und der göttlichen Vorsehung deutet. Selbst wenn wir davon ausgehen, dass Diego autonom handelt, so trägt er gerade dadurch aktiv dazu bei, dass sich das vorhergesagte katastrophale Familienschicksal verwirklicht. Zudem glaubt er selbst an die unbedingte Abhängigkeit des Menschen von übersinnlichen Mächten, so dass man sich zu Recht fragt, ob es angemessen ist, von Willensfreiheit der beteiligten Personen, Beatrice und Diego, zu sprechen. Solche Ambivalenzen und Dilemmata lassen sich nicht einfach mit dem Etikett „Ironie des Schicksals“ hinwegklären. Sie sind vielmehr als Teil einer übergreifenden Problematik des Verhältnisses zwischen Autonomie und Prädestination menschlichen Handelns zu verstehen, mit der Schiller sein Publikum bewusst konfrontieren wollte.⁹³⁵

⁹³⁵ Wenn Beatrice später erkennt, dass sie von ihren Brüdern geliebt wird, rechtfertigt sie sich: „Vergieb mir! Ich gestand dir meinen Wunsch, | Doch plötzlich ernst und finster liessst du | Die Bitte fallen, und so schwieg auch ich. | Doch weiß ich nicht, welch bösen Sternes Macht | Mich trieb mit unbezwinglichen Gelüsten. | Des Herzens heißen muß ich vergnügen, | Der alte Diener lieb mir seinen Beistand, | Ich war dir ungehorsam und ich gieng“ (NA 10, 89f.). Sie spricht von einem „unbezwinglichen“ Trieb, so als ob sie nicht anders handeln können. Sie versucht also, die Schuld an der Tragödie von sich zu weisen, indem sie sich selbst Willens- und Entscheidungsfreiheit abspricht. Es ist auch bedeutsam, dass sie sich dabei auf den negativen Einfluss der Sterne bezieht, was wiederum auf die Astrologie und deren Repräsentanten, den „sternekundigen Arabier“, verweist. In ihren Augen erscheint die Zukunft und das Leben des Einzelnen nahezu völlig von außen bestimmt: von der Macht des Schicksals, der er oder sie hilflos ausgeliefert ist. Letztlich muss die Schuldfrage hier offenbleiben. Es gibt auf der Basis der dem Rezipienten zur Verfügung stehenden Anhaltspunkte keine schlüssige Erklärung, warum Beatrice sich entschieden hat, die Beerdigung des Fürsten zu besuchen. Auch die Frage, ob sie eine andere Wahl hatte, lässt sich nicht eindeutig beantworten, Gerade Ambiguitäten wie diese sind es, die Schillers Trauerspiel zu einem „Reflexionsdrama“ machen, das sich klaren Zuordnungen und festen Begriffskategorien widersetzt und dadurch das Publikum veranlasst, gewohnte Denk- und Interpretationsschemata zu hinterfragen.

Ein weiteres Beispiel für die Neigung der Figuren des Dramas, bei der Entscheidungsfindung den „Himmel“ zu konsultieren, ist Isabellas Suche nach ihrer Tochter. Während Isabella darauf wartet, dass ihre Söhne Beatrice ausfindig machen, entschließt sie sich, auf ihre Art zum erfolgreichen Ausgang der Suche beizutragen. Sie erzählt rückblickend:

*Nicht tragen konnt ichs, hier in müßger Ruh
Zu harren des Erfolgs, indeß die Söhne
Geschäftig forschen nach der Tochter Spur.
Gehandelt hab auch ich – Wo Menschenkunst
Nicht zureicht, hat der Himmel oft gerathen. [...]
Einsiedelnd auf des Aetna Höhen haußt
Ein frommer Klausner, von uralters her [...]
Nicht fremd ist ihm das Schicksal meines Hauses,
Oft hat der heilge Mann für uns den Himmel
Gefragt und manchen Fluch hinweg gebetet.
Zu ihm hinauf gesandt hab ich alsbald
Des raschen Boten jugendliche Kraft,
Daß er mir Kunde von der Tochter gebe,
Und stündlich harr ich dessen Wiederkehr.⁹³⁶*

Isabella „handelt“ also, indem sie den „Himmel“ über den Verbleib ihrer Tochter befragen lässt. Sie glaubt, dass sie mittels des frommen Einsiedlers das Geschehene vielleicht nicht beeinflussen, aber doch zumindest erhellen kann. Es ist, so denke ich, kein Zufall, dass Schiller an dieser Stelle – d.h. kurz bevor das Drama einen tragischen Wendepunkt erreicht, als nämlich Isabella erfährt, dass ihr bisheriges Leben ein Irrtum war, ihr künftiges aber eine Katastrophe sein wird – die Frage, ob der Mensch sein Schicksal lenken kann oder ihm ausgeliefert ist, in den Vordergrund rückt. Indem er das Trügerische und Naive der Gewissheit aufzeigt, mit der Isabella den Worten von Traumdeutern, Astrologen und Weissagern Glauben schenkt und so ihr Leben durch diese bestimmen lässt, veranlasst er seine Zuschauer, sich ebenfalls zu diesem Thema Gedanken zu machen. Zunächst scheint der Mönch Isabella freudige Kunde zu bringen: Sie erfährt, dass ihre Tochter von Don Manuel „gefunden“ wurde. Die übergelückliche Mutter bezeichnet ihren ältesten Sohn als

⁹³⁶ NA 10, 97.

„Kind des Segens“⁹³⁷ und fühlt sich wieder einmal in ihrer Gewohnheit bestätigt, sich in kritischen Situation an den Eremiten zu wenden.⁹³⁸ Doch sogleich wird offenbar, dass die Fürstin ihrem Schicksal, dem sie zu entkommen versucht, indem sie Orakel befragt, dadurch nur umso schneller in die Arme läuft. Denn was ihr der Bote vom Einsiedler übermittelt, stürzt sie letzten Endes in tiefe „Verworrenheit“⁹³⁹: Warum hat der Mönch im Anschluss an seine Weissagung seine Hütte in Brand gesteckt, noch dazu mit Isabellas Geschenk, einer geweihten Kerze? Mehr noch: Der Mönch gab an, Beatrice sei von Don Manuel gefunden worden. Wieso wird sie ihrer Mutter wenig später von Don Cesar gebracht?⁹⁴⁰ Voller Bestürzung beginnt Isabella zu ahnen, dass sie die Worte des Mönchs, wie beim ersten Mal so auch jetzt, anders hätte interpretieren müssen. Auch der Zuschauer gerät angesichts der widersprüchlichen Ereignisse in Verwirrung, allerdings in eine konstruktive: denn sie ist, anders als bei der Protagonistin des Dramas, nicht der Auslöser einer abrupten emotionalen Talfahrt, sondern der Beginn von Reflexionsprozessen und somit ein erster Schritt hin zu geistiger Erleuchtung.

Isabella verbindet die Zuverlässigkeit der Weissagungen mit der Tatsache, dass diese mit ihren Hoffnungen auf familiäre Harmonie übereinstimmen. Als sie jedoch feststellen muss, dass ihr Sohn Don Manuel tot ist, zweifelt sie zuerst an der Richtigkeit der Orakelsprüche, nicht aber an ihrer eigenen Auslegung derselben. Sie glaubt, (1) dass das der arabische Astrologe den Traum ihres Gatten falsch ausgelegt hat, da ihr Sohn nicht von Beatrice, sondern von deren Entführern ums Leben gebracht wurde; (2) dass auch die Prophezeiung des christlichen Einsiedlers nicht in Erfüllung gegangen ist, da Don Manuel umkam, bevor er sich mit seinem Bruder aussöhnen konnte.⁹⁴¹ Ebenso hält Isabella ihre Tochter Beatrice für unschuldig, weil sie glaubt, dass diese nicht zu Don Manuels gewaltsamem Ende beigetragen hat – mit anderen Worten, weil sie nur einen Teil der Wahrheit kennt. Wird Isabella derselben

⁹³⁷ NA 10, 98.

⁹³⁸ In diesem Sinn ist Isabellas erleichterter Ausruf „Stets hast du [der Mönch, V.D.] das Erwünschte mir verkündet!“ (NA 10, 98) zu verstehen.

⁹³⁹ NA 10, 99.

⁹⁴⁰ CHOR *Dein Sohn Don Cesar wird dir alles deutlich | Verkündigen, denn Er ists, der sie sendet.*

ISABELLA *Mein Sohn Don Manuel, so willst du sagen?*

CHOR *Dein Sohn Don Cesar sendet sie dir zu.*

ISABELLA (zu den Boten) *War's nicht Don Manuel, den der Seher nannte?*

BOTE *So ist es, Herrin, das war seine Rede.* (NA 10, 100).

⁹⁴¹ Vgl. die Stellen „Wenn dieß der Ausgang ist – O die ihr hier | Mich schreckenvoll umsteht, an meinem Schmerz | Die Blicke weidend, lernt die Lügen kennen, | Womit die Träume uns, die Seher täuschen!“ (NA 10, 107) und „Die Kunst der Seher ist ein eitles Nichts“ (NA 10, 108).

Meinung sein, wenn sie die vollständige Wahrheit erfährt? Besonnene Zuschauer oder Leser werden zögern, diese Frage kategorisch zu verneinen, denn selbst sie, die eventuell die ganze Geschichte kennen, haben Schwierigkeiten, Beatrice eindeutig als schuldig zu bezeichnen. Die Grenzen zwischen Schuld und Unschuld verfließen bei ihr, deren Entscheidungen und Handlungen immer wieder von zufälligen Ereignissen, von der Zustimmung durch andere Personen und vom Glauben an prophetische Offenbarungen und göttliche Zeichen abhängen.⁹⁴² Es bedarf kaum der Erläuterung, dass Schiller auch hier, in der Szene der Enthüllung der tragischen Wahrheit, seine Zuschauer mit Ambivalenzen konfrontiert, um sie zu ästhetischer Reflexion zu animieren.

Die Art und Weise, wie Schiller die Handlungen der Figuren in seinem Drama darstellt, lässt keine befriedigende Antwort auf die Frage, ob *Die Braut von Messina* ein Schicksals- oder ein Charakterdrama sei, zu und legt somit den Gedanken nahe, dass es sich hier um einen eigenständigen Dramentyp handelt. Der Zuschauer kann im vorliegenden Fall nicht klar erkennen, ob der eine oder andere Protagonist durch göttliches Fatum oder aber durch seine charakterlichen Eigenschaften zu einer bestimmten Handlung getrieben wird. Er wird durch die Verworrenheit der Handlung und deren Inkongruenz mit herkömmlichen Klassifikationsschemata vielmehr dazu veranlasst, letztere zu hinterfragen. Meine These lautet, dass ebendies der Hauptzweck von Schillers Drama ist. Menschliches Leid wird beispielsweise nicht einfach im Sinn des Heroisch-Erhabenen als Befreiung dargestellt, etwa als Opfer des Helden um ethisch-moralischer Grundsätze willen.⁹⁴³ Ganz im Gegenteil wird das

⁹⁴² „Wenn Schiller Walpoles Modell aufgreift, so bedeutet das, daß nicht das vom Chor beschworene Schicksal, sondern allein der Mensch für das Bühnengeschehen verantwortlich bleibt. [...] Selbst dort wo ihr [Isabellas und des Fürsten, V.D.] Handeln von Vernunftgründen getragen wird, gerät es, ähnlich wie im Drama Walpoles, durch fehlende persönliche Offenheit in bedenkliche Zonen. Wenn Isabella Beatrice heimlich in einem Kloster verbirgt, um sie vor dem sicheren Tod zu schützen, ohne ihre Söhne rechtzeitig über diese Maßnahme aufzuklären, beschleunigt sie unbewußt die Katastrophe“ (Alt: 2000: 537). Alt bezieht sich hier auf die inhaltliche Verbindung zwischen *Die Braut von Messina* und dem Drama *The Mysterious Mother* (1768) von Horace Walpole. Letztes hat Schiller gelesen, so dass seine Wirkung auf seine Tragödie anzunehmen ist. Vgl. auch NA 10, 314 (*Quellen*), wo es heißt, „die Tragödie ‚The Mysterious Mother‘ (‚Die geheimnisvolle Mutter‘) erwähnte Schiller in seinem Brief vom 9. März 1798 an Goethe (vgl. NA 29, 214 und die Erläuterungen dazu).“

⁹⁴³ Vgl. hierzu den Kommentar von Wolfgang Wittkowski zum Selbstmord Don Cesars und zur Frage, wie dieser von einem moralischen Standpunkt aus zu beurteilen sei: „Es geht hin und her. Immer neue Motive tauchen auf. Der Chor reagiert ganz verschiedenartig. So breiten sich vor dem Publikum mannigfache Möglichkeiten des Reagierens, Stellungsnehmens, Urteilens aus, und zwar nacheinander. Jedesmal ist man versucht, sich zu identifizieren; und plötzlich geht es wieder ganz anders herum, so daß sich der Zuschauer fragt: ‚Wie soll ich denn eigentlich reagieren?‘ Es ist ein Kampf um das Urteil des Zuschauers, um und mit dessen Selbsttätigkeit. Sie besteht darin, daß der Zuschauer versucht, auf der Höhe der Situation zu bleiben. Dazu gehört schon Einiges“ (Wittkowski 1982: 309).

Leid diverser Charaktere in vielen Abstufungen und aus verschiedenen Blickwinkeln präsentiert, so dass das Publikum durch die aktive geistige Auseinandersetzung mit diesem Begriffskomplex einen neuen Zugang zu allgemeinen philosophischen Lebensfragen gewinnen kann. In der wissenschaftlichen Literatur findet dieser Aspekt des Dramas *Die Braut von Messina* zu wenig Beachtung. Vielmehr dauert dort der Streit über die Frage, ob es sich nun um ein Schicksals- oder ein Charakterdrama handele, mit unverminderter Heftigkeit an. Das klassische diesbezügliche Beispiel ist der Selbstmord Don Cesars und ich möchte daran aufzeigen, dass der wesentlichste Aspekt von Schillers Trauerspiel um Inzest und Brudermord gerade das Vermögen, Fragen aufzuwerfen und Diskussionen auszulösen, mit einem Wort dessen *Reflexionspotenzial*, darstellt und dass wir es folglich mit einem Reflexionsdrama zu tun haben.

Eine Reihe von Kommentatoren vertritt die Ansicht, dass Don Cesar durch seinen Selbstmord von der Schuld am Tod seines Bruders Don Manuel „befreit“ und „geläutert“ werde, wodurch sich ein vorbestimmtes Schicksal (demzufolge beide Brüder vernichtet werden) erfülle.⁹⁴⁴ Doch zugleich sind bei der Figur Don Cesars auch jene Merkmale vorhanden, die einen heroisch-erhabenen Charakter erkennen

⁹⁴⁴ Folgende Autoren betonen den heroisch-erhabenen Charakter von Don Cesars Freitod: (1) SCHADEWALDT (1969): „Dieser ‚reinigende‘, kathartische Freitod hat in der *Braut von Messina* als eine mehrfache Wirkung: er sühnt die Blutschuld, bannt die Flüche des Geschlechts, zerbricht die schicksalhafte Kette des fortzeugenden Unheils. Und endlich, er bringt, wenn auch auf neuem Wege das, worauf die Mutter ausgewesen war, den Frieden und die Versöhnung der beiden Brüder“ (305). – (2) ALBRECHT (1982): „Sein Entschluß ist ein heroischer Akt und motiviert durch Sühnenbereitschaft. [...] In Cesar vollzieht sich ein differenziert gestalteter, stufenweiser Sinneswandel. Cesar bricht die Gewalt der egozentrischen Affekte über sich. [...] So gewinnt er sukzessive eine einsame Größe oder Erhabenheit, jene Besonnenheit und Würde, die Schiller als idealische Forderung in der Vorrede erhebt, obwohl sie seiner Darstellung des absterbenden Herrschergeschlechts im Stück nachgerade widerstreiten“ (237f.). – (3) Benno VON WIESE (1978): „Der frei gewählte Tod wird zum Reinigungsvorgang, mit dem der Mensch die Grenze des Endlichen überschreitet und in eine Jenseitigkeit eingeht, an die keine irdischen Beweggründe und Einwände mehr heranreichen“ (756). – (4) Gerhard KLUGE (1979: 263, 265ff.) argumentiert, dass die Erhabenheit von Don Cesars Selbstmord in der freiwilligen Entscheidung liege, die Schönheit des Lebens mit Beatrice um eines moralischen Gebots willen – demzufolge Brudermord durch Selbstmord gesühnt werden muss – aufzugeben. Don Cesar sei folglich ein „Idealist“. (Hierbei wäre einzuwenden, dass Kluges Argument dadurch geschwächt wird, dass die „Schönheit des Lebens“, auf die Don Cesar so heldenhaft zu verzichten scheint, etwas sehr Hypothetisches ist, da ja Beatrice dessen Liebe nicht erwidern kann.) – (5) William F. MAINLAND (1961): „In der *Braut* erreicht nur Don Cesar solche Erhabenheit der Handlung, und sie, die einmal errungene, wird nie widerrufen. Der Entschluß, sich selbst das Leben zu nehmen, die Ausführung dieses Entschlusses ist absolut im Sinne antikheldischer Tradition und der einzige ihm zugängliche Wege zur Freiheit“ (33). – (6) Klaus L. BERGHAHN (1980): „Mit einem ähnlich pathetischerhabenen Doppelpunkt endet auch *Die Braut von Messina*, wo der ‚moralischen Selbstentlebung‘ Don Cesars noch die chorische Quintessenz folgt“ (164).

lassen: Er gesteht, einer „Greuelthat“ schuldig zu sein,⁹⁴⁵ für die es keine andere Strafe geben kann als den Freitod:

*Nicht auf der Welt lebt, wer mich richtend strafen kann,
Drum muß ich selber an mir selber es vollziehn.
Bußfertge Sühne, weiß ich, nimmt der Himmel an,
Doch nur mit Blute büßt sich ab der blutge Mord.*⁹⁴⁶

Das Bekenntnis, den Bruder getötet zu haben, ist für sich allein allerdings noch kein hinreichendes Merkmal heroischer Erhabenheit, denn die tieferen Beweggründe für seine Tat – unerwiderte Liebe zu Beatrice und Eifersucht auf den Bruder – schwären nach wie vor in seinem Inneren. Daher auch sein Entschluss, seinem Leben selbst ein Ende zu setzen:

[...] *Ich kann
Nicht leben Mutter mit gebrochenem Herzen.*⁹⁴⁷

Don Cesar richtet sich selbst, nicht um die moralische Ordnung, gegen die er verstoßen hat, wiederherzustellen,⁹⁴⁸ sondern um von seinem inneren Konflikt erlöst zu werden. Durch seinen Selbstmord versucht er, vor dem Leiden zu fliehen,⁹⁴⁹ anstatt sich durch die Auseinandersetzung mit ihm in die Sphäre des Moralischen zu erheben.⁹⁵⁰ Dies wird noch klarer, wenn er sich Beatrice gegenüber äußert:

*Liebe zu dir war meine ganze Schuld.*⁹⁵¹

Don Cesar behauptet also, dass der einzige Grund, der ihn in den Selbstmord treibt, seine unerfüllte und verbotene Liebe zur eigenen Schwester ist. In Verbindung mit seinen obigen Äußerungen legt dieses Eingeständnis die Vermutung nahe, dass Don Cesars Stolz verletzt ist, weil seine Geliebte seinen Bruder mehr liebt als ihn. Dieses affektive und egozentrische Gefühl der Zurückweisung scheint es zu sein, was Don

⁹⁴⁵ NA 10, 113.

⁹⁴⁶ NA 10, 118.

⁹⁴⁷ NA 10, 121.

⁹⁴⁸ Schillers theoretischen Schriften zum Erhabenen zufolge hat nicht jede Art von Selbstmord zugleich auch sublimale Qualitäten. Vgl. dazu Schulz 2003: 183.

⁹⁴⁹ „Alles ist rein persönlich gehalten, die eifersüchtige Wildheit des Schlusses macht es ganz unmöglich, an einen beginnenden Läuterungsweg zu denken“ (Seidler 1960: 31).

⁹⁵⁰ „Keinesfalls könnte die Deutung des Selbstmords als eines freien sittlichen Akts sich auf Schillers rund zehn Jahre zurückliegende theoretische Schriften zum Komplex des Pathetischen und des Erhabenen berufen. [...] Er [Schiller, V.D.] spricht dabei von einer moralischen, nicht einer physischen Selbstentlebung“ (Schulz 2005: 210).

⁹⁵¹ NA 10, 115.

Cesar nicht zu ertragen vermag – nicht aber das Bewusstsein, eine doppelte und irreversible Untat, Inzest plus Mord, begangen zu haben⁹⁵²:

*Diesen Vorzug,
Den du dem Todten giebst, ertrag ich nicht.
Den einzigen Trost, den letzten, laß mich schöpfen
Aus unsers Jammers bodenloser Tiefe,
Daß er dir näher nicht gehört als ich –
[...] Doch wenn ich denken muß, daß deine Trauer
Mehr dem Geliebten als dem Bruder gilt,
Dann mischt sich Wuth und Neid in meinen Schmerz,
Und mich verlässt der Wehmut letzter Trost.*⁹⁵³

Beatrices Reaktion schürt indes Don Cesars Eifersucht und verstärkt somit ihrerseits seinen Gedanken an Selbstmord:

*Nein, nein, nicht sehen kann ich diese Thränen –
In dieses Todten Gegenwart verläßt
Der Muth mich und die Brust zerreißt der Zweifel
– Laß mich im Irrtum! Weine im Verborgnen!
[...] Zwinge dich nicht!
Zeig' deinen Abscheu! [...]
(Er geht ab. Sie steht unschlüssig, im Kampf widersprechender Gefühle,
dann reißt sie sich los und geht.)*⁹⁵⁴

⁹⁵² Und dieser Komplex wird heftiger, wenn man bedenkt, dass Don Manuel schon tot ist: „Der Suizid Don Cesars ist vor diesem Hintergrund kein Akt der freien Bestimmung über das eigene Leben, sondern das Indiz einer affektiven Abhängigkeit, die den Bruderkonflikt bis ins Jenseits fortführt. An die Stelle eines moralischen Antriebs tritt das Motiv des Neides, der in der Sehnsucht nach dem Tod den Wunsch der Selbstverklärung nährt“ (Alt 2008: 195). Die Stellung von Alt teilt auch Guthke (1994): „Sühneopfer und Läuterung, wie es so oft heißt? Doch wohl kaum. [...] Zur zurückgedrängten, aber noch präsenten erotischen Liebe ist vielmehr die kindische Rivalität des sich benachteiligt glaubenden Bruders getreten. [...] Gleich in seiner nächsten Redepartie gibt der selbsterklärte *moriturus* denn auch einen Grund für seinen bevorstehenden Tod, der gerade die *Unfähigkeit* zur Buße durchblicken läßt: tatsächlich und *expressis verbis* handelt es sich um die Flucht aus einem Leben unerträglichen – Neides!“ (274f.). Auch Homann (1977) sieht in der Don Cesars Freitod eher eine Flucht vor der Realität: „Denn anstatt sich der gegenwärtigen Situation zuzuwenden, greift Don Cesar viel lieber über sich hinaus in den Äther [...], und zwar auf eine Weise, die nicht als ein ‚Abarbeiten‘ an der Wirklichkeit seiner Situation und als der Versuch, sie anzuerkennen, sondern als eben die Flucht gekennzeichnet ist, die sich im Aufwärtsblicken und -greifen als dem Transzendieren im Sinne eines Abwendens von der Realität manifestiert [...], nämlich eine extreme Steigerung seiner Egozentrik“ (122).

⁹⁵³ NA 10, 114.

⁹⁵⁴ NA 10, 115.

Dieser semantisch wie emotional äußerst komplexe Moment der Handlung wirft viele Fragen auf, ohne eine Antwort zu liefern. Der folgende Ausspruch Don Cesars, welchen die Befürworter des Heroisch-Erhabenen als starkes Argument für ihre Theorie betrachten, bietet dafür ein anschauliches Beispiel:

*Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf,
Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.*⁹⁵⁵

Nehmen wir an, dass der Selbstmord Don Cesars ein Akt der Sühne ist, der den Selbstmörder von einer Schuld befreit, so wäre zunächst zu fragen, *was* denn eigentlich hier gesühnt werden soll. Könnte es der Mord an Don Manuel sein? Don Cesar spricht allerdings von der „Kette des Geschicks“, die er durch seinen Freitod zu zerreißen beabsichtigt. Er scheint also sein Vergehen am eigenen Bruder als Teil einer prädestinierten Abfolge von Verhängnissen zu sehen, auf die er selbst keinen Einfluss nehmen kann. Wie kann demzufolge von Schuld und Sühne die Rede sein, wenn die Person, die gegen ein Gesetz verstoßen hat, keine Wahlmöglichkeit besaß und also für ihr Handeln nicht verantwortlich gemacht werden kann?⁹⁵⁶

Wie kann man ferner von der Befreiung von Schuld und der Wiederherstellung der moralischen Ordnung sprechen, wenn diese durch eine Tat realisiert werden müssen, die ihrerseits nicht auf einer freien Entscheidung beruht? Denn der Selbstmord Don Cesars als Lösung des dramatischen Konflikts ist nur dann eine wirklich freie Handlung, ein Frei-Tod im wahrsten Sinn, wenn er zum Schutz gefährdeter Freiheit erfolgt. So kann eine Person sich beispielsweise das Leben nehmen, wenn sie andernfalls ihre Freiheit verlieren würde oder wenn sie durch ihren Tod das Überleben einer anderen Person ermöglicht. Doch sind im vorliegenden Fall die Freiheit, das Leben oder die moralische Integrität Don Cesars tatsächlich bedroht? Ist sein Selbstmord damit als Befreiung von einer existenziellen Bedrohung zu werten? Ich würde beide Fragen verneinen. Don Cesar beendet durch seine Tat lediglich sein persönliches Leiden, das daraus resultiert, dass (a) er eine Frau liebt, die seine Liebe nicht erwidert (Liebeskummer); (b) diese Frau seine Schwester ist (Schuldgefühl); (c)

⁹⁵⁵ NA 10, 118.

⁹⁵⁶ Vgl. dazu Alt (2008): „Die moderne Umgestaltung des antiken Tragödienmodells vollzieht sich auf dem Boden der Psychologie. Sie wird nicht nur an der schwankenden Rolle des Chors, sondern auch an den Funktionen der Metaphysik und des Erhabenen sichtbar. Schillers Drama stellt seine Protagonisten in eine heteronome Geschichte, deren Wirkungen sie nicht mehr selbst steuern können“ (193f.).

sie seinen Bruder liebt und von diesem geliebt wird (Eifersucht); (d) er deshalb seinen Bruder getötet hat (Schuldgefühl). Folglich handelt es sich bei Don Cesars Freitod nicht um eine freie Tat im obigen Sinn.

Man darf demnach, so meine These, dem Selbstmord Don Cesars nicht ohne weiteres einen heroischen oder moralischen Charakter unterstellen. Erstens wird durch seine Tat keine aus einem Gesetzesverstoß resultierende Schuld gesühnt, da fraglich bleibt, ob diese aus freiem Willen geschieht und nicht vielmehr Teil eines vorbestimmten Schicksals ist.⁹⁵⁷ Zweitens ist ein Selbstmord ganz allgemein, auch wenn die ihn verübende Person sich zu Recht schuldig fühlt und echte Reue zeigt, kein Akt der Wiedergutmachung, sondern ein Akt der Flucht, des sich aus der Verantwortung Ziehens – und hat daher nichts von der moralischen Größe des Heroisch-Erhabenen.⁹⁵⁸

2.5.3 Die Verwendung des Chors als dramatis persona und reflektierender Kommentator in *Die Braut von Messina* im Sinne eines neuen Dramentypus – des Reflexionsdramas.

Wie ich dargelegt habe, hat Schiller sein Drama *Die Braut von Messina* nicht als pathetische Satire konzipiert, mit der er, wie Renate Homann⁹⁵⁹ behauptet, in negativer Überzeichnung die Ausweglosigkeit der zeitgenössischen Dichtung hätte thematisieren wollen, sondern er beabsichtigte, durch die Komplexität und Widersprüchlichkeit des Bühnengeschehens, worin dieses der Realität überhaupt erst nahekommt, sein Publikum zur Reflexion über lebensphilosophische Fragen zu animieren. Diesem Zweck diene insbesondere sein Wiedereinführen des für das antike Drama typischen Chors.⁹⁶⁰ Wie wichtig ihm dieses neue und zugleich so

⁹⁵⁷ Das Orakel sagt voraus, dass die gesamte Familie des Fürsten vernichtet werden wird. Dabei macht es keinen Unterschied, ob einzelne Familienmitglieder nun Selbstmord begehen oder auf andere Weise ums Leben kommen. Don Cesar zerbricht also, entgegen seiner eigenen Meinung, nicht die „Kette des Geschicks“, sondern setzt sie vielmehr konsequent fort.

⁹⁵⁸ Vor seinem angekündigten Freitod versucht Don Cesar seine Mutter mit folgenden Worten zu trösten: „Wenn alle Welt dich herzlos kalt verhöhnt, | So flüchte du dich hin zu unserm Grabe, | Und rufe deiner Söhne Gottheit an, | Denn Götter sind wir dann, wir hören dich“ (NA 10, 122). Rolf-Peter Janz (1984) zufolge bezeugt diese Stelle lediglich den Hochmut Don Cesars und sei ein weiteres Indiz dafür, dass sein Selbstmord moralischer und sublimer Qualitäten entbehre: „Die erstrebte Göttlichkeit des Don Cesar ist nicht als Metapher menschlicher Vollendung, sondern als problematische Absolutsetzung des Subjekts zu lesen“ (344).

⁹⁵⁹ Homann 1977.

⁹⁶⁰ Schiller schreibt, dass er „seit dem Verfall“ (NA 10, 15) der antiken Tragödie der Erste sei, der den Chor im „antiken“ Sinne wiedereingeführt habe. Tatsächlich hat er dieses dramatische Instrument jedoch seinen eigenen Anforderungen und Idealen angepasst. „In Schillers Tragödie ist der Chor daher

altbekannte dramatische Element war, ist zunächst in seinen Briefen zu erkennen: „Es ist nach der Strenge der alten Tragödie gemacht, eine einfache Handlung, wenig Personen, wenig Ortsveränderung, eine einfache Zeit von einem Tag und einer Nacht, vornehmlich aber der Gebrauch des *Chors*, so wie er in der alten Tragödie vorkommt; auf *ihm* ist die Hauptwirkung der Tragödie berechnet.“⁹⁶¹ Ich möchte hier nicht darauf eingehen, ob Schillers experimentelle Bezugnahme auf die klassische Tragödie erfolgreich war. Wesentlich interessanter ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit die Frage, warum Schiller so nachdrücklich darauf hinweist, dass in der Verwendung des Chors „die Hauptwirkung der Tragödie“ bestehe. Die zentrale Bedeutung, die er dem Chor beimisst, lässt vermuten, dass er darin mehr sieht als lediglich ein Bindeglied zur Schauspielkunst der Antike. Der Chor ist ihm ein wesentlicher Träger der *ästhetischen* Wirkung eines Bühnenwerks, da dieser sowohl auf das Gemüt als auch auf den Geist der Zuschauer einwirkt⁹⁶²:

„Wegen des Chors bemerke ich noch, daß ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte, einen allgemein menschlichen nemlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen specifischen wenn er in Leidenschaft geräth und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. Er hat, als solcher, eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der ruhige über den paßionierten hat, er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft. In der zweiten Qualität, als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben.“⁹⁶³

nicht das Produkt eines sterilen Klassizismus, sondern das Ausdrucksmedium einer spannungsvollen Modernität, die das Inventar antiker Kulturmuster in Strukturen der subjektiven Selbstreflexion überführt“ (Alt 2008: 193). Zu einer kurzen Übersicht neuzeitlicher Theaterstücke, in denen ein Chor (wenngleich nicht im antiken Sinn) eingesetzt wird, vgl. Schulz: 2003: 176. Brunkhorst (1998: 171–194) führt Bühnenwerke aus der Zeit vor Schiller an, in denen ein Chor verwendet bzw. versucht wird, die antike Tragödie nachzuahmen.

⁹⁶¹ Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, Brief an Iffland, 24.2.1803, 646.

⁹⁶² Hans-Jochen Marquardt (1996) definiert als Wesensmerkmal der Schillerschen Rezeptionsästhetik die Bemühung um ein ausgewogenes Verhältnis von Gefühl und Intellekt: „Gleichwohl sah er seine Aufgabe darin, jener Spaltung durch Entwicklung der ästhetischen Urteilskraft des Publikums entgegenzuwirken, die neben der Empfindung auch die Reflexion, und zwar idealerweise in wechselseitiger Aufhebung der beiderseitigen Vereinseitigungen, einschließen sollte“ (55).

⁹⁶³ Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, Brief an Körner, 10.03.1803, 648. Herbert Seidler (1960) zufolge dient die Einführung des Chors der seiner Ansicht nach notwendigen Wiederherstellung einer „göttlichen Weltordnung“ (47), welche der Mensch in frevelhaftem Übermut gestört hat: „Hier endet

Der Einsatz des Chors als Medium der Reflexion ist somit von Schiller selbst beabsichtigt.⁹⁶⁴ Noch deutlicher wird die zentrale Bedeutung dieser Rolle des Chors für die tragische Kunst überhaupt in der folgenden Formulierung: „Nun ist aber der Mensch so gebildet, daß er immer von dem Besondern ins Allgemeine gehen will, und die Reflexion muß also auch in der Tragödie ihren Platz erhalten. [...] Und dieses leistet nun der Chor in der Tragödie.“⁹⁶⁵ Im Einklang mit seiner Theorie des Erhabenen ist Schiller in seinen dramatischen Werken allgemein darum bemüht, emotionale Ergriffenheit und ruhige Reflexion des Zuschauers in ein optimales Verhältnis zu bringen. Ich möchte nun für die These argumentieren, dass dieses Ziel in *Die Braut von Messina* erst durch die Einführung des Chors vollends erreicht wird, auch wenn das Stück experimentellen Charakter hat, also zur Erprobung neuartiger dramatischer Mittel gedacht war, deren Wirkung nicht vorhersehbar war.⁹⁶⁶ Somit ist

die Tragödie der menschlichen Anmaßung, die in all ihrer Gebrechlichkeit enthüllt wird. Wo ist das Gegengewicht? [...] Und hier nun tritt doch gewichtig der Chor hinzu. Indem er immer wieder aufs Allgemeine, Dauernde in und über dem Menschenleben hinweist, wird unser Blick auch darauf gelenkt. Vor allem wirkt die Pracht und Pathetik der Sprache. [...] Hier werden wir uns des Göttlichen im weitesten Sinn bewußt“ (49).

⁹⁶⁴ Der kollektive Charakter der von den Choreuten dargestellten Personen scheint zunächst der Funktion des Chors zu widersprechen. Der Chor soll zur ruhigen Reflexion anregen und dadurch, Schillers Programmatik gemäß, der moralisch-ästhetischen Vervollkommnung der Zuschauer dienen. Es erstaunt daher, dass die Mitglieder des Chors sich durch Kriegslust (vgl. NA 10, 51), Fatalismus und blinden Gehorsam ihren Führern gegenüber auszeichnen – also meilenweit von Schillers freiheitlichen Idealen entfernt sind. Ich denke, dass dieser Widerspruch zwischen dem charakterlichen Profil und der ästhetischen Funktion des Chors, wie zahlreiche andere Unstimmigkeiten im vorliegenden Drama, zu den typischen Merkmalen der Reflexionsästhetik des späten Schiller gehört. Denn gerade der scheinbar so gewaltbereite Chor beruft sich auf die Heilige Jungfrau Maria (NA 10, 29f.) und rät am Ende Don Cesar vom Selbstmord ab. Seine Charaktereigenschaften stehen demzufolge nicht in diametralem Gegensatz zum hehren Anspruch, das menschliche Denken und Fühlen zu veredeln, sondern sie sind *in sich* widersprüchlich. Gerade solche Ambivalenzen tragen jedoch zur ästhetischen Reflexion sehr effektiv bei. Die ambivalenten Charakterzüge des Chors bespricht auch Michael Böhler (1982). Er weist mit Recht darauf hin, dass, wenn die Funktion des Chors darin bestehe, das Publikum zu ästhetischer Reflexion anzuregen, dem Zuschauer die Identifikation mit dem Chor ermöglicht werden müsse. Wenn nun Ziel der tragischen Kunst die moralische Erhebung des Publikums sei, dann heiße das, dass dieses sich noch auf einem relativ niedrigen Niveau befindet. Ein entsprechendes Niveau müsse der Zuschauer daher auch im Chor wiederfinden können: „Um die Funktion der Zuschauerrolle wirkungsvoll erfüllen zu können, muß der Chor die wesentlichen Momente des Zuschauerverhaltens in sich tragen, und zwar in der ganzen Komplexität, die dem sozialen und literarischen Rollenverhalten zur Zeit Schillers eigen ist“ (282). So kann die Meinung Lothar Pikuliks (2004), „Schillers Aussagen über den Chor in der nachträglich verfassten Vorrede (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*) [sind] nur von einem theoretischen Stellenwert“ (289), haben also nichts mit der tatsächlichen Verwendung des Chors in *Die Braut von Messina* gemein, als widerlegt gelten.

⁹⁶⁵ NA 10, 12f.

⁹⁶⁶ Müller (1987: 431–448) vertritt die Ansicht, Schiller sei es nicht gelungen, den Chor im vorliegenden Drama erfolgreich zur Steigerung des Reflexionspotentials einzusetzen (vgl. dazu auch Alt 2008: 275, sowie Janz 1984: 347). Dieses Scheitern erkläre sich aus der Tatsache, dass zwei wichtige Voraussetzungen nicht gegeben seien. Die erste Voraussetzung sei, dass der Chor, soll er als Reflexionsmittel fungieren, im Einklang mit sich selbst sein müsse. Schiller äußert sich dazu: „Ich habe den Chor zwar in zwey Theile getrennt und im Streit mit sich selbst dargestellt; aber dieß ist nur dann der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt. Als Chor und als ideale Person ist er immer eins mit sich selbst“ (NA 10, 15). Müller hingegen behauptet, der Chor sei das gesamte

auch die These von Homann widerlegt, Schiller wolle mit seinem Drama *Die Braut von Messina* die Komplexität und die Ausweglosigkeit des zeitgenössischen Dichters als eine „pathetische Satire“ darstellen, wo nämlich die Wirklichkeit und das Jetzt fast absolut und ohne Aussichten auf eine bessere ästhetische Welt hervorgehoben werden. Ihre These, der Chor sei entweder Zuschauer oder Rezipient des Geschehens,⁹⁶⁷ scheint Schillers Formulierung zu widersprechen, die ich gerade erwähnt habe: „In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer.“⁹⁶⁸ Schiller war bestrebt, die Bühnenkunst seiner Zeit, der er kritisch gegenüberstand, durch die Wiedereinführung und kreative Weiterentwicklung des Chors auf doppelte Weise zu befruchten: erstens als Erweiterung der dem Autor zur Verfügung stehenden dramatischen Mittel, zweitens als Bindeglied zwischen der auf der Bühne dargestellten Scheinwirklichkeit und der Realität außerhalb, welches dem Dichter im Idealfall erlaubt, beim Publikum einen heilsamen Bewusstseinswandel zu erzeugen, der auch nach dem Verlassen der Vorstellung fortwirkt.

Dass es Schiller um eine Veredlung des Menschen auf politischer und gesellschaftlicher Ebene ging, belegen auch seine Formulierungen zur ästhetischen Funktion des Chors in der Vorrede zu *Die Braut von Messina*, welche zugleich die letzte abgeschlossene theoretische Abhandlung des Dichters darstellt. Die zeitgenössische Dichtung betreffende Probleme und die durch die Französische Revolution entstandene politische Ausweglosigkeit, um die es bereits in den *Ästhetischen Briefen* und der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* ging, rücken in dieser Vorrede wieder in den Mittelpunkt der Untersuchungen Schillers. Der Chor soll, so schreibt Schiller dort, eine Brücke zwischen der antiken „naiven“

Stück hindurch in zwei Lager gespalten, die stets bereit seien, für ihre Herren, die beiden verfeindeten Fürstensöhne, gegeneinander zu kämpfen (Müller 1987: 433). Die zweite Voraussetzung für die reflektierende Funktion des Chors sei eine hinreichende Distanz des Chors vom Geschehen. Der Chor habe die Aufgabe, allgemeingültige Wahrheiten und globale Fragen zu formulieren und dadurch den Zuschauer vom Leiden der Personen des Dramas ab- und auf eine abstraktere, emotional weniger belastende Ebene ästhetischer Reflexion hinzulenken. Diese Funktion könne der Chor, so Müller, nicht erfüllen, da seine Redebeiträge durchweg fest mit der Handlung verknüpft seien und folglich keine seelische Entlastung gewähren könnten (Müller 1987: 440ff.). Ich bin jedoch der Meinung, dass die Einwände Müllers nicht ausreichen, um daraus auf ein Scheitern der reflektierenden Funktion des Chors zu schließen. Schiller neigt zwar dazu, den Chor eher als handelnde Person denn als distanziert reflektierenden Betrachter auftreten zu lassen. Die Sprache des Chors ist jedoch reich an Bildern und Motiven, die direkt aus dem Reich des Erhabenen stammen (Schiffbruch, Vulkane usw.). Diese metaphorische Sprachebene stellt, wie ich im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit näher erläutern werde, sowohl Distanz zur konkreten Situation als auch ideelle Einheit her und schafft somit die wesentlichen Voraussetzungen für eine reflektionsinduzierende Wirkung des Chors.

⁹⁶⁷ Vgl. Homann 1977: 153.

⁹⁶⁸ Friedrich Schiller Briefe II 1795–1805, Brief an Körner, 10.03.1803, 648.

Ästhetik und der modernen „sentimentalischen“ künstlerischen Produktion sowie der damit verbundenen Lebensformen bilden. In der antiken Tragödie wurde der Chor als „natürliches Organ“⁹⁶⁹ benutzt, das heißt, er repräsentierte die öffentliche Meinung, die im antiken hellenischen Stadtstaat politisch unabdingbar war und in dessen gesellschaftlichem Leben eine regulierende Rolle spielte.⁹⁷⁰ Zudem, heißt es in Schillers Vorrede weiter, entsprach der Chor in der Tragödie dem zentralen Prinzip des „naiven“ ästhetischen Denkens der Antike, wonach die Rezeption von Kunstwerken ein Teil des öffentlichen Lebens war und somit allen Bürgern ermöglichte, Freiheit als sinnliche Wirklichkeit und „natürlichen“ Zustand des Menschen unmittelbar und gemeinsam zu erleben. Schließlich war der Chor auch insofern ein natürlicher Bestandteil der Tragödie, als dass in ihm der Ursprung des antiken Dramas überhaupt lag. Im Vergleich dazu, fährt Schiller fort, wird der Chor in die sentimentalische Dichtkunst – die nunmehr in der Privatsphäre des Individuums rezipiert wird und in der die Freiheit Gegenstand der Reflexion (nicht Teil der erlebten Wirklichkeit) ist – als ein „Kunstorgan“⁹⁷¹ eingeführt. Die Reflexion ist der einzige Weg, der dem sentimentalischen Dichter einen Zugang zur naiven Unmittelbarkeit des mit der Natur als sinnlicher Darstellung der Freiheit in Einklang stehenden Lebens ermöglicht. Sie ist laut Schiller der Weg vom Einzelnen zum Allgemeinen, womit gemeint ist, dass sie der fortschreitenden Privatisierung des modernen politischen und ästhetischen Lebens durch eine sentimentalische, künstlich erworbene Naivität, Natürlichkeit und Öffentlichkeit Einhalt gebieten kann. In Schillers Worten:

„Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Palläste wieder aufthun, er muß alles Unmittelbare, das durch die

⁹⁶⁹ NA 10, 11.

⁹⁷⁰ Hierzu schreibt Dieter Borchmeyer (1973): „Daß auch bei Schiller dem Chor – als einer Repräsentanz des öffentlichen Lebens – eine politische Bedeutung zukommt, ist nicht zu verkennen; letztere wird zwar in der Vorrede zur ‚Braut von Messina‘ längst nicht so deutlich dargelegt [...], doch läßt die Beschreibung des griechischen Lebens in Schillers ästhetischen Schriften und seiner Jenenser Vorlesung ‚Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon‘ darauf schließen, daß er den Chor als eine mit der Ordnung der griechischen Polis eng verbundene Kunstform empfunden hat“ (161).

⁹⁷¹ NA 10, 11.

künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen [...].⁹⁷²

Diesen idealisierten Urzustand demokratischer Freiheit und sinnlicher Unmittelbarkeit im Kunstwerk wiederherzustellen und dadurch dem modernen Publikum einen Weg zur Verbesserung der eigenen Lebenssituation zu weisen, war einer der Hauptgründe, warum Schiller den Chor in *Die Braut von Messina* einführte. So ergänzte er die in den *Ästhetischen Briefen* und der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* umfassend dargestellte Problematik um eine neue, der praktischen ästhetischen Pädagogik verpflichtete Perspektive, was bezeichnenderweise erst geschehen konnte, nachdem er die theoretische Arbeit zugunsten der künstlerischen Produktion aufgegeben hatte. Ob Schiller die so gedachte Verbindung zwischen naivem und sentimentalischem Denken und Empfinden auch gelungen ist, bleibt offen. Akzeptiert man das Moment der Reflexion als Hauptkriterium für den Erfolg dieses Unternehmens, so fällt die Antwort positiv aus. Hierbei spielt der Chor, wie ich nun darlegen möchte, eine entscheidende Rolle.

Im Folgenden zeige ich anhand von Textbeispielen, wie der Chor die ihm von Schiller zugeordnete doppelte Funktion erfüllt: erstens als kollektive Person in die Handlung einzugreifen und damit zur Entwicklung des Dramas beizutragen; und zweitens als distanzierter, reflektierender Kommentator das Publikum emotional zu entlasten und ihm das kritische Reflektieren der dargestellten Ereignisse zu ermöglichen. Nur so schien es Schiller möglich, seine eigentliche Absicht zu verwirklichen: den Zuschauer nicht nur über Freiheit nachdenken zu machen, sondern ihn diese sinnlich unmittelbar erleben zu lassen – anders gesagt, „den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen.“⁹⁷³

Zu Beginn des Stücks, beim ersten Auftritt des Chors, tragen dessen Spaltung in zwei feindlich gesinnte Lager (nämlich die Untergebenen Don Cesars und Don Manuels) und der Dialog zwischen diesen dazu bei, den Hass den die Fürstensöhne aufeinander hegen, in all seiner Leidenschaftlichkeit darzustellen:

ZWEITER CHOR

Zürnend ergrimmt mir das Herz im Busen,

⁹⁷² NA 10, 11f.

⁹⁷³ NA 10, 8.

*Zu dem Kampf ist die Faust geballt,
Denn ich sehe das Haupt der Medusen,
Meines Feindes verhaßte Gestalt.
Kaum gebiet ich dem kochenden Blute.
Gönn ich ihm die Ehre des Worts?
Oder gehorch ich dem zürnenden Muth?
[...]*

ERSTER CHOR

*[...]
Aber treff ich dich draußen im Freien,
Da mag der blutige Kampf sich erneuen,
Da erprobe das Eisen den Muth.⁹⁷⁴*

In den nächsten Zeilen allerdings wird diese negativ geladene Atmosphäre durch ein allgemeingültiges Gesetz erklärt. Für die Zuschauer bedeutet dies eine emotionale Entlastung, da sie die scheinbar irrationale Intensität der dargestellten Emotionen nun logisch nachvollziehen können:

*Dich nicht hass ich! Nicht du bist mein Feind!
[...]
Aber wenn sich die Fürsten befehlen,
Müssen die Diener sich morden und tödten,
Das ist die Ordnung, so will es das Recht.⁹⁷⁵*

Diese Erklärung ist umso bedeutsamer, als sie das Problem der Willensfreiheit thematisiert. Beide Teile des Chors berufen sich auf einen gemeinsamen Ehrenkodex:

*Aber wir fechten ihre Schlachten,
Der ist kein Tapfrer, kein Ehrenmann,
Der den Gebieter läßt verachten.⁹⁷⁶*

Schiller evoziert beim Publikum zunächst die Frage, warum Diener es für ein Gebot der Ehre halten, an Stelle ihrer Herren gegeneinander zu kämpfen. Dadurch aber stellt er implizit auch die Frage nach dem Sinn und Ursprung des Streits zwischen Don Cesar und Don Manuel. Die bekannte Textstelle, derzufolge die Anfänge des

⁹⁷⁴ NA 10, 26.

⁹⁷⁵ NA 10, 27.

⁹⁷⁶ NA 10, 27.

andauernden Bruderkwitz aus deren Kindheit datieren,⁹⁷⁷ kann die Frage nicht beantworten, ob die Brüder tatsächlich keine andere Wahl haben als zu streiten, so wie ihre Diener im Chor sich zu gegenseitiger Feindschaft verpflichtet fühlen, weil ihre Gebieter sich befehlen. Der Zuschauer wird bei diesem Dialog des Chors anfänglich durch dessen heftige negative Gefühle erschüttert, dann aber versetzt ihn die Erwähnung allgemeiner moralischer Gesetze in die Lage, sich von der auf der Bühne präsentierten emotionalen Spannungssituation zu distanzieren und sich ästhetischer Reflexionen zu widmen: etwa indem er für sich Fragen nach dem Ursprung der Feindschaft der beiden adeligen Brüder oder nach der Freiheit ihres Verhaltens zu beantworten sucht.

Die folgende Sentenz erfüllt eine ähnliche Funktion:

*Aber hinter den großen Höhen
Folgt auch der tiefe, der donnernde Fall.
Darum lob ich mir niedrig zu stehen,
Mich verbergend in meiner Schwäche!*⁹⁷⁸

Die Auswahl der Wörter „niedrig“, „verbergend“ und „Schwäche“ dient unter anderem auch dem Sinn des „ästhetischen Schutzes“, in dem sich der Zuschauer befinden muss, um über die vorgenannten Themen und Probleme in Ruhe reflektieren zu können. Hier funktioniert der Sinn selbst dieser Wörter als Ausgleich und Beruhigung der Intensität im Gemüt des Zuschauers.

Eine weitere Chorstelle, die die Aufmerksamkeit von der augenblicklichen Bühnenhandlung weg- und zu höheren spirituellen und ästhetischen Sphären hinlenkt, ist die folgende Verklärung der Mutter-Sohn-Beziehung:

*Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron,
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich gebohrne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn.*⁹⁷⁹

⁹⁷⁷ „Und dennoch ists der erste Kinderstreit, | Der fortzeugt in unglückselger Kette, | Die neuste Unbill dieses Tags gebohren. | Denn alle schwere Thaten, die bis jetzt geschahn, | Sind nur des Argwohns und der Rache Kinder“ (NA 10, 34).

⁹⁷⁸ NA 10, 28.

⁹⁷⁹ NA 10, 29f.

Dem Zuschauer, der darum weiß, dass Isabella mit Don Cesar über dessen Mord an Don Manuel in Streit geraten wird, gibt dieser Vergleich hinreichend Stoff zum Nachdenken, insbesondere über den himmelweiten Unterschied zwischen der Realität des Dramas und dem fest in der christlichen Kultur verankerten Ideal.

Ein Beispiel, wo hingegen die aktive Teilnahme beider Teile des Chors am Geschehen sichtbar wird, ist folgendes:

*Was stehen wir hier noch feindlich geschieden,
Da die Fürsten sich liebend umfassen?
Ihrem Beispiel folg ich und biete dir Frieden,
Wollen wir einander denn ewig hassen?
Sind die Brüder durch Blutes Bande,
Sind wir Bürger und Söhne von Einem Lande.
(Beide Chöre umarmen sich.)⁹⁸⁰*

Nachdem Don Cesar und Don Manuel zur Versöhnung bereit sind, wollen auch ihre Untergebenen alle Feindschaft vergessen. Ein weiterer aktiver Beitrag des Chors zum Fortgang der Handlung sind die konkreten Fragen, die er Don Manuel stellt, um sich nach seiner Geliebten zu erkundigen:

*So nenne sie uns Herr, die dich im stillen
Beglückt, daß wir dein Loos beneidend rühmen,
Und würdig ehren unsers Fürsten Braut.
Sag an, wo du sie fandest, wo verbirgst,
In welches Orts verschwiegener Heimlichkeit?⁹⁸¹*

Und Don Manuels Antwort wird durch den anschließenden Kommentar des Chors dramatisch zugespitzt:

*Mit Furcht o Herr, erfüllt mich dein Bericht.
Raub hast du an dem Göttlichen begangen,
Des Himmels Braut berührt mit sündigem Verlangen,
Denn furchtbar heilig ist des Klosters Pflicht.⁹⁸²*

Der nachfolgende Dialog⁹⁸³ zwischen dem Chor und Don Manuel, in dem es weiterhin um Don Manuels Geliebte geht, ist ebenfalls typisch für die Funktion des

⁹⁸⁰ NA 10, 39.

⁹⁸¹ NA 10, 44.

⁹⁸² NA 10, 45.

Chors als Hebel der Handlung. Die folgenden Formulierungen von Mitgliedern der beiden Teile des Chors stellen den scheinbaren Frieden und das Glück beider Brüder in Frage:

*– Sorge giebt mir dieser neue Frieden,
Und nicht fröhlich mag ich ihm vertrauen,
Auf der Lava die der Berg geschieden,
Möcht ich nimmer meine Hütte bauen.*

[...]

*Ja es hat nicht gut begonnen,
Glaubt mir und es endet nicht gut,
[...].⁹⁸⁴*

Schiller reaktiviert den Hass zwischen den zwei Teilen des Chors, um durch die Dialoge und Handlungen von deren Mitgliedern sein Publikum emotional auf die Szene des Mordes an Don Manuel einzustimmen.⁹⁸⁵

Die komplementäre Funktion des Chors als Mittel zur emotionalen Entlastung und Distanzierung und somit zum Übergang zu einer kontemplativen Betrachtung des Geschehens können wir wiederum am Einsatz des Chors in den ersten Augenblicken nach der Ermordung Don Manuels erkennen. Formulierungen wie:

*Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe,
Die der Mensch, der vergängliche, baut?
[...]
Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe,
Die der Mensch, der flüchtige Sohn der Stunde,
Aufbaut auf dem betrüglichen Grunde?⁹⁸⁶*

dienen dem Ausgleich der dramatischen Spannung, die durch den raschen Wechsel von Enthüllungen und Verbrechen den Zuschauer in Atem hält, so dass er trotz der Tragik des Geschehens immer noch ästhetischen „Genuss“⁹⁸⁷ empfinden kann.

⁹⁸³ Vgl. NA 10, 46ff.

⁹⁸⁴ NA 10, 53.

⁹⁸⁵ Vgl. NA 10, 80–84.

⁹⁸⁶ NA 10, 92f.

⁹⁸⁷ „Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte“ (NA 10, 8). „So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung – aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes seyn muß. Denn das Gemüth des Zuschauers soll auch in der

Dieselbe distanzbildende Wirkung zum Zweck bewusster ästhetischen Wahrnehmung hat auch der Hinweis des Chors, dass göttliche Gerechtigkeit stets dafür Sorge, dass Verbrechen gesühnt werden:

*Aber wehe dem Mörder, wehe,
[...]
Drunten aber im Tiefen sitzen
Lichtlos, ohne Gesang und Sprache,
Der Themis Töchter die nie vergessen,
Die Untrüglichen, die mit Gerechtigkeit messen,
Fangen es auf in schwarzen Gefäßen,
Rühren und mengen die schreckliche Rache.*⁹⁸⁸

Enthalten die bisher genannten Kommentare des Chors zumeist allgemeine Aussagen, die der Wahrung der psychologischen Bedingungen für ästhetisches Reflektieren dienen,⁹⁸⁹ setzt Schiller in den folgenden Abschnitten seines Dramas den Chor eher so ein, dass dessen Formulierungen direkt auf konkrete Handlungen oder Äußerungen der Figuren Bezug nehmen. Hierdurch wird der Zuschauer zu Fragestellungen über deren Ursprung, die Motive und die Konsequenzen angeregt. Auf die Zweifel Isabellas, was die Gültigkeit von Orakeln und die Macht der Götter betrifft, antwortet der Chor mit Bestimmtheit:

*Die Orakel sehen und treffen ein,
Der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben!*⁹⁹⁰

Und wenig später:

*[...] Die Götter leben,
Erkenne sie, die dich furchtbar umgeben!*⁹⁹¹

Zur Verwirrung des Publikums hält Isabella Weissagungen für Fantastereien, nachdem sie zu der Überzeugung gelangt ist, ihr Sohn sei bei dem Versuch, seine Schwester zu retten, ums Leben gekommen; Beatrice trage also – anders als es das

heftigsten Passion seine Freiheit behalten, es soll kein Raub der Eindrücke seyn, sondern sich immer klar und heiter von Rührungen scheiden, die es erleidet“ (NA 10, 14).

⁹⁸⁸ NA 10, 93.

⁹⁸⁹ Vgl. auch NA 10, 105f., wo der Chor die unheilvolle Bemerkung macht, dass das Unglück niemanden verschone. Dadurch stimmt er das Publikum emotional auf die bevorstehende Szene ein, in der Isabella ihren toten Sohn erblickt.

⁹⁹⁰ NA 10, 108.

⁹⁹¹ NA 10, 109.

Orakel vorausgesagt hatte – keine unmittelbare Schuld an seinem Tod. Der Chor hingegen, der um die wahren Umstände von Don Manuels Tod weiß, kann ihr nicht zustimmen und besteht darauf, dass das Verkündete eingetreten und damit auf Orakelsprüche Verlass sei. Doch darf man dies mit Absolutheit behaupten? Nimmt man sowohl den orientalischen Magier als auch den christlichen Einsiedler beim Wort, muss man die Korrektheit beider Traumdeutungen bezweifeln. Der Araber sprach davon, dass Beatrice ihre beiden Brüder „ermorden“ würde,⁹⁹² was sie zweifellos nicht eigenhändig getan hat. Lediglich ist sie durch ihr Beteiligtsein an einer komplexen emotionalen und familiären Dreierbeziehung, deren Dynamik sie allerdings nur eingeschränkt mitbestimmen konnte, zur indirekten Ursache des Todes sowohl von Don Manuel als auch von Don Cesar geworden. Der Chor allerdings ist sich bereits nach dem Mord an Don Manuel sicher, dass das Orakel Recht hat, obwohl das wesentlichste der prophezeiten Ereignisse – das Absterben des gesamten Familienstamms – noch nicht eingetreten ist, solange sich der zweite männliche Stammhalter, Don Cesar, am Leben befindet.⁹⁹³ Aber auch die Worte des Mönchs dürfen in Frage gestellt werden, denenzufolge es „heiße Liebe“ sei, in der Beatrice ihre Brüder „vereinigen“ würde.⁹⁹⁴ Wie ist hier der Begriff „Vereinigung“ zu verstehen? Wohl kaum im rein körperlichen Sinn als Sexualakt. Selbst wenn es sexuellen Kontakt zwischen Beatrice und ihren Brüdern gab, wovon wir nichts wissen, so würde dies nicht bedeuten, dass dadurch auch eine Vereinigung der Brüder untereinander stattgefunden hat. Außerdem scheint Beatrice, wie der Zuschauer bald erfährt, Don Cesar und Don Manuel keineswegs in gleichem Maß geliebt zu haben. Don Cesar hat Don Manuel aus Eifersucht getötet, weil er nicht hinnehmen konnte, dass Beatrice seine Gefühle nicht erwiderte, sondern sich ihrem Bruder hingab. Nicht Liebe ist es also, die die Brüder vereinigt, sondern der aus einem unglücklichen erotischen Dreiecksverhältnis resultierende Tod beider Brüder – der wiederum die Vernichtung des Familienstamms und damit die Richtigkeit der Weissagung des Arabers bedeutet. An Stellen wie dieser wird die Vorgehensweise Schillers deutlich, den Chor unmittelbar in die Handlung eingreifen zu lassen und diese zugleich aus der Position eines distanzierten Beobachters zu kommentieren, so dass die

⁹⁹² NA 10, 107.

⁹⁹³ Dieses Insistieren des Chors auf der Unfehlbarkeit der Orakelsprüche ist auch kurz danach festzustellen: „*Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen, | Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick. | Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden, | Der muß es selber erbauend vollenden*“ (NA 10, 113).

⁹⁹⁴ NA 10, 108.

Aufmerksamkeit des Publikums auf allgemeinere Probleme und Zusammenhänge gelenkt wird.

Die abschließende Sentenz des Chors, mit denen das Drama endet, sind bezeichnend für den Versuch Schillers, den Chor in der zeitgenössische Tragödie vor allem im Sinne der sentimentalischen Dichtung zu verwenden, nämlich zur Beförderung ästhetischer Reflexion beim Zuschauer:

Erschüttert steh ich, weiß nicht, ob ich ihn

Bejammern oder preisen soll sein Loos.

Dieß Eine fühl ich und erkenn es klar,

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,

Der Uebel größtes aber ist die Schuld.⁹⁹⁵

Die Braut von Messina endet gewissermaßen mit einem Fragezeichen. Die Unschlüssigkeit des Chors, wie der Selbstmord Don Cesars zu beurteilen sei, fasst den zentralen Sinn aber auch den ästhetischen Kern des hier untersuchten Dramas zusammen: Das Publikum *soll* am Ende gar nicht in der Lage sein, eine bestimmte Tat oder Figur eindeutig als moralisch oder unmoralisch, erhaben oder würdelos, positiv oder negativ zu werten. Es gibt auch keinen zentralen Helden, der sich selbst für aufgeklärte Ideale der Vernunft opfert und dadurch das Heroisch-Erhabene verkörpert.⁹⁹⁶ Dies unterstreichen die oben zitierten Schlussverse des Chors, die offenlassen, ob Don Cesars Freitod eine Erlösung von seiner Schuld bedeutet. Diese Unschlüssigkeit, dieses Hin-und-Her-Gerissensein, die nicht nur der Chor, sondern alle an der Handlung Beteiligten empfinden und die letztlich die Skepsis und Ungewissheit des sentimentalischen Dichters widerspiegeln, wird zum wesentlichen ästhetischen Prinzip des Stücks erhoben, nicht um das zeitgenössische künstlerische und gesellschaftliche Leben als ausweglos und finster darzustellen (so dass man *Die Braut von Messina* als „pathetische Satire“ bezeichnen könnte), sondern im Gegenteil, um den Zuschauern mittels ästhetischer Reflexion eine Möglichkeit zur Verbesserung ihres alltäglichen Daseins zu bieten.

Diesem Zweck dient auch die Behauptung des Chors, das Leben an sich sei nicht das höchste Gut. Dass der Versuch, Leben unter allen Umständen zu erhalten, nicht immer vernünftig ist, hat das vorliegende Drama deutlich gemacht: Der Versuch

⁹⁹⁵ NA 10, 125.

⁹⁹⁶ „Die Destruktion des Erhabenen als Gehalt des Stücks widerstreitet den Intentionen eines Autors, den das Erhabene immer auch fasziniert hat“ (Janz 1984: 346).

Isabellas, Beatrice das Leben zu retten, hatte fatale Konsequenzen, nicht nur für Isabellas Söhne, die deswegen ums Leben kamen, sondern auch für Isabella und ihre Tochter selbst, denn sie werden fortan von Trauer und Schuldgefühlen gepeinigt. Wenn aber, wie *Die Braut von Messina* suggeriert, der Tod einem Leben in Unglück vorzuziehen sein kann, so stellt sich für den Zuschauer die Frage nach dem Glück im *eigenen* Leben und dem Weg dorthin. Schillers Drama bietet dazu keine fertigen Antworten oder Vorbilder. Es will vielmehr die Geisteskräfte seines Publikums schärfen, um dieses mit den Mitteln der Kunst gegen das Chaos und den Verlust klassischer moralischer Orientierungspunkte in der zeitgenössischen Realität zu wappnen.

Der Schlussvers, die Schuld sei das größte Übel, erfüllt eine ähnliche Funktion: Es fordert zum Widerspruch, zum Nachdenken heraus. Dies ergibt sich daraus, dass das Publikum am Ende nicht nur außer Stande ist, die Schuld oder Unschuld einzelner Charaktere festzustellen, sondern auch den Begriff der Schuld an sich nicht mehr klar definieren kann. Wie kann ich von der Schuld einer Person sprechen, wenn ich nicht wissen kann, ob ihr Verhalten das Resultat eines freien Willens und nicht der schicksalhaften Vorsehung war? Darf ich einem Menschen Schuld zuschreiben, wenn er nicht frei handeln konnte?⁹⁹⁷ Reicht es aus, nur das beobachtbare Verhalten zu beurteilen oder müssen nicht zuerst dessen Ursachen und Motivationen erforscht werden? Wie kann ich mich vergewissern, dass der Mensch überhaupt Willensfreiheit besitzt und daher für seine Handlungen verantwortlich ist, wenn die Grenzen zwischen Wahl und Vorsehung so fließend sein können wie im vorliegenden Drama? Dies sind nur einige der zahlreichen naheliegenden Fragen, zu denen Schiller sein Publikum durch den Widerspruch zwischen der Vieldeutigkeit und Komplexität der dramatischen Handlung und der Prägnanz, mit der diese durch die chorischen Sentenzen interpretiert wird, herausfordert.

⁹⁹⁷ „Ihre [der *Braut von Messina*, V.D.] bereits berührte Unklarheit in Bezug auf Schuld oder Schicksal weckt Vertrauen weder zu der einen noch zu der anderen exklusiven Interpretationen [idealistische *versus* psychologische Deutung, V.D.]. Solange der begriffliche Rahmen diffus bleibt, bleibt auch ein bedeutungsschweres Wort wie Don Cesars ‚Den alten Fluch des Hauses lös’ ich sterbend auf‘ (NA 10, 118) nicht recht begrifflich: wieso Sühne, wenn unverschuldeter Fluch; wieso unerbittliches Schicksal, wenn menschlich auflösbar?“ (Guthke 1994: 270).

Schluss

In der Anleitung meiner Arbeit hatte ich die zentrale Frage aufgeworfen, inwieweit Schiller das Erhabene in seinen relevanten, theoretischen Schriften einheitlich und konsequent erörtert hat. Wie sich im Laufe der Untersuchung nach und nach herauskristallisiert hat, dürfte die Annahme einer Dichotomie des Erhabenen seitens Schillers bejaht werden. Der Begriff „Heroischerhabenes“, wie er in *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* dargelegt wird, verdichtet das in diesen Schriften artikulierte Bestreben Schillers, das durch eine klare Kunstferne gekennzeichnete Kantische Erhabene in einer Tragödientheorie einzubetten, welche seiner anthropologischen, ganzheitlichen und holistischen Versöhnungsästhetik entspricht, die auch in seinen „großen Abhandlungen“ formuliert ist. Die durch Kant eröffnete Diskussion zur Darstellung von Vernunftideen durch das Erhabene wird bei Schiller zur Problematik der Darstellung des Leidens und der Freiheit der tragischen Figuren. Die ausführliche Analyse der erwähnten Aufsätze ergab, dass Schiller diesen Ansatz konsequent und durch konkrete Ergebnisse und Zielsetzungen in einer praxisnahen Dramentheorie herausgearbeitet hat.⁹⁹⁸ Das wichtigste Ergebnis dieser Untersuchungen war die Feststellung der durchgehenden und sich wiederholenden Absicht Schillers, eine Tragödientheorie zu entwickeln, in der eine Versinnlichung der Moral im Rahmen der dramatischen Praxis nur unter der unangefochtenen Hegemonie der Ästhetik möglich ist. Dies ist ihm vor allem durch die Hervorhebung der Einbildungskraft im Aufsatz *Über das Pathetische* gelungen.

Im Essay *Über das Erhabene* hat sich dagegen eine Wende in der Schillerschen Betrachtung des Erhabenen aufzeigen lassen. Diese Wende geht auch mit der Problematik der Datierung der Schrift *Über das Erhabene* einher⁹⁹⁹: Meine Untersuchung hat ergeben, dass Schiller *Über das Erhabene* in einer zeitlichen und vor allem inhaltlichen Distanzierung von *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* geschrieben hat. In meinen Erörterungen habe ich auch die in der Forschung häufig angenommene These abgelehnt, wonach *Über das Erhabene* als

⁹⁹⁸ Dass Schiller mit seinen Schriften keine streng-wissenschaftlichen Abhandlungen vorlegen wollte (Vgl. Awe 2012: 441), kann die Größe und die Originalität seiner Darlegungen nicht vermindern.

⁹⁹⁹ Vgl. z.B. Awe 2012: 439 und die entsprechenden Ausführungen meiner Arbeit.

eine inhaltliche Fortsetzung und Weiterentwicklung der Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* zu betrachten sei, worauf ich in diesem Schlusswort nochmal eingehen werde. Es hat sich herausgestellt, dass Schiller in *Über das Erhabene* an die Negativität und die damit zusammenhängende Unlust der Erfahrung des Kantischen Erhabenen anders herangeht. Im Rahmen seines allgemeinen späten Pessimismus, der seinen theoretischen Ausdruck in *Über das Erhabene* und seine theatralische Umsetzung in vielen dramatischen Werken der letzten Jahre seines Lebens gefunden hat, ist eine massive Verschiebung des Schwerpunktes des Erhabenen seitens Schillers festzustellen: Schiller gibt seinen ursprünglichen Plan auf, das Kantische Erhabene als Kern einer Tragödientheorie und –praxis anzusehen, wo die Darstellung des Leidens von tragischen Figuren als Basis für die ästhetische Darstellung oder Versinnlichung von Vernunftbegriffen funktioniert. Die Negativität als Prinzip des dargestellten Leidens, der Undarstellbarkeit von Vernunftideen und Quelle der ästhetischen Unlust, die gemäß dem Kantischen Denken nach der Vergegenwärtigung der Übermacht der Vernunft in eine Lust übergeht, ist in *Über das Erhabene* in einen philosophischen Leitzatz umgewandelt worden, der nun über die tragische Kunst und Theorie weit hinausgeht. Bei der Lektüre von *Über das Erhabene* sind mir Begriffe und Aussagen wie „Verwirrung“,¹⁰⁰⁰ „Anarchie der moralischen Welt“,¹⁰⁰¹ „Mangel einer Zweckverbindung“,¹⁰⁰² „Freyheit in allen ihren moralischen Widersprüchen und physischen Uebeln“,¹⁰⁰³ „Weltgeschichte [als, V.D.] ein erhabenes Object“,¹⁰⁰⁴ „Inokulation des unvermeidlichen Schicksals“,¹⁰⁰⁵ „Gemählde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphirenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maaß aufstellt“¹⁰⁰⁶ aufgefallen, die Schiller in seiner bisherigen Ästhetik und vor allem in seinen Studien zum Erhabenen nicht erwähnt hat. Ich habe erfassen können, dass Schiller mit diesen neuen und ständig negativen Äußerungen nicht mehr die vorher beschriebene Negativität des „Heroischerhabenen“ ausdrücken will, sondern dass er damit die Weltordnung, die

¹⁰⁰⁰ NA 21, 47.

¹⁰⁰¹ NA 21, 48.

¹⁰⁰² NA 21, 48.

¹⁰⁰³ NA 21, 49.

¹⁰⁰⁴ NA 21, 49.

¹⁰⁰⁵ NA 21, 51.

¹⁰⁰⁶ NA 21, 52.

Geschichte und die Perspektive einer positiven moralischen Entwicklung der Menschheit im Rahmen seiner allgemeinen negativen und resignierenden Reflexion thematisiert. Diese Resignation ist nicht mit der Enttäuschung Schillers hinsichtlich der Französischen Revolution und ihre Auswirkungen auf sein Denken gleichzusetzen, worauf meine Ablehnung der schon erwähnten These der Literatur für eine enge inhaltliche Verbindung zwischen *Über das Erhabene* und *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* basiert, denn: Es ist genau die in den *ästhetischen Briefen* dargelegte Absicht, von der sich Schiller in *Über das Erhabene* verabschiedet, die durch die Freveltaten der Französischen Revolution erschütterte Hoffnung auf eine bessere Welt und einen positiven Ausgang der Geschichte durch eine ästhetische Erziehung und eine „ganzheitliche“, sowohl der sinnlichen als auch der sittlichen Seite des Menschen entsprechende Versöhnungsästhetik wiederherzustellen. Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass Schiller das „Heroischerhabene“, wie er es in *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, *Über die tragische Kunst*, *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* als eine Tragödientheorie entwickelt und in *Über die ästhetischen Erziehung des Menschen* in sein durch Optimismus und Enthusiasmus gekennzeichnetes Programm einer ästhetischen Erziehung der Menschheit integriert hat, durch ein Erhabenes ersetzt hat, mit dem nun das Fehlen der Einheit der Natur, das Scheitern der Moral in der Sinnenwelt, das Chaos der Geschichte und das Hinterfragen der menschlichen Freiheit dem blind waltenden Schicksal gegenüber in den Vordergrund der Betrachtungen gestellt werden. Die Negativität und die Unlust entstehen nun nicht durch das Scheitern der Einbildungskraft, die Totalität darzustellen, wie beim Kantischen Mathematisch-Erhabenen, oder durch die Feststellung der Ohnmacht unserer Sinnlichkeit der Macht der Natur gegenüber, wie beim Kantischen Dynamisch-Erhabenen, nicht durch das dargestellte Leiden der tragischen Figuren beim Schillerschen Erhabenen, sondern durch die Entdeckung folgender wichtigen Punkte: 1. Das Moment der Lust, das sowohl beim Kantischen als auch beim Schillerschen Erhabenen der Unlust folgen soll, findet nicht statt: Es wird beim in *Über das Erhabene* erörterten Erhabenen der Versinnlichung der Ideen der Vernunft keine Möglichkeit eingeräumt. Schiller spricht von einer Anarchie der Moral¹⁰⁰⁷ und

¹⁰⁰⁷ Vgl. NA 21, 48.

einer Diskrepanz zwischen der moralischen und der wirklichen Welt.¹⁰⁰⁸ 2. In engem Zusammenhang mit diesem Kernpunkt der Negativität des Erhabenen im Aufsatz *Über das Erhabene* steht die Ablehnung seitens Schillers der Idee der Natur als eines einheitlichen Systems, das ein uns überlegenes Wesen vereinheitlicht hat, der Idee einer Universalgeschichte mit einem positiven Ausgang für die Menschheit und die Erörterung der Frage nach der Freiheit des in die Wirklichkeit verstrickten und leidenden Menschen seinem Schicksal gegenüber. Letztere ist von enormer Bedeutung für die Untersuchung der Auswirkungen dieses neuen Erhabenen von Schiller in seiner dramatischen Produktion und konkret in seinem Drama *Die Braut von Messina* gewesen.

Bei meinem Versuch, das so profilierte, neue Erhabene zu begreifen, hat sich das neue zentrale Moment, nämlich die wie bisher dargelegte Negativität, als besonders sinnvoll und hilfreich im folgenden Sinn erwiesen: Schillers negative Einstellung zu Themen, die wenig mit der tragischen Kunst aber eng mit Kants Philosophie und vor allem seiner dritten Kritik zusammenhängen, hat mich auf eine mögliche Verketzung zwischen dem späten Erhabenen Schillers und der *Kritik der Urteilskraft* hingewiesen. Aus der Untersuchung der Möglichkeit so einer Verbindung ergab sich die Bezeichnung „Reflexionserhabenes“ für das neue Erhabene von Schiller, denn dabei wurde deutlich, dass die in *Über das Erhabene* neu erörterte Negativität in Hinblick auf die Versinnlichung der Vernunftideen, die Ordnung der Natur, die teleologische Betrachtung der Geschichte und die Beziehung des Menschen zu seinem Schicksal – entgegen Kant – aufs engste mit dem Prinzip der Reflexion überhaupt, nämlich der Zweckmäßigkeit der Natur, verknüpft ist. Kants Erörterungen in den beiden Einleitungen der *Kritik der Urteilskraft* zum Prinzip der reflektierenden Urteile und der Reflexion aber vor allem die bekannte Stelle in der dritten Kritik,¹⁰⁰⁹ wo Kant die negative Erfahrung des Erhabenen mit einer regellosen Unordnung der Natur und dem Chaos der Erscheinungen verknüpft und dabei zur Schlussfolgerung kommt, dass das Erhabene nur als ein bloßer Anhang zur Zweckmäßigkeit der Natur gehören kann, wurden den entsprechenden Ausführungen Schillers in *Über das Erhabene* gegenübergestellt. Aus dieser Gegenüberstellung und unter Berücksichtigung des Gedankengangs von Christine Pries, welche eine Verbindung der Zweckmäßigkeit der

¹⁰⁰⁸ „Alle wohlgemeynte Versuche der Philosophie, das, was die moralische Welt fodert, mit dem, was die wirkliche leistet, in Uebereinstimmung zu bringen, werden durch die Aussagen der Erfahrungen widerlegt (...)“ (NA 21, 49).

¹⁰⁰⁹ Vgl. KU, AA 05 246.

Natur mit dem Erhabenen – entgegen Kant – für möglich hält, wurde zur Genüge bewiesen, dass Schiller Kants Philosophie erweitert und in einer kritischen Lücke sogar ergänzt hat: Schillers Ausführungen in *Über das Erhabene* beweisen, dass das Prinzip der Reflexion, welche die Einheit des Kantischen Systems gewährleistet, nämlich die Zweckmäßigkeit der Natur, ohne die Negativität des „Reflexionserhabenen“ unvollständig ist. Wenn Kant das Erhabene wegen der darin ausgedrückten „wildesten, regellosesten Unordnung und Verwüstung“¹⁰¹⁰ der Natur vom Prinzip der sein System vereinheitlichenden Reflexion ausschließt, so ist es Schiller, der genau dieses Chaos aufgreift, um aufzuzeigen, dass die Aufwertung der Zweckwidrigkeiten und der Negativität bei der Betrachtung der Natur, der Geschichte und der menschlichen Existenz, die Vernunft in ihrer Tendenz zur Totalität und Zweckmäßigkeit eventuell mehr fördert als eine nur durch Lust und positive Erfahrungen gekennzeichnete Zweckmäßigkeit der Natur, denn die so dargestellte Natur *ist* frei, sie weist nicht mittelbar auf eine Freiheit hin. Er redet in diesem Rahmen von einer „in allen ihren moralischen Widersprüchen und physischen Uebeln“¹⁰¹¹ zu betrachtenden Freiheit. Das Vorhandensein des – wenn auch beim Erhabenen negativen – Gefühls gewährleistet außerdem die Stabilität der Verknüpfung zwischen Zweckmäßigkeit und Erhabenheit, so meine These, denn Kant selber hat im Rahmen seiner Transzendentalphilosophie niedergelegt, dass die sein System vereinheitlichende Zweckmäßigkeit der Natur nur durch ein Gefühl – das der Lust – zu erfahren ist. Schiller folgt in *Über das Erhabene* diesem Prinzip, aber er degradiert die Lust und stellt die Unlust und die durch eine allgemeine Negativität durchdrungene Reflexion in den Vordergrund seiner Betrachtungen. Er profiliert die Unlust im Sinne von gescheiterter Einheit der Natur, Unmöglichkeit der Versinnlichung der Moral und negativem Ausgang der Geschichte als seinen Orientierungspunkt, woraus er zu einer neu definierten Freiheit, der „Independenz“¹⁰¹² gelangt. Dieser wichtige Begriff drückt in *Über das Erhabene* die Unmittelbarkeit der Freiheit der Natur aus: Weil die Natur erhaben, d.h. verworren ist, ist sie auch frei und zweckmäßig, die Freiheit ist mit dem Fehlen von Gesetzmäßigkeiten, Regeln, Perspektiven und positiven Aussichten gleichgesetzt. Nicht wir legen die Zweckmäßigkeit der Natur durch unsere Hinwendung zur

¹⁰¹⁰ KU, AA 05 246.

¹⁰¹¹ NA 21, 49.

¹⁰¹² NA 21, 48.

Vernunft in die chaotischen Erscheinungen hinein; die Natur an sich beinhaltet in ihrer Unordnung die Zweckmäßigkeit, weil sie erst durch ihr chaotisches Bild als frei erscheint. Aufgrund dieser gravierenden Bedeutung des späten Erhabenen von Schiller für das Prinzip der Reflexion, habe ich es „Reflexionserhabenes“ benannt. Meine vergleichenden Erörterungen zur Kants und Schillers Geschichtsphilosophie haben meine These weiter untermauert.

Durch das so herausgearbeitete „Reflexionserhabene“ ergab sich darüber hinaus, dass Schillers Darlegungen in *Über das Erhabene* die Reflexion des Dargestellten im Bewusstsein des Rezipienten, des Adressaten, des Empfängers seiner Philosophie und – jetzt wird die Bedeutung des „Reflexionserhabenen“ auch für die tragische Kunst deutlich – des Zuschauers seiner „Reflexionsdramen“ in den Blick rücken. Es handelt sich nämlich bei dieser neuen Entwicklung des Schillerschen Denkens um keine Resignation im Sinne der Verzweiflung oder Aussichtslosigkeit. Ganz im Gegenteil: Schiller verzichtet auf das „Heroischerhabene“ und vor allem auf die damit verbundene Möglichkeit einer Darstellung des Undarstellbaren, um eine tragische Kunst zu entwickeln, welche durch die Darstellung des Pathetischen die neue Art der Reflexion ins Publikum „inokuliert“.¹⁰¹³ Aufgrund dieser Zielsetzung Schillers, war es für mich unabdingbar, die Möglichkeit so einer „Inokulation“ des „Reflexionserhabenen“ im dramatischen Spätwerk von Schiller zu untersuchen. Das Resultat war meine unter dem Gesichtspunkt des „Reflexionserhabenen“ durchgeführte Interpretation von *Die Braut von Messina*.

Wie ich durch die entsprechende Bearbeitung von *Die Braut von Messina* als „Reflexionsdrama“ feststellen konnte, ist die Negativität des „Reflexionserhabenen“ der neue Motor, der Schillers tragische Kunst (vor-)antreibt und belebt. Die Verbindung des Erhabenen und vor allem der *Braut von Messina* mit der Reflexion ist auch von Renate Homann in ihrer Studie *Erhabenes und Satirisches* bestätigt worden, welche ich bei meiner Interpretation ausführlich berücksichtige. Wie es bei der Lektüre ihrer Abhandlung deutlich wurde, betrachtet sie das Erhabene durch sein Reflexionsprinzip als die ästhetische Kategorie der sentimentalischen Dichtung überhaupt, sofern letztere – wie das Erhabene – sich auch auf die Reflexion gründet. Meine Einwände beziehen sich auf die Tatsache, dass sie das Schillersche Erhabene einheitlich in allen Schriften Schillers zur Tragödie – *Über das Erhabene*

¹⁰¹³ Vgl. NA 21, 51.

eingeschlossen – betrachtet, und dass sie die ästhetische Reflexion zunächst mit einer Hinwendung zur und dann mit einer Abwendung von der Wirklichkeit assoziiert, woraus sie dann zum Schluss kommt, *Die Braut von Messina* sei eine pathetische Satire. Bei meiner Interpretation unter Berücksichtigung von *Über das Erhabene* hat sich dagegen aufzeigen lassen, dass *Die Braut von Messina* keine pathetische Satire, auch kein Schicksal- oder Charakterdrama, sondern ein „Reflexionsdrama“ ist. Ich konnte die Verbindung der Schillerschen späten Negativität mit der Reflexion im Sinne von *Über das Erhabene* als zentrale Achse der Interpretation der *Braut von Messina* durch die Bearbeitung des Textes bestätigen, woraus die Bezeichnung „Reflexionsdrama“ entstand und die These von Homann für eine Interpretation der *Braut von Messina* als einer pathetischen Satire entkräftet werden konnte. Schiller stellt zwar in *Über das Erhabene* und *Die Braut von Messina* das Beharren auf der Wirklichkeit in ihrer chaotischen Dimension in den Vordergrund – somit hätte sich die Interpretation der *Braut von Messina* als einer pathetischen Satire schon teilweise bewahrheitet – aber er negiert im Rahmen des „Reflexionserhabenen“ die von Homann betonte Flucht von der Wirklichkeit.

Wichtig hat sich bei meinen entsprechenden Analysen die Berücksichtigung der Vorrede Schillers zum Drama erwiesen, in der er den Gebrauch des Chors in der Tragödie thematisiert. Darin erwähnt er mit Nachdruck das Aufwecken der Reflexion beim Zuschauer als Hauptfunktion der Tragödie, welche durch die reflektierende Funktion des Chors unterstützt werden sollte. Für meine Untersuchung der Möglichkeit einer „Inokulation“ des „Reflexionserhabenen“ in die Zuschauer durch die tragische Kunst, wie in *Über das Erhabene* von Schiller angekündigt, war allerdings die Erörterung der theatralischen Umsetzung des Ringens des Menschen mit seinem Schicksal von zentraler Bedeutung. Dabei hat sich ergeben, dass Schiller sich in *Die Braut von Messina* ganz im Sinne seines späten Pessimismus konsequent vom Heroischerhabenen distanziert, um das schon beschriebene „Reflexionserhabene“ als Dreh- und Angelpunkt seiner Dramaturgie vor allem mit Hilfe der Profilierung des Hinterfragens der Freiheit des Menschen seinem Schicksal gegenüber in den Vordergrund zu stellen. Meines Erachtens ist ihm die „Inokulation“ dieser Form der Reflexion in seine Zuschauer gelungen, nicht nur weil er bloß eine neue ästhetische Theorie oder einige theoretische Grundgedanken erfolgreich in seiner dramatischen Kunst umgesetzt hat, sondern weil er durch diese „Inokulation“ ein Drama geschrieben hat, das seine Größe und sein Genie auf eine künstlerisch

einzigartige Art und Weise auf die Bühne gebracht hat, wodurch sein Leitspruch in *Wallenstein* „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“¹⁰¹⁴ in *Die Braut von Messina* eine überarbeitete, umfangreichere und neue Perspektiven eröffnende Dimension bekommen hat.

¹⁰¹⁴ NA 8, 6.

LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hg. von Karl Vorländer, unveränderter Neudruck 1963 der Ausgabe von 1924, Hamburg 1963.
- Kant, Immanuel: Gesammelte Schriften. Akademie Textausgabe, unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften, Berlin (u.a.) 1968 (Bände 01 bis 09), 1969 (Band 11 2. Nachdruck der 2. Auflage von 1922), 1971 (Band 20 3. Nachdruck der Ausgabe von 1942).
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke, Säkular-Ausgabe in 16 Bänden, mit Einleitung und Anmerkungen von Oskar Wanzel, hg. von Eduard von der Hellen in Verbindung mit Richard Fester u.a., Stuttgart und Berlin 1904f. Darin: Band 12 (Philosophische Schriften, Teil 2), 1905.
- Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Historisch-kritische Ausgabe, 1940 begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel, seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers, Weimar 1943ff.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. 5 Bände, aufgrund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1958ff. Darin: Band 5 (Erzählungen, Theoretische Schriften). 6. Auflage, München 1980.
- Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann, Rolf-Peter Janz u.a., Frankfurt a.M. 1988ff. Darin: Band 8 (Theoretische Schriften), hg. von Rolf-Peter Janz (= Bibliothek deutscher Klassiker Band 78), 1992; Band 11 (Briefe I 1772 – 1795), hg. von Georg Kurscheidt (= Bibliothek deutscher Klassiker Band 177), 2002 und Band 12 (Briefe II 1795 – 1805), hg. von Norbert Oellers (= Bibliothek deutscher Klassiker Band 180), 2002.

Forschungsliteratur

- Adickes, Erich: Kant als Ästhetiker, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1904) S. 315-339.
- Aguado, Maria Isabel Peña: Das Erhabene als Rettungsbegriff der philosophischen Ästhetik. Eine Untersuchung zum Begriff des Erhabenen im 18. und 20. Jahrhundert bei Burke, Kant, Adorno und Lyotard, Würzburg 1992.
- Aguado, Maria Isabel Peña: Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard, Wien 1994.
- Aigner, Susanne: Friedrich Schiller und die Politik. Schillers politisches Denken im Wandel der Zeit, Augsburg 2012.
- Albert, Claudia: Sizilien als historischer Schauplatz in Schillers Drama *Die Braut von Messina*, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen (226) 1989, S. 265 - 276.
- Albert, Karl: Die Lehre vom Erhabenen in der Ästhetik des deutschen Idealismus, Bonn 1950.
- Albrecht, Wolfgang: „Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks“: „Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder“, in: Hans-Dietrich Dahnke / Bernd Leistner (Hrsg.): Schiller, das dramatische Werk in Einzelinterpretationen, Leipzig 1982, S. 218–247.
- Allison, Henry: Beauty and Duty in Kant's Critique of Judgement, in: Kantian Review 1 (March 1997), S. 53-81.
- Allison, Henry: Kant's theory of taste. A reading of the "Critique of aesthetic judgment", New York (u.a.) 2001.
- Allison, Henry: Kants transcendental Idealism. An interpretation and defense. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, New HavenConn. (u.a.) 2004.
- Alt, Peter-Andre: Der Held und seine Ehre, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 81 - 108.
- Alt, Peter-Andre: Schiller: Leben – Werk – Zeit, München 2000.
- Alt, Peter-Andre: Die Griechen transformieren. Schillers moderne Konstruktion der Antike, in: Walter Hinderer (Hrsg.): Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 339–365.

- Alt, Peter-Andre: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008.
- Alt, Peter-Andre: *Natur, Zivilisation und Narratio. Zur triadischen Strukturierung von Schillers Geschichtskonzept*, in Veit Elm (Hrsg.): *Wissenschaftliches Erzählen im 18. Jahrhundert : Geschichte, Enzyklopädik, Literatur*, Berlin 2010, S. 53-73.
- Ameriks, Karl: *Kant and the fate of autonomy*, New York (u.a.) 2000.
- Appelbaum-Graham, Ilse: *Element into Ornament: The alchemy of art. A reading of Die Braut von Messina*, in: *Deutsche Beiträge zur Geistigen Überlieferung* 4 (1961), S. 41 - 63.
- Arndt, Andreas: *Dialektik und Reflexion: Zur Rekonstruktion des Vernunftbegriffs*, Hamburg 1994.
- Arnold, Marcus: *Die harmonische Stimmung aufgeklärter Bürger. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in Immanuel Kants Kritik der Urteilskraft*, in: *Kant-Studien* 94.1 (2003), S. 24-50.
- Atkins, Stuart: *Gestalt als Gehalt in Schillers „Braut von Messina“*. Übersetzt von Inge Glier, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33.4 (1959), S. 529 - 564.
- Awe, Jens: *Das Erhabene in Schillers Essays zur Ästhetik. Stilistische Praxis, essayistische Strategien, ästhetische Theorie*. Diss., Freiburg i. Br. (u.a.) 2012.
- Bahr, Petra: *Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A.G. Baumgarten und I. Kant*, Basel 2004.
- Baker, Eric: *Fables of the Sublime: Kant, Schiller, Kleist*, in: *Modern Language Notes* 113.3 (1998), S. 524-536.
- Baldacchino, Lewis: *A Study in Kant's Metaphysics of Aesthetic Experience: Reason and Feeling*, Lewiston, New York 1991.
- Balogh, Andras F. / Kurdi, Imre / Orosz, Magdolna / Varga, Peter (Hrsg.): *Im Schatten eines anderen? Schiller heute*, Frankfurt a.M. (u.a.), 2010.
- Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlin 2004.
- Bartuschat, Wolfgang: *Neuere Arbeiten zu Kants Kritik der Urteilskraft*, in: *Philosophische Rundschau* 18.3/4 (1972), S. 161-189.
- Bartuschat, Wolfgang: *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1972.

- Bär, Andreas: Schillers Pädagogik im Horizont von Leibniz und Kant. Zur historisch-systematischen Entwicklung des Bildungsgedankens vom frühen bis zum späten Schiller, Duisburg 2016.
- Baum, Manfred: Subjektivität, Allgemeingültigkeit und Apriorität des Geschmacksurteils bei Kant, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 39.3 (1991), S. 272-284.
- Baumanns: Kants vierte Antinomie und das Ideal der reinen Vernunft, in: Kant-Studien 79.1-4 (1988), S. 183-200.
- Baumgarten, Hans Ulrich: Kant und das Problem einer prästabilierten Harmonie. Überlegungen zur ‚transzendentalen Deduktion‘ der Verstandeskategorien, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 51.3 (1997), S. 411-426.
- Bäumler, Alfred: Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik. Erster Band: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Halle 1923 [Nachdruck unter dem Titel: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Darmstadt 1967 (²1981)].
- Bause, Jutta: Περί ύψους Kapitel 44, in: Rheinisches Museum 123 (1980), S. 258 - 266.
- Beck, Lewis, White: Das Faktum der Vernunft zur Rechtfertigungsproblematik in der Ethik, in: Kant-Studien 52.1-4 (1960/61), S. 271-282.
- Beck, Lewis White (Hrsg.): Proceedings of the third International Kant Congress, held at the University of Rochester, March 30-April 4, 1970, Dordrecht 1972.
- Beck, Lewis White (Hrsg.): The philosophy of Immanuel Kant. A collection of 11 of the most important books on Kant's philosophy reprinted in 14 volumes, New York (u.a.) 1976.
- Beck, Lewis White: Kants Kritik der praktischen Vernunft. Ein Kommentar. Ins Deutsche übersetzt von Karl-Heinz Ilting. 3., unveränderte Auflage, München 1995.
- Begemann, Christian: Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien

des 18. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 58.1 (1984), S. 74 - 110.

- Begemann, Christian: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1987.
- Benedikt Jeßing: Im Wettstreit mit dem Alten und den Neueren: Schillers „Braut von Messina“ im Kontext klassizistischer Dramenästhetik, in: Klaus Manger (Hrsg.): Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung, Heidelberg 2006, S. 359-377.
- Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800, Köln (u.a.) 2011.
- Berger, Kurt: Schiller und die Mythologie. Zur Frage der Begegnung und Auseinandersetzung zwischen christlicher und antiker Tradition in der klassischen Dichtung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 26.2 (1952), S. 178 - 224.
- Berghahn, Klaus L.: Das Pathetischerhabene. Schillers Dramentheorie, in: Klaus L. Berghahn / Reinhold Grimm (Hrsg.): Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen, Darmstadt 1972, S. 485-523.
- Berghahn, Klaus L. (Hrsg.): Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes, Kronberg / Ts. 1975.
- Berghahn, Klaus, L.: Zum Drama Schillers, in: Walter Hinck (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 157-174.
- Berghahn, Klaus L.: Ästhetische Reflexion als Utopie des Ästhetischen, in: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Utopieforschung, Stuttgart 1982. Band 3, S. 146-171.
- Berghahn, Klaus L.: Schiller. Ansichten eines Idealisten, Frankfurt a.M. 1986.
- Berghahn, Klaus L.: Friedrich Schiller: Vom Pathetischen und Erhabenen, Stuttgart 2009.
- Bergmann, Alfred: Zwei unbekannte Berichte über die Uraufführung der „Braut von Messina“, in: Euphorion 35.1 (1934), S. 501 - 507.
- Bergmann, Ernst: Die Verknüpfung der Handlung in Schillers Braut von Messina, Braunschweig 1903.

- Bernhardt, Rüdiger: Schiller. Das lyrische Schaffen. Interpretationen zu den wichtigsten Gedichten, Hollfeld 2015.
- Bertinetto, Alessandro: Negative Darstellung. Das Erhabene bei Kant und Hegel, in: Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus 4 (2006), S. 124 - 151.
- Bethge, Wolfgang: Das energische Princip: ein Schlüsselbegriff im Denken Friedrich Schillers, Heidelberg 1995.
- Beutin, Wolfgang: Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart. Vierte, überarbeitete Auflage, Stuttgart 1992.
- Biemel, Walter: Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst. Habilitationsschrift, Köln 1959.
- Binder, Wolfgang: Die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“ und Schillers Dramen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4 (1960), S. 140–157.
- Bischof, Rainer: Einige Gedanken zum Kantischen Geniebegriff, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 15 (1983), S. 69-82.
- Bittrich, Burkhard: Zur Konfiguration von Friedrich Schillers Trauerspiel mit Chören „Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder“, in: Karl Konrad Polheim (Hrsg.): Die Dramatische Konfiguration, Paderborn 1997, S. 91–100.
- Blasche, Siegfried: Zur kommunikationsphilosophischen Rekonstruktion der Zweckmäßigkeit in Kants Kritik der Urteilskraft, in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hrsg.): Ästhetische Reflexion und kommunikative Vernunft, Forum für Philosophie, Bad Homburg 1993, S. 11-40.
- Blesch, Reiner: Drama und wirkungsästhetische Praxis: zum Problem der ästhetischen Vermittlung bei Schiller, Frankfurt a.M., 1981.
- Blocker, Harry: Kant's Theory of the Relation of Imagination and Understanding in Aesthetic Judgment of Taste, in: British Journal of Aesthetics 5.1 (1965), S. 37-45.
- Blum, Gerhard: Zum Begriff des Schönen in Kants und Schillers ästhetischen Schriften, Fulda, Verl. Freier Autoren 1988.
- Bock, Erwin: Über das Verhältnis von Ethik und Ästhetik in Schillers philosophischen Schriften. Diss., Leipzig 1958.

- Böckmann, Paul: Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 04 (1960), S. 2–41.
- Böckmann, Paul: Stilprobleme in Schillers Dramen, in: Ders.: (Hrsg.): Formensprache: Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation, Hamburg, 1966, S. 215–228.
- Böhler, Michael: Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. Zwischen Außendruck und Innenlenkung. Der Chor in der „Braut von Messina“ und die Darstellungsform des Erhabenen, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium, Tübingen 1982, S. 273–294.
- Bohman, James / Lutz-Bachmann, Matthias (Hrsg.): Perpetual Peace, Cambridge, Mass. 1997.
- Böhme, Gernot: Kants *Kritik der Urteilskraft* in neuer Sicht, Frankfurt a.M. 1999.
- Bohning, Elizabeth: The Influence of Kant's Analytic of the Beautiful and the Sublime Upon Schiller's Grace and Dignity and the Callias Letters, in: Delaware Notes 29.A3 (1956), S. 69 - 86.
- Bolten, Jürgen (Hrsg.): Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung, Frankfurt a.M., 1984.
- Bolten, Jürgen: Friedrich Schiller. Poesie, Reflexion und gesellschaftliche Selbstdeutung. Diss., München, 1985.
- Bonsiepen, Wolfgang: Die Begründung einer Naturphilosophie bei Kant, Schelling Fries und Hegel: mathematische versus spekulative Naturphilosophie, Frankfurt a.M. 1997.
- Borchardt, H.H.: Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente, Stuttgart 1948.
- Borchmeyer, Dieter: „Tragödie und Öffentlichkeit“ Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch – politischen Theorie und die rhetorische Tradition, München, 1973.
- Borchmeyer, Dieter: Kritik der Aufklärung im Geiste der Aufklärung: Friedrich Schiller, in: Jochen Schmidt (Hrsg.): Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1989, S. 361-376.

- Bösmann, Holger: Projekt Mensch. Anthropologischer Diskurs und Moderneproblematik bei Friedrich Schiller, Würzburg, 2005.
- Bowie, Andrew: Aesthetics and subjectivity from Kant to Nietzsche, Manchester (u.a.) 1993.
- Brandt, Reinhard: Die Schönheit der Kristalle und das Spiel der Erkenntniskräfte. Zum Gegenstand und zur Logik des ästhetischen Urteils bei Kant, in: Reinhardt Brandt / Werner Stark (Hrsg.): Autographen, Dokumente und Berichte. Zu Edition, Amtsgeschäften und Werk Immanuel Kants, Hamburg 1994, S. 19-57.
- Bräutigam, Bernd: Vergangenheitserfahrung und Zukunftserwartung. Zum Geschichtsverständnis bei Kant, Schiller und Friedrich Schlegel, in: Friedrich Strack (Hrsg.): Evolution des Geistes: Jena um 1800: Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte, Stuttgart 1994, S. 197-213.
- Breslau, Walter Meckauer: Ästhetische Idee und Kunsttheorie, in: Kant-Studien 22.1-2 (1918), S. 262-301.
- Bretall, R. W.: Kant's Theory of the Sublime, in: Tapley Whitney / David Bowers (Hrsg.): The Heritage of Kant, Princeton 1939. S. 379-402.
- Brook, Andrew: Kant and the mind, Cambridge (u.a.) 1997.
- Brown, Hilda M.: Der Chor und chorverwandte Elemente im deutschen Drama des 19. Jahrhunderts und bei Heinrich von Kleist – Diskussion, in: Kleist Jahrbuch 1981, S. 240–260.
- Brugger, Walter: Kant und das höchste Gut, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 18.1 (1964), S. 50-61.
- Brunkhorst, Martin: Das Experiment mit dem antiken Chor auf der modernen Bühne (1585 – 1803), in: Peter Riemer / Bernhard Zimmermann (Hrsg.): Der Chor im antiken und modernen Drama, Stuttgart 1998, S. 171 - 194.
- Buchwald, Reinhard: Schiller: Leben und Werk. Vierte, neu bearbeitete Auflage. Ungekürzte Ausgabe in einem Band, Wiesbaden 1959.
- Burdach, Konrad: Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik, in: Deutsche Rundschau 142 (1910), S. 232-262.
- Burgess, Craig: Kant's Key to the Critique of Taste, in: Philosophical Quarterly 39 (1989), S. 484-492.

- Burschell, Friedrich: Friedrich Schiller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1958.
- Bussman, Hans: Eine systemanalytische Betrachtung des Schematismuskapitels in der Kritik der reinen Vernunft, in: Kant-Studien 85.4 (1994), S. 394-418.
- Buttmann, August: Die Schicksals-Idee in Schillers Braut von Messina und ihr innerer Zusammenhang mit der Geschichte der Menschheit, Berlin 1882.
- Cadete, Teresa: Schillers Ästhetik als Synchronisierung seiner anthropologischen und historischen Erkenntnisse, in: Weimarer Beiträge 37.6 (1991), S. 839-852.
- Cassirer, Ernst: Freiheit und Form: Studien zur deutschen Geistesgeschichte, Berlin 1916.
- Cassirer, Ernst: Idee und Gestalt: Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist. Nachdruck der 2. Ausgabe Berlin 1924, Darmstadt 1975.
- Cassirer, Ernst: Rousseau, Kant, Goethe. Hg, eingeleitet sowie mit Anmerkungen und Registern versehen von Rainer A. Bast, Hamburg 1991.
- Cassirer, Ernst: Kants Leben und Lehre. Nachdruck der Ausgabe New Haven 1975, Darmstadt 1994.
- Cassirer, Heinrich Walter: A Commentary on Kant's Critique of Judgment, London 1938 (Nachdruck: New York 1970).
- Chadwick, Ruth, F. / Cazeaux, Clive (Hrsg.): Immanuel Kant. Critical Assessments. Vol. 4 (Critique of Judgment), London (u.a.) 1992.
- Christ, Barbara: Die Splitter des Scheins. Friedrich Schiller und Heiner Müller; zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments, Paderborn, 1996.
- Clark, Robert T.: The union of the Arts in Die Braut von Messina, in: Publications of the Modern Language Association of America 52 (1937), S. 1135 - 1146.
- Cohen, Hermann: Kommentar zu Immanuel Kants Kritik der reinen Vernunft, Hamburg 1907.
- Cohen, Hermann: Kants Begründung der Ästhetik. Einleitung von Helmut Holzhey. 2. Auflage, Nachdruck der 1. Auflage 1889 (Berlin) in verkleinerter Form, Hildesheim (u.a.) 2009.

- Cohen, Ted / Guyer, Paul (Hrsg.): *Essays in Kant's Aesthetics*, Chicago, Ill. (u.a.) 1982.
- Cohen, Ted: *The Relation of Pleasure to Judgment in Kant's Aesthetics*, in: R. M. Dancy (Hrsg.): *Kant and Critique. New Essays in Honor of W. H. Werkmeister*, Dordrecht 1993, S. 117-124.
- Cohn, Jonas: *Zur Vorgeschichte eines Kantischen Ausspruchs über Kunst und Natur*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1.2 (1906), S. 181-187.
- Coleman, Francis X. J.: *The Harmony of Reason. A Study in Kant's Aesthetics*, Pittsburgh, Pa. 1974.
- Cooley, Kenneth W: *Universality in Kant's Aesthetic Judgment*, in: *Kinesis* 1 (1968), S. 43-50.
- Crawford, Donald W.: *Kant's Aesthetic Theory*, Madison, Wisc. 1974.
- Crawford, Donald W.: *Is there a Conflict between Taste and Judgment in Kant's Aesthetics?* In: R. M. Dancy (Hrsg.): *Kant and Critique. New Essays in Honor of W. H. Werkmeister*, Dordrecht 1993, S. 125-147.
- Crowther, Paul: *The Claims of Perfection. A Revisionary Defense of Kant's Theory of Dependent Beauty*, in: *International Philosophical Quarterly* 26 (1986), S. 61-74.
- Crowther, Paul: *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, Oxford 1989.
- Crowther, Paul: *The Significance of Kant's Pure Aesthetic Judgment*, in: *British Journal of Aesthetics* 36.2 (1996), S. 109-121.
- Cysarz, Herbert: *Schiller*, Halle/Saale 1934.
- Dahlstrom, Daniel O.: *Transzendente Schemata, Kategorien und Erkenntnisarten*, in: *Kant-Studien* 75.1-4 (1984), S. 38-54.
- Dann, Otto / Oellers, Norbert / Osterkamp, Ernst (Hrsg.): *Schiller als Historiker*, Stuttgart 1995.
- Darsow, Götz-Lothar: *Friedrich Schiller*, Berlin 2000.
- Deligiorgi, Katerina: *The proper Telos of Life: Schiller, Kant and Having Autonomy as an End*, in: *Inquiry* 54.5 (2011), S. 494-511.
- Detel, Wolfgang: *Zur Funktion des Schematismuskapitels in Kants Kritik der reinen Vernunft*, in: *Kant-Studien* 69.1-4 (1978), S. 17-45.

- Dieckmann, Karin: Die Braut von Messina auf der Bühne im Wandel der Zeit, Diss., Helsinki 1935.
- Dingeldein, Hannah: Die Ästhetik des Schönen und Erhabenen: Friedrich Schiller und Uwe Johnson, Mannheim 2014.
- Dode, Ralf Erika: Ästhetik als Vernunftkritik: eine Untersuchung zum Begriff des Spiels und der ästhetischen Bildung bei Kant, Schiller, Schopenhauer und Hebbel, Frankfurt a.M. 1985.
- Doran, Robert: The theory of the sublime from Longinus to Kant, Cambridge (u.a.) 2015.
- Dörflinger, Bernd: Die Realität des Schönen in Kants Theorie rein ästhetischer Urteilskraft. Zur Gegenstandsbedeutung subjektiver und formaler Ästhetik, Bonn 1988.
- Dörr, Volker C.: „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.“ – Schillers Dramen zwischen historischer und philosophischer Wahrheit, in: Michael Hofmann / Jörn Rüsen / Mirjam Springer (Hrsg.): Schiller und die Geschichte, München 2006, S. 195-209.
- Drescher, Wilhelmine: Die ethische Bedeutung des Schönen bei Kant, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 29.3 (1975), S. 445-450.
- Dunham, Barrows: A Study in Kant' s Aesthetics, Lancaster, Pa. 1934.
- Düsing, Klaus: Das Problem des höchsten Gutes in Kants praktischer Philosophie, in: Kant-Studien 62.1-4 (1971), S. 5-42.
- Düsing, Klaus: Objektive und subjektive Zeit. Untersuchungen zu Kants Leittheorie und zu ihrer modernen kritischen Rezeption, in: Kant-Studien 71.1-4 (1980), S. 1-34.
- Düsing, Klaus: Cogito ergo sum? Untersuchungen zu Descartes und Kant, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 19 (1987), S. 95-106.
- Düsing, Wolfgang: Schillers Idee des Erhabenen. Diss., Köln 1967.
- Düsing, Wolfgang (Hrsg.): Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Text, Materialien, Kommentar, München 1981.
- Düsing, Wolfgang: Der Triumph des Erhabenen und seine Destruktion. Schillers Maria Stuart und Hildesheimers Mary Stuart, in: Bettina Bosold-DasGupta / Charlotte Krauß / Christine Mundt-Espin (Hrsg.): Nachleben der

Antike - Formen ihrer Aneignung: Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Ley, Berlin 2006, S. 287-303.

- Eco, Umberto: Kant und das Schnabeltier. Aus dem Italienischen übersetzt von Frank Herrmann, München 2000.
- Effertz, Dirk: Kants Metaphysik: Welt und Freiheit. Zur Transformation des Systems der Ideen in der Kritik der Urteilskraft, Osnabrück 1994.
- Ehinger, Franziska: Kritik und Reflexion. Pathos in der deutschen Tragödie. Studien zu Andreas Gryphius, Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Friedrich Hebbel und Conrad Ferdinand Meyer, Würzburg 2009.
- Ehlers, Nils: Zwischen schön und erhaben - Friedrich Schiller als Denker des Politischen im Spiegel seiner theoretischen Schriften. Diss., Göttingen 2011.
- Eisenlohr, Katarina: Die Krise des Ästhetizismus: die Begründung der subjektiven Ästhetik durch Kant und ihre Fortführung bei Schopenhauer. Diss., Köln 1978.
- Eisler, Rudolf: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Bd. 2, Berlin 1904.
- Eisler, Rudolf: Kant-Lexikon, Hildesheim (u.a.) 1994.
- Elias, A. Julius: Naive and Sentimental Poetry and On the Sublime. Two Essays, New York 1966.
- Elliott, R. K.: The Unity of Kant's „Critique of Aesthetic Judgment“, in: British Journal of Aesthetics 8.3 (1968), S. 244-259.
- Elsigan, Alfred: Der Wert eines guten Willens - legitimer Grund und Zweck moralischer Verpflichtung? Zum Begriff des moralischen Guten bei Kant, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 17 (1985), S. 123-140.
- Ensslin, Felix (Hrsg.): Spieltrieb: Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute, Berlin 2006.
- Esser, Andrea (Hrsg.): Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik, Berlin 1995.
- Esser, Andrea: Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen, München 1997.
- Falkenheim, Hugo: Die Entstehung der Kantischen Ästhetik. Diss., Berlin 1890.
- Fambach, Oscar (Hrsg.): Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit, Berlin 1957.

- Feger, Hans: Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers, Heidelberg 1995.
- Filipwize, Kasimir: Kants Analytik des Schönen, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 4 (1909), S. 1-15.
- Fischer, John / Maitland, Jeffrey: The Subjectivist Turn in Aesthetics: A Critical Analysis of Kant's Theory of Appreciation, in: Review of Metaphysics 27 (1974), S. 726-751.
- Fischer, John: Universalization and Judgements of Taste, in: American Philosophical Quarterly 11 (1974), S. 193-202.
- Flach, Werner: Zur Kants Lehre von der symbolischen Darstellung, in: Kant-Studien 73.1-4 (1982), S. 452-462.
- Forum für Philosophie Bad Homburg (Hrsg.): Übergang. Untersuchungen zum Spätwerk Immanuel Kants, Frankfurt a.M. 1991.
- Fowler, Frank M.: Matters of motivation: in defence of Schillers *Die Braut von Messina*, in: German life and letters 39 (1986), S. 134-147.
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Erstausgabe, 1. Auflage, [Nachdruck], Frankfurt a.M. 2008.
- Frank, Manfred / Zanetti, Véronique (Hrsg.) : Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Text und Kommentar, Frankfurt a.M. 2009.
- Franke, Ursula (Hrsg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute. Studien zur Aktualität von Kants Kritik der Urteilskraft, Hamburg 2000 (= Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Sonderheft 45).
- Frick, Werner: Trilogie der Kühnheit. „Die Jungfrau von Orleans“, „Die Braut von Messina“, „Wilhelm Tell“, in: Günter Sasse (Hrsg.): Schiller. Werk-Interpretationen. (Rigvorlesung des Deutschen Seminars II der Universität Freiburg zum 200. Todestag des Dichters), Heidelberg 2005, S. 137-175.
- Fricke, Christel: Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils über das Schöne oder Häßliche, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 21 (1989), S. 119-126.
- Fricke, Christel: Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils, Berlin (u.a.) 1990.

- Fricke, Gerhard: Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1930, S. 3 - 69.
- Frost, Walter: Die Grundlagen des Begriffs der Urteilskraft bei Kant. Diss., Königsberg 1905.
- Frost, Walter: Der Begriff der Urteilskraft bei Kant, Halle a.d.S. 1906.
- Früchtel, Josef: Von der Mittelbarkeit des Nichtmittelbaren. Ein redigierter Kant, in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hrsg.): Ästhetische Reflexion und kommunikative Vernunft, Bad Homburg 1993, S. 54-75.
- Früchtel, Josef: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil: eine Rehabilitierung, Frankfurt a.M. 1996.
- Fuhrmann, Manfred: Aristoteles. Die Nikomachische Ethik. Aus dem Griechischen und mit einer Einführung und Erläuterung versehen von Olof Gigon. Vollständige Ausgabe, 3. Auflage, München 1998.
- Fulda, Hans Friedrich / Horstmann, Rolf-Peter (Hrsg.): Hegel und die *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart 1990.
- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Band 1, Hermeneutik I. 7., durchgesehene Auflage, Tübingen 2010.
- Gallinger, August: Kants Geschichts- und Staatsphilosophie, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 9 (1955), S. 163-196.
- Gellhaus, Axel: Ohne der Poesie das Geringste zu vergeben. Zu Schillers Drammenkonzeption auf dem Weg von der „Braut von Messina“ zum „Wilhelm Tell“, in: Dorothea Kuhn / Bernhard Zeller (Hrsg.): Genio huius loci: Dank an Leiva Petersen, Wien, 1982, S. 111–126.
- Genova, Anthony C.: Kant's Three Critiques. A Suggested Analytical Framework, in: Kant-Studien 60.2 (1969), S. 135-146.
- Genova, Anthony C.: Aesthetic Justification and Systematic Unity in Kant's Third Critique, in: Gerhard Funke / Thomas M. Seebohm (Hrsg.): Proceedings of the Sixth International Kant Congress. Vol. II/2, Washington, DC 1989, S. 293-310.
- Gerhard, Melitta: Schiller und die griechische Tragödie. Reprographischer Druck der Ausgabe Weimar 1919, Hildesheim 1978.
- Gerhardt, Volker / Kaulbach, Friedrich (Hrsg.): Kant, Darmstadt 1979.

- Gibbons, Sarah L. : Kant's Theory of Imagination. Bridging Gaps in Judgment and Experience, Oxford 1994.
- Ginsborg, Hannah: Reflective Judgment and Taste, in: *Nous* 24 (1990), S. 63-78.
- Ginsborg, Hannah: The Role of Taste in Kant's Theory of Cognition, New York 1990.
- Giordanetti, Piero: Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der Kantischen Philosophie, in: *Kant-Studien* 86.4 (1995), S. 406-430.
- Giordanetti, Piero: Kants Entdeckung der Apriorität des Geschmacksurteils. Zur Genese der Kritik der Urteilskraft, in: Heiner Klemme (Hrsg.): *Aufklärung und Interpretation*, Würzburg 1999, S. 171-196.
- Göbels, Armin: Das Verfahren der Einbildung: ästhetische Erfahrung bei Schiller und Humboldt, Frankfurt a.M. 1994.
- Goldfriedrich, Johann: Kants Ästhetik. Geschichte. Kritisch-erläuternde Darstellung. Einheit von Form und Gestalt. Philosophischer Erkenntniswert, Leipzig 1897.
- Görland, Ingrid: Die Kantkritik des jungen Hegel, Frankfurt a.M. 1966.
- Goudeli, Kyriaki: Kant's Reflective Judgement: The Normalisation of Political Judgement, in: *Kant-Studien* 94.1 (2003), S. 51-68.
- Grabert, W. / Mulot, A.: *Geschichte der deutschen Literatur*. 15. Auflage, München, 1971.
- Grayeff, Felix: Deutung und Darstellung der theoretischen Philosophie Kants. 2. Auflage mit einem Sachregister von Eberhard Heller, Hamburg 1977.
- Gregor, Paul: Die Kantische Geschmacksästhetik als Philosophie der Kunst: dargestellt und erörtert insbesondere in einer Anwendung auf surrealistische Malerei. Diss., Mannheim, 1976.
- Guérout, Martial: Vom Kanon der Kritik der reinen Vernunft zur Kritik der praktischen Vernunft, in: *Kant-Studien* 54.1-4 (1963), S. 432-444.
- Gumbel, Hermann: Die realistische Wendung des späten Schillers, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1932 – 1933, S. 131-162.
- Guthke, Karl Siegfried: *Schillers Dramen: Idealismus und Skepsis*, Tübingen 1994.

- Guthke, Karl Siegfried: Schiller im Schillerjahr. Ein Forschungsbericht zu Schillers Dramen, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, 256.3/4 (2004), S. 255-288.
- Guyer, Paul (Hrsg.): The Cambridge Companion to Kant, Cambridge (u.a.) 1992.
- Guyer, Paul: Kant and the experience of freedom: essays on aesthetics and morality, Cambridge (u.a.) 1993.
- Guyer, Paul: Kant and the claims of knowledge. Nachdruck der ersten Ausgabe (1987), Cambridge (u.a.) 1995.
- Guyer, Paul: Kant and the Claims of Taste. 2. Auflage, Cambridge (u.a.) 1997 (1979).
- Guyer, Paul (Hrsg.): Kant's Critique of the power of Judgment. Critical Essays, Lanham (u.a.) 2003.
- Guyer, Paul: The harmony of the faculties revisited, in: Rebecca Kukla (Hrsg.): Aesthetics and cognition in Kant's critical philosophy, Cambridge (u.a.) 2006, S. 162–194.
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt a.M 1985.
- Hafner, Bernhard Jonas: Darstellung. Die Entwicklung des Darstellungsbegriffs von Leibnitz bis Kant und seine Anfänge in der antiken Mimesis und der mittelalterlichen Repraesentatio. Diss., Düsseldorf 1976.
- Hansen, Frank-Peter: Die Rezeption von Kants Kritik der Urteilskraft in Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 33 (1992), S. 165-188.
- Hans-Jochen Marquardt: Ästhetik der Emanzipation – Emanzipation der Ästhetik? Zu Schillers Konzept des literarischen Publikums, in: Hans-Jörg Knobloch / Helmut Koopmann (Hrsg.): Schiller heute, Tübingen 1996, S. 45–58.
- Harald Holz: Einführung in die Transzendentalphilosophie. 3., durchgesehene und erweiterte Auflage, Darmstadt 1991.
- Harnack, Otto: Die klassische Ästhetik der Deutschen. Würdigung der kunsttheoretischen Arbeiten Schiller's, Goethe's und ihrer Freunde, Leipzig 1892.

- Haupt, Johannes: Gesichtsperspektive und Griechenverständnis im ästhetischen Programm Schillers, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 18 (1974), S. 407-430.
- Häußler, Johann N.: Ästhetisches Reflexionsurteil: (zur Analytik des Geschmacksurteils in Kants *Kritik der Urteilkraft*). Diss., München 1992.
- Heidegger, Martin: Einführung in die Metaphysik. 2. Auflage, Tübingen 1958.
- Heidegger, Martin: Kants These über das Sein, Frankfurt a.M. 1963.
- Heidegger, Martin: Kant und das Problem der Metaphysik. 3. Auflage, Frankfurt a.M. 1965.
- Heidegger, Martin: Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen. 2., unveränderte Auflage, Tübingen 1975.
- Heidemann, Ingeborg: Der Begriff der Spontaneität in der Kritik der reinen Vernunft, in: Kant-Studien 47.1-4 (1955/56), S. 3-30.
- Heidemann, Ingeborg: Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart, Berlin (u.a.) 1968.
- Heidemann, Ingeborg / Ritzel, Wolfgang (Hrsg.): Beiträge zur Kritik der reinen Vernunft 1781-1981, Berlin (u.a.) 1981.
- Heimsoeth, Heinz: Zur Herkunft und Entwicklung von Kants Kategorientafel, in: Kant-Studien 54.1-4 (1963), S. 376-403.
- Heintel, Peter: Die Bedeutung der Kritik der ästhetischen Urteilkraft für die transzendente Systematik, Bonn 1970.
- Henckmann, Wohlfahrt: Über die Verbindlichkeit ästhetischer Urteile, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 15 (1970), S. 49-77.
- Henckmann, Wohlfahrt: Das Problem der ästhetischen Wahrnehmung in Kants Ästhetik, in: Philosophisches Jahrbuch der Görres Gesellschaft 78 (1971), S. 323-359.
- Henrich, Dieter: Die Einheit der Subjektivität, in: Philosophische Rundschau 3 (1955), S. 28-69.
- Henrich, Dieter: Der Begriff des Schönen in Schillers Ästhetik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 11 (1957), S. 527-547.
- Henrich, Dieter (Hrsg.): Kant oder Hegel? Über Formen der Begründung in der Philosophie. Stuttgarter Hegel-Kongreß 1981, Stuttgart 1983.

- Henrich, Dieter: Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World, (Nachdruck) Stanford, Calif. 1995.
- Heuer, Fritz: Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente Frage nach der Kunst, Köln (u.a.) 1970.
- Hibberd, J. L. : The patterns of imagery in Schillers "Die Braut von Messina", in: German life and letters 20 (1967), S. 306–315.
- Hinderer, Walter: Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller, Würzburg, 1998.
- Hinnant, Charles: Schiller and the political sublime: Two perspectives, in: Criticism 44.2 (2002), S. 121-138.
- Hinsch, Wilfried: Die Unendlichkeit der Welt in der kritischen Philosophie Kants, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 39 (1985), S. 383-409.
- Hiroo Nakamura: Die heutige Bedeutung der Kantischen Philosophie. Die Neuschätzung von Kant, interpretation der zwei Teile der Kritik der Urteilskraft, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 27 (1995), S. 105-116.
- Höffe, Otfried: Kants kategorischer Imperativ als Kriterium des Sittlichen, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 31 (1977), S. 354-384.
- Höffe, Otfried: Universalistische Ethik und Urteilskraft. Ein aristotelischer Blick auf Kant, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 44 (1990), S. 537-563.
- Höffe, Otfried: Immanuel Kant. Original Ausgabe, 4., durchgesehene. Auflage, München 1996.
- Hofmann, Michael: Die unaufhebbare Ambivalenz historischer Praxis und die Poetik des Erhabenen in Friedrich Schillers Wallenstein-Trilogie, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 43 (1999), S. 241-265.
- Hofmann, Michael: Schillers Dramatik und die Poetik des Erhabenen, in: Peter-André Alt (Hrsg.): Friedrich Schiller - Goethes großer Freund: Texte zur gegenwärtigen Einschätzung des Dichters, Halle 2002, S. 64-87.
- Hofmann, Michael: Zur Aktualität einer Poetik des Erhabenen. Schiller, Hugo, Johnson, Tabori, in: Weimarer Beiträge 49 (2003), S. 202ff.
- Hofmann, Michael: Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen. Schillers Wallenstein und Maria Stuart, in: Weimarer Schillerverein / Deutsche Schillergesellschaft (Hrsg.): Das Schöne und das Erhabene. Beiträge von

Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich und Michael Hofmann, Marbach am Neckar 2004, S. 15-28.

- Hofmann, Michael: Schillers Reaktion auf die Französische Revolution und die Geschichtsauffassung des Spätwerks, in: Michael Hofmann / Jörn Rüsen / Mirjam Springer (Hrsg.): Schiller und die Geschichte, München 2006, S. 180-194.
- Hoffmann, Thomas Sören: Der Begriff der Bewegung bei Kant. Über den Grundbegriff der Empirie und die empirischen Begriffe, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 45 (1991), S. 38-59.
- Holger, Jergius: Subjektive Allgemeinheit. Untersuchungen im Anschluß an Kant, Freiburg (u.a.) 1984.
- Homann, Renate: Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller. Diss., München 1977.
- Homann, Renate: Zu neueren Versuchen einer Reaktualisierung des Erhabenen. Lyotards Utilisierung einer ästhetischen Kategorie für eine neue Ethik, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 48 (1994), S. 43-68.
- Horkheimer, Max: Über Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie, Frankfurt a.M. 1925, in: Ders: Gesammelte Schriften, Bd. 2 hg. von G. Schmid-Noerr, Frankfurt a.M. 1987, S. 73-146.
- Horn, Gisela: Der Funktionswandel von Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts. Das Beispiel Friedrich Schiller. Diss., Jena 1988.
- Hübner, Kurt: Kritik der wissenschaftlichen Vernunft. Studienausgabe, Freiburg (u.a.) 2002.
- Hurstel, Sylvie: Zur Entstehung des Problems des Erhabenen in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. J.J. Winckelmann und G.E. Lessing, in: Gérard Raulet (Hrsg.): Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert, Rennes 1995, S. 111-151.
- Hutter, Axel: Geschichtliche Vernunft. Die Weiterführung der Kantischen Vernunftkritik in Spätphilosophie Schellings, Frankfurt a.M. 1996.
- Jaeger, Stephan: Performative Geschichtsschreibung: Forster, Herder, Schiller, Archenholz und die Brüder Schlegel, Berlin (u.a.) 2011.

- Jahnke, Wolfgang: Die Zeit in der Zeit aufheben. Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit, in: Kant- Studien 58.1-4 (1967), S. 433-457.
- Jakovljević, Alexander: Schillers Geschichtsdenken. Die Unbegreiflichkeit der Weltgeschichte, Berlin 2015.
- Jansohn, Heinz: Kants Lehre von der Subjektivität. Eine systematische Analyse des Verhältnisses von transzendentaler und empirischer Subjektivität in seiner theoretischen Philosophie, Bonn 1969.
- Janz, Rolf-Peter: Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis, Stuttgart, 1973.
- Janz, Rolf-Peter: Antike und Moderne in Schillers „Braut von Messina“, in: Wilfried Barner / Eberhard Lämmert / Norbert Oellers (Hrsg.): Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart 1984, S. 329-349.
- Janz, Rolf-Peter: Die ästhetische Bewältigung des Schreckens. Zu Schillers Theorie des Erhabenen, in: Hartmut Eggert / Ulrich Profitlich / Klaus Rüdiger Scherpe (Hrsg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, Stuttgart 1990, S. 151 – 161.
- Joachim, Peter: Das transzendente Prinzip der Urteilskraft bei Kant. Eine Untersuchung zur Funktion und Struktur der reflektierenden Urteilskraft bei Kant. Diss., Berlin (u.a.) 1992.
- Johnson, Mark L.: Kant's Unified Theory of Beauty, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 38.2 (1979), S. 167-178.
- Juchem, Hans-Georg: Die Entwicklung des Begriffs des Schönen bei Kant. Unter besonderer Berücksichtigung des Begriffs der verworrenen Erkenntnis, Bonn 1970.
- Kaibel, Georg: Cassius Longinus und die Schrift περί ύψους, in: Hermes 34 (1899), S. 107-192.
- Kaiser, Gerhard: Vergötterung und Tod: Die thematische Einheit von Schillers Werk, Stuttgart 1967.
- Kaiser, Gerhard: Die Idee der Idylle in Schillers „Braut von Messina“, in: Wirkendes Wort 21 (1971), S. 289- 312.

- Kaluza, Björn: Kants Kritik der Urteilskraft im Entwurfe beider Einleitungen. Diss., Basel 1971.
- Kap, Hyun, Park: Kant über das Erhabene, Würzburg 2009.
- Karakassi, Katerina / Lindinger, Stefan / Michalski, Mark (Hrsg.): Deutsche Romantik: Transformationen und Transgressionen, Frankfurt a.M. 2014.
- Karthaus, Ulrich: Schiller und die Französische Revolution, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33 (1989), S. 210–239.
- Kaufmann, Friedrich, Wilhelm: Schuldverwicklung in Schillers Dramen, in: John R. Frey (Hrsg.): Schiller 1759-1959. Commemorative American studies, Urbana, Ill. 1959, S. 76–103.
- Kaulbach, Friedrich: Kants Beweis des Daseins der Gegenstände im Raum außer mir, in: Kant-Studien 50.1-4 (1958/59), S. 323-347.
- Kaulbach, Friedrich: Die Kantische Lehre von Ding und Sein in der Interpretation Heideggers, in: Kant-Studien 55.1-4 (1964), S. 194-220.
- Kaulbach, Friedrich: Kants Metaphysik der Natur, Weltidee und Prinzip der Handlung bei Kant, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 30 (1976), S. 329-349.
- Kaulbach, Friedrich: Ästhetische Welterkenntnis bei Kant, Würzburg 1984.
- Kaulbach, Friedrich: Objektwahrheit und Sinnwahrheit in Kants Perspektivismus: Die transzendente Deduktion der Ideen, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 19 (1987), S. 117-134.
- Kern, Andrea: Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant. Diss., Frankfurt a.M. 2000.
- Kettner, Gustav: Eine Quelle zu Schillers Braut von Messina, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 20 (1888), S. 49-54.
- Kirchner's Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe, Leipzig 1907.
- Klausen, Sverre: Das Problem der Schönheit und die Methoden der Ästhetik. Eine Studie auf Kantischer Grundlegung, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 10 (1915), S. 241-266.
- Klein, Hans Dieter: Die numerische Identität des Selbstbewußtseins in temporaler und nichttemporaler Hinsicht, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 19 (1987), S. 107-116.

- Klose, Jürgen: Ästhetische, philosophische und politische Reflexion von zeitgeschichtlicher Erfahrung am Ausgang des 18. Jahrhunderts: Schillers Briefwechsel Mitte der neunziger Jahre, Hildesheim (u.a.) 1997.
- Kluge, Gerhard: Die Braut von Messina, in: Walter Hinderer (Hrsg.): Schillers Dramen: Neue Interpretationen, Stuttgart 1979, S. 242-270.
- Kohler, Georg: Geschmacksurteil und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Auslegung von Kants „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“. Berlin (u.a.) 1980 (= Kant-Studien / Ergänzungshefte; 111).
- Kong Byung-Hye: Die ästhetische Idee in der Philosophie Kants, Frankfurt a.M. 1995.
- Koopmann, Helmut: Friedrich Schiller I 1759-1794 / II 1794-1805, Stuttgart 1966.
- Koopmann, Helmut: Schiller. Eine Einführung, München (u.a.) 1988.
- Koopmann, Helmut: Das Rad der Geschichte. Schiller und die Überwindung der aufgeklärten Geschichtsphilosophie, in: Otto Dann / Norbert Oellers / Ernst Osterkamp (Hrsg.): Schiller als Historiker, Stuttgart 1995, S. 59-77.
- Koopmann, Helmut: Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant, in: Ders.: (Hrsg.): Schiller Handbuch, Stuttgart 1998, S. 575-587.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.): Schillers Leben in Briefen, Darmstadt 2001.
- Koopmann, Helmut: Mord und Totschlag, Schuld und Sühne in Schillers Dramen – was soll da noch eine ästhetische Erziehung? In: Ortsvereinigung Hamburg der Goethe – Gesellschaft in Weimar e.V. (Hrsg.): Friedrich v. Schiller. Zum 200. Todestag, Döbel (Saalkreis) 2006, S. 8-30.
- Koopmann, Helmut: Schiller und die Folgen, Stuttgart 2016.
- Kopper, Joachim / Malter, Rudolf (Hrsg.): Immanuel Kant zu ehren, Frankfurt a.M. 1974.
- Kopper, Joachim / Max, Wolfgang (Hrsg.): 200 Jahre Kritik der reinen Vernunft, Hildesheim 1981.
- Kopper, Joachim: Die Stellung der Kritik der reinen Vernunft in der neueren Philosophie, Darmstadt 1984.
- Körner, J.: Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe, Berlin 1924.

- Kössler, Henning: Freiheit und Ohnmacht: die autonome Moral und Schillers Idealismus der Freiheit, Göttingen, 1962.
- Kowatzki, Irmgard: Der Begriff des Spiels als ästhetisches Phänomen: von Schiller bis Benn, Bern (u.a.) 1973.
- Kraft, Herbert: Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe, Tübingen 1974.
- Krämling, Gerhard: Die systembildende Rolle von Ästhetik und Kulturphilosophie bei Kant, Freiburg (u.a.) 1985.
- Kray, Ralph: Dynamisierung des Erhabenen? Kritisch-exemplarischer Rückblick auf eine fortschwelende Diskussion, in: *Arcadia* 29 (1994), S. 58-66.
- Krüger, Gerhard: Philosophie und Moral in der Kantischen Kritik. 2., unveränderte Auflage durch 2 Beiträge und Bibliographie erweitert, Tübingen 1967.
- Kühn, Manfred: Kant. A biography, Cambridge (u.a.) 2001.
- Kühnemann, Eugen: Kants und Schillers Begründung der Ästhetik, München 1895.
- Kulenkampff, Jens (Hrsg.): Materialien zu Kants *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1974.
- Kulenkampff, Jens: Über Kants Bestimmung des Gehalts der Kunst, in: *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 33 (1979), S. 62-74.
- Kulenkampff, Jens: Kants Logik des ästhetischen Urteils. 2., erweiterte Auflage, Frankfurt a.M. 1994.
- Kuypers, Karel: Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik der Urteilskraft, Amsterdam (u.a.) 1972.
- Kynast, Reinhard: Kant: Sein System als Theorie des Kulturbewußtseins, München 1928.
- Laak, Lothar von: Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Tübingen 2003.
- Lange-Kirchheim, Astrid / Pfeiffer, Joachim / Pietzcker, Carl (Hrsg.): *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Würzburg 2016.

- Lauer, Gerhard: Das Erdbeben von Lissabon 1755. Ereignis, Wahrnehmung und Deutung im Zeitalter der Aufklärung, in: Bernd Herrmann (Hrsg.): Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2007 - 2008, Göttingen 2008, S. 223 - 236.
- Lazaroff, Allan: The Kantian Sublime: Aesthetic Judgment and Religious Feeling, in: Kant-Studien 71.1-4 (1980), S. 202-220.
- Leibfried, Erwin: Schiller. Notizen zum heutigen Verständnis seiner Dramen. Aus Anlaß des 225. Geburtstages gedruckt, Frankfurt a.M. (u.a.) 1985.
- Leibfried, Erwin (u.a.) (Hrsg.): Friedrich Schiller. Werk und Leben eines Genies, München 2013.
- Leyva, Gustavo: Die *Analytik des Schönen* und die Idee des „sensus communis“ in der *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M. (u.a.) 1997.
- Lucien, Goldmann: Mensch, Gemeinschaft und Welt in der Philosophie Immanuel Kants, Frankfurt a.M. (u.a.) 1989.
- Lukács, Georg: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1956.
- Lukács, Georg: Schillers Theorie der modernen Literatur, in: Klaus L. Berghahn (Hrsg.): Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes, Kronberg in Taunus 1975, S. 95-132.
- Lütke, Rudolf: Kants Lehre von ästhetischen Ideen, in: Kant-Studien 75.1-4 (1984), S. 65-74.
- Lyotard, Jean-François: Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien 1988.
- Lyotard, Jean-François: Die Analytik des Erhabenen. Aus dem Französischen von Christine Pries, München 1994.
- Maass, Ernst: Die Braut von Messina und ihr griechisches Vorbild, in: Deutsche Rundschau 134 (1908), S. 64-76.
- MacMillan, Claude: Kant's Deduction of Pure Aesthetic Judgments, in: Kant-Studien 76.1-4 (1985), S. 43-54.
- Mainland, William, F: Eine weitere Geschichtstrilogie bei Schiller? [Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, Die Braut von Messina], in: Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung. Band 4 (1961), S. 23-40.

- Makkreel, Rudolf: Einbildungskraft und Interpretation. Die hermeneutische Tragweite von Kants Kritik der Urteilskraft. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Ernst Michael Lange, Paderborn (u.a.) 1997.
- Makkreel, Rudolf: Reflection, reflective judgment, and aesthetic exemplarity, in: Rebecca Kukla (Hrsg.): Aesthetics and cognition in Kant's critical philosophy, Cambridge (u.a.) 2006, S. 223–245.
- Malter, Rudolf: Schiller und Kant, in: Otto Dann / Norbert Oellers / Ernst Osterkamp (Hrsg.): Schiller als Historiker, Stuttgart 1995, S. 281-293.
- Man, Paul de: Allegorie des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988.
- Man, Paul de: Die Ideologie des Ästhetischen. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1993.
- Marc-Wogau, Konrad: Vier Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft, Uppsala 1938.
- Marquard, Odo: Kant und die Wende zur Ästhetik, in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 16 (1962), S. 231- 243 und S. 363 - 374.
- Matthews, Patricia M.: The Significance of Beauty. Kant on Feeling and the System of the Mind, Dordrecht (u.a.) 1997.
- Meerbote, R. (Hrsg.): Kant's Aesthetics, Atascadero, Calif. 1991.
- Meier, Lars: Konzepte ästhetischer Erziehung bei Schiller und Hölderlin, Bonn 2015.
- Mein, Georg: Die Konzeption des Schönen. Der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik. Kant, Moritz, Hölderlin, Schiller. Diss., Bielefeld 2000.
- Menzer, Paul: Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung, Berlin 1952.
- Menzer, Paul: Schiller und Kant, in: Kant-Studien 47.1-4 (1956), S. 234-272.
- Mertens, Helga: Kommentar zur ersten Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. Zur systematischen Funktion der Kritik der Urteilskraft für das System der Vernunftkritik, München 1975.
- Meyer, Herbert: Kants transzendente Freiheitslehre, Freiburg (u.a.) 1996.

- Michel, Karl-Heinz: Immanuel Kant und die Frage der Erkennbarkeit Gottes: eine kritische Untersuchung der Transzendentalen Ästhetik in der Kritik der reinen Vernunft und ihrer theologischen Konsequenz, Wuppertal 1987.
- Moggach, Douglas: Schiller, Scots and Germans: Freedom and Diversity in The Aesthetic Education of Man, in: *Inquiry* 51.1 (2008), S. 16-36.
- Mörchen, Hermann: Die Einbildungskraft bei Kant. 2., unveränderte Auflage, Tübingen 1970.
- Mugdan, Bertha: Die theoretischen Grundlagen der Schillerschen Philosophie, in: *Kant-Studien Ergänzungsheft* 19, 1910.
- Muhlack, Ulrich: Schillers Konzept der Universalgeschichte zwischen Aufklärung und Historismus, in: Otto Dann / Norbert Oellers / Ernst Osterkamp (Hrsg.): *Schiller als Historiker*, Stuttgart 1995, S. 5-28.
- Mülleck Müller, Cathleen: Schönheit und Freiheit. Die Vollendung der Moderne in der Kunst, Schiller, Kant, Würzburg 1989.
- Müller, Joachim: Die Tragik in Schillers „Braut von Messina“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller Universität Jena* 5 (1955/56), S. 61-71.
- Müller, Joachim: Choreographische Strategie. Zur Funktion der Chöre in Schillers Tragödie *Die Braut von Messina*, in: Helmut Brandt (Hrsg.): *Friedrich Schiller, Angebot und Diskurs: Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, Berlin (u.a.) 1987, S. 431-451.
- Müller, Ulrich: Objektivität und Fiktionalität. Einige Überlegungen zu Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, in: *Kant-Studien* 77.1-4 (1988), 203-223.
- Mundhenk, Alfred: >Die Gunst der Natur<. Kants Begriff und Deutung des Naturschönen, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte* 67.2 (1993), S. 366-398.
- Muschg, Walter: Schiller. Die Tragödie der Freiheit, Bern (u.a.) 1959.
- Myskja, Bjørn K.: The sublime in Kant and Becket. Aesthetic judgement, ethics and literature, Berlin (u.a.) 2002.
- Nachtsheim, Stefan: Vom Angenehmen, Schönen und Erhabenen. Bemerkungen zu Kants Lehre vom Ästhetischen, in: Reinhold Breil / Stephan Nachtsheim (Hrsg.): *Vernunft und Anschauung. Philosophie – Literatur –*

Kunst. Festschrift für Gerd Wolandt zum 65. Geburtstag, Bonn 1993, S. 211-236.

- Nachtsheim, Stefan (Hrsg.): Zu Immanuel Kants Musikästhetik, Chemnitz 1997.
- Nahm, Milton C.: Sublimity and the moral law in Kants Philosophy, in: Kant-Studien 48.1-4 (1957), S. 502-524.
- Neumann, Karl: Gegenständlichkeit und Existenzbedeutung des Schönen. Untersuchungen zu Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, Bonn 1973 (=Kant-Studien. Ergänzungshefte 105).
- Nivelle, Armand: Kunst – und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage, Berlin (u.a.) 1971.
- Noetzel, Wilfried: Schiller existenziell. Zur Überlebenskunst des Erhabenen, in: Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie, 13.1 (2006), S. 208-222.
- Obenauer, K.J.: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur, München, 1933.
- Oberer, Hariolf / Seel, Gerhard (Hrsg.): Kant: Analysen-Probleme-Kritik, Würzburg 1988.
- Oehme, Matthias: Furcht und Schrecken. Dramaturgische und wirkungsästhetische Überlegungen Schillers nach dem „Wallenstein“, in: Helmut Brandt (Hrsg.): Friedrich Schiller, Angebot und Diskurs: Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft, Berlin (u.a.) 1987, S. 293–298.
- Oellers, Norbert: Um 1800: Schillers Dichtung als Politik, in: Weimarer Schillerverein / Deutsche Schillergesellschaft (Hrsg.): Am Beginn der Moderne. Schiller um 1800. Mit Beiträgen von Norbert Oellers und Wolfgang Riedel, Marbach am Neckar 2001, S. 23-36.
- Oellers, Norbert: Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst, Stuttgart, 2005.
- Oesterle, Günter: Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina*. Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse, in: Paolo Chiarini / Walter Hinderer (Hrsg.): Schiller und die Antike, Würzburg 2008, S. 167 - 177.

- Osols, Ingrid: Zur Funktion der Tragödie in der französischen und der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über die klassische Tragödie bei Jean Racine und Friedrich Schiller. Diss., Berlin 1986.
- Osterloh, Lars: Die Bildung der Person. Eine ideengeschichtliche Analyse über Umfang und Grenzen des Bildungsbegriffs, Leipzig 2015.
- Otto, Marcus: Ästhetische Wertschätzung. Bausteine zu einer Theorie des Ästhetischen, Berlin 1993.
- Paetzold, Heinz: Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer, Wiesbaden, 1983.
- Palmer, Humphrey: Kants Critique of pure reason. An introductory text, Cardiff, U.K. 1983.
- Parret, Herman (Hrsg.): Kants Ästhetik, Berlin (u.a.) 1998.
- Petock, Stuart Jay: Kant, Beauty, and the Object of Taste, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 32.2 (1973), S. 183-186.
- Petrus, Klaus: Schiller Über das Erhabene, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 47 (1993), S. 23-40.
- Pieper, Heike: Schillers Projekt eines menschlichen Menschen: eine Interpretation der „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ von Friedrich Schiller. Diss., Lage 1997.
- Pikulik, Lothar: Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie, Paderborn 2004.
- Pillow, Kirk: Sublime understanding. Aesthetic reflection in Kant and Hegel, Cambridge, Mass. 2000.
- Pleines, Jürgen-Eckardt (Hrsg.): Zum teleologischen Argument in der Philosophie. Aristoteles-Kant-Hegel, Würzburg 1991.
- Pleschka, Alexander: Theatralität und Öffentlichkeit. Schillers Spät dramatik und die Tragödie der französischen Klassik, Berlin (u.a.) 2013.
- Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Bd. 1 Von Kant bis Hegel, Opladen 1993.
- Pöltner, Günther: Schöne Kunst - Nicht mehr Schöne Kunst - Nicht Kunst. Das Problem der Ästhetisierung des Schönen, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 23 (1991), S. 167-180.

- Porter, James: The sublime in antiquity, Cambridge (u.a.) 2016.
- Pott, Hans-Georg: Die schöne Freiheit. Eine Interpretation zu Schillers Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, München 1980.
- Pott, Hans-Georg: Schiller und Hölderlin. Studien zur Ästhetik und Poetik, Frankfurt a.M., 2002.
- Prader, Florian: Schiller und Sophokles, Zürich, 1954.
- Prauss, Gerold: Kant und das Problem der Dinge an sich. 3. Auflage, Bonn 1974.
- Prauss, Gerold: Kant über Freiheit als Autonomie, Frankfurt a.M. 1983.
- Prehn, August: Die Bedeutung der Einbildungskraft bei Hume und Kant für die Erkenntnistheorie, Halle-Wittenberg 1901.
- Pries, Christine (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989.
- Pries, Christine: Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik, Berlin (u.a.) 1995.
- Proceedings of the Symposium „The Kantian Turn. On Kant’ s Critique of Judgment and Its Influence on Contemporary Aesthetics and Political Philosophy“, Maastricht, 29.-30. Mai 1998, in: Issues in Contemporary Culture and Aesthetics 9 (1999).
- Recki, Birgit: »Was darf ich hoffen?« Ästhetik und Ethik im anthropologischen Verständnis bei Kant, in: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 19 (1994), S. 1-18.
- Recki, Birgit: Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant. Habilitationsschrift, Frankfurt a.M., 2001.
- Reinhard, Loock: Idee und Reflexion bei Kant, Hamburg, 1998.
- Reinhardt, Hartmut: Die Wege der Freiheit. Schillers „Wallensteins“-Trilogie und die Idee des Erhabenen, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung: ein Symposium, Tübingen 1982, S. 252-269.
- Reinhardt, Hartmut: Das „Schicksal“ als Schicksalsfrage. Schillers Dramatik in romantischer Sicht: Kritik und Nachfolge, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 50 (1990), S. 63-86.

- Riedel, Wolfgang: Der Spaziergang. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller, Würzburg 1989.
- Riedel, Wolfgang: Weltgeschichte als „erhabenes Object“. Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken, in: Norbert Oellers / Wolfgang Riedel (Hrsg.): Am Beginn der Moderne. Schiller um 1800. Mit Beiträgen von Norbert Oellers und Wolfgang Riedel, Marbach am Neckar 2001, S. 3- 22.
- Riedel, Wolfgang: Die Freiheit und der Tod. Grenzphänomene idealistischer Theoriebildung beim späten Schiller, in: Georg Bollenbeck / Lothar Ehrlich (Hrsg.): Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, Köln (u.a.) 2007, S. 59-73.
- Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel 1992, Bd. 8, S. 396-405.
- Ritzer, Monika: Not und Schuld. Zur Funktion des „antiken“ Schicksalsbegriffs in Schillers „Braut von Messina“, in: Hans-Jörg Knobloch / Helmut Koopmann (Hrsg.): Schiller heute, Tübingen 1996, S. 131–150.
- Ritzer, Monika: Schillers dramatischer Stil. Tragik in Reinform: Die Braut von Messina, in: Helmut Koopmann (Hrsg.): Schiller Handbuch, Stuttgart 1998, S. 261-264.
- Robertson, Ritchie: Zur Theorie und Praxis des Erhabenen bei Schiller, Jena 2014.
- Rohrmoser, Günter: Theodizee und Tragödie im Werk Schillers, in: Wirkendes Wort 9 (1959), S. 329-338.
- Romberg, Regine (Hrsg.): Friedrich Schiller zum 250. Geburtstag. Philosophie, Literatur, Medizin und Politik, Würzburg 2014.
- Römpp, Georg: Schönheit als Erfahrung von Freiheit. Zur transzendentallogischen Bedeutung des Schönen in Schillers Ästhetik, in: Kant-Studien 89.4 (1998), S. 428-445.
- Roth, Ludger: Ästhetischer Holismus. Ein neuer Typus philosophischer Theoriebildung nach Kant, Siegen 2014.
- Rosalewski, Willy: Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Kantischen. Diss., Heidelberg, 1912.
- Rosenthal, Georg: Der Schönheitsbegriff bei Kant und Lessing, in: Kant-Studien 20.1-3 (1915), S. 174-186.

- Roswitha, Thomas: Schillers Einfluß auf die Bildungsphilosophie des Neuhumanismus. Untersuchung zum ideengeschichtlichen Zusammenhang zwischen Schillers philosophischen Schriften und F. I. Niethammers Erziehungsentwurf. Diss., Stuttgart 1993.
- Rudolf, Ludwig / Goldbeck, Karl (Hrsg.): Schiller Lexikon, New York 1971.
- Rühling, Christine: Spekulation als Poesie. Ästhetische Reflexion und literarische Darstellung bei Schiller und Hölderlin, Berlin (u.a.) 2015.
- Runia, Eelco: Thirsting for Deeds: Schiller and the Historical Sublime, in: Michael Hofmann / Jörn Rüsen / Mirjam Springer (Hrsg.): Schiller und die Geschichte, München 2006, S. 93-104.
- Ruppert, Matthias: Uvollendete Totalität: Untersuchungen zu Friedrich Schillers Konzept einer vollständigen ästhetischen Erziehung, Mainz 1996.
- Safranski, Rüdiger: Schiller oder Die Erfindung des deutschen Idealismus, Frankfurt am Main 2016.
- Saatröwe TPI 2021427/12, Jürgen: Genie und Reflexion. Zu Kants Theorie des Ästhetischen. Diss., Karlsruhe 1971.
- Satori-Neumann, Bruno: Die Weimarerische Uraufführung der „Braut von Messina“, Berlin 1929.
- Sayce, Olive: Das Problem der Vieldeutigkeit in Schillers ästhetischer Terminologie, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 6 (1962), S. 149 - 177.
- Schadewaldt, Wolfgang: Zur Tragik Schillers, in: Bernd Zeller (Hrsg.): Schiller: Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S. 303-316.
- Schadewaldt, Wolfgang: Antikes und Modernes in Schillers „Braut von Messina“, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S. 286-308.
- Schaefer, Ulfried: Philosophie und Essayistik bei Friedrich Schiller. Subordination, Koordination, Synthese; philosophische Begründung und begriffliche Praxis der philosophischen Essayistik Friedrich Schillers, Würzburg 1996.
- Schafarschik, Walter: Friedrich Schiller, Stuttgart 1999.
- Schaper, Eva: Studies in Kant' s Aesthetics, Edinburgh 1979.

- Scheer, Brigitte: Mitteilbarkeit ohne Mitteilung. Zu einem weiteren Paradoxon der Kantischen Ästhetik, in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hrsg.): Ästhetische Reflexion und kommunikative Vernunft, Bad Homburg 1993, S. 41-53.
- Scheer, Brigitte: Zur Begründung von Kants Ästhetik und ihrem Korrektiv in der ästhetischen Idee, Frankfurt a.M. 1971.
- Schiemann, Gregor: Totalität oder Zweckmäßigkeit. Kants Ringen mit dem Mannigfaltigen der Erfahrung im Ausgang der Vernunftkritik, in: Kant-Studien 83.3 (1992), S. 294-303.
- Schillemeit, Jost: Schillers Beiträge zur Theorie des Erhabenen, in: Rosemarie Schillemeit (Hrsg.): Jost Schillemeit. Kunsttheorie und Geschichtsauffassung, Göttingen 2009, S. 5-36.
- Schlapp, Otto: Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft, Göttingen 1901.
- Schmid, Carl Christian Erhard: Wörterbuch zum leichten Gebrauch der Kantischen Schriften. Neu hg., eingeleitet und mit einem Personenregister versehen von Norbert Hinske. 3. um ein Nachwort ergänzte Auflage, reprografischer Nachdruck der 4. vermehrten Ausgabe, Jena 1998 (Sonderausgabe für Mitglieder der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft).
- Schmitt, Arbogast: „Antik“ und „modern“ in Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Paolo Chiarini / Walter Hinderer (Hrsg.): Schiller und die Antike, Würzburg 2008, S. 257 – 299.
- Schmitz, Gerd-Heinz: Die Glücklichen und die Unglücklichen. Politische Eudämonologie, ästhetischer Staat und erhabene Kunst im Werke Friedrich Schillers, Würzburg, 1992.
- Schneider, Sabine M.: Die schwierige Sprache des Schönen: Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit, Würzburg 1998.
- Schönecker, Dieter (Hrsg.): Kant verstehen. Über die Interpretation philosophischer Texte, Darmstadt, 2001.
- Schönrich, Gerhard (Hrsg.): Kant in der Diskussion der Moderne. 2. Auflage, Frankfurt a.M. 1997.

- Schultz, Franz: Ein Urteil über die „Braut von Messina“: aus ungedr. Briefen von Sophie Reimarus an Sulpiz Boissere, in: *Euphorion* 12 (1905), S. 592–599.
- Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen. Habilitationsschrift, Tübingen 1988 (=Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele Band 1).
- Schulz, Georg-Michael: Erhaben und sinnlich. Strenge Form und theatrale Wirkung in Schillers *Braut von Messina*, in: Werner Frick / Sussane Komfort-Hein (Hrsg.): *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, Tübingen 2003, S. 173–187.
- Schulz, Georg Michael: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören (1803), in: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): *Schiller Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2005, S: 195-214.
- Schwabe, Karl-Heinz / Thom, Martina (Hrsg.): *Naturzweckmäßigkeit und ästhetische Kultur. Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, Sankt Augustin 1993.
- Schwarz, Hans-Günther / Joachimsthaler, Jürgen (Hrsg.): *Ästhetik als Orientierung. Schiller und die Welt. Ehrengabe für Fritz Heuer*, München 2015.
- Schwinge, Ernst – Richard: *Schiller und die griechische Tragödie*, Hamburg 2006.
- Schwitzke, Heinz: *Die Beziehungen zwischen Ästhetik und Metaphysik in der deutschen Philosophie von Kant*. Diss., Berlin, 1930.
- Seel, Martin: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt a.M. 1997.
- Seidel – Müller, Walter: *Friedrich Schiller und die Politik. Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe*, München, 2009.
- Seidl, Arthur: *Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant*, Leipzig 1889.
- Seidler, Herbert: Schillers „Braut von Messina“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 1 (1960), S. 27-52.

- Sengle, Friedrich (Hrsg.): *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750 -1850*, Stuttgart 1965.
- Sergl, Anton: *Das Problem des Chors im deutschen Klassizismus. Verständnis der „Iphigenie auf Tauris“ und seine „Braut von Messina“*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 42 (1998), S. 165-195.
- Shier, David: *Why Kant Finds Nothing Ugly*, in: *British Journal of Aesthetics* 38.4 (1998), S. 412-418.
- Simons, John: *Hamartia and Ate in Schiller's Dramas*, in: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft*, 19 (1986), S. 187-202.
- Sin, Tong-do: *Die Verkehrtheit der Mittel. Lust und Unlust an der Gewalt in Schillers Ästhetik und späten Dramen*, Würzburg 2012.
- Sommer, Robert: *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff Baumgarten bis Kant-Schiller*, Amsterdam 1966.
- Sommer, Robert: *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller*, Würzburg 1892 (Nachdruck: Hildesheim u.a. 1975).
- Spremberg, Heinz: *Zur Aktualität der Ästhetik Immanuel Kants. Ein Versuch zu Kants ästhetischer Urteilstheorie im Blick auf Wittgenstein und Sibley*, Frankfurt a.M. 1999.
- Springer, Mirjam: *Endlose Geschichte. Schillers letztes Drama Demetrius*, in: Michael Hofmann / Jörn Rüsen / Mirjam Springer (Hrsg.): *Schiller und die Geschichte*, München 2006, S. 226-239.
- Staiger, Emil: *Friedrich Schiller*, Zürich 1967.
- Stenzel, Jürgen: *Zum Erhabenen tauglich. Spaziergang durch Schillers „Elegie“*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 19 (1975), S. 167-191.
- Stockum, Theodorus C. von: *Deutsche Klassik und antike Tragödie, zwei Studien: 1. Schillers „Braut von Messina“, ein gelungener Versuch der Neubelebung der antiken Tragödie?*, in: Ders.: *Von Friedrich Nicolai bis Thomas Mann: Aufsätze zur deutschen und vergleichenden Literaturgeschichte*, Groningen 1962, S. 138–151.
- Storz, Gerhard: *Das Drama Friedrich Schillers*, Frankfurt a.M. 1938.

- Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart, 1959.
- Storz, Gerhard: Schiller und die Antike, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 10 (1966), S. 189 - 204.
- Strack, Friedrich: Ästhetik und Wahrheit. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit, Tübingen 1976.
- Strube, Werner: Der Begriff des Erhabenen in der deutschsprachigen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Lothar Kreimendahl (Hrsg.): Aufklärung und Skepsis. Studien zur Philosophie und Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart/Bad Cannstatt 1995, S. 272-302.
- Strube, Werner: Die Einbildungskraft und ihre Funktionen in Kants *Kritik der Urteilskraft*, in: Das Achtzehnte Jahrhundert 24 (2000), S. 75-87.
- Sudhof, Siegfried: Der Begriff der Tragödie und des Tragischen bei Schiller, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 19 (1978), S. 65 - 76.
- Summers, David: Why did Kant call taste a „common sense“? In: Paul Mattick Jr., (Hrsg.): Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art, Cambridge (u.a.) 1993, S. 120-151.
- Sun-Kyu, Ha: Theologie, Teleologie und Ästhetik beim vorkritischen Kant: eine entwicklungsgeschichtliche Studie zu den Motiven der Kritik der Urteilskraft. Diss., Berlin 1998.
- Swales, Martin: Tragedy and the Aesthetic Dialectic, in: Jerome Carroll / Steve Giles / Maïke Oergel (Hrsg.): Aesthetics and Modernity from Schiller to the Frankfurt School, Oxford (u.a.) 2012.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. 26. Auflage, Frankfurt a.M. 2007.
- Teichert, Dieter: Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Ein einführender Kommentar, Paderborn (u.a.) 1992.
- Tenenbaum, Abraham: Kants Ästhetik und ihr Einfluß auf Schiller, Diss., Berlin 1933.
- Thalheim, H.G.: Zeitalterkritik und Zukunftserwartung. Zur Grundkonzeption in Schillers früher Dramatik, in: Jahrbuch des Wiener Goethe – Vereins 92/93 (1988/1989) S. 101 – 116.
- Thöml, Christine: Schiller, Friedrich oder ... mich als den Teil eines Ganzen zu fühlen : Lebensbilder eines besonderen Menschen, Oschersleben 2014.

- Thomson, Bruce: The Limitations of Freedom: A comparative study of Schillers *Die Braut von Messina* and Werners “Der 24te Februar”, in: The modern language review 73.2 (1978), S. 328 -336.
- Thurnherr, Urs Josef: Die Ästhetik der Existenz. Über den Begriff der Maxime und die Bildung von Maximen bei Kant, Basel 1994.
- Till, Dietmar: Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2006.
- Tomberg, Markus: Studien zur Bedeutung des Symbolbegriffs. Platon, Aristoteles, Kant, Schelling, Cassirer, Ricoeur, Würzburg 2001.
- Tonelli, Giorgio: Von den verschiedenen Bedeutungen des Wortes Zweckmäßigkeit in der *Kritik der Urteilskraft*, in: Kant-Studien 49.1-4 (1958), S. 154-166.
- Topitsch, Ernst: Die Voraussetzungen der Transzendentalphilosophie. Kant in weltanschauungsanalytischer Beleuchtung. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Tübingen 1992.
- Träger, Klaus: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik (Friedrich Schiller). 3. Auflage, Leipzig 1985.
- Trebels, Andreas Heinrich: Einbildungskraft und Spiel. Untersuchungen zur Kantischen Ästhetik, Bonn 1967 (=Kant-Studien. Ergänzungshefte 93).
- Trede, Johann Heinrich: Ästhetik und Logik. Zum systematischen Problem in Kants Kritik der Urteilskraft, in: Hans-Georg Gadamer (Hrsg.): Das Problem der Sprache. Achter Deutscher Kongress für Philosophie, München 1967, S. 169-182.
- Trinidad Pineiro Costas: Schillers Begriff des Erhabenen in der Tradition der Stoa und Rhetorik, Frankfurt a.M., 2006.
- Tschierske, Ulrich: Vernunftkritik und ästhetische Subjektivität. Studien zur Anthropologie Friedrich Schillers, Tübingen 1988.
- Turk, Horst (Hsg): Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt, Tübingen 1992.
- Ueding, Gert: Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition, Tübingen 1971.
- Ueding, Gert: Redende Geschichte: Der Historiker Friedrich Schiller, in: Friedrich Strack (Hrsg.): Evolution des Geistes: Jena um 1800: Natur und

Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte, Stuttgart 1994, S. 156-175.

- Uehling, Theodore E.: The Notion of Form in Kant's Critique of Aesthetic Judgment, The Hague (u.a.) 1971.
- Ullrich, Wolfgang: Friedrich Schiller, in: Nida Julian Rümelin / Monika Betzler (Hrsg.): Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. 2., aktualisierte und ergänzte Auflage, Stuttgart 2012, S. 706-714.
- Urbanowska, Irena: Der Freiheitsgedanke bei Friedrich Schiller und Adam Mickiewicz. Diss., Freiburg (Breisgau), 1992.
- Usinger, Fritz: Friedrich Schiller und die Idee des Schönen, Wiesbaden 1955.
- Vaihinger, Hans / Bauch, Bruno (Hrsg.): Schiller als Philosoph und seine Beziehungen zu Kant. Festgabe der Kant-Studien, Berlin 1905.
- Vaihinger, Hans: Kommentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft. Hg. von Raymund Schmidt. Neudruck der 2. Auflage, Aalen 1970.
- Vecchiato, Daniele: Verhandlungen mit Schiller: Historische Reflexion und literarische Verarbeitung des Dreißigjährigen Kriegs im ausgehenden 18. Jahrhundert, Hannover 2015.
- Vierle, Andrea: Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne, Würzburg 2004.
- Viëtor, Karl: Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur, in: Ders.: Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte, Bern 1952. S. 234 - 266.
- Voigt, Stefanie: Erhabenheit. Über ein großes Gefühl und seine Opfer, Würzburg 2011.
- Volkmann-Schluck, Karl-Heinz: Die Kunst und der Mensch. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, Frankfurt a.M. 1964.
- Volpi, Franco / Nida-Rümelin, Julian (Hrsg.): Lexikon der philosophischen Werke, Stuttgart 1988.
- Vonhoff, Gert: Der Geschichte eine Form. Schillers „Braut von Messina“, in: Thomas Althaus / Stefan Matuschek (Hrsg.): Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Münster (u.a.) 1994, S. 71 – 99.

- Vorländer, Karl: Kant, Schiller, Goethe. Gesammelte Aufsätze. 2., verbesserte und vermehrte Auflage, Leipzig 1923.
- Vossenkuhl, Wilhelm: Schönheit als Symbol der Sittlichkeit. Über die gemeinsame Wurzel von Ethik und Ästhetik bei Kant, in: Philosophisches Jahrbuch 99 (1992), S. 91-104.
- Wagner, Gisela: Die Schicksalserfahrung Schillers, Göttingen 1947.
- Wagner, Hans: Ästhetik der Tragödie von Aristoteles bis Schiller, Würzburg 1987.
- Wagner, Hans: Kants Urteilstafel und Urteilsbegriffe, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 19 (1987), S. 83-94.
- Wahrig, Gerhard (Hrsg.): Deutsches Wörterbuch. Mit einem Lexikon der deutschen Sprachlehre. Völlig überarbeitete Neuauflage / bearbeitet von Ursula Hermann, München 1985.
- Warminski, Andrzej.: Returns of the Sublime: Positing and Performative in Kant, Fichte and Schiller, in: Modern Language Notes 116.5 (2001), S. 964-978.
- Wassiliou, Nicoletta: Schillers philosophische Begründung der Poetik des Dramas. Ein Beitrag zum kritischen Verhältnis von Literatur und Philosophie, Aachen 2015.
- Weigand, Hermann, J.: Oedipus Rex and Die Braut von Messina, in: Surveys And Soundings In European Literature, 1966, S. 124 – 163.
- Weiskel, Thomas: The Romantic Sublime: Studies in the structure and psychology of transcendence, Baltimore (u.a.) 1976.
- Wells, George, Albert: Fate - Tragedy and Schiller's Die Braut von Messina, in: Journal of English and Germanic philology (JEGP) 64.2 (1965), S. 191 - 212.
- Wentzlaff-Egebert: Schillers Weg zu Goethe. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin (u.a.) 1963.
- Wenzel, Christian Helmut: Das Problem der subjektiven Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils bei Kant, Berlin (u.a.) 2000.
- Wenzel, Heinz: Das Problem des Scheins in der Ästhetik: Schillers „Ästhetische Briefe“. Diss., Köln 1958.

- Werschull, Friederike: Ästhetische Bildung und reflektierende Urteilskraft. Zur Diskussion ästhetischer Erfahrung bei Rousseau und ihrer Weiterführung bei Kant, Weinheim. 1994.
- Wessel, Leonard P.: The philosophical background to Friedrich Schiller's aesthetics of living form, Frankfurt a.M., 1982.
- Wettstein, Ronald Harri: Kants Prinzip der Urteilskraft, Königstein / Ts. 1981.
- Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. 4., durchgesehene Auflage, Stuttgart 1978.
- Wilkinson, Elizabeth M.: Schillers ästhetische Erziehung des Menschen: eine Einführung, München 1977.
- Wittkowski, Wolfgang: »Der Übel größtes aber ist die Schuld«. Nemesis und politische Ethik in Schillers Dramen, in: Ders. (Hrsg.): Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung: ein Symposium, Tübingen 1982, S. 295–309.
- Wittkowski, Wolfgang / Kufner, Stephanie (Hrsg.): Schiller. Ethik, Politik und Nemesis im Drama, Frankfurt am Main (u.a.) 2012.
- Wolff-Metternich, von, Brigitta-Sophie: „Wenn das Erhabene mit dem Schönen sich verbindet...“. Moral- und geschichtsphilosophische Implikationen der Schillerschen Ästhetik, in: Weimarer Schillerverein / Deutsche Schillergesellschaft (Hrsg.): Das Schöne und das Erhabene. Beiträge von Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich und Michael Hofmann, Marbach am Neckar 2004, S. 3-14.
- Wolff, Michael: Die Vollständigkeit der Kantischen Urteilstafel. Mit einem Essay über Freges Begriffsschrift, Frankfurt a.M. 1995.
- Zelle, Carsten: »Angenehmes Grauen«. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert, Hamburg 1987 (=Studien zum Achtzehnten Jahrhundert, Bd. 10).
- Zelle, Carsten: Schiffbruch vor Zuschauer. Über einige popularphilosophische Parallelschriften zu Schillers Abhandlungen über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 34 (1990), S. 289-316.

- Zelle, Carsten / Kallendorf, Craig / Pries, Christine: „Erhabene, das“, in: Gert Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik 9 Bde, Tübingen, 1992ff, Band 2, Sp. 1369.
- Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart, 1995.
- Zelle, Carsten: Schrecken und Erhabenheit. Mündigkeit, Selbstgefühl und das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Klaus Herding / Bernhard Strumpfhaus (Hrsg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, Berlin (u.a.) 2004, S. 400 - 418.
- Zelle, Carsten: „Weltgeschichte als erhabenes Objekt“. Natur, Geschichte und Erhabenheit in Schillers Spätschrift *Über das Erhabene*, in: *Études Germaniques* 60.4 (2005), S. 651-664.
- Zelle, Carsten: Darstellung – zur Historisierung des Mimesis – Begriffs bei Schiller (eine Skizze), in: Georg Bollenbeck / Lothar Ehrlich (Hrsg.): Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, Köln (u.a.) 2007 (S. 73 – 86).
- Σύλλερ - Γκαίτε: Αλληλογραφία / επιλογή κειμένων Βίλχελμ Μπέννινγκ. Εισαγωγή - μετάφραση - σχόλια Θανάσης Λάμπρου, επιμέλεια Λένα Σακάλη, Αθήνα: Κριτική, 2001.