kassel
university
press

Solgers Schönheitslehre

im Zusammenhang des Deutschen Idealismus
Kant, Schiller, W. v. Humboldt, Schelling, Solger, Schleiermacher, Hegel

Paul Schulte

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 1 - Erziehungswissenschaft / Humanwissenschaften (Philosophie) - der Universität Gesamthochschule Kassel angenommen als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) unter dem Titel „Das Schöne : Die Suche nach der Bestimmung des Schönen bei Schiller, W. v. Humboldt, Solger und Schleiermacher“.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Wolfdietrich Schmied-Kowarzik
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Erhard Wicke

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Mai 2001

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
Schulte, Paul
Solgers Schönheitslehre : im Zusammenhang des Deutschen Idealismus : Kant, Schiller, W. v. Humboldt, Schelling, Solger, Schleiermacher, Hegel / Paul Schulte. - Kassel : kassel univ. press, 2001. - 371 S.

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2001
ISBN 3-933146-59-3

© 2001, kassel university press GmbH, Kassel

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsschutzgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: 5 Büro für Gestaltung, Kassel
Druck und Verarbeitung: Zentraldruckerei der Universität Gesamthochschule Kassel
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort 7

Einleitung 9

I. Immanuel Kant. Einführende Erläuterung 25

1. Einführung in die „Kritik der Urtheilskraft“ 25

2. Die vier Momente des Schönen 28

2.1. Das Schöne als Gegenstand interesselosen Wohlgefallens 28

2.2. Das Schöne als Gegenstand allgemeinen Wohlgefallens 30

2.3. Das Schöne als Gegenstand unbestimmt zweckmäßiger Form 33

2.4. Das Schöne als Gegenstand notwendigen Wohlgefallens 36

3. Das Erhabene 38

4. Das subjektive Geschmacksprinzip beim Schönen 41

5. Das Schöne in der Kunst 42

6. Schönheit als Symbol der Sittlichkeit 43

7. Kants Schönheitsbestimmungen und die Fragen daraus 46

II. Friedrich Schiller 49

1. Einführung in die Schrift „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ 49

2. Schönheit als Freiheit in der Erscheinung 54

3. Schönheit als Weg zur Freiheit 64

4. Schönheit als Bedingung der Menschheit 68

5. Schönheit als Gegenstand des Spieltriebes 72

6. Schönheit als Idee und Ideal **77**

7. Schiller und Kant **85**

III. Wilhelm von Humboldt 91

1. Humboldt und die Ästhetik **91**

2. Wilhelm von Humboldts Briefe an Christian Gottfried Körner **94**

2.1. Der Brief vom 27. Oktober 1793 94

2.2. Der Brief vom 19. November 1793 102

2.3. Der Brief vom 18. Januar 1794 105

2.4. Der Brief vom 28. März 1794 110

2.5. Zu den „Körner-Briefen“ 121

3. „Aesthetische Versuche. Erster Theil. Ueber Göthes Herrmann und Dorothea.“ **122**

3.1. Die Einbildungskraft 125

3.2. Die Idealität 128

3.3. Die Totalität 131

4. Humboldt zwischen Kant und Hegel **134**

IV. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Marginalien 137

1. Das Schöne in Schellings Philosophie der Kunst **137**

2. Schelling und Solger **140**

V. Karl Wilhelm Ferdinand Solger 143

1. „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“ **143**

2. Das erste Gespräch. Die Vernichtung des Schönen **145**

2.1. Das Schöne als Wirkliches und Gegenwärtiges 145
2.2. Ist das Schöne vollkommen? 157
2.3. Gehört das Schöne zum Sittlichen? 167
2.4. Ist schön, was gefällt? 173
2.5. Vollendung des Schönen im Unendlichen? 183
3. Das zweite Gespräch. Die Deduktion des Schönen 192
3.1. Ist das Schöne ein Abbild des Musters? 194
3.2. „Offenbarung der Schönheit“ 202
3.3. Schönheit als Einheit von Wesen und Erscheinung 205
3.4. Wodurch wird Schönes erkannt? 212
3.5. Die Gegensätze im Schönen 221
3.6. Die Verbindung der Gegensätze 226
4. Das dritte Gespräch. Das Schöne als Stoff der Kunst 232
4.1. Das Schöne als Nachahmung der Natur und als Phantasie 236
4.2. Das Schöne als Symbol und als Allegorie 246
4.3. Kenntnisse über das Schöne in der Kunst 253
4.4. Das System der Künste 255
4.5. Einheit der Künste 269
5. Das vierte Gespräch. Die Rettung des Schönen durch die Kunst 273
5.1. Zusammenwirken der Künste 276
5.2. Mittelpunkt der Kunst 279
5.3. Das Schöne und die Phantasie 281
5.4. Wirkungsweisen der Phantasie 288
5.5. Die schaffende Phantasie 291
5.6. Der Verstand der Phantasie 295

5.7. Das Wunder der Kunst 299
5.8. Die Kunst als Lebenskunst 304
6. Solgers Schönheitslehre 305
6.1. Der Spannungsbogen im „Erwin“ 309
6.2. Die Dialektik im Dialog 317

VI. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher 321
1. Schleiermachers Ästhetik 321
2. Der Begriff der Ästhetik und das Schöne in der Einleitung zur Vorlesung von 1819 329
3. Hat das Schöne in der Natur oder Kunst seinen Sitz? 334
4. Über den Begriff einer allgemeinen Theorie der Kunst 340
5. Das Schöne als allgemeines objektives Kunstelement 343
6. Das Vollkommene, das Ideale und das Schöne 344
7. Das Schöne als Begriff 347

VII. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Nachbemerkung 349
1. Das Schöne als das sinnliche Scheinen der Idee 350
2. Das Naturschöne und das Kunstschöne 352
3. Solger und Hegel 356

Zusammenfassung 359
Abkürzungen, Zitierhinweise, abweichende Schreibweisen 363
Literaturverzeichnis 367

Vorwort

Im Mittelpunkt der Arbeit steht Karl Wilhelm Ferdinand Solger, dessen ästhetisches Hauptwerk „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“ (1815, 395 S.) bisher noch nicht erschlossen ist. Es gibt weder einen zusammenhängenden Kommentar noch eine ausführliche Interpretation zu dem Werk, das zuletzt von W. Henckmann als Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 im Jahr 1971 in München herausgegeben wurde.

Dieses Werk wird in einer darstellenden Interpretation bearbeitet und gleichzeitig in den kunstphilosophischen Diskurs zwischen 1790 und 1830 eingebunden. Dabei werden die zentralen Gestalten der kunstphilosophischen Diskussion nur am Rande gestreift, während weniger bekannte erneut in die philosophiegeschichtliche Darstellung miteinbezogen werden.

Solgers „Erwin“ ist der Zentralpunkt der Arbeit. Vor- und nachgestellt sind interpretative Darstellungen der Kunsttheorien von F. Schiller, W. v. Humboldt und F. D. E. Schleiermacher. Dabei wird Schillers Bemühen, über Kant hinaus das Schöne zu bestimmen, in den Zusammenhang seiner Diskussion mit Körner gestellt, mit dem nur wenige Monate später auch Humboldt eine ähnliche Diskussion führte, die ebenfalls erstmals ausgelegt wird. Schleiermachers Ästhetik rundet in ihrer Erklärung den Kreis um Solger, vom Kantischen Standpunkt aus neue Bestimmungen des Schönen zu finden.

Die zentralen Gestalten der Zeit, nämlich Kant, Schelling und Hegel werden nur am Rande behandelt, aber sie bilden einen weiteren konzentrischen Kreis um Solger, sowie Schiller, Humboldt und Schleiermacher, der als Einführung, Zwischenbemerkung und Abschlussbetrachtung zu sehen ist.

Die Ästhetiken von Schelling, Hegel und Schleiermacher sind Veröffentlichungen von Vorlesungsmanuskripten, Mitschriften aus Vorlesungen und sonstigen Aufzeichnungen. Nur Solgers Buch „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“ wurde vom Autor selbst verfasst und herausgegeben. Es ist deshalb die einzige authentische und umfassende Darstellung der Ästhetik jener Zeit.

Auf die Problematik von nicht durch den Urheber autorisierten Veröffentlichungen wird bei den Kapiteln Schleiermacher und Hegel hingewiesen. Solgers Ästhetik hingegen, die fast in Vergessenheit geraten war und hier aufgeschlossen wird, ist originärer Text.

Einleitung

Immanuel Kant (1724 – 1804) hat mit seinem strengen Denken auch in der „Kritik der Urtheilskraft“ (1790) Maßstäbe gesetzt, die weit über seine Zeit der Aufklärung und des beginnenden Deutschen Idealismus hinaus gültig sind für Fragen der Ästhetik und der Schönheitsbestimmung. Das gilt vor allem für den ersten Teil des Werkes, die „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“, in dem die Schönheit bestimmt wird in Vergleichung mit dem Angenehmen, dem Guten und dem Wahren und als Paradigma der Ästhetik gegenüber dem Erhabenen. Sein subjektives Prinzip des Geschmacks wird als Prinzip der Urteilskraft überhaupt festgestellt. Der Übergang von der Ästhetik zur Ethik deutet sich an in der „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“.

Kant war Ausgangspunkt für zahlreiche Ästhetiken im Deutschen Idealismus und auch noch später. Kein Denker nach ihm konnte die zwischen Verstand und Vernunft angelegte Urteilskraft bezweifeln, die drei Seelenkräfte Erkenntnisvermögen, Begehrungsvermögen und Empfindungsvermögen waren endgültig festgelegt. Aber die Subjektivität des Schönheitsurteils fand nicht allgemein Zustimmung. Es muß doch eine objektive Bestimmung der Schönheit geben, war der Grundgedanke der Erforschung des menschlichen Denkens bei Schiller, Wilhelm von Humboldt und weiteren Philosophen.

Dieser Forschungsweg im Deutschen Idealismus, dieser Kampf um die Erkenntnis menschlicher Denk- und Gefühlsvorgänge im Hinblick auf ästhetische Vorgänge im Menschen soll an namhaften Philosophen des Deutschen Idealismus und ihren Werken im Anschluß an Kant dargestellt werden. Dazu werden zunächst die Schönheitsbestimmungen Kants an den Anfang dieser Schrift gestellt.

Kant will ergründen, was im Menschen vorgeht, wenn er von einer Sache oder einem Ereignis sagt, es sei schön, das heißt, er will die Grundlagen des Schönheitsurteils suchen.

Friedrich Schiller (1759 – 1805) wird, soweit es seine philosophische Ästhetik betrifft, vielfach als herausragender Schüler Kants bezeichnet. Er war seit 1789 Professor in Jena und beschäftigte sich ab 1791 mit Kant. Seine Kant-Studien begann er mit der „Kritik der Urtheilskraft“, dehnte sie jedoch bald aus auf die anderen Werke Kants und entwickelte daraus seine eigene Ästhetik. Bis 1795 befaßte sich Schiller mit Philosophie, ehe er im Freundschaftsbund mit Goethe zu seinen dichterischen Bemühungen zurückkehrte. Schillers Kantstudien gehen auch auf Körner zurück, der als „Kantianer“ schon vor Schiller von dem großen Denker entzündet worden war; Körner hatte Schiller mehrfach das Studium der Kantischen Kritiken empfohlen. Doch dieser wollte seine Ästhetik selbst entwickeln, wie er am 16.5.1790 an Körner schreibt. *„Ich mache diese Aesthetik selbst, und darum wie ich denke um nichts schlechter“* (NA 26, 22). Im Gedicht „Die

Künstler“ hatte Schiller schon 1789 den berühmten Satz geschrieben *„Nur durch das Morgenthor des Schönen drangst du in der Erkenntniß Land“* (NA 1, 202).

Anfang 1791 begann Schiller mit dem Studium von Kants „Kritik der Urtheilskraft“, die ihn hinreiße *„durch ihren neuen lichtvollen geistreichen Inhalt“* (NA 26, 77), wie er am 3.3.1791 Körner gegenüber bekennt. Der Inhalt dieses Werkes beeindruckte ihn so sehr, daß er sich in den folgenden Jahren intensiv mit der Kantischen Philosophie befaßte. Er bestellte sich am 16.12.1791 die „Kritik der reinen Vernunft“ und schreibt am 1.1.1792 an Körner: *„Ich treibe jetzt mit grossem Eifer Kantische Philosophie“* (NA 26, 127).

Schiller beginnt Ende 1791 seine eigene schriftstellerische Tätigkeit über Ästhetik mit einem Aufsatz über das tragische Vergnügen (NA 26, 116), den er 1792 in der „Thalia“ veröffentlicht. Es folgen bis 1796 zahlreiche ästhetisch – philosophische Abhandlungen, in denen er Kants ästhetische Theorien durch seine eigene Erfahrung zu ergänzen versucht. Die Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ bilden den Höhepunkt von Schillers philosophisch – schriftstellerischem Schaffen. Kantischen Gedanken folgt Schiller vor allem in der 1793 erschienenen Schrift „Über Anmut und Würde“, zu der sich Kant zustimmend äußerte in einer Anmerkung zur Arbeit „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“ (AA 1914, VI, 23).

Schiller erhielt Anregungen für seine Ästhetik von Goethe, den er seit 1788 kannte, von Fichte, auf den er in zwei Anmerkungen zu den ÄBr hinweist und von Wilhelm von Humboldt, mit dem er seit 1789 befreundet war. Die Entwicklung seiner Bestimmung der Schönheit als Freiheit in der Erscheinung geschah jedoch in der Diskussion über den Kantischen Schönheitsbegriff mit dem Freund Christian Gottfried Körner.

Die Auseinandersetzungen mit Körner über die KU und die Weiterführung des subjektiven Schönheitsbegriffs zum objektiven finden sich im Briefwechsel von 1792 bis 1794 und sind als Fragment unter der Bezeichnung „Kallias-Briefe“ in die Literatur- und Philosophiegeschichte eingegangen. Diese „Kallias-Briefe“ und die Weiterführung der „*Kantische[n] Grundsätze*“ (NA 20, 309) in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ im Hinblick auf die Schönheit sollen untersucht werden.

Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835) war seit 1789 mit Schiller befreundet und lernte dessen Freund Körner auf seinen Reisen kennen. Er lebte ab 1794 kurze Zeit in Jena und wird oft als der „Dritte“ im „Bunde der Deutschen Klassiker“ bezeichnet. Unter seinen vielen Schriften hat die Ästhetik bisher wenig Beachtung gefunden, obwohl gerade seine Briefe an Körner von 1793 und 1794 ein gutes Beispiel dafür sind, wie Kantische Positionen, hier das subjektive Schönheitsempfinden, in einer großen geistigen Auseinandersetzung weiter entwickelt werden können. Dieser

„Kampf des Denkens“, wie er sich aus Humboldts Briefen an Körner ergibt, soll erschlossen und dargestellt werden. Humboldt bringt die Ergebnisse dieses „Denkprozesses auf Kantischen Wegen“ in sein ästhetisches Hauptwerk „Ästhetische Versuche, Erster Teil, Über Göthes Herrmann und Dorothea“ ein, das weit mehr ist, als die Interpretation eines einzelnen Kunstwerks der Dichtung, weil es die gesamte Dichtungsästhetik seit der Antike umfaßt.

Tilmann Borsche hat in seiner Biographie über Wilhelm von Humboldt den Zusammenhang zwischen dem Hauptwerk „Ästhetische Versuche, Erster Teil, Über Göthes Herrmann und Dorothea“ und den Briefen Humboldts an Körner, mit anderen Akzenten, schon einmal aufgearbeitet (Borsche 122-131).

Christian Gottfried Körner (1756 – 1831) ist vor allem als Freund Schillers in die deutsche Geistesgeschichte eingegangen. Er war aber auch befreundet mit Goethe, Wilhelm von Humboldt, den Brüdern Schlegel und Heinrich von Kleist. Er hatte Philologie und Philosophie studiert, bevor er Jurist wurde und als Beamter in Dresden lebte. Sein Vermögen erlaubte ihm, junge Schriftsteller und Künstler zu unterstützen; am bekanntesten ist seine Hilfe für Schiller.

Körners Wirkung blieb nicht auf die Unterstützung von anderen beschränkt, er nahm in seiner Zeit selbst teil an der Diskussion über die

Philosophie, die Kunst und das Schöne. Er veröffentlichte Studien über den Rhythmus der Sprache, über Musiktheorie und Tanz, über Statistik, die Prozeßordnung und osteuropäische Politik. Er rezensierte Werke der Gegenwart, was Goethe zu dem Ausspruch veranlaßte: *„Die Klarheit und Freiheit, womit er seinen Gegenstand übersieht, ist wirklich bewundernswert“* (Brief an Schiller v. 19.11.1796; Goethe 20, 275). Neun Aufsätze über Ästhetik stellte er 1808 in einem Band zusammen mit dem Titel „Aesthetische Ansichten“, der zunächst ohne Verfasserangabe erschien, aber zur Grundlage für Körners „Gesammelte Schriften“, Leipzig 1881, wurde.

Körner war kongenialer Freund von Schiller und Humboldt in den Bemühungen, den Kantischen subjektiven Schönheitsbegriff aus der „Kritik der Urtheilskraft“ zu überwinden. Schillers „Kallias-Briefe“ und Humboldts „Körner-Briefe“ von 1793 und 1794, die in dieser Arbeit analysiert werden, geben davon Zeugnis.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775 – 1854) trat 1790 ins Tübinger Stift ein, wo er Freundschaft mit Hegel und Hölderlin schloß. Er studierte Theologie und Philosophie und äußerte sich schon als noch nicht Zwanzigjähriger zu Fichtes Philosophie. Als Hauslehrer ergänzte er seine Studien in Leipzig um Mathematik, Medizin und allgemeine Naturwissenschaften und gab erste Aufsätze zu Fragen von Philosophie und Natur heraus, die ihm Goethes Anerkennung einbrachten. Die

Bekanntschaft mit Fichte und ein Treffen mit Goethe im Mai 1798 führen zur Berufung des Dreiundzwanzigjährigen als Professor nach Jena.

Schellings Philosophie begleitete sechzig Jahre lang, von seiner Abhandlung „Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt“ im Jahre 1794, bis zu seinem Tod 1854 die weltgeschichtliche Entwicklung und prägte die deutsche Philosophie und Geistesgeschichte. Er war mit den Geistesgrößen der Zeit bekannt und verkehrte mit den ersten Romantikern. Seine Genialitätsanmaßung fand Kritiker und Anhänger, und seine Philosophie ist nach wie vor höchst aktuell.

Zu Schellings Schülern und Anhängern gehörten auch Solger und Schleiermacher. Solger hörte Schellings Vorlesungen im Wintersemester 1801/1802, und Schleiermacher nahm für seine Ästhetik von Schelling Grundsätze und Gedanken auf. Schelling liegt zeitlich vor und nach den beiden, aber seine Philosophie der Kunst, die beide durch Mitschriften und Nachschriften der Vorlesungen kannten, wurde erst nach seinem Tod aus dem Nachlaß veröffentlicht. Es soll auch nur eine Übersicht über seine Ästhetik gegeben werden und über die Grundsätze seiner Schönheitssuche im Vergleich mit Solger, Schleiermacher und der Entwicklung seit Kant.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780 – 1819) wurde durch den frühen Tod daran gehindert, seine Philosophie fertig zu stellen. Er war erst 38 Jahre alt, als er kurz nach Vollendung seines ästhetischen Hauptwerkes „Erwin. Vier

Gespräche über das Schöne und die Kunst“ und seiner philosophischen Prinzipienlehre „Philosophische Gespräche“ starb. Er plante zusammen mit Ludwig Tieck ein Journal, in dem er in einem Manifest seine Philosophie und die Entwicklung seines Systems zusammen fassen wollte, weil er selbst erkannt hatte, daß seine Philosophie in Dialogform der Ergänzung bedurfte. Daran wurde er durch den plötzlichen Tod gehindert.

Sein früher Tod und die Unvollendung seines Werkes dürften auch mit bewirkt haben, daß er im Laufe der Zeit fast in Vergessen geriet. Hermann Fricke hat das in der Lebensbeschreibung über Solger 1941 so ausgedrückt:

> *Es ist, als ob der Schleier des Schweigens über das Leben und Wirken von Solger gebreitet sei und nur in seltenen Stunden auf Augenblicke ein Dichter oder Denker diesen Schleier hob, in staunender Bewunderung vor diesem Reichtum stand, von diesem Reichtum nahm und still den Schleier wieder senkte. So Ludwig Tieck, dem Solger der wichtigste Freund ward, so Hegel, der seine Berufung nach Berlin diesem Mann verdankte, so Schleiermacher, der dem Freunde die letzten Worte ins Grab sprach, so Goethe, der dem damals schon Heimgegangenen nicht mehr danken konnte, so Friedrich Hebbel, dem Solger der Wegbereiter zu seinem Drama wurde, so Willibald Alexis, der an Solgers Geist die Waffe seiner kritischen Kunst schärfte* (Fricke 6).

Solger war in Schwedt in der Uckermark geboren und kam mit fünfzehn Jahren auf das Gymnasium zum Grauen Kloster in Berlin-Spandau. Er war Musterschüler und besonders sprachbegabt. *„Der Dämon kam im antiken Gewande“* (Fricke 22), schreibt sein Biograph, denn schon als Primaner übersetzte er den „Ödipus Tyrannos“ des Sophokles, die Grundlage seiner

Übersetzung der gesamten Werke des Sophokles, mit der er 1808 in Jena promoviert wurde.

In Halle studierte Solger Jura und ging seinen philologischen Neigungen nach; neben den alten Sprachen beherrschte er Französisch, Englisch, Italienisch und Spanisch. In Jena studierte er 1801/1802 Philosophie und hörte Schelling. Auf Bildungsreisen durch Europa schärfte er sein Kunstverständnis. Von 1803 bis 1806 war er als Verwaltungsjurist in Preußen tätig und blieb dann als Privatgelehrter in Berlin und Schwedt, wo er sich mit Philosophie und Poetik befaßte und sich auf die Laufbahn als Hochschullehrer vorbereitete. Dazu gehörten nach Abschluß der Sophokles-Übersetzung u. a. Übersetzungen von Pindar-Hymnen. Als junger Dozent und Professor in Frankfurt a. d. O. war Solger immerhin so angesehen, daß die Bürger ihm im Mai 1810 den gut dotierten Oberbürgermeisterposten anboten, den er mit Rücksicht auf seine wissenschaftliche Laufbahn ablehnte. Hegel vergleicht das mit einem Beispiel aus der Antike: „*Oberflächlich angesehen könnte man hierbei an die Mitbürger Demokrits erinnert werden*“ (HW 11, 210). Solger war schon bekannt mit Wilhelm von Humboldt und Schleiermacher und schloß Freundschaft mit Ludwig Tieck, die zu umfangreichen Shakespeareforschungen führte. Die Berufung nach Berlin war 1811 der vorläufige Höhepunkt seiner Laufbahn.

Solger war durch seine Studien mit allen Arten des literarischen Dialogs vertraut. Er hatte den dichterischen Dialog an den alten Tragödiendichtern

studiert, er kannte die religiöse Form von Dante und die philosophische Form aus Platons Werken, deren Wertschätzung ihn besonders mit Schleiermacher verband. Das Gespräch, der Dialog war für ihn Grunderlebnis seiner Philosophie und seiner eigenen Menschlichkeit. Er hatte für die Philosophie sein eigenes System aufgestellt und glaubte, es nur im Gespräch richtig darstellen zu können. Aus dieser Einstellung entstand in Dialog-Form sein ästhetisches Hauptwerk „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst", das im Mittelpunkt dieser Arbeit steht.

Der „Erwin" fand Zustimmung und Kritik; Zustimmung wegen des schöpferisch-philosophischen Inhalts, Kritik vor allem wegen der Dialog-Form. Tieck feierte das Werk als *„ein wahres philosophisches Lustspiel"* (Fricke 147), Raumer dagegen schrieb an Solger: *„Ihre Gespräche sind zu schwer, und sie müssen ... die künftigen verständlicher machen"* (Fricke 147). Raumers Kritik wurde im Laufe der Jahre vorherrschend.

Tieck und Krause betrieben die Herausgabe von Solgers Nachlaß und Briefwechsel, die in zwei Bänden 1826 bei Brockhaus erschienen. *„Die Reihenfolge der philosophischen Abhandlungen bestimmte Hegel"* (Fricke 213). Unter den Besprechungen sind als bedeutendste Rezensenten Hegel und Goethe zu nennen.

Hegels Rezension umfaßt im Band 11 der Werkausgabe stw 70 Seiten (S. 205 – 275) und beginnt mit biographischen Daten, denen einige allgemeine

Aussagen über Solger vorausgehen, z. B. über seine Sprache: *„Nur wenigen Menschen war dieser Zauber der Sprache verliehen“* (HW 11, 206). Mit Hegelschem Tiefsinn und Genauigkeit werden Solgers Aufsätze und die Korrespondenz analysiert und geschichtsphilosophische und literaturhistorische Vergleiche angestellt. *„Es ist Solgers ausdrückliche Bestimmung der Philosophie, nicht in einem Dualismus befangen zu sein“* (HW 11, 241), sagt Hegel über ihn.

Er kommt dann auch auf Solgers dialogische Form, welche, wie Solger gesagt habe, der Bedeutung und Bestimmung am besten genügen könne. Aber, meint Hegel, das sei *„ein Mißgriff, der ihn seine ganze Laufbahn hindurch verfolgte“* (HW 11, 262). Er zitiert Solger, der an dieser Form festhielt, obwohl er schon erkannt hatte, daß sie nicht in die Zeit paßte:

> *Ich möchte gern das* Denken *wieder ganz ins Leben aufgehen lassen; … daher kam es, daß ich mir die* künstlerische dialogische *Form gleich als mein Ziel hinstellte. Fast glaube ich nun, daß ich etwas unternommen habe, was die Zeit nicht will und mag* (HW 11, 267).

Das ist nach Hegel ein Zitat aus Solgers Nachlaß-Band I S. 620. Er meint, Solger habe die plastische Form des Dialogs, die er noch bei Platon gehabt habe, allzusehr in Konversation verändert, wodurch der Vorteil dieser Form verlorengegangen sei und nur die Nachteile, *„ermattende Breite des Vortrags, ein lästiger Überfluß“* (HW 11, 268) oder Zufälligkeiten und Störungen des Fadens das Lesen erschwerten. Und er zitiert einen Freund, der Solger geschrieben habe: *„Bis jetzt verstehe ich noch das Straßburger Münster besser als deinen Erwin“* (HW 11, 268).

Hegel gibt Empfehlungen, wie Solger den „Erwin“ verständlicher hätte machen können, denn vom philosophischen Gehalt ist er überzeugt. Alsdann wäre leicht zu fassen gewesen, *„was mit der schweren Mühe des Durchlesens der Gespräche kaum erreicht wird“* (HW 11, 269). Er analysiert Meisterwerke des dialogischen Vortrags von Platon bis zur Gegenwart, bei denen die Form der Sache untergeordnet sei und beklagt die episodische Armut im „Erwin“. An der spekulativen Kühnheit jedoch fehle es Solger nicht, auch nicht an der spekulativen Einsicht, und seine Fertigkeit zur klarer Diktion habe einen besonderen Wert, hält Hegel abschließend über Solger fest.

Mit dem Satz: „*Alle Memoiren einigermaßen bedeutender Menschen liest man mit großem Anteil“* (Goethe 14, 373) beginnt Goethes Besprechung der Nachlaß-Schriften Solgers, die wenige Seiten umfaßt und mit einer Empfehlung der beiden Bände schließt. Goethes und Hegels positive Rezensionen waren wohl ausschlaggebend dafür, daß für kurze Zeit Solgers Schriften viel Beachtung fanden. Aber schon vorher hatte Goethe am 21.7.1817 in einem Brief an Knebel vor der Form von Solgers Philosophie gewarnt (Goethe 21, 238), obwohl er von Solgers Ödipus-Übersetzung begeistert war, wie Voß am 7.10.1804 an Solger schrieb und den Goethe-Ausruf über Solger wiedergab: *„Der versteht’s“* (Goethe 22, 357). Voß berichtet wenige Tage danach auch im Brief an Abeken von Goethes Beifall für Solgers Ödipus (Goethe 22, 361).

Eckermann beschreibt unter dem Datum 21.1.1827 ein ausführliches Gespräch mit Goethe über Solger und zitiert Goethe zu Solgers Philosophie: *„ ... die er in der Form der platonischen Dialoge gibt, ist er nicht so glücklich“* (Goethe 24, 219). Aber Goethe habe sich ausführlich und lobend mit Solgers Abhandlung über die „Wahlverwandtschaften“ befaßt.

Goethes und Hegels Kritik an der Dialog-Form von Solgers Philosophie wirkte in die Zeit hinein. Man fand es ermüdend und anstrengend, den „Erwin“ zu lesen, und deshalb geriet er in Vergessenheit. Ein Beispiel dafür ist die Philosophie-Geschichte von Erdmann, der zu Solgers Form zunächst sagt:

> Solger *erklärt für die eigentlich philosophische Form den Dialog, weil im Dialog das Ich sich selber aufgibt, weil nach* Erigena *darin* de duobus intellectibus fit unus*, oder nach* Solger*: gemeinsam für das gemeinsame Gut der Menschheit gewirkt wird, indem jeder der Unterredenden eine Gestaltung der Idee darstellt und so der Leser gespalten, dann aber sich vereinigend, das vor sich sehe, was das Daseyn seines eigenen Innern ausmacht. Es handelt sich nämlich darum, ein Verfahren zu finden, in dem das Subject eben so sehr selbstthätig hervorbringt, als andererseits resignirend sich hingibt* (Erdmann 3, 149).

Erdmann meint weiter, bei Solger sei der ursprünglichen Wortbedeutung gemäß die Philosophie durch die dialogische Form zugleich seine Dialektik. Er bezeichnet das als Nachteil, denn die Form trage die Schuld, *„daß* Solger *so wenig gelesen worden ist“* (Erdmann 3, 150).

Bei der Beschreibung des „Erwin“ folgt Erdmann dem Original, um dann aus den o. g. Gründen zu erklären:

> *Das dritte Gespräch des Erwin enthält zuerst allgemeine Erörterungen, welche in den Vorlesungen über Aesthetik so viel bestimmter und besser entwickelt sind, dass die Darstellung sich nur an diese halten wird* (Erdmann 3, 157).

Erdmann vermischt dann den Inhalt des 3. und des 4. Gesprächs miteinander, weil die analytischen Untersuchungen in den „Vorlesungen“ einen anderen Verlauf nehmen als der Dialog im Erwin.

Benedetto Croce würdigt 1930 in seiner „Aesthetik“ das Schaffen Solgers, aber trennt in der Darstellung nicht zwischen dem „Erwin“ und den „Vorlesungen“ (Croce 1, 308-310). Dieses Schicksal des Werkes „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“ soll durch die Arbeit unterbrochen werden.

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768 – 1834) war Theologe und seit 1796 Prediger in Berlin. Dort traf er mit den Romantikern zusammen, schloß Freundschaft mit Henriette Herz und Friedrich Schlegel und arbeitete an der Platon-Übersetzung. Von 1804 bis 1807 war er Professor in Halle und ging dann zurück nach Berlin. An der neuen Universität wurde er 1810 Professor und Dekan der Theologischen Fakultät. Er war mit W. v. Humboldt, Solger, Schelling und Hegel bekannt, mit dem er sich 1819 wegen politischer Meinungsverschiedenheiten entzweite. Seine

ästhetischen Lehrmeinungen treten hinter dem Reichtum seiner Schriften und Vorlesungen in anderen Bereichen zurück, obwohl sie, wie Croce sagt, *„vielleicht die beachtenswertesten ... jener ganzen Periode“* (Croce 1, 325) gewesen seien. Schleiermachers Schönheitsbestimmung ist bisher noch unklar; sie soll aus seiner Ästhetik herausgearbeitet werden.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831) kommt 1801 durch Vermittlung des fünf Jahre jüngeren Freundes Schelling nach Jena, wo er sich habilitiert. Er tritt dort in den Kreis der „Dichter und Denker“ ein, in dem auch Schelling verkehrt. Seine erste philosophische Schrift ist „Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie“, die 1801 erscheint; 1802 begründet er mit Schelling ein kritisches „Journal der Philosophie“; 1805 wird er Professor für Philosophie; mit dem Werk „Die Phänomenologie des Geistes“ beginnt 1806 sein Weltruhm. Wohl durch Mitwirkung Solgers kommt Hegel 1818 nach Berlin, wo er als „Professor der Professoren“ bis zu seinem Tod wirkt.

Hegel hatte neben Solger den zweiten Lehrstuhl für Philosophie in Berlin und traf regelmäßig mit diesem zusammen. Auf diese Verbindung ist im Kapitel „Schleiermachers Ästhetik“ hingewiesen. Aus Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ sollen Schönheitsbegriffe erläutert werden im Hinblick auf die Entwicklung von Kant bis Hegel und unter Berücksichtigung einer möglichen Beeinflussung durch Solger.

I. Immanuel Kant. Einführende Erläuterung

Diese einführende Erläuterung soll nur eine stichwortartige Zusammenfassung der Kantischen Ästhetik sein, die Rückbezüge auf Kant aus den folgenden Abschnitten erleichtern soll. Es geht dabei weder um eine erschöpfende Darstellung der Kantischen Position, noch um eine interpretative Auseinandersetzung mit Kant, sondern nur im Hinblick auf das Spätere um eine Übersicht seiner Theorie des Schönen.

1. Einführung in die „Kritik der Urtheilskraft“

In der „Kritik der reinen Vernunft“ sind Möglichkeiten und Grenzen der theoretischen Erkenntnis aufgezeichnet. In der „Kritik der praktischen Vernunft“ wird bewiesen, daß der menschliche Wille nicht nur der Naturkausalität unterworfen ist, sondern daß er frei und autonom sich seine Gesetze selbst gibt.

In der „Kritik der Urtheilskraft“ knüpft Kant eine Verbindung der beiden Gebiete der Erfahrungswelt und der Vernunftwelt durch die reflektierende Urteilskraft.

Als Verbindung zwischen Verstand und Vernunft ist die Urteilskraft das Vermögen, das Besondere dem Allgemeinen unterzuordnen (KU XXV). „*Ist das Allgemeine durch den Verstand schon gegeben, so ist die U.*

`bestimmend´, muß es erst gefunden werden, so ist sie `reflektierend`“ (Eisler 1989, 563). Nach Kants Worten: „*Ist aber nur das Besondere gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist die Urtheilskraft bloß reflectirend*“ (KU XXVI). Das bedeutet also, daß die Urteilskraft als reflektierend zu bezeichnen ist, wenn sie übergreifende Allgemeinheiten sucht und dazu von vorhandenen Besonderheiten ausgeht.

Die KU ist aufgeteilt in die „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ und in die „Kritik der teleologischen Urtheilskraft“.

Die „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ behandelt im ersten Abschnitt ihre Analytik und im zweiten ihre Dialektik. Zu Beginn des ersten Abschnitts werden in der „Analytik des Schönen“ die vier Momente des Geschmacksurteils bestimmt.

Die „Analytik des Schönen“ beschäftigt sich nur mit der Aussage „schön“ und nicht mit anderen Geschmacksurteilen wie „häßlich“, „gelungen“, „genial“ oder „schlecht“, um nur einige Beispiele zu nennen. Kant analysiert die Äußerungen oder Gedanken bzw. Empfindungen über schöne Dinge, aber nicht den schönen Gegenstand selbst. Er bezeichnet den Geschmack als das „*Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes in Beziehung auf die freie Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft*“ (KU 69).

Kant will in der KU zeigen, daß die reflektierende Urteilskraft auch ein Prinzip a priori hat, welches für das Gefühl genau so besteht wie die Prinzipien a priori des Verstandes für die empirische Erkenntnis oder die der praktischen Vernunft für das Begehrungsvermögen. Er nennt die Urteilskraft „*das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken*“ (KU XXV-XXVI). Die Urteilskraft hat nur die kritische Aufgabe, Bedingungen von Möglichkeiten der Bestimmbarkeit nach Zwecken aufzuzeigen. Sie setzt jedoch selbst keine Zwecke.

Das Schöne wird nach Kant im Gefühl erfahren und in der Erfahrung gefühlt. Das Urteil über das Schöne ist subjektiv, und doch heißt es nicht „das gefällt mir“, sondern „das ist schön“. Das ist der Allgemeinheitsanspruch des ästhetischen Urteils oder des Geschmacksurteils.

Geschmack ist für Kant nicht ein weiterer Sinn oder eine besondere geistige Fähigkeit, sondern „Geschmack haben bedeutet, alle geistigen und sinnlichen Fähigkeiten im Akt des Beurteilens ins Spiel zu bringen und im Spiel zu belassen“ (Schaper 1990, 18).

2. Die vier Momente des Schönen

2.1. Das Schöne als Gegenstand interesselosen Wohlgefallens

In den §§ 1 – 5 der KU (KU 3 – 16) behandelt Kant das Geschmacksurteil nach der logischen Funktion der Kategorie der Qualität. Er fragt also danach, wie das Geschmacksurteil beschaffen sei.

In § 1 bezeichnet Kant das Geschmacksurteil als ästhetisch und unterscheidet es damit vom logischen Urteil, das durch den Verstand auf ein Objekt bezogen ist. Ein ästhetisches Urteil dagegen ist durch Einbildungskraft auf das Subjekt und dessen Gefühl bezogen, es meint nicht das Objekt, sondern das im Subjekt entstandene Gefühl von Lust oder Unlust. Es ist kein logisches Erkenntnisurteil, sondern ein subjektiv-ästhetisches Urteil des Gefühls.

In § 2 erklärt Kant das interesselose Wohlgefallen des Geschmacksurteils bei der Frage, „*ob etwas schön sei*“ (KU 5). Bei Interesse an der Existenz des zu beurteilenden Gegenstandes liege, so definiert er, kein Geschmacksurteil vor.

Er grenzt in den nächsten beiden §§ das Wohlgefallen am Schönen gegen das Wohlgefallen am Angenehmen und Guten ab und stellt fest, daß das Wohlgefallen am Angenehmen und Guten mit Interesse verbunden sei.

Wenn etwas den Sinnen in der Empfindung gefällt, dann ist das angenehm, aber es ist mit Interesse verbunden, weil durch die Empfindung eine Begierde nach dem Gegenstand entsteht. Das ist also kein reines Geschmacksurteil.

Auch das Gute ist Gegenstand von Interesse, denn es ist Objekt des durch Vernunft bestimmten Begehrungsvermögens. Das Interesse wird also nicht nur vom Geschmack, sondern auch vom Willen bestimmt.

In § 5 werden die drei Arten des Wohlgefallens verglichen. Der Vergleich ergibt, daß das Gute geschätzt wird, daß das Angenehme vergnügt und daß das Schöne gefällt. Dabei bezieht sich das Wohlgefallen am Guten auf Achtung, das am Angenehmen auf Neigung und das am Schönen auf Gunst.

Und Kant stellt fest: „***Gunst*** *ist das einzige freie Wohlgefallen*“ (KU 15), denn beim Wohlgefallen am Guten bestimmen Vernunftgesetze das Urteil, und beim Wohlgefallen am Angenehmen spielt der sinnliche Trieb mit.

Damit ist das qualitative Moment des Geschmacksurteils festgestellt, und es führt zur ersten Erklärung des Schönen:

> *Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön* (KU 16).

2.2. Das Schöne als Gegenstand allgemeinen Wohlgefallens

In den §§ 6 – 9 der KU bearbeitet Kant das zweite Moment des Geschmacksurteils, nämlich das seiner Quantität. Die Quantität bezieht sich auf die Frage nach dem Ausmaß des Urteils.

In § 6 erklärt Kant das allgemeine Wohlgefallen am Schönen. Wenn es ohne Interesse sei, im Urteil frei und ohne Privatbedingungen, dann könne das Urteil für jedermann gelten. Aber es handelt sich um ein ästhetisches Urteil und nicht um ein logisches, bei dem durch Erkennen Allgemeingültigkeit gegeben ist.

Und doch hat auch ein ästhetisches Urteil, das ohne Privatbedingungen und ohne Privatinteresse zustande kommt, einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Kant sagt, mit einem solchen Urteil sei „*ein Anspruch auf subjective Allgemeinheit verbunden*“ (KU 18).

Eine subjektive Allgemeinheit könnte leicht wie eine subjektive Objektivität widersprüchlich wirken. Aber dieses Kernproblem der Kantischen Schönheitslehre zielt auf die Bestimmung des Geschmacks als des Vermögens, die Allgemeinheit der Gefühle festzustellen oder die Ableitung der Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile aus der Zusammenstimmung von Einbildungskraft und Verstand zu deuten.

Das logische Urteil, das „*durch Begriffe vom Objecte eine Erkenntniß desselben*“ (KU 18) möglich macht, ist immer allgemeingültig. Nun ist aber das Geschmacksurteil kein Erkenntnisurteil, das einen festen Begriff vom Objekt hat. Dennoch hat das ästhetische Urteil unter Absonderung aller Privatinteressen einen „*Anspruch auf Gültigkeit für jedermann*“ (KU 18).

Kant unterscheidet deutlich zwischen logischer und ästhetischer Allgemeinheit. Die eine bezieht sich auf begriffliche Vorstellungen der Objekte, die andere auf das Gefühl von Lust und Unlust. Die Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils läßt subjektiv Allgemeines als objektiv erscheinen und nähert damit das ästhetische Urteil an das logische an. Obwohl Kant das Geschmacksurteil klar vom logischen unterscheidet (KU §§ 34 und 35), ist doch die Nähe zum objektiven Schönheitsbegriff gegeben.

Die subjektive Allgemeinheit fordert Gültigkeit für jeden und für immer. Wenn man etwas schön nennt, dann soll die Aussage verbindlich für alle und nicht nur für den Augenblick, sondern auch für alle Zeiten sein. Kant sagt deshalb vom Geschmacksurteil, es spreche so vom Schönen, „*als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urtheil logisch ... wäre*“ (KU 18).

In § 7 vergleicht Kant nach dem Merkmal der Allgemeinheit das Schöne mit dem Angenehmen und Guten. Zum Angenehmen meint er: „*ein jeder*

hat seinen eignen Geschmack (der Sinne)“ (KU 19). So könne man z. B. nicht darüber streiten, welches Musikinstrument angenehmer klinge.

Anders ist es mit dem Schönen. Es erhebt nach Kants Meinung einen universalen Anspruch. Beim echten Geschmacksurteil spricht man „*von der Schönheit, als wäre sie eine Eigenschaft der Dinge*“ (KU 20). Die Aussage, „*die Sache ist schön*“ (KU 20), bezeichnet in Wirklichkeit keine Eigenschaft der Dinge, sondern nur die Forderung nach Übereinstimmung mit anderen im eigenen Urteil.

Dagegen haben Urteile über das Gute stets Allgemeingültigkeit, weil sie von der Vernunft bestimmt sind, denn

> *das Gute wird nur durch einen Begriff als Object eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt, welches weder beim Angenehmen noch beim Schönen der Fall ist* (KU 21).

In § 8 führt Kant aus, daß die Allgemeinheit des Wohlgefallens im Geschmacksurteil nur subjektiv ist. Das Urteil über das Schöne entspringe dem Reflexions-Geschmack, das über das Angenehme dem Sinnen-Geschmack.

Objektiv allgemeingültig ist ein Urteil, das für alles gilt, was unter einen gegebenen Begriff fällt, während subjektiv allgemeingültig ein Urteil nur ist, das für alle Urteilenden gilt.

Kant sieht im Geschmacksurteil über das Schöne eine ästhetische Quantität der Allgemeinheit, die im Urteil über das Angenehme nicht zu erkennen sei, wogegen das Urteil über das Gute logische Allgemeinheit habe.

Es gibt keine Regel für die Vorstellung von Schönheit, auch wenn man sie als allgemein empfindet: „*Die allgemeine Stimme ist also nur eine Idee*“ (KU 26).

Als „*Schlüssel zur Kritik des Geschmacks*“ (KU 27) bezeichnet Kant die Auflösung der Aufgabe, ob im Geschmacksurteil Lust vor Beurteilung des Gegenstandes oder danach vorhanden ist. Damit befaßt sich § 9 der KU. Das Geschmacksurteil müsse von allgemein Mitteilbarem ausgehen, und daraus erst folge die Lust am Gegenstand, heißt es. Im freien Spiel von Einbildungskraft und Verstand entsteht die Vorstellung. Das gilt auch für subjektive ästhetische Vorstellung.

Daraus leitet Kant seine Erklärung des Schönen ab: „*Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt*“ (KU 32).

2.3. Das Schöne als Gegenstand unbestimmt zweckmäßiger Form

Die §§ 10 – 17 der KU befassen sich mit dem dritten Moment des Geschmacksurteils, „*der Relation der Zwecke, welche in ihnen in Betrachtung gezogen wird*“ (KU 32).

In § 10 begründet Kant die Zweckmäßigkeit überhaupt. Es ist die Form, die zur Wirkung zweckmäßig ist und die als Ursache von etwas angesehen wird. „*Die Vorstellung der Wirkung ist ... Ursache*“ (KU 33).

Zweckmäßig könne aber auch ein Objekt, ein Gemütszustand oder eine Handlung sein, ohne daß ein Zweck als Ursache die Form bestimme.

In § 11 wird dargelegt, daß das Geschmacksurteil nur die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes als Grundlage hat. Es ist kein Erkenntnisurteil, sondern „*subjective Zweckmäßigkeit in der Vorstellung*“ (KU 35).

In den nächsten §§ wird gezeigt, daß auch das Geschmacksurteil auf Gründen a priori beruht, und weiter, daß es von Reiz und Rührung unabhängig ist und keine Empfindung als Materie des ästhetischen Urteils als Bestimmungsgrund hat. Auch ist ein Geschmacksurteil von Begriffen der Vollkommenheit völlig unabhängig.

Die Apriorität des Geschmacksurteils liegt darin, daß die Zustimmung aller zum Urteil gefordert wird, ohne Rücksicht auf die subjektive Erfahrung der anderen; sie hängt mit der subjektiven Allgemeingültigkeit zusammen. Das Ästhetische a priori bezieht sich also nur auf Empfindungen und nicht auf Objekterkenntnisse. Es leitet sich von der Notwendigkeit des Gefühls oder des Gefühlserlebens ab mit dem Anspruch auf Allgemeinheit. Die Lust im

ästhetischen Urteil ist „*contemplativ, und ohne ein Interesse am Object zu bewirken*“ (KU 36). Sie „*ist auch auf keinerlei Weise praktisch*“ (KU 37).

Kant bezeichnet als äußere Zweckmäßigkeit die Nützlichkeit, die für das Geschmacksurteil ohne Bedeutung sei, und als innere Zweckmäßigkeit die Vollkommenheit, die „*kommt dem Prädicate der Schönheit schon näher*“ (KU 44). Er untersucht dann, ob sich die Schönheit „*in den Begriff der Vollkommenheit auflösen lasse*“ (KU 45).

Die objektive Zweckmäßigkeit einer Sache ist die qualitative Vollkommenheit, die sich von der quantitativen „*als die Vollständigkeit eines jeden Dinges in seiner Art*“ (KU 45) unterscheidet.

Kant sagt weiter, daß ein Geschmacksurteil unrein sei, wenn ein Gegenstand unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt werde. Er unterscheidet freie und anhängende Schönheit. Freie, für sich bestehende, Schönheiten sind ohne Begriff vom Zweck des Gegenstandes: „*Blumen sind freie Naturschönheiten*“ (KU 49). Anhängende Schönheit, „*pulchritudo adhaerens*“ (KU 48), setzt einen Begriff vom Zweck als Bestimmung des Dinges voraus und ist deshalb kein reines Geschmacksurteil, denn Zwecke werden von der Vernunft bestimmt.

Der § 17 handelt vom Ideale der Schönheit. Als höchstes Muster und Urbild des Geschmacks nennt Kant die bloße Idee, „*die jeder in sich selbst*

hervorbringen muß" (KU 54). Idee ist für Kant ein Vernunftbegriff „*und Ideal die Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens*" (KU 54). Das Urbild des Geschmacks kann also als Ideal der Einbildungskraft das Ideal des Schönen genannt werden.

Als ein solches Ideal der Schönheit begründet Kant nur das, „*was den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat*" (KU 55), das ist der vernunftbestimmte Mensch. Nur dieser Mensch ist des Ideals der Schönheit fähig. Dazu gehören ästhetische Normalidee und Vernunftidee. Die Vernunftidee des Menschen als Maß und Mitte könnte nach Kant das Ideal der Schönheit sein.

Die Schlußdefinition dieses dritten Moments lautet:

> *Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird* (KU 61).

2.4. Das Schöne als Gegenstand notwendigen Wohlgefallens

Das vierte Moment des Geschmacksurteils „*nach der Modalität des Wohlgefallens an dem Gegenstande*" (KU 62) wird in den §§ 18 – 22 der KU abgehandelt. Die Art und Weise des Erkennens ist hier die Frage, ob ein Gegenstand notwendig oder notwendigerweise als schön begriffen werden muß.

Das Angenehme bewirke Lust, sagt Kant in § 18: „*Vom Schönen aber denkt man sich, daß es eine nothwendige Beziehung auf das Wohlgefallen habe*“ (KU 62). Warum aber soll jedermann etwas als schön empfinden, wenn ein anderer so fühlt? Es gibt keine „*theoretische objective Nothwendigkeit*“ (KU 62) des Erkenntnisvermögens oder eine Norm des praktischen Vernunftwillens dafür. Ein ästhetisches Urteil ist nicht apodiktisch, d. h. nicht widerspruchslos gültig. Doch Kant sieht eine exemplarische „*Nothwendigkeit der Beistimmung aller zu einem Urtheil*“ (KU 62 – 63) als allgemeine Regel, ohne sie begründen zu können.

In den weiteren §§ wird zunächst gesagt, daß man beim Geschmacksurteil die allgemeine Übereinstimmung nicht voraussetze, sondern erwarte. Diese Erwartung ist nur bedingt, doch ein Grund, „*der allen gemein ist*“ (KU 63).

Diese Bedingung der Notwendigkeit nun ist ein subjektives Prinzip, die Sache eines Gemeinsinns, unter dem wir „*die Wirkung aus dem freien Spiel unserer Erkenntnißkräfte verstehen*“ (KU 64 – 65).

Den Grund, einen Gemeinsinn voraussetzen zu können, glaubt Kant mit allgemeiner Mitteilbarkeit von Gefühlen beweisen zu können.

In § 22 geht es um die „*Nothwendigkeit der allgemeinen Beistimmung, die in einem Geschmacksurtheil gedacht wird*“ (KU 66). Sie ist eine subjektive Notwendigkeit, die aber durch den Gemeinsinn als objektiv gedacht wird.

Das Geschmacksurteil gründet sich nicht auf Begriffe, sondern auf das Gefühl. Aber da man Allgemeinheit voraussetzt, sieht man es nicht als Privaturteil an. Dieser Gemeinsinn ist „*eine bloße idealische Norm*“ (KU 67) als „*unbestimmte Norm eines Gemeinsinns*“ (KU 67).

Die aus dem vierten Moment gefolgerte Erklärung des Schönen lautet:

> *Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird* (KU 68).

In der Anmerkung zur Analytik des Schönen zieht Kant das Resultat aus den Zergliederungen der vier Momente. Er sieht in der Freiheit der Einbildungskraft die Hauptbedingung des Schönen, um das Geschmacksurteil „*productiv und selbstthätig“* (KU 69) wirken zu lassen.

3. Das Erhabene

Am Anfang des zweiten Buches bespricht Kant die Analytik des Erhabenen in den §§ 23 – 29 der KU. Wichtig ist hier vor allem die Abgrenzung des Erhabenen vom Schönen.

In § 25 sagt Kant: „*Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist*“ (KU 80); oder: „*Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist*“ (KU 84). Das Schöne könne auch klein sein, beides

jedoch gefalle für sich selbst und setze kein logisches oder Sinnesurteil voraus, sondern ein Reflexionsurteil (KU 74).

Zur Reflexion sagt Kant:

> *Reflectieren (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* (AA 20, 211).

Reflektierende Urteilskraft sucht übergreifende Allgemeinheiten, ausgehend von gegebenen Besonderheiten, und bezieht Einzelbeobachtungen auf allgemeine Begriffe. Beim Reflexionsurteil geht die Urteilskraft vom Objekt zurück auf den Zustand des Subjekts, der vom Objekt ausgelöst wurde.

Die Analytik des Erhabenen übernimmt Gliederungen der Analytik des Schönen, z. B. hinsichtlich der Einteilung des Urteils und der Bestimmungen zu den vier Kategorien. Aber in zwei Untergruppen, dem Mathematisch-Erhabenen und dem Dynamisch-Erhabenen, wird die Einbildungskraft auf das Erkenntnisvermögen und das Begehrungsvermögen des Subjekts bezogen.

In § 23 werden die wesentlichen Unterschiede zwischen dem Schönen und dem Erhabenen aufgezeigt. Sie werden hier aufgeführt zur Verdeutlichung des Schönheitsbegriffs und zur Abgrenzung des Schönen gegenüber dem Erhabenen.

Kant führt aus: Das Schöne (als Naturschönheit) betrifft die Form der Gegenstände; das Erhabene kann auch an formlosen Gegenständen erscheinen, „*sofern Unbegränztheit an ihm ... hinzugedacht wird*“ (KU 75).

So ist *„das Schöne für die Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs, das Erhabene aber eines dergleichen Vernunftbegriffs“* (KU 75) zu sehen.

Beim Schönen ist das Wohlgefallen mit Vorstellung von Qualität verbunden, beim Erhabenen mit Vorstellung von Quantität (KU 75).

Das Schöne ist mit spielender Einbildungskraft vereinbar, das Erhabene weder mit Reizen oder Spiel, weil Ernst in der Einbildungskraft zu sein scheint (KU 75).
Der wichtigste Unterschied nach Kant aber ist: Bei schönen Gegenständen nimmt man auf die Zweckmäßigkeit der Form Bezug; beim Erhabenen nimmt man überhaupt nicht auf Gegenstände Bezug. Daraus sieht man,

> *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* (KU 76).

In der Anmerkung gibt Kant abschließende Erklärungen zum Schönen und Erhabenen:

Schön ist das, was in der bloßen Beurtheilung (also nicht vermittelst der Empfindung des Sinnes nach einem Begriffe des Verstandes) gefällt. Hieraus folgt von selbst, daß es ohne alles Interesse gefallen müsse.

Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt (KU 114 – 115).

4. Das subjektive Geschmacksprinzip beim Schönen

Ab § 30 der KU untersucht Kant unter der Überschrift „*Deduction der reinen ästhetischen Urtheile*“ (KU 131), ob nach dem Prinzip a priori ästhetische Urteile richtig begründet sind.

Nachdem vorausgesetzt und erklärt wird, daß Deduktionen ästhetischer Urteile nur für das Schöne und nicht für das Erhabene möglich sind, wird in § 34 erneut bestimmt, daß „*kein objectives Princip des Geschmacks möglich*“ (KU 143) ist.

Das subjective Prinzip des Geschmacks als Prinzip der Urteilskraft überhaupt bestimmt dann der § 35. Da es keine objektive Erkenntnis gibt, gibt es auch keinen logischen Beweis für die Schönheit. „*Die subjective Bedingung aller Urtheile ist das Vermögen zu urtheilen selbst, oder die Urtheilskraft*“(KU 145).

Das empirische und intellektuelle Interesse am Schönen wird in den §§ 41 und 42 behandelt. „*Empirisch interessirt das Schöne nur in der*

Gesellschaft“ (KU 162), und damit gilt das Schöne für die Entwicklung von Kultur. Das intellektuelle Interesse am Schönen der Natur ist „*jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele*“ (KU 166) und deutet damit auf die Verbindung des Ästhetischen mit dem Moralischen hin. Kant begründet das ausführlich bei der Unterscheidung zwischen ästhetischer und intellektueller Urteilskraft. „*Die Lust oder Unlust im ersteren Urtheile heißt die des Geschmacks, die zweite des moralischen Gefühls*“ (KU 169). Das Interesse am Schönen aber setze ein Interesse am Sittlich-Guten voraus:

> *Wen also die Schönheit der Natur unmittelbar interessirt, bei dem hat man Ursache, wenigstens eine Anlage zu guter moralischen Gesinnung zu vermuthen* (KU 169 – 170).

5. Das Schöne in der Kunst

Noch unter der Überschrift der Deduktion legt Kant in den §§ 43 bis 54 der KU eine umfassende Kunsttheorie vor mit der Begründung, daß sich Kunst von Natur wie Tun vom Handeln oder Wirken (facere von agere) oder das Werk von der Wirkung (opus von effectus), unterscheide. Er unterscheidet Kunst auch von Wissenschaft wie Können vom Wissen und freie Kunst vom Lohnhandwerk.

„Schöne Kunst ... ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist“ (KU 179), und „*schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur*

zu sein scheint" (KU 179). Das bedeutet, daß Kunst nur schön genannt werden kann, wenn sie als Kunst erkennbar ist und doch wie Natur aussieht.

Als Kunst des Genies wird in § 46 die schöne Kunst bezeichnet, und „*Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel giebt*" (KU 181). Für die Beurteilung schöner Gegenstände genügt Geschmack, zur Hervorbringung aber wird Genie erfordert. „*Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge*" (KU 188).

Schönheit ist *„als unumgängliche Bedingung (conditio sine qua non) das Vornehmste, worauf man in Beurtheilung der Kunst als schöne Kunst zu sehen hat"* (KU 202).

6. Schönheit als Symbol der Sittlichkeit

Den Abschluß der „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft" bildet die „Dialektik der ästhetischen Urtheilskraft" in den §§ 55 – 60 der KU.

Gibt es ästhetische Urteile a priori? Oder noch schärfer formuliert: Gibt es Schönheit a priori?

Eine dialektische Urteilskraft müsse Anspruch auf Allgemeinheit haben, sagt Kant in § 55. Aber nicht der Geschmack selbst, sondern nur die Prinzipien des Geschmacks unterliegen einer Dialektik.

Kant löst die Fragen im dialektischen Dreischritt.

In der These sagt er: „*Das Geschmacksurtheil gründet sich nicht auf Begriffen*“ (KU 234), denn sonst könne man darüber disputieren und durch Beweise entscheiden; also jeder hat seinen eigenen Geschmack.

Die Antithese behauptet, es gebe Begriffe, weil sich sonst nicht streiten ließe.

Die Synthese bringt die Auflösung der Antinomie, indem Kant sagt: „*Das Geschmacksurtheil gründet sich doch auf einem, obzwar unbestimmten, Begriffe*“ (KU 237). Er bezieht das subjektive Prinzip auf die unbestimmte Idee des Übersinnlichen im Menschen.

Die Begründung der Synthese führt in den Bereich des sittlich oder moralisch Guten. Es wird nicht schön und gut gleichgestellt, sondern Kant spricht von *„der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit*“ (KU 254).

Kant erläutert dann die Beziehung zwischen dem Guten und dem Schönen. Dabei wird auch der vermittelnde Zusammenhang der KU zwischen der

„Kritik der reinen Vernunft“ und der „Kritik der praktischen Vernunft“ deutlich.

Das Schöne schafft den Übergang zwischen der Theorie des Verstandes in der KrV und dem Sittengesetz in der KpV. Kant begründet das in der Einleitung, indem er sagt, daß die unübersehbare Kluft zwischen der sinnlichen Natur und der Freiheit des Übersinnlichen im Menschen „*einen Grund der Einheit des Übersinnlichen ..., mit dem, was der Freiheitsbegriff praktisch enthält*“ (KU XX) geben müsse. Also zwischen Vernunft und Verstand liegt die Urteilskraft als ein besonderes Erkenntnisvermögen.

Die Schönheit als Symbol der Sittlichkeit dient auch der Vermittlung zwischen dem Sinnlichen und Moralischen, zwischen Erfahrung und Ideal, und zwar dadurch, daß sie edle Gefühle im Menschen weckt.

Das führt zum moralischen Urteil, das vom Zweck der Sittlichkeit bestimmt ist, während das ästhetische Urteil zwecklos ist: „*Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse*“ (KU 260).

Damit wird auch die gemeinsame Herkunft von Ethik und Ästhetik berührt, ohne den Unterschied zwischen dem allgemeinen subjektiven Urteil der Ästhetik und dem allgemeinen objektiven Urteil der Moral aufzuheben, doch beide entstammen der Autonomie der Urteilskraft.

7. Kants Schönheitsbestimmungen und die Fragen daraus

Kant übernahm den Ausdruck „ästhetisch“ in der KU in seiner besonderen Bedeutung für die Kunst und das Schöne von Baumgarten. In früheren Werken, so in der KrV, hatte er unter „Ästhetik“ noch eine allgemeine Wahrnehmungstheorie oder Anschauung gesehen mit Raum und Zeit als äußere und innere Form. Er betrachtete die Natur zunächst als die große Künstlerin und menschliche Kunst als Sekundäres, als aus der Natur Abgeleitetes. Aber in der KU dringt durch, daß sich das Naturschöne nur nach Analogie des Kunstschönen bestimmen läßt. Er gibt damit der Ästhetik eine subjektivistische Grundlage, denn Lust und Unlust lösen die Gefühle aus, die über die Einbildungskraft zu einer besonderen Erkenntnis führen. Seine Vorstellung vom interesselosen Wohlgefallen wurde zum Paradigma der Kunsttheorie seit Erscheinen der KU.

Kants „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ wurde zum „Grundgesetz“ der Schönheitstheorien und bestimmte Aussagen sogar zu Gemeinplätzen der Sprache, wie die, daß sich über Geschmack nicht streiten läßt und daß jeder seinen eigenen Geschmack habe. Gleichzeitig wird eine Verbindlichkeit des Schönheitsurteils vorausgesetzt, die Kant zu der Frage veranlaßt, ob es Grundlagen zur Schönheitsbeurteilung gibt. An diese Fragen knüpfen andere Philosophen und Kunsttheoretiker des Deutschen Idealismus an.

Aber Kant bleibt auch in der KU seiner philosophischen Fragestellung nach der Möglichkeit von synthetischen Urteilen a priori treu, der Frage, ob man

vor aller Erfahrung ein Urteil treffen kann, das über die reine Begriffsanalyse hinausgeht. Hier also steht die Frage im Raum, wie ein synthetisches Urteil a priori über das Schöne möglich sei, wie die Grenzen der ästhetischen Urteilskraft zu finden sind. In der Antwort wird der Suchende auf den Geschmack als Beurteilungsvermögen für das Schöne verwiesen, und Kant legt die Untersuchung so an, daß er die vier Momente des Schönen im Vergleich mit den vier möglichen Denkfunktionen in logischen Urteilen darstellt, weil auch im Geschmacksurteil immer noch eine Beziehung zum Verstand enthalten sei.

Außer der Frage, ob nicht doch neben dem subjektiven Schönheitsurteil auch ein objektives möglich sei, versuchen andere Autoren nach Kant die vermeintlichen Widersprüche in der „Analytik des Schönen“ aufzulösen und zu beantworten. So bedarf das Wohlgefallen ohne Interesse der Kommentierung; das gilt auch für die Spannung, daß das Urteil keinen Begriff vom Schönen habe, aber doch Allgemeinheit verlange; auch die Zweckmäßigkeit ohne Zweck gehört dazu wie das notwendige subjektive Wohlgefallen am Schönen, das sich jedoch nur auf den Gemeinsinn berufen kann. Schiller und Humboldt sind die ersten, die diese Fragen aufgreifen, Solger schafft in einem großen Entwurf eine Lösungszusammenfassung, die für Schleiermacher schon bestimmend ist, Schelling und Hegel leiten das Ende der Diskussion ein, in der auch die Schwierigkeit behoben wird, Kants Ästhetik in eine Kunstphilosophie überzuleiten.

Neben der „Analytik des Schönen“ im ersten Abschnitt der KU war es vor allem die „Dialektik der ästhetischen Urtheilskraft“ im zweiten Abschnitt, die den späteren Anstoß gab, die „Kantischen Grundsätze“ weiterzuführen oder auf „Kantischen Wegen“ weiterzugehen. Für Schiller und Humboldt war die „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“ einer der Ausgangspunkte der Überlegungen, und die „Antinomie des Geschmacks“ reizte zu Lösungen über Kant hinaus.

Die Definition „*Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt*“ (KU 32) führte schon früh, wie auch heute noch, zu Fragen in der Kunsttheorie, denn oft werden Werke der Kunst nicht nur wegen ihrer Schönheit geschätzt, sondern weil sie berühren, schockieren, faszinieren, weil sie abstoßen oder anziehen, also Gefühle auslösen, die mit der Kantischen Empfindung des Schönen nichts mehr zu tun haben. Aber das war im Deutschen Idealismus noch nicht allgemein so, da ging es zunächst noch darum, daß Kunst schön zu sein habe, und die Suche nach dem Schönheitsbegriff stand im Vordergrund derjenigen, die sich in der Nachfolge von Kant sahen. Und auch die Frage, ob Schönheit über das Symbolische hinaus zum Bestand der Moral geworden ist, ist bis heute unbeantwortet in der Diskussion.

II. Friedrich Schiller

1. Einführung in die Schrift „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“

Die Schrift „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen“ wird allgemein als das theoretisch-philosophische Hauptwerk Schillers bezeichnet. Grundlage sind die Briefe, die Schiller als Dank für ein Stipendium im Jahre 1793 an den Prinzen von Schleswig-Holstein-Augustenburg schrieb.

Die „Ästhetischen Briefe“ bilden den Höhepunkt von Schillers Bemühen, einen philosophischen Schönheitsbegriff im Anschluß an und in Weiterentwicklung von Kant zu finden. Vorher schon hatte Schiller in verschiedenen Schriften versucht, eine „Analytik des Schönen“ aufzustellen.

In den „Kallias-Briefen“, die im nächsten Kapitel noch ausführlicher besprochen werden, versucht Schiller, den objektiven Schönheitsbegriff aufzustellen und eine begriffliche Bezeichnung für das Wesen der Schönheit zu finden.

Zur Abhandlung „Über Anmut und Würde“ sagt Schiller selbst im Brief an Körner vom 20.6.1793: *„Betrachte sie als eine Art von Vorläufer meiner Theorie des Schönen“* (NA 26, 246).

Diese „Theorie des Schönen“ wollte Schiller mit den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ endgültig aufstellen.

Die Originalbriefe an den Prinzen von Augustenburg über die ästhetische Erziehung waren bei einem Brand des Kopenhagener Schlosses am 24.2.1794 vernichtet worden. Abschriften von Teilen der Briefe und Schillers erste Entwürfe aber waren noch erhalten. Sie dienten Schiller dazu, den Briefen eine neue Fassung zu geben. Er verarbeitete dabei seine Erkenntnisse aus dem etwa vierjährigen Studium der Werke Kants und die Erfahrungen aus dem Umgang mit Humboldt und Fichte.

Auch die Freundschaft mit Goethe, die im Sommer 1794 begann, hatte durch den Gedankenaustausch zwischen beiden Einfluß auf die neue Fassung der ÄBr. Am 20.10.1794 schreibt Schiller an Goethe über sein „*Debüt in den Horen*“ (NA 27, 67), in deren erster Ausgabe der erste Teil der ÄBr erscheinen sollte:

> *Sie werden in diesen Briefen Ihr Portrait finden, worunter ich gern Ihren Nahmen geschrieben hätte, wenn ich es nicht haßte, dem Gefühl denkender Leser vorzugreifen* (NA 27, 67).

Die Schrift besteht aus 27 Briefen, an denen Schiller von Mitte 1794 bis Anfang 1795 arbeitete, und erschien in drei Folgen, in der ersten, zweiten und sechsten Ausgabe der Zeitschrift „Die Horen“ im Jahre 1795.

Schiller erforscht und erklärt darin die Wirkungsweise der Schönheit, und er fordert für den einzelnen Menschen und die Menschheit insgesamt die Zusammenführung von Stoff- und Formtrieb in einer versöhnenden Mitte, im Spieltrieb oder der Schönheit. Dazu gliedert er die Briefe in drei Abschnitte.

Im ersten Drittel, etwa bis zum 10. Brief, analysiert er die politischen und kulturellen Zustände der Welt, auch aus den Erfahrungen der französischen Revolution heraus und fordert den Vernunftstaat durch ästhetische Erziehung auf dem Weg zur Freiheit durch Schönheit. Der Mittelteil, etwa bis zum 22. Brief, behandelt Wesen und Wirkung der menschlichen Grundtriebe, die durch Entwicklung des Schönen zur Einheit und Freiheit des Menschen führen sollen. Im Schlußteil wird die Kunst dargestellt sowie künstlerische Daseinsweise und künstlerische Gemeinschaft als Gipfel der Kultur.

Ganz im Kantischen Denken stellt Schiller in die Mitte zwischen Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen das Empfindungsvermögen, dessen Ausbildung durch die ästhetische Erziehung den Weg vom Naturstaat zum Vernunftstaat ermöglichen soll. Dabei soll sich „*der Mensch in der Zeit zum Menschen in der Idee*“ veredeln (NA 20, 316).

Es genügt nicht, daß nur Verstand und Vernunft entwickelt werden – oder Naturtrieb und Freiheitsbegehren – oder sinnlicher Trieb und geistiger

Trieb – oder in Schillers Sprache: „Stofftrieb und Formtrieb“, es muß etwas Drittes hinzukommen, das den einzelnen Menschen und die ganze Menschheit in einer versöhnenden Mitte zusammenführt. Dieses Dritte wird von ihm als „*Spieltrieb*“ bezeichnet, den er auch die *„Schönheit“* nennt (NA 20, 355).

Schillers Vorstellung ist der Weg der Menschheit vom physischen Zustand durch den ästhetischen in den moralischen und damit zum Vernunftstaat oder Kulturstaat.

> *Der Dichterphilosoph Schiller aber hatte die „Vernunftbegriffe“ der Menschheit und der Schönheit in der Höhe der Spekulation, in einem platonischen Ideenhimmel dialektisch gegeneinander bewegt.*[1]

Die „Schönheit als Freiheit in der Erscheinung“ kommt in den ÄBr zwar nur in einer Fußnote vor, doch sie bleibt Schillers Zentralbegriff der Schönheit für sein gesamtes Wirken auch nach der theoretisch-philosophischen Zeit. Immer wieder begegnet man in seinem Werk dieser Definition in Variationen. Es geht Schiller bei diesem Schönheitsbegriff zunächst darum, Kants Behauptung aus der KU, das Schöne sei als Vernunftbegriff nicht gegenständlich zu sehen, zu widerlegen. Er sucht einen objektiven Schönheitsbegriff, den er aus der praktischen Vernunft ableiten will. Mehrere Jahre seines Schaffens widmet er dieser Aufgabe.

Aus seinem Suchen nach der objektiven Bestimmung der Schönheit wird eine Erklärung der Schönheit in ihrer höchsten Sittlichkeit, in der autonomen Freiheit, als Fortentwicklung Kantischer Grundsätze. Schillers Arbeits- und Denkweg bei dieser Verwandlung wird an den Anfang des Schiller-Kapitels gestellt.

Der Weg zur Freiheit durch die Schönheit ist eine Kernaussage Schillers im ersten Teil der ÄBr, um durch ästhetische Erziehung den Menschen zu entwickeln, der den Vernunftstaat schaffen kann. Es ist die zweite Definition, die interpretiert und nach Kantischen Grundsätzen untersucht wird.

Die dritte Definition „Schönheit als Bedingung der Menschheit“ steht im 10. ÄBr, der den Übergang zum Mittelteil des Werkes bildet. Dort ist es dann der Spieltrieb, der im Mittelpunkt der Lösungsvorschläge steht und der als Schönheit bezeichnet wird. Das ist der Hauptbegriff in den ÄBr als Bezeichnung der Schönheit. Die weiteren Schönheitsbegriffe umfassen die Thematik der jeweiligen Briefe.

Für Schiller ist das Schöne Ausdruck und Zeichen von Freiheit und Sittlichkeit. Man könnte fast alle seine Aussagen zur Schönheit in den ÄBr auf den § 59 der KU zurückführen, aber es soll gezeigt werden, daß seine

---

[1] Käte Hamburger, im Nachwort zur Ausgabe der Äbr, RUB 8994, S. 149.

Ausformungen auch auf andere §§ der KU zurückgehen oder von anderen Kant-Bestimmungen her gedeutet werden können.
Schiller führt den Gedanken Kants weiter, daß die Besserung des Menschen nur durch Stärkung der Moral möglich sei, und das bedeute Erziehung des Menschen durch Entwicklung der Urteilskraft, also ästhetische Erziehung. Und das Schöne ist das Muster der Ästhetik.

2. Schönheit als Freiheit in der Erscheinung

In der Anmerkung zum 23. ÄBr wiederholt Schiller seine Schönheitsdefinition, die er in den sogenannten „Kallias-Briefen" gefunden hatte. Über den Plan des „Kallias" schreibt Schiller am 21.12.1792 an Körner:

> *Ueber die Natur des Schönen ist mir viel Licht aufgegangen, so daß ich Dich für meine Theorie zu erobern glaube. Den objectiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objectiven Grundsatz des Geschmacks qualificirt, und an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben. Ich werde meine Gedanken darüber ordnen, und in einem Gespräch:* Kallias, oder über die Schönheit*, auf die kommenden Ostern herausgeben* (NA 26, 170 – 171).

Dieser „Kallias-Plan" ist nicht zur Ausführung gekommen, aber Vorarbeiten dazu sind in Schillers Briefen an Körner von Anfang 1793 enthalten. Im Brief an Körner v. 8.2.1793 heißt es: „*Schönheit ist also nichts anders als Freiheit in der Erscheinung*" (NA 26, 183). Das sollte

Schillers objektiver Schönheitsbegriff sein, der jedoch nicht endgültig erläutert und abgeschlossen wurde.

Im 23. Brief „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ sagt Schiller, daß es keinen anderen Weg gebe, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man ihn zunächst ästhetisch mache (NA 20, 383). Durch die ästhetische Gemütsstimmung werde der Mensch veredelt und gehe den Schritt vom ästhetischen Zustand zum logischen und moralischen oder von der Schönheit zur Wahrheit und zur Pflicht. Das ist nach Schiller die Erziehung zu einer höheren Freiheit durch die Veredelung des Menschen.

In der Anmerkung wird der Begriff „edel“ erläutert. Ein edler Geist müsse alles in Freiheit verwandeln, „*Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freyheit in der Erscheinung“* (NA 20, 386). Edel und schön scheinen hier bei Schiller synonym gebraucht zu sein.

Aber es geht nicht darum, wie diese Schönheitsdefinition zum 23. ÄBr paßt, es soll vielmehr geklärt werden, ob es sich um die Verwandlung oder Weiterentwicklung eines Schönheitsbegriffs von Kant handelt.

Die „Kallias-Briefe“ sind ein Ergebnis von Schillers Studium der „Kritik der Urtheilskraft“. Schiller strebt an, den Kantischen subjektiven Schönheitsbegriff zu einem objektiven Schönheitsbegriff weiterzuentwickeln.

Er schreibt dazu am 11.2.1793 an Fischenich:

> *Meine Vorlesungen über Aesthetik haben mich ziemlich tief in diese verwickelte Materie hineingeführt, und mich genöthigt, mit Kants Theorie so genau bekannt zu werden, als man es seyn muß, um nicht mehr bloß Nachbeter zu seyn. Wirklich bin ich auf dem Weg, ihn durch die That zu widerlegen, und seine Behauptung, daß kein objectives Princip des Geschmacks möglich sey, dadurch anzugreifen, daß ich ein solches aufstelle* (NA 26, 188).

Kant sagt in § 1 der KU:

> *Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Object zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subject und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurtheil ist also kein Erkenntnißurtheil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjectiv sein kann* (KU 3 – 4).

In § 34 erklärt er „Es ist kein objectives Princip des Geschmacks möglich“ (KU 143), und in § 35: „Das Princip des Geschmacks ist das subjective Princip der Urtheilskraft überhaupt“ (KU 145).

Kant bestreitet die Möglichkeit, das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe anzugeben, während Schiller gerade solche Begriffe sucht, um daraus objektive Bedingungen der Schönheit abzuleiten.

Kants Grundgedanke ist, daß das ästhetische Urteil nur subjektiv möglich sei, nur aus der Einbildungskraft entstehe. Es wird nichts über das Objekt ausgesagt, sondern nur das Empfinden ausgedrückt.

In dem schon erwähnten Brief an Körner v. 8.2.1793 versucht Schiller, eine Deduktion des Begriffs der Schönheit durch Vernunftschlüsse zu geben, indem er die theoretische und die praktische Vernunft in ihren Urteilsweisen vergleicht. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die Beurteilung der Schönheit durch die praktische Vernunft stattfinde. Die Form der praktischen Vernunft sei der reine, autonome, der durch sich selbst bestimmte Wille, und jede Nachahmung müsse auch „*avtonomisch bestimmt seyn, oder so erscheinen*“ (NA 26, 181).

> *Reine Selbstbestimmung überhaupt ist Form der* praktischen *Vernunft* (NA 26, 182).

Daraus folgt, daß die praktische Vernunft, deren Merkmal die Freiheit ist, einem Naturwesen, das durch sich selbst bestimmt erscheint, Freiheitähnlichkeit oder sogar Freiheit zuerkennt. Und Schiller meint, im Gegensatz zu der absoluten, übersinnlichen Freiheit des Willens sei dies Freiheit in der Erscheinung.

Seine Begründung für diese Begriffsbestimmung der Schönheit im Brief an Körner v. 8.2.1793 im Zusammenhang lautet:

> *Uebereinstimmung eines Begriffs mit der Form* der *Erkenntniß ist Vernunftmäßigkeit (Wahrheit, Zweckmäßigkeit, Vollkommenheit sind bloß Beziehungen dieser leztern) Analogie einer Anschauung mit der Form der Erkenntniß ist Vernunftähnlichkeit (Teleophanie, Logophanie möchte ich sie nennen) Uebereinstimmung einer Handlung mit der Form des* reinen *Willens ist Sittlichkeit. Analogie einer Erscheinung mit der Form des* reinen *Willens oder der Freiheit ist Schönheit (in weitester Bedeutung). Schönheit ist also nichts anders als Freiheit in der Erscheinung* (NA 26, 183).

Das ist nach Schillers Meinung die Grundlage der Beweisführung für den Begriff der Schönheit durch Vernunftschlüsse.

Im nächsten „Kallias-Brief", Brief an Körner vom 18.2.1793, versucht Schiller, die Übereinstimmung von Schönheit mit der Aussage „Freiheit in der Erscheinung" zu beweisen.

Er beruft sich auf den Kant-Satz: *„Bestimme dich aus dir selbst"* (NA 26, 191) und folgert daraus:

> *Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewißen Erscheinungen der Natur zurük, und diese nennen wir Schönheit* (NA 26, 191).

Er wendet Kants Idee der Freiheit aus der Selbstbestimmung auf Anschauungsformen an. Danach ist frei, also von innen her bestimmt, jedes Ding, das keinen äußeren Bestimmungsgrund aufweist:

> *Die Freiheit in der Erscheinung ist also nichts anders, als die Selbstbestimmung an einem Dinge* (NA 26, 192).

Im Brief an Körner vom 23.2.1793 dehnt Schiller zur weiteren Begründung den Schönheitsbegriff noch aus; er beruft sich auf Technik, um den objektiven Begriff zu erhärten; er geht vom Vernunftbegriff des Schönen über zum sinnlich objektiven Begriff der Schönheit. Aber seine Feststellung: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung“, bleibt bestehen.

Schillers Begründung in dem genannten Brief an Körner vom 23.2.1793 ist der Kern seiner nicht endgültig ausgeführten „Kallias-Briefe“. Über mehrere Seiten begründet er unter der Überschrift „*Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit*“ (NA 26, 200) seine Theorie.

Als letzter „Kallias-Brief“ gilt allgemein der Brief an Körner vom 28.2. und 1.3.1793. In der Beilage zu diesem Brief, überschrieben: „*Das Schöne der Kunst*“ (NA 26, 222), führt Schiller seine letzten Argumente auf. Am Schluß verspricht er die Fortsetzung seiner Begründung für den nächsten Tag: „*Die Fortsetzung künftigen Posttag*“ (NA 26, 229).

Doch diese Fortsetzung gibt es nicht, Schiller bricht die „Kallias-Briefe“ ab.

Lange danach, in einem Brief vom 25.10.1794, schreibt er an Körner, daß er zu der Erkenntnis gekommen sei, ein empirischer Begriff von Schönheit sei nicht vorhanden. Die angeführte Briefstelle lautet:

> *Meine Resultate über die Schönheit gewinnen nun bald eine sehr gute Uebereinstimmung. Davon bin ich nun überzeugt, daß alle*

Mißhelligkeiten die zwischen uns und unsers Gleichen, die doch sonst im Empfinden und in Grundsätzen so ziemlich einig sind, darüber entstehen, bloß davon herrühren, daß wir einen empirischen Begriff von Schönheit zum Grunde legen, der doch nicht vorhanden ist. Wir mußten nothwendig jede unsrer Vorstellungen davon mit der Erfahrung im Widerstreite finden, weil die Erfahrung eigentlich die Idee des Schönen gar nicht darstellt, oder vielmehr, weil das, was man gewöhnlich als schön empfindet, gar nicht das Schöne ist. Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperatif. Es ist gewiß objektiv, aber bloß als eine nothwendige Aufgabe für die sinnlichvernünftige Natur; in der wirklichen Erfahrung aber bleibt sie gewöhnlich unerfüllt, und ein Objekt mag noch so schön seyn, so macht es entweder der vorgreifende Verstand augenblicklich zu einem vollkommenen, oder der vorgreifende Sinn zu einem bloß angenehmen. Es ist etwas völlig subjektives, ob wir das Schöne als schön empfinden, aber objektiv sollte es so seyn (NA 27, 70 – 71).

Die zentralen Aussagen im Zusammenhang dieser Arbeit sind die Sätze: „Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ“, und: „Es ist etwas völlig Subjektives, ob wir das Schöne als schön empfinden“.

Entscheidend jedoch dürfte der Schlußsatz sein: *„… aber objektiv sollte es so seyn“*. Schiller bestätigt erneut seine objektive Schönheitsbestimmung als Freiheit in der Erscheinung.

Um die Weiterentwicklung gegenüber Kant zu erkennen, wird versucht, die Begriffe „objektiv“ und „subjektiv“ in diesem Zusammenhang bei Kant und Schiller zu klären. Es geht bei der Aussage Schillers um den Zentralpunkt dieser Arbeit.

Schiller führt den Begriff „Schönheit als Freiheit in der Erscheinung“ zwar nur über eine Anmerkung und auch erst im 23. Brief in die Schrift ein, aber sie kann als Voraussetzung für alle Schönheitsdefinitionen in den ÄBr angenommen werden.

Der zentrale Punkt ist der Unterschied von subjektiv und objektiv bei Kant und Schiller, jedoch nur für den engen Rahmen der Schriften, die hier behandelt werden. Ob die Begriffe in anderen Zusammenhängen von beiden gleich oder unterschiedlich gebraucht werden, kann hier nicht untersucht werden.

Nach der KU ist Schönheit für Kant etwas Subjektives. Für Schiller aber ist in den Kallias-Briefen und danach auch in den ÄBr das Schöne mehr als nur subjektiv, es muß sittlich allgemein sein, verbindlich für die Menschheit. Die formale Zweckmäßigkeit nach der KU ist als subjektives Prinzip zu bezeichnen, weil sie sich auf das Gefühl bezieht. Ohne Objekterkenntnis wird ein subjektiver, gefühlsmäßiger Zustand zur Allgemeingültigkeit. Das Geschmacksurteil, das das Schöne begreift, ist deshalb subjektiv, weil es auf das Gefühl bezogen ist. Das logische Urteil ist objektiv, weil es eine Vorstellung durch einen Begriff vom Objekt hat, während das Geschmacksurteil ohne Begriffe ist, weil sonst die Allgemeinheit durch Beweise erzwungen werden könnte (KU 145).

Wenn Schiller nun sagt, daß das Schöne kein Erfahrungsbegriff sei, dann erkennt er damit die Subjektivität des Geschmacksurteils zunächst an.

Insoweit kehrt er also zu Kant zurück. Aber mit dem Hinweis auf den imperativen Charakter bezieht er sich darauf, daß die Beurteilung der Schönheit durch die praktische Vernunft stattfindet. Und praktische Vernunft ist objektiv verpflichtend. „Empfinde das Schöne jederzeit so, daß du dein Gefühl als verbindlich für alle bezeichnen kannst“, könnte man in Abwandlung des Kategorischen Imperativs sagen. Weil Schönheit den Charakter veredelt, ist es eine objektive Verbindlichkeit.

Schiller stimmt Kant zu, daß es völlig subjektiv sei, ob man das Schöne als schön empfindet. Aber er fügt hinzu, daß es auch objektiv so sein solle. Es soll verbindlich für alle sein. Die veredelnde Wirkung des Schönen unterliegt dem Kategorischen Imperativ der praktischen Vernunft und ist damit objektiv. Schiller will die Schönheit oder das ästhetische Empfinden so in das Bewußtsein einfügen, daß die pädagogische Bedeutung sich klar ergibt und die praktische Vernunft als Ursprung von Sittlichkeit auch für das Schöne gilt. Das führt dazu, daß der Satz: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung“, als Schillers objektive Schönheitsdefinition angesehen werden kann. Damit hat diese Aussage einen besonderen Stellenwert in der Ästhetik.

Schillers Ansatz, dem Objekt durch Vernunft das Vermögen der Selbstbestimmung beizulegen, es als frei, als Freiheit in der Erscheinung zu betrachten, ist eine Umgestaltung, eine Umwandlung, eine Verwandlung des subjektiven Schönheitsbegriffs mit Hilfe des Kantischen Selbstbestimmungsprinzips zu einer höheren Form der Schönheit, die auch

die Sittlichkeit einschließt. In Schillers Bestimmung klingt durch, daß die Freiheit ein Merkmal der schönen Dinge ist. Aber da sie eine empfundene Freiheit ist, wirkt sie subjektiv, auch wenn die Empfindung einen objektiven Grund hat. Das deckt sich mit der Aussage Kants in § 59 der KU:

> *Die Freiheit der Einbildungskraft (also der Sinnlichkeit unseres Vermögens) wird in der Beurtheilung des Schönen mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes als einstimmig vorgestellt* (KU 259).

Schiller ist also bei der Suche nach einem objektiven Schönheitsprinzip über Kant hinausgekommen, und sein gesuchter objektiver Begriff geht aus dem schon von Kant aufgestellten Prinzip der Allgemeingültigkeit hervor. Die „Schönheit als Freiheit in der Erscheinung“ hat ihren Ursprung sowohl in der „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“ als auch in der einfachen Aussage, „schön ist was gefällt“.

Schillers Aussage: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung“ hat die Erkenntnis über das Wesen des Schönen vertieft. Sie macht klar, daß das Schöne eine Kulturangelegenheit ist und gleichzeitig eine Sache der Menschheit. Seine Ästhetik, die sich in diesem Satz ausdrückt, hat die Bedeutung des Schönen für die Menschen gesteigert. Die Schönheit als Freiheit in der Erscheinung ist ein schöpferischer Akt der menschlichen Seele, sie haftet nicht den Dingen als Eigenschaft an, sondern ist ein Wert, der durch das Gefühl verliehen wird. Schillers Definition ist zwar ein selbständiger Begriff, aber sie kann als Metamorphose der Kantischen Schönheitsbestimmung angesehen werden.

3. Schönheit als Weg zur Freiheit

In den ersten ÄBr versucht Schiller, das politische Problem der Freiheit von der Ästhetik her zu lösen. Am Schluß des 2. ÄBr heißt es:

> *... daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert* (NA 20, 312).

Die Schönheit als Weg zur Freiheit ist für Schiller das Programm zur Erziehung der Menschen. Dies ist die Hauptthese der ÄBr, die sich auch im Titel ausdrückt. In welchem Sinn gebraucht nun Schiller die Begriffe „ästhetisch“ und „schön“? Das ist wichtig vor allem im Hinblick auf seine philosophische Hauptschrift mit dem vollen Titel „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“.

Einerseits entsteht der Eindruck, daß „ästhetisch“ und „schön“ gelegentlich fast synonym gebraucht werden, andererseits ist „ästhetisch“ als Oberbegriff von „schön“ zu sehen oder „schön“ als Unterbegriff von „ästhetisch“.

Auskunft darüber gibt Schiller selbst in einem Brief an Garve vom 25.1.1795 bei Übersendung des ersten Stücks der Horen, in dem der erste Teil der ÄBr abgedruckt war. Er sagt dort zu dieser Frage:

> *In Ihrem letzten Briefe, für den ich Ihnen herzlich danke, machten Sie gegen den Gebrauch des Wortes: ästhetisch einige Einwendungen.*

Auch ich liebe es nicht, dem nichtgelehrten Leser das Verständniß einer Schrift, welche philosophische Wahrheiten popular machen soll, durch Einmischung von Kunstwörtern zu erschweren. ... Unsre Sprache hat, soviel mir bekannt ist, kein Wort, welches die Beziehung eines Gegenstandes auf das feinere Empfindungs Vermögen, bezeichnet, da schön, erhaben, angenehm u. s. f. bloße Arten davon sind. Da nun die Ausdrücke moralisch und physisch ohne Bedenken von der Erziehung gebraucht werden, und durch diese beyden Begriffe diejenige Erziehungsart, die sich mit der Ausbildung des feineren Gefühlsvermögens beschäftiget, noch keinesweges ausgedrückt ist, so hielt ich für erlaubt, ja, für nöthig, einer aesthetischen Erziehung zu erwähnen. Mit dem Umgang ist es eben so: ich nenne den Umgang moralisch, wenn er auf solche Verhältnisse der Menschen mit Menschen geht, die sich durch Pflichten bestimmen lassen; ich nenne ihn physisch, wo ihm bloß das natürliche Bedürfniß Gesetze giebt; ich nenne ihn aesthetisch, wo sich die Menschen bloß als Erscheinungen gegeneinander verhalten, und wo nur auf den Eindruck, den sie auf den Schönheitssinn machen, geachtet wird (NA 27, 126).

Danach ist „ästhetisch“ der Ausdruck für das feinere Empfindungsvermögen. Er ist identisch mit dem Begriff „ästhetisch“ bei Kant als Bezeichnung für Lust und Unlust oder Gefühlsvermögen oder für das Geschmacksurteil. „Schön“ kann danach bei Schiller ein Unterbegriff von „ästhetisch“ sein oder auch ein Paradigma. Schiller sieht in der ästhetischen Erziehung des Menschen die Ausbildung des feineren Gefühlsvermögens und damit des Schönheitssinns.

Der Weg zur Freiheit durch die Schönheit ist die Suche nach der Totalität des Menschen, ist die Aufhebung der Zerrissenheit des Menschen mit Hilfe der ästhetischen Erziehung auf dem Weg vom Naturstaat zum Vernunftstaat (4. ÄBr). Freiheit ist die Selbstbestimmung des Menschen,

die geistige Autonomie des einzelnen, als Voraussetzung für das Zusammenleben im Vernunftstaat.
Auch nach der Ethik Kants ist die Freiheit das Wesen und das Gesetz aller Menschen und findet ihre Vollendung in der idealen Gesellschaft. Das läßt sich ebenso ableiten aus dem von Schiller zitierten Satz: „Bestimme dich aus dir selbst“. Denn Freiheit des Willens muß sittliche Freiheit sein und führt dann zur Unabhängigkeit von Trieben und Begierden, zur Bestimmung des Wollens nur durch praktische Vernunft, ist das Bewußtsein des Sittengesetzes, ist die sittliche Idee. Das ist der Inhalt des Kategorischen Imperativs von Kant.

Schiller verbindet wie Kant die Vernunftidee der Sittlichkeit mit der ästhetischen Idee der Schönheit und beschreibt sie als den Weg, durch welchen man zur Freiheit wandert. Die Idee der Freiheit als Idee des Willens ist der Zweck des Menschen und ist Inhalt der Welt, die nach den Gesetzen des sittlichen Willens ausgerichtet ist.

Hier ist die Aussage Schillers derjenigen von Kant ähnlich, der die Schönheit als Symbol der Sittlichkeit bezeichnet (KU § 59), und die Sittlichkeit im Gegenstande der Schönheit oder im ästhetischen Gegenstand als vermittelt darstellt.

Beide sehen im Schönen das Symbol des Sittlich-Guten und in der Anschauung des Schönen die Entwicklung der menschlichen Seele und damit des Menschen zur Freiheit.

Die Schönheit als Weg zur Freiheit ist Schillers erzieherischer Imperativ. In dem schon erwähnten Brief an Körner vom 25.10.1794 drückt er das so aus: „*Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperatif*“ (NA 27, 71). Handle stets nach den Regeln der Schönheit, könnte das auch heißen. Für Schiller wird das Wesen des Schönen im Menschen gebildet, in einem Empfindungsvorgang, der Selbstgefühl und Sittlichkeit des Menschen entwickelt. Und mit dieser Schönheit verbindet er das absolute Gesetz der Freiheit, das aus dem Wesen des Menschen entspringt.

Schillers Forderung, durch die Schönheit zur Freiheit zu wandern, hat neben der großen Dimension auch eine engere Bedeutung. Schon im Brief an den Augustenburger vom 13.7.1793 schreibt er unter Anspielung auf die Französische Revolution:

> *Der Moment war der günstigste, aber er fand eine verderbte Generation, die ihn nicht werth war, und weder zu würdigen noch zu benutzen wußte* (NA 26, 262).

Diesen Gedanken führt Schiller im 2. ÄBr weiter, wenn er, ebenfalls unter Anspielung auf die Revolution in Frankreich sagt, daß man, um das große politische Problem, das der Freiheit, zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen müsse, denn es sei die Schönheit, durch die man zur Freiheit wandere.

Ästhetische Erziehung ist Erziehung zur Vernunft und Erziehung zum richtigen Verhalten der Menschen in der Gemeinschaft, deren Form die Freiheit sein soll. Schon im Gedicht „Die Künstler“ hatte Schiller diesen Gedanken so ausgedrückt: „*Nur durch das Morgenthor des Schönen drangst du in der Erkenntniß Land*“ (NA 1, 202).

Während Kant in der KU die Empfindungen analysiert und daraus die Begriffe des Schönen herleitet, ist für Schiller die Schönheit als Urteil des Empfindungsvermögens in erster Bedeutung Erziehung zur Sittlichkeit und Freiheit.

Im 8. ÄBr vertritt er diese Meinung ganz deutlich, wenn er sagt, Aufklärung des Verstandes gehe vom Charakter aus, und deshalb sei Ausbildung des Empfindungsvermögens für die Einsicht wichtig. Der Weg zum Kopf muß durch das Herz gehen, der Weg zur Vernunft ist demnach ein ästhetischer Weg. Ausdruck der Vernunft ist die Freiheit, und Schönheit ist Paradigma der Ästhetik. Deshalb ist Schönheit der Weg zur Freiheit.

4. Schönheit als Bedingung der Menschheit

Im 10. ÄBr schreibt Schiller: „*... die Schönheit müßte sich als eine nothwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen*“ (NA 20, 340). Die Schönheit als Bedingung der Menschheit müßte auf dem Wege der

Abstraktion als reiner Vernunftbegriff gefolgert werden können. Es ist die Erhebung zum reinen Begriff der Menscheit als Möglichkeit, denn „*wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird nie die Wahrheit erobern"* (NA 20, 341).

Damit begibt Schiller sich, wie er sagt, auf den transzendentalen Weg (NA 20, 341), und dieser Schönheitsbegriff ist die Einleitung für seine philosophische Begründung des Schönen zwischen Vernunft und Sittlichkeit oder als Tätigkeit des Spieltriebes, der Form- und Stofftrieb in sich aufhebt. Die Klärung der hier angesprochenen Zusammenhänge erfolgt im 15. ÄBr, auf den im nächsten Kapitel eingegangen wird.

Der 10. ÄBr kann als Übergang zu den folgenden Briefen gesehen werden. Es heißt am Anfang:

> *... daß sich der Mensch auf zwey entgegen gesetzten Wegen von seiner Bestimmung entfernen könne, daß unser Zeitalter wirklich auf beyden Abwegen wandle, und hier der Rohigkeit, dort der Erschlaffung und Verkehrtheit zum Raub geworden sey. Von dieser doppelten Verirrung soll es durch die Schönheit zurückgeführt werden. Wie kann aber die schöne Kultur beyden entgegen gesetzten Gebrechen zugleich begegnen, und zwei widersprechende Eigenschaften in sich vereinigen? ... wie kann ein so großer Effekt, als die Ausbildung der Menschheit ist vernünftiger weise von ihr erwartet werden?* (NA 20, 336 – 337).

Durch eine Rückwendung zu früheren Epochen begründet Schiller, daß ästhetische Kultur in der Vergangenheit nie im Bunde mit moralischer

Größe gestanden habe. Deshalb müsse ein Begriff der Schönheit gesucht werden, der über diese Erfahrungen hinausgehe.

> *Dieß scheint aber einen Begriff der Schönheit voraus zu setzen, der eine andere Quelle hat, als die Erfahrung, weil durch denselben erkannt werden soll, ob das, was in der Erfahrung schön heißt, mit Recht diesen Nahmen führe* (NA 20, 340).

So will Schiller die Schönheit aus dem Leben des Menschen erklären, und er verbindet damit die Forderung nach Erhöhung des menschlichen Daseins.

Seine Betrachtung zielt auf die Wesenseinheit des Menschen, die noch nicht vorhanden sei, aber durch Schönheitsempfindungen erreicht werden soll. Er leitet die Bedingung der Menschheit aus der Schönheit als Idee ab und die Idee der Schönheit aus der Menschheit. Hier wird Schönheit wieder zum „*Symbol der Sittlichkeit*“ (KU § 59) auf dem Weg zur Vollkommenheit des Menschen. Schiller verwandelt Kants Analytik des Schönen als Lehre vom Kunstempfinden in eine Lehre der Bedingung zur menschlichen Entwicklung, zur Entwicklung von Charakterschönheit als Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft.

Für Kant ist das Schönheitsempfinden ein Vermögen des Menschen, so wie dem Verstand das Erkenntnisvermögen zugerechnet wird und der Vernunft das Begehrungsvermögen. Es ist subjektiv, weil es ein Gefühl des Subjekts reflektiert und nicht am Objekt festgemacht werden kann. Kant will die Erkenntnisfähigkeiten des Menschen analysieren. Schiller ist gegen die

Subjektivierung, weil er von der praktischen Vernunft aus die Schönheit untersucht. Er will das Schönheitsempfinden objektivieren, gesamtmenschheitlich betrachten. Für ihn ist Schönheit eine sittliche Verpflichtung als Bedingung der Menschheit auf dem Weg in die Freiheit. Damit geht er über Kant hinaus.

Wenn das ästhetische Gefühl oder das Empfindungsvermögen über „schön“ oder „nicht schön“ entscheidet, dann entscheidet es für den einzelnen Menschen, aber im Sinne Kants auch mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit (KU § 8) oder Gemeinsinn (KU § 21). Bei Schiller wird das Schöne als Bedingung zugleich eine Sache der Menschheit und der menschlichen Kultur.

Kant und Schiller führen ähnliche Gedanken vor. In § 59 der KU steht im letzten Absatz:

> *Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen zu gewaltsamen Sprung möglich, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmäßig für den Verstand bestimmbar vorstellt und sogar an Gegenständen der Sinne auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen finden lehrt* (KU 260).

Schiller sieht Schönheit als Bedingung der Menschheit, als Entwicklung der Menschen in eine neue Wirklichkeit. Kant bezeichnet das Schönheitsurteil als Übergang vom Geschmack zum moralischen Interesse, als Weg zur Selbstbestimmung durch moralisches Urteilen. Die

Entwicklung der Menschheit muß an den Grundbedingungen beginnen, und eine dieser Grundbedingungen ist die Urteilskraft, ist das autonome Urteil über das Schöne. Das Schöne steigert das Gemüt, führt zu edlen Gefühlen und bedingt dadurch den Übergang vom Sinnlichen zum Sittlichen.

Während Kant die Ästhetik nur als Gemütsvermögen betrachtet, will Schiller sie aus der Erkenntnis in einen Zustand überleiten, der zur Freiheit führt. Kant würde sicher den „Ästhetischen Zustand“ als unpräzise bezeichnen und im Hinblick auf menschliche Erkenntnisfähigkeit ablehnen. Für Schiller aber genügt die Ästhetik als Urteilskraft nicht, er sieht sie als Ziel der Gedanken und nicht als Feststellung. Für ihn steht der Erziehungsgedanke im Vordergrund, der aus seinem Wissen um die Entwicklung des Menschen herrührt. Für Kant ist Ästhetik etwas Statisches, für Schiller aber Dynamik; er betont den Zusammenhang zwischen der Empfindung des Schönen und dem sittlichen Ideal der Menschlichkeit.

5. Schönheit als Gegenstand des Spieltriebes

Es wurde schon erwähnt, daß der 10. ÄBr als Übergang zu den mittleren Briefen zu sehen ist. Die Briefe 11 bis 16 behandeln Stofftrieb, Formtrieb und Spieltrieb und enden mit einer philosophischen Wesensbetrachtung der Schönheit. Dazu heißt es im 15. ÄBr:

> *Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Leben, in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materiale Seyn, und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet. Der Gegenstand des Formtriebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Gestalt, sowohl in uneigentlicher als in eigentlicher Bedeutung; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich faßt. Der Gegenstand des Spieltriebes, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also lebende Gestalt heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen, und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient* (NA 20, 355).

Schiller sagt dazu, daß durch diese Erklärung die Schönheit weder auf alles Lebendige ausgedehnt noch in das Lebendige eingeschlossen sein solle. Er analysiert den Menschen zunächst als Person und Zustand in seiner doppelten Natur, abgeleitet aus Sinnlichkeit und Vernunft und übergeleitet auf Stoff- und Formtrieb, bevor er zwischen beiden Entgegensetzungen dem Spieltrieb als Versöhnung und als Gegenstand der Schönheit die Vermittlerrolle einräumt.

Form oder Formkraft ist der geistige Charakter, mit dem der sinnliche Charakter, die Materie, geformt werden muß. Aus diesem Gegensatzpaar entwickelt Schiller Stoff- und Formtrieb, die den Menschen antreiben, sich zu verwirklichen.

Der sinnliche Trieb oder Stofftrieb fordert Veränderung, und der Formtrieb will Einheit und Harmonie. Als Aufgabe der Kultur bezeichnet Schiller es, die Grenzen beider zu sichern und ihre Eigenschaften zu vereinigen: Dann

„*wird der Mensch mit der höchsten Fülle von Daseyn die höchste Selbstständigkeit und Freyheit verbinden*“ (NA 20, 349). Die „*Wechsel-Wirkung zwischen beyden Trieben*“ (NA 20, 352) als Aufgabe der Vernunft wird Idee der Menschheit genannt, und dafür verwendet Schiller das Wort „Spiel“.

Schiller sieht den Spieltrieb so, daß er die Wirksamkeit von Stoff- und Formtrieb gleichermaßen begründet und begrenzt. Der Mensch soll empfinden im Bewußtsein, und er soll sich bewußt sein in der Empfindung. Wenn der Mensch sich als Materie und als Geist zugleich erkennen würde, dann hätte er das Absolute erreicht, dann wäre er im neuen Sein, dann würde er im Spieltrieb leben. Dann hätte er Werden und Sein vereinbart und die Zeit in der Zeit aufgehoben. So, wie er dem Stofftrieb die Dynamik nimmt, so wird er die Ideen der Vernunft mit den Affekten versöhnen, und diese Versöhnung soll im Spiel geschehen: In der Mitte zwischen Leben und Geist wirkt der versöhnende Spieltrieb.

Der Spieltrieb ist kein dritter Grundtrieb, sondern ein neuer Trieb, der nicht mit den beiden anderen identisch, ihnen vielmehr gleichermaßen entgegengesetzt ist. Aber er hebt ihren wechselseitigen Zwang auf und führt dadurch den Menschen in die geistige Freiheit. Schillers Spieltrieb bezieht sich auf das freie Spiel der Kräfte im Menschen zum Ausgleich von Stoff- und Formtrieb. Er strebt Harmonie an und soll die Sittlichkeit fördern durch das Spiel mit der Schönheit. Schiller begründet die

Notwendigkeit dieses dritten Triebes durch die Ausgleichsfunktion, die zur Ganzheit des Menschen durch das Spiel führe.

Der Spieltrieb soll auch die Zeit in der Zeit aufheben, die Begrenzung der Gegenwart durch die Zeit, er soll Werden durch absolutes Sein ersetzen und Veränderung mit Identität vereinbaren. Das zielt auf Schillers Analyse von Person und Zustand im 11. ÄBr. Die Person lebt in der Beharrung, und der Zustand ist dem ständigen Wechsel und damit der Zeit unterworfen. Im Spiel die Zeit aufheben, das kann nur bedeuten, daß der Mensch nicht mehr durch den Zeitablauf bestimmt wird, sondern daß er in eine zeitlose Welt der Schönheit aufgenommen wird. Damit wird im 14. ÄBr der Spieltrieb von Schiller eingeführt, und im 15. ÄBr erklärt er das Verhältnis des Spieltriebes zur Schönheit.

Als Gegenstand des sinnlichen Triebes bezeichnet er Leben in weitester Bedeutung und als Gegenstand des Formtriebes Gestalt als Begriff für die geistig bildende Kraft. Deshalb wird der Gegenstand des Spieltriebes von ihm lebende Gestalt genannt: die Schönheit. Dieser Schönheitsbegriff umfaßt das Wesen des Menschen in seiner absoluten Bedeutung, denn

> *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).

Aus der Wechselwirkung der zwei entgegengesetzten Triebe geht im dritten Trieb das Schöne hervor, als Ideal und auch als Idee, wie es im 16. ÄBr heißt:

> *Aus der Wechselwirkung zwey entgegengesetzter Triebe, und aus der Verbindung zwey entgegengesetzter Principien haben wir das Schöne hervorgehen sehen, dessen höchstes Ideal also in dem möglichsvollkommensten Bunde und Gleichgewicht der Realität und der Form wird zu suchen seyn. Dieses Gleichgewicht bleibt aber immer nur Idee, die von der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann* (NA 20, 360).

Das Schöne ist für Schiller *„Instrument der Kultur"* (NA 20, 357) und gleichzeitig Symbol für die Menschheit. Wenn die Vernunft sagt,

> *es soll eine Menschheit existieren, so hat sie eben dadurch das Gesetz aufgestellt: es soll eine Schönheit seyn* (NA 20, 356).

Schiller leitet den Spieltrieb vom idealen Menschen ab, in dem sich Person und Zustand verbinden, in dem sich Stoff und Form vereinigen, und deshalb kann der damit verbundene Begriff der Schönheit auch nur der Begriff einer ideellen Schönheit sein. Sein Schönheitsbegriff wird hier zum Symbol der Bestimmung des Menschen in der Vereinigung von Stoff und Form – oder zum Symbol der Sittlichkeit wie bei Kant (KU § 59). Der Mensch erreicht seine Ganzheit durch den Spieltrieb, also durch die Schönheit.

Schillers dritter Trieb als Spiel zwischen Form und Stoff ist die lebende Gestalt als Schönheit des Vermögens des Menschen, oder Kantisch tranzendental ausgedrückt, die Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis, daß der Mensch zur höchsten Einheit gelangen kann. Bei Schiller und bei Kant bedeutet die Verbindung im Spiel nicht völlige Gleichheit der entgegengesetzten Triebe oder Vermögen, sondern eine spielerische

Erhöhung zur Überwindung von Gegensätzen oder nicht einheitlichen Kräften als „*Zusammenstimmung zu den Bedingungen der Allgemeinheit*“ (KU 31), oder Entwicklung des Schönen „*aus der Verbindung zwey entgegengesetzter Principien*“ (NA 20, 360).

6. Schönheit als Idee und Ideal

Schiller spricht an verschiedenen Stellen der ÄBr vom Ideal der Schönheit und von Ideen der Menschheit und Schönheit. Gehäuft kommen diese Begriffe im 16. und 17. Brief vor. Schon in den ersten beiden Sätzen des 16. Briefes werden „Ideal“ und „Idee“ erwähnt, wie das Zitat von NA 20, 360 zeigt.

Vom „*Ideal-Schönen*“ (NA 20, 361) ist das Schöne der Erfahrung verschieden. Und doch hat das „*Idealschöne*“ (NA 20, 361) verschiedene Eigenschaften, weil es in den „*Ideen der Vernunft in der Menschheit realisirt werden*“ (NA 20, 361) soll. In einem weiteren Satz erläutert Schiller diese Aussage mit Beispielen:

> *So denkt der reflektirende Mensch sich die Tugend, die Wahrheit, die Glückseligkeit; aber der handelnde Mensch wird bloß Tugenden üben, bloß Wahrheiten fassen, bloß glückselige Tage genießen* (NA 20, 361).

Die Idee der Schönheit wird also reflektiert im Gegensatz zur Schönheit, die erfahren wird.

Schiller will aus Sitten Sittlichkeit formen, er will Kenntnisse in die Erkenntnis führen und statt Glück die Glückseligkeit gewinnen. Das bezeichnet er als Geschäft der „*moralischen*“ und „*physischen*“ Bildung, und „*aus Schönheiten Schönheit zu machen, ist die Aufgabe der ästhetischen*“ (NA 20, 361).

Die allgemeine Idee der Schönheit ist der höchste Schönheitsbegriff und damit gleichzeitig eine apriorische Vorstellung wie die Idee der Menschheit, abgeleitet „*aus der Vernunft, als der Quelle aller Nothwendigkeit*“ (NA 20, 363).

Wie weit die Idee der Menschheit mit dem Ideale der Menschheit und die Idee der Schönheit mit dem Ideale der Schönheit übereinstimmen, soll nicht untersucht werden. Es soll nur gezeigt werden, daß Schillers Schönheitsidee auch auf Kant zurückgeführt werden kann; daß sie auch andere Quellen hat, z. B. bei Platon, ist unbestritten.

Für Schiller ist die allgemeine Idee der Schönheit ein Vernunftbegriff, wie er im 17. ÄBr erklärt. Kant und Schiller sehen also im Ideal des Schönen auch einen Ausdruck des Sittlichen. Das wird in § 59 der KU noch deutlicher durch Kant ausgesprochen. Schiller meint im 19. ÄBr, vor aller Bestimmung sei im Menschen eine leere Unendlichkeit, die durch eine wirkende Kraft Inhalt bekommen solle. Das Schöne helfe nun zwar nicht bei diesem Übergang, aber es verschaffe den Denkkräften die Freiheit, sich nach eigenen Gesetzen zu äußern. Dadurch

> *kann die Schönheit ein Mittel werden, den Menschen von der Materie zur Form, von Empfindungen zu Gesetzen, von einem beschränkten zu einem absoluten Daseyn zu führen* (NA 20, 370).

Das ist der schon mehrfach von Schiller geäußerte Gedanke, daß im ästhetischen Zustand die menschlichen Kräfte angeregt werden, z. B. durch den Spieltrieb. Im 23. ÄBr drückt er das so aus:

> *es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht* (NA 20, 383).

Die Wechselwirkung von Empfinden und Denken wird in verschiedenen Beziehungen aufgezeigt: „*Das Gemüth geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung*“ (NA 20, 375). Die mittlere Stimmung als ästhetischer Zustand bewirkt das Freiwerden der Denkkräfte durch die Schönheit als der zweiten Schöpferin:

> *Es ist also nicht bloß poetisch erlaubt, sondern auch philosophisch richtig, wenn man die Schönheit unsre zweyte Schöpferin nennt. Denn ob sie uns gleich die Menschheit bloß möglich macht, und es im übrigen unserm freyen Willen anheim stellt, in wie weit wir sie wirklich machen wollen, so hat sie dieses ja mit unsrer ursprünglichen Schöpferin, der Natur, gemein, die uns gleichfalls nichts weiter, als das Vermögen zur Menschheit ertheilte, den Gebrauch desselben aber auf unsere eigene Willensbestimmung ankommen läßt* (NA 20, 378).

Schillers Gedanke kommt bei Kant auch in § 17 der KU zum Ausdruck. Dort steht, daß nur der Mensch, der sich selbst bestimmt, eines Ideals der Schönheit fähig ist, eines Ideals der Vollkommenheit, das heißt des absoluten Daseins. Dazu gehören die ästhetische Normalidee als einzelne

Anschauung der Einbildungskraft und die Vernunftidee als Prinzip der Beurteilung für die Zwecke der Menschheit.

Im 23. ÄBr wiederholt Schiller das Thema des 20. ÄBr, wenn er erklärt, daß es nur den ästhetischen Weg gebe, um den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen. Durch die ästhetische Stimmung werde die Selbsttätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet, die Macht der Empfindung in ihren eigenen Grenzen gebrochen und

> *der physische Mensch so weit veredelt, daß nunmehr der geistige sich nach Gesetzen der Freyheit aus demselben bloß zu entwickeln braucht* (NA 20, 385).

Der physische Mensch wird durch Schönheitsempfindungen zum geistigen Menschen veredelt, der nach den Gesetzen der Freiheit lebt. Dabei ist der Schritt von der Schönheit zur Wahrheit und zur Pflicht leichter „*als der Schritt von dem physischen Zustande zu dem ästhetischen*“ (NA 20, 385). Dieser Schritt vom sinnlichen oder physischen Zustand zum ästhetischen, also vom Stoff zur Form, ist demnach schwieriger als der nächste, der folgen soll, der von der Schönheit zur Wahrheit, der „*Schritt von dem ästhetischen Zustand zu dem logischen und moralischen*“ (NA 20, 385).

Damit erklärt Schiller, daß es hinter oder über dem ästhetischen Zustand auch einen moralischen Zustand gibt, daß nach der ästhetischen Wahrheit die moralische Wahrheit kommt. Und das bedeutet, daß über der Ästhetik die Ethik steht. Es sind also zwei Bewegungen, von denen Schiller sagt,

daß die erste, die vom sinnlichen zum ästhetischen Zustand, schwieriger sei als die zweite, die vom ästhetischen zum moralischen Zustand. Der schwierige erste Schritt müsse allerdings von der Natur erleichtert werden; es ist die Bewegung aus dem Zustand der Unfreiheit in die Freiheit, von Nötigung und Zwang zur Form. Der zweite Schritt könne von der Selbstbestimmung des Menschen ausgehen; von der Schönheit zur Moral sei der Mensch in der Lage, sich selbst zu führen (NA 20, 384 – 385).

Die Veredelung des Menschen aus dem physischen durch den ästhetischen zum moralischen Zustand geschieht also unter Einwirkung der Schönheit, sie „*wird geleistet durch ästhetische Kultur*“ (NA 20, 388).

Schiller erklärt auch, daß der Urzustand bloß Idee sei, „*aber eine Idee, mit der die Erfahrung ... zusammen stimmt*“ (NA 20, 389), und daß der Nachweis weder bei einem Volk noch in einem bestimmten Zeitalter geführt werden könne. Doch er meint, daß der Mensch zwar nie völlig im tierischen Zustand war, ihm aber auch noch nie ganz entflohen ist. Das Höchste und das Niedrigste könne der Mensch in seiner Natur vereinen.

> *Es kann, mit einem Wort, nicht mehr die Frage seyn, wie er* [der Mensch] *von der Schönheit zur Wahrheit übergehe, die dem Vermögen nach schon in der ersten liegt, sondern wie er von einer gemeinen Wirklichkeit zu einer ästhetischen, wie er von bloßen Lebensgefühlen zu Schönheitsgefühlen den Weg sich bahne* (NA 20, 398).

Im 23. Brief wird die Veredelung des physischen Menschen zum geistigen nach den Gesetzen der Freiheit in den Grundsätzen erklärt. Im 24. Brief

werden die Entwicklungsstufen dieses Veredelungsvorganges behandelt. Jetzt steht fest, daß die Schönheit zur Wahrheit führt, von einer gemeinen Wirklichkeit zu einer ästhetischen durch Schönheitsgefühle. Schönheit veredelt also die Wirklichkeit. Schiller schildert in diesem Brief das Freiwerden des menschlichen Geistes aus der Sinnenwelt über den ästhetischen Stand hin zur objektiven Betrachtung.

> *Die Betrachtung (Reflexion) ist das erste liberale Verhältniß des Menschen zu dem Weltall, das ihn umgiebt* (NA 20, 394).

Der Mensch entwickelt sich durch Denken vom Sklaven der Natur zum Gesetzgeber. Was ihn beherrschte, wird zum Objekt. Mit der Behauptung der Selbständigkeit behauptet er auch seine Würde. Aus Dumpfheit und Unterwerfung kommt er zur freien Menschlichkeit.

> *Die Schönheit ist allerdings das Werk der freyen Betrachtung, und wir treten mit ihr in die Welt der Ideen* (NA 20, 396).

Die Schönheit sei, wie Schiller weiter sagt, zwar Gegenstand für uns, aber zugleich auch Zustand, „*sie ist zugleich unser Zustand und unsre That*“ (NA 20, 396). Die Schönheit als Zustand und Tat veredelt die gemeine Wirklichkeit des Menschen.

Das Schöne ist also edles Wohlgefallen, frei und ohne Interesse in der Zusammenstimmung. Schillers „Veredelung der Wirklichkeit“ könnte demnach eine Weiterentwicklung des ersten Schönheitsmomentes von Kant sein.

Von Veredlung spricht Kant direkt in § 59 der KU, der von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit handelt. Er sagt, nur in dieser Rücksicht sei

> *sich das Gemüth zugleich einer gewissen Veredlung und Erhebung über die bloße Empfänglichkeit einer Lust durch Sinneneindrücke bewußt* (KU 258).

Im 27. ÄBr schreibt Schiller:

> *Die Schönheit allein beglückt alle Welt, und jedes Wesen vergißt seiner Schranken, so lang es ihren Zauber erfährt* (NA 20, 411).

Es geht in den beiden letzten Briefen der Schrift um die Entwicklung des Schönen aus den Urgründen der Menschheit und den Umständen, die zur ästhetischen Bildung führen, und es geht um das Gleichmaß, „*welches die Seele der Schönheit, und die Bedingung der Menschheit ist*“ (NA 20, 399).

Die Freude am Schein als Kunstverständnis und die Neigung zu Putz und Spiel sind Grundbedingungen der ästhetischen Entwicklung des einzelnen Menschen und der Vereinigung von Menschen. Ein solcher „Staat des schönen Scheins“ existiert in jeder feingestimmten Seele und soll zu dem von Schiller geforderten ästhetischen Staat führen.

Das menschliche Herrscherrecht, den Schein von dem Wesen „*zurück*“ zu nehmen (NA 20, 401) wird in der Kunst des Scheins ausgeübt, und dadurch werden Schönheit und Wahrheit zugleich gefördert. Das ist eine These des 26. ÄBr. Doch darf der Schein keine Realität vertreten wollen; es muß

ästhetischer Schein sein. In der moralischen Welt darf Schein nur ästhetisch sein. Leider genieße man das Schöne der Natur nicht genug, ohne es zu begehren, sagt Schiller, man müsse aber das Kunstschöne ohne Zweckfrage bewundern.

Im 27. ÄBr schließt Schiller an eine Forderung an, die er schon am Anfang der Briefe erhoben hat, nämlich die Forderung nach dem ästhetischen Staat. Zwischen dem dynamischen Staat der Rechte, wo der Mensch dem Menschen als Kraft begegne, und dem ethischen Staat, wo er sich ihm mit der Majestät des Gesetzes entgegenstelle, bilde sich der ästhetische Staat, der im Kreise des schönen Umgangs als Gestalt erscheint, nach dem Gesetz: „*Freyheit zu geben durch Freyheit*“ (NA 20, 410). Die Freuden der Sinne genießt der Mensch als Individuum, die Freuden der Erkenntnis als Gattung, nur das Schöne genießt der Mensch als einzelner und als Gattung (NA 20, 411). Daraus folgt die Erkenntnis, daß nur die Schönheit alle Welt beglückt. Hier wird bei Schiller das von Kant postulierte Urteil zu einer Philosophie des Schönen. Der Geschmack, der bei Kant verbindendes Mittelglied zwischen der Gesetzgebung des Verstandes und derjenigen der Vernunft ist, woraus der Gemeinsinn wurde, hat sich bei Schiller zum ästhetischen Staat erweitert, zum objektiven Staat des schönen Scheins zur Beglückung der Welt durch Schönheit.

7. Schiller und Kant

Die Schönheitsbestimmungen Kants sind weitgehend logische Ableitungen aus dem System seiner kritischen Philosophie. Schillers Schönheitsbegriffe orientieren sich an der Philosophie Kants, aber sie gehen auch aus seiner Geschichtsbetrachtung und seiner dichterischen Gestaltungskraft hervor.

Kant will die Erkenntnisfähigkeiten des Menschen ergründen. Durch seine Bestimmung des Geschmacksurteils mit Allgemeingültigkeitsanspruch belegt das Gefühl von Lust oder Unlust die Mitte zwischen Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen. Er ordnet zwischen Verstand und Vernunft die Urteilskraft ein, die das Schöne begreift.

Für Schiller ist die Erkenntnis des Schönen vor allem eine sittliche Frage. Die Erziehung des Menschen durch die Schönheit ist Erziehung zur Freiheit auf der Erfahrungsgrundlage der Ästhetik.

Zu unterscheiden ist auch, daß Kant den Begriff „schön“ logisch analysiert und in der „Analytik des Schönen“ in vier Momente gliedert, und daß seine Begriffe mit dem Anspruch auf Allgemeinheit auftreten, während Schiller sich vielmehr mit der Wirkung der Schönheit auf den Menschen befaßt und sagt, wie das Schöne den Menschen erziehen und bessern kann. Schiller sieht wie Kant das Schöne als zweckfrei an, aber sein Schönheitsbegriff ist eng mit seinem Freiheitsbegriff verbunden.

Bei Kant ist das Schöne subjektiv. Für Schiller muß „schön“ mehr sein als nur subjektiv: Es muß sittlich allgemein sein, verbindlich für die Menschheit. Für ihn ist das Schöne Gegenstand der ästhetischen Erkenntnis, des Handelns und der Erziehung. Kant bestreitet den objektiven Schönheitsbegriff im Gegensatz zur subjektiven Vorstellung. Schiller sieht „objektiv“ in einem größeren Rahmen: verbindlich und sachlich wirklich für die Welt. Es ist etwas Subjektives, ob man das Schöne als schön empfindet, aber objektiv sollte es so sein. Das ist Schillers Aussage. Das Schöne muß sittlich verbindlich für alle sein, dann ist es objektiv. Schon vor den ÄBr hat Schiller in den Kallias-Briefen den nach seiner Meinung objektiven Schönheitsbegriff „Schönheit als Freiheit in der Erscheinung“ definiert. Alle seine Aussagen zur Schönheit in den ÄBr sind unter der Voraussetzung dieses Begriffs zu sehen und zu beurteilen.

Kant versucht in der „Analytik des Schönen“ zu klären, was es heißt zu sagen, etwas sei schön. Er will urteilen und spricht deshalb von der Urteilskraft, welche das Schöne durch das Geschmacksurteil definiert. Er untersucht das Geschmacksurteil in bezug auf die vier Kategorien, die er in der KrV aufgestellt hat und die sich gründen auf das Prinzip der subjektiven formalen Zweckmäßigkeit. Zu diesen vier Momenten kann man feststellen, daß das Schönheitsurteil zwar subjektiv ist, aber doch mit dem Verstand zu tun hat, weil sonst das Schöne nicht begriffen würde, denn Anschauung und Verstand müssen übereinstimmen. Schiller aber kommt zu dem Ergebnis, daß die Bestimmung der Schönheit durch die praktische Vernunft stattfindet (NA 26, 182). In dieser Unterscheidung

liegt eine wesentliche Weiterentwicklung der Grundsätze Kants durch Schiller, der die Erkenntnis des Schönen zu einer erzieherisch-sittlichen Frage verwandelt.

In den vier Momenten Kants gilt das Prinzip der subjektiven Zweckmäßigkeit, auch wenn die Schönheit mit dem Anspruch auf Allgemeinheit auftritt. Für Schiller aber muß Schönheit eine objektive Zweckmäßigkeit sein, verbindlich für die Menschheit.

Was unterscheidet Kant in diesen Momenten weiter von den Schönheitsaussagen Schillers?

Kant fragt nach den Gesetzmäßigkeiten des Urteils über das Schöne, er stellt Normen auf, er will Merkmale schaffen. Mit den Momenten gibt er Motive, Beweggründe, um etwas aus dem Bereich des Gefühls von Lust und Unlust zu normieren. Seine Momente sind Setzungen, die jedoch an das subjektive Empfinden gebunden sind. Er will sachlich und klar das Schöne gegen die Verstandeserkenntnis und das sittliche Handeln abgrenzen.

Schiller geht vom praktischen Leben aus – auch von der praktischen Vernunft. Er fragt, wie das Schöne im Bereich des Wirklichen wirkt. Was macht der Mensch aus der Erscheinung des Schönen? Was soll er aus der Schönheit lernen? Schiller sieht Schönheit als erzieherische Tatsache. Aus der sittlichen Pflicht betrachtet er die Stellung des Schönen im

menschlichen Leben und verdichtet die Beziehungen zwischen ästhetischen und ethischen Begriffen.

Das Kapitel „Deduction der reinen ästhetischen Urtheile“ bringt in den §§ 34 und 35 der KU erneut die Aussage Kants, daß kein objektives Geschmacksurteil möglich sei, weil das Prinzip des Geschmacks das subjektive Prinzip der Urteilskraft überhaupt sei. Gerade gegen diese Festlegung wendet sich Schiller in den Kallias-Briefen, wenn er sagt:

> *Den objectiven Begriff des Schönen, ... an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben* (NA 26, 170).

An diesen Aussagen unterscheiden sich Kant und Schiller. Hier geht Schiller über Kant hinaus. Nach Kant finden sich objektive Prinzipien nicht beim Geschmacksurteil, sondern nur auf dem Gebiete des Erkennens oder der sittlichen Beurteilung. Ableitungen nach Gesetzen des Verstandes sind danach objektiv, genau wie die Aufgaben des Kategorischen Imperativs. Subjektiv sei dagegen das ästhetische Urteil, weil es nicht auf Begriffe zielt.

Schiller aber sieht das Schöne als eine notwendige Aufgabe in der Natur der sinnlichen Vernunft und damit objektiv: „*Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperatif*“ (NA 27, 71). Das ist Schillers Forderung. Sein Schönheitsbegriff, „*der eine andere Quelle hat, als die Erfahrung*“ (NA 20, 340), wird zur notwendigen Bedingung der Menschheit, und das Schöne wird dadurch zu seinem „Kategorischen

Imperativ“, der objektiv ist und sich aus der praktischen Vernunft herleitet. Für die ästhetisch-sittliche Erziehung des Menschen ist das Schöne eine objektive Forderung.

Durch die „*Schönheit als Symbol der Sittlichkeit*“ (KU 254) verlegt Kant den ästhetischen Gegenstand in den Bereich der Gesetze der Sittlichkeit. Das ästhetische Erkennen wird zur Harmonie von Verstand und Vernunft, und das Schöne wird als Gefühl der Menschlichkeit erkannt. Diese Wendung übernimmt Schiller im Zusammenhang von Schönheitsidee und Menschheitsidee. Das ist der Weg von der Ästhetik zur Ethik, „*weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert*“ (NA 20, 312). Wenn eine Menschheit existiert, dann soll auch eine Schönheit sein, fordert Schiller im 15. ÄBr, und diese Schönheit ist das Symbol des Sittlich-Guten, denn das Schöne versetzt den Menschen in eine tugendhafte Stimmung und bricht die Begierden.

Für Schiller wird das Prinzip der subjektiven formalen Zweckmäßigkeit beim Schönheitsempfinden objektiviert zum Prinzip der allgemeinen Sittlichkeit. Kants „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“ kann als Ausgangspunkt für Schillers „Schönheit als Freiheit in der Erscheinung“ angesehen werden. Aber Schönheit ist für Schiller noch mehr als nur Darstellung der Sittlichkeit, Schönheit soll zur Sittlichkeit hinführen.

Kant bezeichnet in § 59 der KU die Autonomie von praktischer Vernunft und Urteilskraft als Grundlage von Schönheit und Sittlichkeit, wenn er sagt:

> *sie* [die Urteilskraft] *giebt in Ansehung der Gegenstände eines so reinen Wohlgefallens ihr selbst das Gesetz, so wie die Vernunft es in Ansehung des Begehrungsvermögens thut* (KU 258).

Ist das der Kantische Grundsatz, auf den sich Schiller bezieht, wenn er zu dem Ergebnis kommt, daß die Beurteilung der Schönheit durch die praktische Vernunft stattfindet? Sein Satz: „*Reine Selbstbestimmung überhaupt ist Form der praktischen Vernunft*“ (NA 26, 182) deckt sich nämlich mit Kants Erklärung.

Auch Kants Aussage in § 59 der KU, daß der Geschmack „*den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse*“ (KU 260) möglich macht, kann Grundlage für Schillers Schönheitsbestimmungen sein. Kant öffnet durch diesen „Übergang“ den Weg für die Selbstbestimmung des ästhetischen Urteils, auf dem Schiller durch ästhetische Erziehung den Menschen moralisch bessern will. Während aber Kant noch zwischen Vernunft und Urteilskraft trennt, weil für ihn die Schönheit nur Symbol der Sittlichkeit ist, bedeutet für Schiller ästhetische Erziehung auch sittlich-moralische Erziehung, wie er im 23. ÄBr sagt:

> *Durch die ästhetische Gemüthsstimmung wird also die Selbstthätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet* (NA 20, 384 – 385).

Durch die Schönheit führt der Weg zur Freiheit.

III. Wilhelm von Humboldt

1. Humboldt und die Ästhetik

Seit einigen Jahrzehnten rückt Humboldt, dessen Hauptbedeutung immer noch als Staatsmann gesehen wird, mehr und mehr ins Interesse der Philosophie. Aber es sind vor allem seine sprachwissenschaftlichen Werke, die im Zuge der Ausdehnung der Sprachphilosophie Beachtung finden, während die ästhetischen Schriften noch weitgehend unerschlossen sind.

Aussagen zur Ästhetik, zur Kunst und zur Schönheit finden sich in vielen sprachwissenschaftlichen Abhandlungen Humboldts, denn Sprache und Kunst werden oft verglichen, weil die Tätigkeit des Sprechenden mit der des Künstlers Ähnlichkeit hat; oft geht der Vergleich bis zur Übereinstimmung.

In Humboldts Jenaer Zeit entstanden verschiedene ästhetische Schriften, so 1795 „Über die männliche und weibliche Form“, die in der ersten Ausgabe von Schillers Zeitschrift „Die Horen“ veröffentlicht wurde.

Ein Ergebnis der Zusammenarbeit mit Goethe und Schiller ist auch Humboldts ästhetisches Hauptwerk „Aesthetische Versuche. Erster Theil. Ueber Göthes Herrmann und Dorothea.“, das 1798 in Paris entstand und 1799 gedruckt wurde. Aus dem Titel ist zu schließen, daß mehrere Folgen ästhetischer Untersuchungen geplant waren, aber es blieb für lange Zeit

sein letzter ästhetischer Versuch. Das Sprachgenie Humboldt hatte Goethes Epos redigiert und die Metrik überprüft. Dabei war er so tief in die dichterischen Vorstellungen Goethes eingedrungen, daß er in wenigen Monaten eine Interpretation zum Goethewerk verfassen konnte, die sich gleichzeitig zu einer Philosophie der Poetik von Goethe und der großen Dichtungswerke der Vergangenheit ausweitete.

Wilhelm von Humboldt entwickelt in den „Ästhetischen Versuchen“ neben der Interpretation von „Hermann und Dorothea“ eine Kunsttheorie, die Gedanken von Solger und Schelling vorwegnimmt, so im Hinblick auf die Bedeutung von Phantasie und Einbildungskraft für die Kunst. Auch er spricht schon von der Einheit der Kunst, wie später Solger, er nennt es die Identität, die wie ein Band alle Künste umschlingt, die Schelling als ein Kunstwerk in unterschiedlichen Gestalten bezeichnet. Für Humboldt ist das Werk, das wie eine eigenständige Ästhetik angesehen werden kann, der Übergang von seiner frühen Naturphilosophie zur späteren Sprachphilosophie.

Anfang 1793 hatte Schiller eine Diskussion mit seinem Freund Körner über die „Natur des Schönen“. In mehreren Briefen versuchten beide, die Kantische „subjektive Schönheit“ zu überwinden und einen neuen Begriff der „objektiven Schönheit“ aufzustellen. Dieser Briefwechsel ist unter der Bezeichnung „Kallias-Briefe“ als literarisch-philosophisches Fragment erhalten. Eine ähnliche Diskussion führte Humboldt von Oktober 1793 bis März 1794 mit Körner. Leider liegen nur die Briefe Humboldts an Körner

vor; Körners Antworten waren schon bei der ersten Ausgabe von Humboldts Briefen an Körner durch Jonas 1880 nicht mehr auffindbar, wie der Herausgeber beklagt. Aber Körners Meinung ist teilweise in den Aussagen von Humboldt umrissen. Nach Jonas Ausgabe 1880 wurden weitere Briefe Humboldts an Körner entdeckt, die dann in die Veröffentlichung von Albert Leitzmann 1940 aufgenommen wurden. Die Ausgabe von Leitzmann ist Grundlage für diese Untersuchung; und zwar die Briefe vom 27.10.1793 bis zum 28.3.1794, in denen es um ästhetische Ideen und eine Begriffsbestimmung des Schönen geht.

Sowohl Humboldt als auch Körner waren mit Kants kritischer Lehre bestens vertraut. Körner hatte schon Schiller auf Kant hingewiesen und mit ihm ausführlich vor allem die „Kritik der Urtheilskraft“ diskutiert. Humboldt wird oft als „Kantianer“ bezeichnet, was wohl auf seine Anerkennung der Kantischen Philosophie zurückzuführen ist, denn seine Aussage, Kant habe das größte philosophische Werk eines einzelnen unternommen und vollbracht, fand kaum Widerspruch. Aber er stellt nicht wie Kant in der KU die Frage nach der Möglichkeit der Erkenntnis des Schönen, sondern er will dessen Bedeutung für den Menschen ergründen, weil er Schönheit für das menschlichste Gefühl des Menschen hält (Kö 3).

In der brieflichen Diskussion suchen Humboldt und Körner nach einer Begriffsbestimmung für das Schöne, wobei sie von Kants Schönheitsbestimmungen in der „Kritik der Urtheilskraft“ ausgehen. Körner vertritt dabei seine auch zur gleichen Zeit gegenüber Schiller

geäußerte Auffassung, Kunst und Schönheit müßten als objektive Eigenschaften definierbar sein, während Humboldt zunächst den subjektiven Standpunkt des Kantischen Geschmacksurteils vertritt, aber dann über die Grundkonzeption der KU hinausgeht.

In den Briefen an Körner bereitet Humboldt eine Theorie des Schönen vor, die später zur Grundlage seiner Dichtungsästhetik in den „Ästhetischen Versuchen“ wird. In dieser Arbeit sollen die Schönheitssuche Humboldts in den „Körner-Briefen“ und einige Grundbegriffe in den „Ästhetischen Versuchen“ untersucht werden.

2. Wilhelm von Humboldts Briefe an Christian Gottfried Körner

2.1. Der Brief vom 27. Oktober 1793

Die Briefe sind die Fortsetzung einer Diskussion, die Humboldt während eines Aufenthalts in Dresden mit Körner geführt hatte. Es ging um die „ästhetischen Ideen“, welche Gegenstand der Gespräche waren, in denen die Überlegungen Körners Humboldt zu weiterem Nachdenken und zu „*mehr Licht*“ führten, wie er am Anfang des ersten Briefes betont (Kö 1). Diese Ideen hätten ihn seitdem dauernd beschäftigt und würden ihn auch weiterhin nicht loslassen, weil es nicht möglich sei, sich, ohne Klarheit zu finden, von ihnen zu trennen.

Es waren die gleichen Gedanken und Überlegungen, die auch in der Freundschaft zwischen Humboldt und Schiller eine Rolle spielten, es waren ästhetische Überlegungen, die vor allem von der Transzendentalphilosophie ausgingen, es ging also um die Kantische Kritik.

Er habe, schreibt Humboldt an Körner, alle kritischen Schriften Kants von neuem „*von einem Ende zum andren durchgelesen*“ (Kö 1), und er verdanke dieser Arbeit erneut sehr viel. Er hält diese Schriften für den Hauptcodex in philosophischen Angelegenheiten, und er vergleicht sie mit dem „Corpus iuris“ in Rechtssachen. Seine Zweifel gegenüber der „Kritik der reinen Vernunft“ und der „Kritik der praktischen Vernunft“, die er vielleicht einmal gehabt habe, seien jetzt ganz verschwunden, allein in der „Kritik der Urteilskraft“ glaubt er Flüchtigkeiten bemerkt zu haben, die eventuell Erweiterungen oder sogar Berichtigungen des Kantischen Systems erlauben.

Im Gegensatz zu Schiller, der die ästhetischen Ideen gestalterisch weiterverarbeitete - nicht nur in seinen ästhetischen Schriften, sondern auch in den philosophischen Gedichten, z. B. in „Das Ideal und das Leben“ oder im „Wallenstein-Drama“ - ging es bei Humboldt mehr um die Analyse ästhetischer Grundsätze. Er bezeichnet das Körner gegenüber als die Hauptfrage aller Untersuchungen über die ästhetischen Urteile, nämlich, „*ob das Schöne sich durch Begriffe objektiv bestimmen lasse?*“ (Kö 2). Diese Frage wird Hauptgegenstand der Diskussion in den Briefen an Körner. Humboldt will, wie schon vor ihm Schiller, beweisen, dass die

Festlegung Kants, das Schöne sei rein subjektiv und nicht objektiv erklärbar, einer Ergänzung bedarf. Schiller hatte am 21.12.1792 an Körner geschrieben, daß er glaube, den objektiven Begriff des Schönen gefunden zu haben, und er wolle seine Gedanken darüber bald veröffentlichen (NA 26, 170-171). Humboldt hatte im Brief vom 27.10.1793 an Körner die Frage nach dem objektiven Schönheitsbegriff zur Hauptfrage erklärt und gesagt, in dieser Hinsicht erlaube das System Kants Erweiterungen (Kö 2).

Er hatte sich intensiv mit Kant auseinandergesetzt. Eduard Spranger führt den Beweis, daß sich bis zu den Briefen an Körner dreimal ein Kantstudium bei Humboldt nachweisen läßt.[2] Schon in der Frankfurter Universitätszeit 1787/88 während seiner juristischen Studien habe er sich mit Kant befaßt (Spranger 64 ff.), aber zum ersten ausführlichen Studium sei es erst im Sommer 1788 bis Anfang 1789 in Göttingen gekommen. Zunächst war es nur die „Kritik der reinen Vernunft“, die Humboldt am 15.6.1788 im Brief an Beer als „sehr schwer“ bezeichnet, aber im Februar 1789 schreibt Alexander von Humboldt an Wegener, Wilhelm habe *„jetzt alle Werke von Kant gelesen und lebt und webt in seinem Systeme“* (Spranger 65).

---

[2] Dr. Eduard Spranger „W. v. Humboldt und Kant“, in: Kant-Studien, Zs., 13. Band, 1908, S. 57-129.

Das zweite Kant-Studium beschäftigt Humboldt im Sommer 1791 und umfaßt jetzt alle drei Kritiken. Er schreibt dazu am 22.08.1791 an Jacobi, er wolle eine ernstliche Revision seiner Überzeugungen vornehmen *„und studiere das Kantische System von vorn an von neuem durch“* (Spranger 66).

Über sein drittes Kant-Studium schreibt Humboldt an Körner im Brief vom 27.10.1793, daß er den Kantischen Schriften wiederum sehr viel verdanke, aber er meint, die „Kritik der Urtheilskraft“, die diesmal im Mittelpunkt seiner Studien stand, sei im Hinblick auf die Analyse des Schönen erweiterungsfähig. Das Studium fiel in die Zeit, in der sich Humboldt vorwiegend mit ästhetischen Fragen beschäftigte, die vor allem mit Schiller und Körner diskutiert wurden. Er will sich nicht damit abfinden, daß das Schöne, und damit ästhetische Urteile über die Kunst, nicht durch Begriffe bestimmbar seien.

Von dem Fall, daß das Schöne sich nicht durch Begriffe objektiv bestimmen lasse, gehe Kant aus, schreibt Humboldt. Danach sei jeder Versuch „*zu einer durch Regeln gesetzgebenden Aesthetik vergeblich*“ (Kö 2), und deshalb könne man schon geneigt sein, zu prüfen, ob denn nicht doch das Schöne durch Begriffe objektiv bestimmbar sei. Humboldt will also die Endgültigkeit der Kantischen Festlegung nicht gelten lassen und unterzieht sie deshalb einer Überprüfung (Kö 2).

Für ihn ist es offenbar, daß das Wohlgefallen am Schönen weder durch einen Begriff erregt werde noch auch der Gegenstand des Schönen durch bestimmte Begriffe geschildert werden könne. Das ist noch Kantisch. Aber er meint weiter, es sei vielleicht möglich, die Begriffe oder Ideen „*im Kantischen Sinne des Worts*“ (Kö 2) zu bestimmen, die in der Seele mit dem Wohlgefallen am Schönen rege würden. Er meint damit Begriffe, die der Gegenstand nicht wie logische hervorbringt, sondern deren „Regewerdung“ er nur veranlaßt. Das ist Humboldts Suchen nach einer Erweiterung des Kantischen Standpunktes, während Schiller von der praktischen Vernunft ausgeht und Schönheit als Freiheit in der Erscheinung definiert (NA 26,183).

Humboldt geht von Kant aus, der im § 35 KU vom Geschmack als subjektiver Urteilskraft spricht und im ersten Absatz sagt:

> *Die subjective Bedingung aller Urtheile ist das Vermögen zu urtheilen selbst, oder die Urtheilskraft* (KU 145).

Kant sagt dann weiter, daß Einbildungskraft und Verstand bei der Urteilskraft zusammenwirken müßten.

Humboldt sieht in diesem § 35 KU den Hinweis, wie die Kantische Meinung zu erweitern sei und führt gegenüber Körner aus dem weiteren Text die Aussage Kants an, daß der Geschmack ein Prinzip der Unterordnung des Vermögens der Anschauungen, also der Einbildungskraft, unter das Vermögen der Begriffe, also des Verstandes,

enthalte und „*nicht der Anschauungen unter Begriffe*“ (Kö 2). Das läßt für ihn den Schluß zu, daß ein schöner Gegenstand „*die den Kategorien zum Grunde liegenden Begriffe rege macht*“ (Kö 3), sofern es seine Eigenschaften seien.

Humboldt meint, wenn der Verstand tätig werde, dann werde er es durch seine Begriffe, die Kategorien. Er denkt sich das Spiel von Einbildungskraft und Verstand im Zusammenwirken so, daß die Einbildungskraft die sinnliche Form darstelle und der Verstand mit seinen Kategorien dann die Übereinstimmung herstelle. So könne das Mannigfaltige mit einem Begriff verbunden werden, der zwar kein reiner Verstandesbegriff sei, aber in der Übereinstimmung auf das übersinnnliche Substrat hindeute, „*das allem Schönen zum Grunde liegt*“ (Kö 2).

Er schließt aus dieser Regel, daß ein schöner Gegenstand von der Art sein müsse, daß dadurch in der Einbildungskraft ein Begriff von Einheit im Verstand rege werde. Wie das vorgeht, kann er nicht beschreiben, deshalb bittet er Körner, die Richtigkeit seiner Schlüsse zu überprüfen.

Für die Überprüfung stellt Humboldt einen Leitsatz auf, der über Kant schon hinausführt und mehr mit Schiller korrespondiert. Er sagt: „*Schönheit ist, wenn nicht das Höchste, so doch das menschlichste Gefühl des Menschen*“ (Kö 3). Das entspricht zwar noch dem subjektivem Prinzip des Geschmacks bei der Urteilskraft, das Kant in der KU als Möglichkeit der Erkenntnis des Schönen behandelt, aber es schließt auch schon die

pädagogische und ethische Bedeutung für den Menschen mit ein. Die Schönheit als das menschlichste Gefühl des Menschen ist für Schiller der Zauber der Beglückung, denn: „*Die Schönheit allein beglückt alle Welt*“ (NA 20, 411) sagt er in den ÄBr.

Humboldt begründet seinen Satz dann gegenüber Körner. Er sagt, das Höchste, was der intelligente Mensch denken könne, seien die vier reinen Verstandesbegriffe und die sinnliche Anschauung. Er sieht beides in seinem Satz eng verknüpft und meint, dadurch werde deutlich, daß das Gefühl der Schönheit weder eine Wirkung der theoretischen noch der praktischen Vernunft sei, sondern aller Vernunftvermögen überhaupt, und sei „*nun eigentlich das, was alle menschliche Kräfte erst in Eins verknüpft*“ (Kö 3).

Also „*Schönheit ist, wenn nicht das Höchste, so doch das menschlichste Gefühl des Menschen*“ (Kö 3). In diesem Satz sieht Humboldt den Gesichtspunkt, von dem aus die Untersuchungen interessant werden, weil er wünscht, die Kenntnis des Menschen und die Prinzipien seiner Bildung im Zusammenhang behandelt zu sehen. Noch fehlt eine solche Zusammenstellung, und deshalb fehle es auch an Einsicht *„über praktische, sich auf die Bildung des Menschen beziehende Dinge*“ (Kö 3).

Hier, beim Einfluß des Schönen auf die Bildung des Menschen, findet Humboldt Erweiterungsbedarf in der KU, der sich nicht nur auf „*Berichtigungen einzelner Sätze*“ beziehe, sondern „*Erweiterungen des*

ganzen Systems“ (Kö 2) erlaube. Von dieser Frage geht er bei seinen ästhetischen Untersuchungen aus, wenn er versucht, Schönheit als Gefühl des Menschen in eine Bildungstheorie umzusetzen. Es ist das gleiche Vorhaben, das Schiller in den Kallias-Briefen vorantrieb, und das er später in den Ästhetischen Briefen zur Grundlage der Erziehungsfrage erhob. Schillers Versuch einer Versöhnung der menschlichen Triebe im Ästhetisch-Schönen korrespondiert mit Humboldts Frage nach der Einheit von Sinnlichkeit und Vernunft bzw. Empfindung und Ethik im Erleben des Schönen, wie es sich in dem genannten Satz ausdrückt.

Humboldt will den bildenden Wert des Schönheitsgefühls herausstellen und sucht nach einer Möglichkeit, dessen Wirkung im Menschen zu erfassen und zu beschreiben und damit zugleich Kantische Begriffe und Ideen zu bestimmen, die „*in der Seele zugleich mit dem Wohlgefallen an Schönheit rege werden*“ (Kö 2). Er will aus dem subjektiven Prinzip des § 35 KU objektive Bestimmungen herleiten.

Mit seinem Leitsatz in diesem ersten Brief an Körner, daß Schönheit das menschlichste Gefühl im Menschen sei, macht er deutlich, daß das Ästhetische ein eigener Wirkungskreis des denkenden und empfindenden Menschen ist. Das Schönheitsgefühl wird als das zentrale Vermögen beschrieben, die menschlichen Kräfte durch ästhetischen Sinn zu verknüpfen.

Der Brief endet mit Reiseerinnerungen, Grüße an und von Bekannten, einem Hinweis auf „Schillers“ und verschiedene Besorgungen sowie dem Gedanken, Körner würde an diesem „*Vorschmack von Aesthetik genug haben*“ (Kö 3).

In einem Brief vom 9.11.1793 findet sich der Satz, er, Humboldt, sei „*noch immer in Gedanken bei dem Brief, in Ideen von Schönheit und Kunst*“ (Kö 4). Aber erst im Brief vom 19.11.1793 kommt er auf Kunst und Ästhetik zurück.

2.2. Der Brief vom 19. November 1793

Inzwischen muß eine Antwort von Körner eingegangen sein, denn Humboldt bezieht sich auf einen Brief, der ihm eine herzliche *und „warlich unbeschreibliche Freude*“ (Kö 5) gemacht habe. Der „*Umgang in Ideen*“ (Kö 5) sei ein seltener Genuß, vor allem über die Entfernung, und Humboldt versichert, er wolle im Briefschreiben nicht sparsam sein.

Er will jedoch jetzt den „*abgerissenen Faden*“ (Kö 5) des angefangenen Briefes nicht aufnehmen, und so sind seine Ausführungen als Antwort auf Körners Gedanken zu verstehen.
Körner habe Recht, „*eine neue Schöpfung muß aus dem Chaos gesammelter Materialien hervorgehen*“ (Kö 5), und der gute Geist des Zeitalters wolle es, daß die neue Schöpfung ihre Gestalt aus den Händen

der Kunst empfange. Man müsse das schon Gesammelte ordnen und benutzen, um die philosophische Aufklärung, die in der Kunst immer noch unfruchtbar bleibe, zu nutzen, um die Gesetze auszuspähen, nach welchen das ewige Schicksal des Menschen dem einen „*großen unendlichen Ziele zu … führt*“ (Kö 6). Die Zeit sei vorbereitet, die Kritische Philosophie Kants verbinde Erfahrung und Gelehrsamkeit, und das Feld müsse bearbeitet werden.

> *Von der Theorie der Bildung des Menschen existirt höchstens eine Theorie der Erziehung und Gesetzgebung* (Kö 7),

aber nicht der Religion, nicht der Bildung durch Leben und Umgang, nicht der allgemeinen Grundsätze von Erziehung und Gesetzgebung, und es fehle vor allem eine philosophische Geschichte der Menschheit.

Humboldt antwortet auf Körners Hinweise, daß nach beider Überzeugung „*unserm Zeitalter gerade Bildung des Geschmacks*“ (Kö 7) fehle und der Einfluß des gebildeten Geschmacks auf die handelnden Kräfte. Eine mögliche Art, das abzustellen, sei das Studium der Geschichte der Griechen, denn diese Nation hätte der Herrschaft des ästhetischen Sinnes eine bewundernswürdige Charaktereinheit gegeben. Man solle nicht versuchen, diese Einheit wieder hervorzubringen, denn man stehe inzwischen auf einer höheren Stufe oder wenigstens auf einer, „*die uns höher führen kann*“ (Kö 8), denn offenbar sei man im Werden.

Diesen Vorgang des Werdens beschreibt Humboldt in vier Abschnitten, die zu jener höchsten Einheit, der Herrschaft des ästhetischen Sinnes führen soll. Die notwendige Einheit des Charakters durch Ausbildung des Verstandes „*bringt Ausbildung der praktischen Vernunft hervor*“ (Kö 8). Das sittliche Prinzip der praktischen Vernunft ist demnach immer auch ästhetisch, weil es notwendigerweise das allgemeine Gesetz direkt darstellt. Dagegen hat das ästhetische Prinzip nicht unbedingt das Sittliche zur Voraussetzung.

Die vier Abschnitte, die gegenüber der ästhetischen Einheit des Charakters der Griechen das Werden unserer Zeit bezeichnen, nennt Humboldt Stufen von höherer und niederer Würde, die er in vier Klassen teilt:

> *1. Einheit durch Herrschaft* körperlicher Sinnlichkeit – *Einheit der Rohheit – bei allen barbarischen Völkern.*
> *2. Einheit der* ästhetischen Kräfte – *bei den Griechen. Mit dieser verbindet sich in spekulativen Köpfen eine Einheit durch Vernunft – bei Platon.*
> *3. Mangel an Einheit durch große Ausbildung des Verstandes .*
> *4. die höchste Einheit, hervorgehend aus jenem Mangel* (Kö 8).

Humboldt fährt dann mit den Gedanken fort, Ausbildung des Verstandes bringe Ausbildung der praktischen Vernunft hervor, die als Inhalt des formalen Gesetzes Vollkommenheit fordere und Einheit der Kräfte. Dafür wende sich die praktische Vernunft „*an die Richterin aller menschlichen Kräfte, die Reflexion*“ (Kö 8). Das ist die Brücke zur Kantischen „Kritik der Urtheilskraft“, aber Humboldt erwartet auf diesem Weg die Einheit der Reflexion nur als Ziel, als etwas Unerreichbares, „*dem wir nachstreben*

müssen“ (Kö 8), und meint damit den Umfang der Ideen, die ihm die teuersten seien.
Der Vier-Stufen-Weg zeigt, daß Humboldt im Schönen und in der Ästhetik die Verbindung zwischen den unteren und oberen Seelenkräften des Menschen sieht. Das Schöne ist eine Vorstufe zur moralischen Erkenntnis, weil durch die Kunst Phantasie und Einbildung angeregt und gestaltet werden. Damit berührt er eine der Hauptfragen, um die es bei seiner Schönheitssuche geht, nämlich neben der Frage, ob das Schöne sich durch Begriffe objektiv bestimmen lasse, wie es am Anfang der Korrespondenz heißt, auch, wie und in welcher Weise der Kunst und dem Schönen eine moralische Bedeutung zukommt.

2.3. Der Brief vom 18. Januar 1794

Wieder bezieht sich Humboldt zunächst auf einen Brief von Körner, der sein „*Nachdenken lang und anhaltend beschäftigt*“ (Kö 9) hat. Er stellt Abweichungen in den Meinungen fest, hofft jedoch, in der „Hauptsache“ nicht zu irren.

Körner hat offensichtlich versucht, Eigenschaften der Schönheit zu entwickeln, aus der sie objektiv zu bestimmen ist und durch welche der schöne Gegenstand aus der Reihe der übrigen Dinge gleichsam hervorspringe. Er wolle dadurch Unabhängigkeit für die Schönheit sichern, auf die sie bei einem anderen System keinen Anspruch erheben könne, weil

kein anderes dem schönen Gegenstand geeignet sei. Das, sagt Humboldt, sei für ihn immer „*überaus interessant gewesen*“ (Kö 9).
Körners System entspringe aus der hohen Achtung vor der Schönheit und führe auch auf diese wieder zurück, und auch die leblose Natur scheine sich nach dieser Idee dem Ideale zu nähern, dessen Ähnlichkeit ihr den Stempel der Schönheit aufdrücke. So sehr ihn aber Körners Theorie reize, meint Humboldt, so habe sie ihn bisher doch nicht überzeugen können. Er will Körners Sätze einzeln besprechen.

Er stellt zunächst fest, daß das Kantische Erfahrungsurteil und das Geschmacksurteil ihm wesentlich verschieden scheinen. Er folgt damit Kant, der das Geschmacksurteil von anderen Urteilsarten getrennt und deutlich gemacht hatte, daß der Bestimmungsgrund beim Geschmacksurteil nur subjektiv sein könne, was bedeutet, daß Aussagen des Geschmacksurteils sich nicht am Objekt nachweisen lassen.

Beim Erfahrungsurteil, schreibt Humboldt weiter, sei kein Gefühl notwendig, es seien bloße Wahrnehmungen „*und nur unsre Vorstellungskraft ist thätig*“ (Kö 9). Sobald aber „Schönheit“ ausgesprochen werde, scheine die Vorstellung von Wohlgefallen davon unzertrennlich zu sein. Das entspricht Kant, der vom Geschmacksurteil sagt, es sei subjektiv und auf das Gefühl von Lust und Unlust bezogen.
Humboldt fährt fort, wo Wohlgefallen fehle, könne er auch keine Schönheit entdecken und wehrt sich dann gegen Allgemeinurteile. Die Übereinstimmung eines Kunstwerkes mit Schönheitsregeln oder dem

Geschmack von Kennern berechtige noch nicht, es als schön zu bezeichnen, wenn das Gefühl der Lust nicht dazukomme, sonst sei es nur Nachsprechen anderer Urteile. Es sei eben nicht gleich wie „*mit dem Gefühl der Moralität, des Rechts*“ (Kö 10).

Den Gedanken verdeutlicht Humboldt an einem Vergleich. Er sagt, auch wenn jemand an Unmoralität und Ungerechtigkeit Wohlgefallen hätte, so müsse er doch zugeben, daß eine tugendhafte Handlung tugendhaft und eine lasterhafte lasterhaft sei. Doch wie wolle man den Geschmacklosen zwingen, das Schöne schön und das Häßliche häßlich zu nennen? Das sei nur durch Verbesserung des Geschmacks möglich. Damit geht Humboldt über Kant hinaus, der noch gesagt hatte, jeder habe seinen eigenen Geschmack. Kant analysiert und stellt fest, Humboldt jedoch will das Schönheitsempfinden des Menschen durch allmähliche Verbesserung des Geschmacks für die Bildung und Erziehung nutzen. Ohne richtiges Gefühl könne auch der Verstand beim Geschmacksurteil nicht richtig urteilen.

Er will aus dem Wesen der Schönheit beweisen, daß das Wohlgefallen am Schönen nicht Begriffen folgt, die notwendig wären, wenn es in Begriffe auflösbar sein sollte. Er schreibt: „*Alles Eigenthümliche des Schönheitsgefühls*“ (Kö 10) entspringe aus der Verknüpfung der denkenden und empfindenden Kräfte, und das würde verschwinden, wenn es nur operative Wirkung des Vorstellungsvermögens auf das Gefühl sei. Das aber würde es, wenn die Schönheit in objektiven Eigenschaften der Dinge bestehe und deren Wahrnehmung das Gefühl der Schönheit hervorbringe.

Er versucht hier, Körners objektiven Schönheitsbegriff zu widerlegen, entfernt sich jedoch auch von Kants subjektiver Schönheit und nähert sich mehr Schillers Bedeutung des Schönen als Grundlage der Erziehung des Menschen an.

Körner und Humboldt bewegen sich beide noch in den Kantischen Kategorien der „Kritik der reinen Vernunft“, nach denen Kant in der „Kritik der Urtheilskraft“ in der „Analytik des Schönen“ die vier Momente der Schönheit definiert hat. So vertritt Körner wohl die Meinung, die Kategorie, welche auf die Anschauung Anwendung finde, sei die der Qualität. Humboldt aber fragt, ob denn die Quantität, „*da doch das Schöne Eins und ein Ganzes ist*“ (Kö 10), oder die Relation, da es von äußerem und innerem Zwange frei sein müsse, untätig zu bleiben haben?

Humboldt hält Körners Unterscheidung zwischen geordneten Objekten und denen, die man schätzen soll, für wichtig, aber er meint, das passe nicht ganz zur Kantischen Vorstellungsart, sondern mehr zu seiner. Die Definition für geschätzte Objekte, die aus zerstreutem Stoff durch Einbildungskraft zusammengesetzt seien, scheine mehr Subjektives in den Begriff der Schönheit zu bringen, sagt er, „*als Ihre Theorie sonst zu erlauben scheint*“ (Kö 10).

Er entwickelt dann seine Vorstellung über Schönheit, die über die Kantische hinaus geht, aber sich doch von derjenigen Körners unterscheidet. Er stellt sich die Schönheit als ein Mittelwesen „*zwischen*

den vorstellenden und thierisch empfindenen Kräften vor“ (Kö 11). Auch wenn diese Vorstellung nicht gerade vorzüglich sei, so empfehle sie sich doch durch die Fruchtbarkeit ihrer Folgen. Danach entspringe das sinnliche Gefühl weder aus Begriffen noch lasse es sich auf Begriffe zurückführen, „*wenn wir nemlich alles Schöne absondern*“ (Kö 11). Dagegen lasse das moralische Gefühl sich nicht nur auf Begriffe zurückführen, sondern entspringe auch aus solchen. Das Schöne sei mit beiden verwandt, es entspringe nicht aus Begriffen, müsse aber doch die Entwicklung in Begriffen erlauben; und an diesem Punkt zweifle er am Kantischen System, „*das auch dieß nicht verstattet*“ (Kö 11).

Mühsam und in kleinen Schritten entwickelt Humboldt seine Theorie des Schönen über Kant hinaus, aber nicht gleichlautend mit Körner. Er hält noch einmal fest, daß alles Schöne allein subjektiv und damit die Schönheit „*bloß in uns“* sei, doch das Wesentliche derselben *„eine moralische d. i. unsinnliche Idee sinnlich dargestellt*“ (Kö 11) werde. Damit will er nicht eine bildliche Darstellung oder eine förmlich herkömmliche bzw. übertragene bezeichnen, aber es ist schon der Gedanke, den Hegel später mit dem Schönen „als das sinnliche Scheinen der Idee“ ausdrückt. Schönheit besteht also darin, daß es gewisse Formen gibt, bei denen in der Seele jene unsinnliche Idee entsteht, jedoch sinnlich ausgeprägt. Aber wie geht das vor sich? Die Frage stellt er Körner, denn dieser Vorgang ist für ihn das Unbegreifliche, das wegfallen würde, wenn sich Schönheit objektiv definieren ließe. Subjektiv ist für ihn das Schöne im Menschen, innerlich, als Idee, und objektiv wird Schönheit, wenn dieses Innerliche sich

definieren läßt, wenn es sich in etwas Äußerliches verwandelt dadurch, daß aus der unsinnlichen Idee ein sinnliches Objekt, ein Gegenstand wird.
Er versucht, dem Geheimnis auf zwei Wegen näher zu kommen, um die Bedürfnisse der Ästhetik zu klären:

Er fragt, ob es sich genau und auch befriedigend entwickeln ließe, welche unsinnliche Idee man sinnlich darstellen wolle? Er hält das für die Hauptuntersuchung bei der Definition von Schönheit und sieht darin auch die Quelle aller ästhetischen Gesetze.

Er sagt, es ließe sich die Beschaffenheit der sinnlichen Form angeben, um die Idee der Schönheit hervorzurufen, aber nur im Ganzen und durch Ideale als Regeln, immer durch und für das Gefühl, weil ohne dies die Regel nicht anwendbar und ungültig sei.

Alles zusammen genommen, sei mehr die Stimmung der Seele bestimmbar, welche das Schöne empfindet, *„als die Beschaffenheit des Gegenstandes“* (Kö 12), der die Empfindung hervorbringt. Das ist noch zum Teil Kantisch, drückt aber doch schon Zweifel aus.

2.4. Der Brief vom 28. März 1794

In diesem letzten und zugleich auch längsten Brief, der sich mit der Schönheitssuche befaßt, trägt Humboldt noch einmal des Ergebnis der

Diskussion vor. Er versucht, Körners Position, die teilweise Vorkantische Grundsätze enthält, teilweise Weiterführungen der „Kritik der Urtheilskraft“, mit seinen Überlegungen zu überwinden, die auf dem „Kantischen Weg“ zu einer objektiven Bestimmung des Schönen führen sollen, wobei, wie bei Schiller, die bildende Funktion von Schönheit und Ästhetik im Vordergrund steht. Humboldt setzt die vier Momente des Schönen aus der „Analytik des Schönen“ von Kant als bestimmend voraus, aber er denkt weiter auf dem Kantischen Weg, er will über die bloß subjektive Betrachtung der Schönheit hinaus zur Bestimmung derselben durch klare Merkmale.

Er betont am Anfang des Briefes, daß er seine neuen Erkenntnisse über „*diese ersten Gründe aller Aesthetik*“ (Kö 12) vor allem der Diskussion mit Körner verdanke, auch, oder vor allem, weil ihre Vorstellungsweise entgegengesetzt sei. Aber Körner halte ihn mit Strenge auf dem Weg, der allein zu Resultaten führen könne, und er zwinge ihn, über die Gründe seiner Gedanken Rechenschaft zu geben, um zu einem gemeinsamen Ziel zu kommen.

Den letzten Brief Körners lobt Humboldt sehr. Körner habe darin ein System aufgestellt, dessen Scharfsinn überrasche, aber nicht dazu veranlasse, es anzugreifen, obwohl Humboldt bei seinen eigenen Ideen von der Schönheit bleibe. Er wolle nur fragen, ob Körner nicht dem Gang der Ideen eine andere Richtung geben wolle, weil die Verschiedenheit der Meinungen nicht in den Ergebnissen, sondern mehr in den Ableitungen

liege. Humboldt geht dann, wie er sagt, auf die einzelnen Sätze von Körners Brief ein.

Im Ausgangspunkt der Schönheitssuche sind sich beide einig. Das Urteil, „*daß gewisse Dinge schön genannt werden*“ (Kö 13), sei weder fruchtbar noch sicher genug, um darauf aufzubauen, und „schön nennen“ sei wohl identisch mit „schön sind“. Humboldt versichert, er ginge weiterhin „*den Kantischen Weg*“ (Kö 13) und fange deshalb nicht von den Gegenständen an, die man schön nenne, sondern von der Vorstellung der Schönheit, die durch diese entstehe; und davon müsse immer ausgegangen werden.

Wenn die Schönheit entwickelt oder in ihre Bestandteile aufgelöst werden soll, dann muß man sie zunächst suchen und aufsuchen.

> *Nun finden wir sie im Objecte und im Subjecte, in dem was schön ist, und in dem, worauf das Schöne wirkt* (Kö 13).

Das ist ein Quantensprung über Kant hinaus, wenn Humboldt Schönheit im Objekt und im Subjekt ansiedelt. Er ist mit Körner darin einig, bei der Schönheitssuche nicht vom Objekt auszugehen, denn beide sehen im Merkmal des Wohlgefallens einen wichtigen Charakterzug des Schönen. Doch das Wohlgefallen drücke noch mehr aus, meint Humboldt, da es mit Notwendigkeit und Allgemeinheit verbunden sei (den Kantischen Definitionen), aber nicht durch einen Begriff entstehe. Das Wohlgefallen am Schönen sei zwar nur ein Bestandteil, aber gewissermaßen eine

Zwitternatur, durch die das Schöne zu einer merkwürdigen Erscheinung werde. Er verneint dann seine eigene Frage, ob das Wohlgefallen auch für die Technik ein wichtiges Merkmal sei.
Mit dem Hinweis auf die Technik meint Humboldt die objektive Sichtweise, von der Körner ausgeht, der mehr die Technik der Kunst berücksichtige. Er selbst aber halte sich an die subjektive Sichtweise, die den Blick des Psychologen fessele und ihm helfe, den Menschen zu erkennen. Er bestätigt als wichtigen Punkt, daß das Schöne sowohl subjektiv betrachtet werden kann „*als etwas, das empfunden wird"* als auch objektiv „*als etwas, das der Grund dieser Empfindung ist*" (Kö 14).

Humboldts Schönheitssuche kulminiert im nächsten Absatz des Briefes an Körner, wenn er sagt:

> *Es muß, meiner Ueberzeugung nach, nothwendig einen Weg geben, von der Bestimmung der Schönheit durch subjective Merkmale zur Bestimmung derselben durch objective. Es gienge sonst alle Kunsttheorie und alle Kritik verloren. Aber diesen Weg sicher zu finden, oder vielmehr zu bahnen, halte ich eigentlich für die höchste Schwierigkeit in der Aesthetik* (Kö 14).

Kant hat diesen Versuch nicht unternommen, weil es nicht zu seinem System paßt. Schiller sucht, ähnlich wie Humboldt, nach einer Entwicklung des Schönheitsbegriffes über die vier Kantischen Kategorien hinaus, hat aber zu diesem Zeitpunkt seine philosophischen Untersuchungen noch nicht beendet. Humboldt versichert erneut, dem Kantischen Ideengang Schritt für Schritt zu folgen, und zwar bis zum § 35 KU, der den Titel hat

„*Das Princip des Geschmacks ist das subjective Prinzip der Urtheilskraft überhaupt*“ (KU 145) und aus dem er zitiert:

> *der Geschmack, als subjective Urtheilskraft enthält ein Princip der Subsumtion, aber nicht der Anschauungen unter Begriffe, sondern des Vermögens der Anschauungen (d. i. der Einbildungskraft) unter das Vermögen der Begriffe (d. i. den Verstand), sofern das erstere in seiner Freiheit zum letzteren in seiner Gesetzmäßigkeit zusammenstimmt* (Kö 15).

Dazu stellt er die für die Ästhetik wesentliche Frage, wie denn der Gegenstand beschaffen sein müsse, bei dem der Geschmack beanspruchen könne, daß die Übereinstimmung vorhanden sei? Solch ein Gegenstand müsse von der Einbildungskraft erfaßt und dargestellt werden können. Er müsse sinnlich, durch Zeit oder Raum, oder beide, konstruierbar sein, und die Einbildungskraft müsse daran die Übereinstimmung mit dem Verstand in seiner Gesetzmäßigkeit wahrnehmen. Er müsse im weitesten Sinn durch Gestalt oder die Art des sinnlichen Erscheinens den Verstand reizen, sich mit der Einbildungskraft zu verbinden.

Der Gegenstand muß also die Form des Verstandes „*sinnlich gleichsam an sich*“ (Kö 15) tragen. Das sind nach Humboldt die beiden notwendigen, aber auch einzigen Charaktermerkmale des Schönen, aus denen er die Definition ableitet, es sei „*die Form des Verstandes in der Erscheinung*“ (Kö 15).

Nach dem Leitsatz aus dem ersten Brief an Körner „Schönheit ist, wenn nicht das Höchste, so doch das menschlichste Gefühl des Menschen“, gibt Humboldt mit diesem neuen Kernsatz, „Schönheit ist die Form des Verstandes in der Erscheinung“, seiner Weiterführung der Kantischen Grundsätze die Richtung, die auch Schiller genommen hat und die in den Kallias-Briefen zum Satz „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung“ geführt hat. Er fügt hinzu:

> *Diese Definition enthält drei wesentliche Stücke:*
> *1., die Erscheinung.*
> *2., die Form des Verstandes.*
> *3., die Verbindung von beidem.*
> *Das Erste bedarf keiner Erläuterung; mehr das zweite; am meisten aber das Dritte* (Kö 15).

Seine Frage nach der Beschaffenheit des Gegenstandes ist der Punkt, an dem er die Kantische transzendentalphilosophische Fragestellung verläßt, um in die Bildungsästhetik überzugehen. Die Form des Verstandes ist unsinnlich, Erscheinungen dagegen sind sinnlich. Die Dreiteilung der Definition verlangt die Verbindung von beiden. Aber wie soll man sich das denken?

Nach Humboldt kann auch ein sinnlicher Gegenstand eine Gestalt haben, der an Unsinnliches erinnert. „*Alsdann ist er charakteristisch*“ (Kö 16). Man denke sich die Idee und die sinnliche Gestalt getrennt, betrachte aber die letztere als das Bild der ersteren, als den Körper, den die Idee als Seele belebe. Dann sei Sinnliches und Unsinnliches verbunden.

Aber es gibt noch eine andere Verbindung. Der sinnliche Gegenstand könne so beschaffen sein, daß seine Teile und deren Verbindung, oder das Verhältnis von Form und Materie, so zueinander stehen, wie bei den Dingen, denen man unsinnliche Vollkommenheit zuschreibe und die dadurch Ideen wecken. „*Alsdann nennen wir ihn schön*“ (Kö 16). Dann denkt man nicht mehr Sinnliches und Unsinnliches getrennt, sondern der Gegenstand der Sinnenwelt hat die unsinnliche Form zu einer Einheit angenommen.

Das entspricht dem Weg Schillers zur ästhetischen Erziehung des Menschen durch Bildung des Geschmacks, der von Kant im § 59 KU angedeutet wurde. Es geht darum, den Geschmack als Organ zur Beurteilung des Schönen zu entwickeln. Dadurch werden Sinnlichkeit und Verstand so verbunden, daß der Mensch in beiden Bereichen stärker wird, und zwar so, daß er weder der Triebwelt verfällt noch der reinen Verstandeswelt. In der Verbindung von Sinnlichkeit und Verstand liegt das Bildungsziel des Menschen. Das bringt Humboldt durch die Dreiteilung seines Satzes „Schönheit ist Form des Verstandes in der Erscheinung“ auf einen knappen Nenner.
Er unterscheidet bei der Verbindung von Sinnlichkeit und Verstand zwischen dem Charakteristischen und dem Schönen.

> *Bei dem, was charakteristisch ist, hüllt sich gleichsam die unsinnliche Idee in die, den Sinnen erscheinende Gestalt; bei dem was schön ist, verwandelt sie sich selbst in dieselbe* (Kö 16).

Das ist schon Jahre vor Hegel dessen berühmte Definition der Schönheit in den Vorlesungen über die Ästhetik: „*Das Schöne ...* [ist] *... das sinnliche Scheinen der Idee*“ (HW 13, 151). Humboldt trennt die erscheinende Idee noch, doch seine Aussage wird durch Hegel erhärtet. Sinnlichkeit und Verstand sind so verbunden, daß der Mensch sinnlicher und geistiger zusammen ist, als nur in einem von beiden Zuständen. In der Verbindung wird das Risiko des Menschen, dem einen oder anderen Zustand zu verfallen, geringer. Das Ziel des Menschen, das Zusammen und das Zugleich von Sinnlichkeit und Verstand erfüllt sich in dieser Forderung von Humboldt, von der er selbst noch meint, sie erscheine dunkel und willkürlich, und deshalb wolle er sie verdeutlichen. Es geht um die Bildungstheorie des Menschen, die die Aufgabe hat, die Entwicklung des Geschmacks als des Organs zur Feststellung des Schönen zu entwickeln.

Der Verdeutlichung dient die Abgrenzung zwischen dem Charakteristischen und dem Schönen, die Humboldt in mehreren Punkten zusammenfaßt:

1. Das Urteil über das Charakteristische beschreibt den Gegenstand, und zwar nicht nur, wie er ist, sondern auch so, wie er auf die Empfindung wirkt. Das Schönheitsurteil würdigt den Gegenstand, es bestimmt, ob er ist, was wir fordern, und daß er sei; es vergleicht die Form mit den Ideen, die wir in uns tragen.

2. Das Charakteristische kann Ausdruck verschiedener nichtsinnlicher Beschaffenheiten sein; das Schöne dagegen ist immer Ausdruck derselben systematisch verbundenen Beschaffenheiten. Dadurch hat das Schöne in der Form Vollständigkeit und Unveränderlichkeit und wird zum Ganzen, indem die Verstandesform im Übergang zur Erscheinung das Schöne bewirkt.

3. Das Charakteristische kann Ausdruck von Ideen, Begriffen oder Empfindungen sein. Das Schöne ist nicht nur Ausdruck von Begriffen oder Ideen, es ist sogar Ausdruck der Formen, aus welchen Begriffe und Ideen erst entstehen, im Schönen treffen Erscheinung und unsinnliche Form des Verstandes zusammen.

4. Das Charakteristische ist Ausdruck des Unsinnlichen durch die Materie, die Sache, woraus ein Ding besteht. Das Schöne ist Ausdruck des Unsinnlichen durch die Form, das ist die Verbindung der Bestandteile der Materie. Die reine Form bestimmt das Urteil über die Schönheit. „*Daher ist ja auch das Charakteristische so selten schön, und daher hat ja die Schönheit ihren eignen Charakter*“ (Kö 18). Wenn Künstler mehr dem Charakteristischen als dem Schönen nachstreben, entsteht keine Kunst. „*Das Element der Kunst ist allein die reinsinnliche Form*“ (Kö 18).

Diese Unterscheidungen des Charakteristischen und des Schönen übernimmt Humboldt später in sein ästhetisches Hauptwerk, die ÄV, aber

sie wirken auch über ihn hinaus, wie der zitierte Hegel-Satz zeigt, und diese Verbindung von Verstandesform und Erscheinung, oder Idee und Wirklichkeit, ist auch bei Solger der Punkt, in dem das Schöne sichtbar wird.

Als Verstandesform bezeichnet Humboldt die Kantischen Kategorien und deren Anwendung auf schöne Gegenstände. Körner sieht darin die Gefahr, Schönheit und Vollkommenheit zu verwechseln, aber Humboldt widerlegt diese Ansicht und betont erneut, daß er keine eigene Theorie entwickeln will, sondern auf dem Kantischen, aber erweiterten, Wege weitergehe. Er meint, es käme nicht hauptsächlich

> *auf die unsinnliche Idee an, deren Darstellung der Grund der Schönheit seyn soll, sondern ganz eigentlich nur auf die Art, wie diese unsinnliche Idee in die Sinnlichkeit verwebt ist* (Kö 19).

Das ist der Brückenschlag von Kant bis Hegel, vom subjektiven Idealismus zum objektiven, der Weg, den vor ihm Schiller eingeschlagen hat und auf dem nach ihm Schelling, Solger, Schleiermacher und andere weiter gegangen sind.

Am Schluß des Briefes vergleicht Humboldt noch einmal Körners Schönheitssuche mit seiner eigenen.

Körner wolle, um die Merkmale des Schönen zu finden, die objektiven Eigenschaften der Dinge aufzählen und daraus das Schöne suchen. Das sei ein scharfsinniger Weg, meint Humboldt, aber er habe Zweifel, ob das Prinzip der Schönheit damit zu beweisen sei und fragt, ob Vergleichung

mit den schönen Gegenständen oder mit der Empfindung der Schönheit zum Beweis nötig sei. Aus der Frage ergibt sich, daß Humboldt zur Empfindung der Schönheit neigt.

Körner stellt die Aufzählung der schönen Eigenschaften der Dinge in den Vordergrund. Das vergleicht Humboldt mit der Herleitung der Kategorien, die den Weg zur Bildung eines Objekts erläutern. Das sei eine „*genievolle Art*“ (Kö 20), und er kenne nur wenige Vernunftwege, in solcher Kürze ein vollendetes Ganzes darzustellen.

Körner bestimme das Prinzip der Schönheit erst nach der Aufzählung und betrachte es als Zustand des Gleichgewichts. Dem stimmt Humboldt zu, und er zieht den Gleichgewichtsbegriff sogar dem Schillerschen Freiheitsbegriff vor. Körner suche die Schönheit nur in einer Kategorie, er dagegen in allen, bemerkt er aber, weil Merkmale des Schönen auch in allen Kategorien zu finden seien.

Humboldt äußert Zweifel zu diesen Positionen Körners:

> *a., Sie sagen Gleichgewicht zwischen der innern Kraft und dem äußeren Widerstande. Raubt dieß nicht dem schönen Objecte an Selbstständigkeit?* (Kö 20).

Weiter fragt er, ob der Zustand des Gleichgewichts nicht nur Prinzip der Schönheit sei, sondern auch der Vollkommenheit und worin der Unterschied liege? Aber vielleicht meine Körner ja auch nur den Zustand der Erscheinung.

Dies sind Gedanken und Fragen, die Humboldt später z. T. als Festlegungen in die „Ästhetischen Versuche“ übernimmt.

2.5. Zu den „Körner-Briefen“

Humboldt geht auf dem Kantischen Weg weiter, indem er die subjektive Bestimmung der Schönheit durch objektive Merkmale sucht. Das hält er für die höchste Schwierigkeit in der Ästhetik, aber dieser Weg muß gegangen werden, sonst ginge „*alle Kunsttheorie und alle Kritik verloren*“ (Kö 14). Kant habe das nicht versucht, aber Humboldt scheint es zu gelingen, wenn er meint, Idee und Erscheinung müßten gleichzeitig sein oder daß die Erscheinung des Schönen auch der Augenblick der Erzeugung des Begriffs sei. Den Anstoß dazu erhielt er aus der „Kritik der Urtheilskraft“, in der die alte Frage neu gestellt und zu beantworten versucht wurde, nämlich den Zusammenhang zwischen Erscheinung und Idee darzustellen.

Erst Kants Begründung der Ästhetik und des Schönen macht den Weg frei für weitere Erkenntnisse auf dem Weg vom subjektiven Empfinden zur objektiven Erkenntnis der Schönheit durch die Allgemeinverbindlichkeit der Urteilskraft. Schiller und Humboldt gehen auf diesem Weg weiter und nutzen die „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ für die Entwicklung der Bildungstheorie und die Verbindung von Ethik und Ästhetik. Daraus entsteht Humboldts Frage in den „Körner-Briefen“ nach der Bedeutung von Schönheit und Kunst für die Bildung des Menschen. Aber nicht mehr Kants

transzendental-logisches Interesse leitet seine Diskussion, nicht mehr nur transzendentale Erkenntnis, sondern die Bestimmung des Menschen Mensch zu sein mit Hilfe des Schönheitsempfindens, ausgedrückt in der Aussage, Schönheit sei „das menschlichste Gefühl des Menschen“.

3. „Aesthetische Versuche. Erster Theil. Ueber Göthes Herrmann und Dorothea.“

Der Erstdruck dieser Schrift, die datiert ist „*Paris, im April 1798*“, erfolgte 1799 in Braunschweig. Humboldt hatte seit Ende 1797 daran gearbeitet und umriß im Brief an Schiller v. 19.4.1798 seine Absichten, er wolle von Goethes Eigentümlichkeit Rechenschaft geben, die epische Dichtung ergründen und das Wesen der Kunst ins Licht stellen. Er will Goethes Werk „ästhetisch“ und „technisch“ beurteilen.

Im Rahmen einer Interpretation von Goethes „Hermann und Dorothea“, die auf den Grundlagen allgemeiner Kunst- und Dichtungstheorien aufbaut, entwickelt Humboldt kunstphilosophische Grundsätze und stellt eine eigene Theorie der Ästhetik auf. Nicht mehr so sehr um die Schönheitssuche geht es ihm, die war Gegenstand der Diskussion mit Körner und hat zu dem Ergebnis geführt, daß das Schöne zwar subjektiv empfunden wird, daß es aber objektiv einen Grund dieser Empfindung gibt (Kö 14). Dieses Objekt sieht er im Kunstwerk, in dem das Schöne als sinnlich gewordene Idee erscheint. Jetzt geht es um die Kunst, um

Kunstbegriffe, die das Schöne einschließen. Er sucht eine genauere Bestimmung von Schönheit, denn

> *der Begriff des Schönen veranlasst vielerlei Misverständnisse, ist von durchaus unbestimmter Ausdehnung und lässt immer neue und höhere Grade zu* (ÄV 132/133).

Andere Begriffe hingegen seien bestimmter, wie der des „Idealischen", und solche Begriffe aus den „Ästhetischen Versuchen" sollen Gegenstand weiterer Untersuchungen sein. Es geht also nicht um eine Analyse oder Besprechung der „Ästhetischen Versuche", sondern nur um Überleitungen von Begriffen aus den „Körner-Briefen" und die Konkretisierung der Schönheit in weiteren Bestimmungen.

Die „Einbildungskraft" ist ein Zentralbegriff, der von den „Briefen" in die „Versuche" hinüber wirkt. Humboldt leitet von Kant ab, wenn er über die Schönheit sagt, der „*Gegenstand muß von der Einbildungskraft aufgefaßt und dargestellt werden können*" (Kö 15). In der Einleitung zu den „Ästhetischen Versuchen" schreibt er von seiner Begierde, in das Wesen der dichterischen Einbildungskraft einzudringen, „*dieser geheimnissvollsten unter allen menschlichen Kräften*" (ÄV 116). Solger wird fast zwanzig Jahre später diese Einbildungskraft als eine Art höherer Anschauung bezeichnen (Erwin 307 ff.) und sie als Wirkungsweisen der Phantasie weiter aufgliedern.

Für Humboldt bestimmt die Einbildungskraft das Wesen der Kunst, die sich dadurch von der reinen Naturnachahmung unterscheidet und sich im „Idealischen“, der Idealität und Totalität vollendet. In der Einbildung als der geheimnisvollen menschlichen Kraft sieht Humboldt das Schöpfungsvermögen des Künstlers, das Ideen in Idealisches umformen kann und das Kunstwerk als Neuschöpfung selbstständig und vollständig in eigener Totalität entstehen läßt. Seine Kunsttheorie ist auf der Phantasie begründet, die er treffender als Einbildungskraft bezeichnet, deren Wesen er deutlich machen will, um dadurch sowohl Künstler, als auch Leser und Betrachter und das Kunstwerk in einheitlicher Funktion begreifen zu können. Zweck seiner ÄV ist nach eigener Aussage, die Natur der Einbildungskraft zu studieren, um das Wesen der Kunst von den Gründen bis zu ihren höchsten Prinzipien zu erkennen (ÄV 116).

Das Wesen der Kunst liegt nicht *„in der Beschaffenheit ihres Gegenstandes, sondern in der Stimmung der Phantasie“* (ÄV 132) sagt Humboldt, und Kunst sei *„die Fertigkeit, die Einbildungskraft nach Gesetzen productiv zu machen“* (ÄV 127), um *„etwas Wirkliches in ein Bild zu verwandeln“* (ÄV 132). Der Dichter hebe die Natur aus den Schranken der Wirklichkeit hinauf in das Land der Ideen, bilde seine *„Individuen in Ideale um“* (ÄV 132) und erreiche Totalität (ÄV 140).

Der Künstler also sieht das Wesentliche unabhängig vom Zufälligen und gerade Bedeutsamen, er macht die Einheit des Wesentlichen sichtbar, er

verliert sich nicht an seine Zeit, aber er wirkt auf die Menschen seiner Zeit, denn es gehört zum Wesen der Kunst, bildend zu wirken. Der Künstler ist zwar nicht Lehrer des Menschen, aber er regt ihn durch seine Schöpfungen an, er führt durch *„Bilder der Phantasie den Geist auf einen hohen und weit umschauenden Standpunkt“* (ÄV 125).

Das ist die Weiterentwicklung der Gedanken aus den Körner-Briefen. Dort hieß es noch:

> *Alles Eigenthümliche des Schönheitsgefühls entspringt aus der Verknüpfung der denkenden und empfindenden Kräfte* (Kö 10),

und Humboldt beschrieb die Schönheit als Mittelwesen zwischen vorstellenden und empfindenden Kräften (Kö 11). Jetzt verbindet er Denken und Empfinden zur Einbildungskraft, die in der Kunst produktiv wird und Schönheit schafft. Die Kunst verknüpft die Seelenkräfte des Menschen zur Einheit, die Humboldt als Totalität bezeichnet. Damit will er sagen, daß allein Kunst die Darstellung ist, in welcher der Mensch das für ihn Bedeutsame des Lebens zur Anschauung bringt.

3.1. Die Einbildungskraft

Humboldt will in die Einbildungskraft des Künstlers eindringen, um so diese geheimnisvollste „*unter allen menschlichen Kräften*“ (ÄV 116) durch Begriffe näher zu bestimmen. In der Einbildungskraft sieht er Anfang und

Grundlage aller Kunsttätigkeit, deren Aufgabe es sei, das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln. Die künstlerische Phantasie oder Einbildungskraft ist sein Ausgangspunkt für das Kunstschaffen, aber auch für den Kunstgenießenden muß das Seelenvermögen der Einbildungskraft vorhanden sein, um das Schöne erfahren und begreifen zu können. Damit sind das Schöne und die Kunst unabhängig von Religion oder Politik, von wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Vereinnahmungen, sie sind „ohne Zweck" im kantischen Sinn, und das Wohlgefallen ist „ohne alles Interesse".

Die Einbildungskraft hat ihre Aufgabe in der Erzeugung von Gestalten und Bildern oder wie Humboldt es ausdrückt, „*das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln*" (ÄV 126), aber diese neuen Bilder sind Ausdruck von Stimmungen. Die Stimmung entsteht aus der Phantasie und leitet die Phantasie und dadurch „bestimmt" die Einbildungskraft des Künstlers durch das Kunstwerk die Phantasie des Kunstgenießenden. Der Künstler, der zunächst davon ausgeht, nur etwas Wirkliches umzuwandeln, erfährt bald,

> *dass diess nicht anders, als durch eine Art lebendiger Mittheilung, nur dadurch möglich ist, dass er gleichsam einen elektrischen Funken aus seiner Phantasie in die Phantasie andrer überströmen lässt, und diess zwar nicht unmittelbar, sondern so, dass er ihn einem Object ausser sich einhaucht* (ÄV 132).

Das Objekt ist also die Gestalt, die nicht einfach der Natur nachgebildet ist, sondern „*immer von neuem durch seine [des Künstlers] Einbildungskraft*

erzeugt“ (ÄV 129) wird. Dadurch werde Natur durch die Kunst verschönt und veredelt.

> *Dadurch aber, dass jedes Kunstwerk, wie treu es auch seinem Urbilde sey, doch als eine vollkommen neue Schöpfung dem Künstler eigen ist, erleidet auch der Gegenstand eine Umänderung seines Wesens und wird zu einer andren Höhe erhoben* (ÄV 128).

Es gehört also schon eine gewisse Fertigkeit in der Kunst dazu, durch die Einbildungskraft Schönes zu schaffen. Damit ist sie, die Einbildungskraft, als zentrales Seelenvermögen des Menschen bestimmt und auch ihre Aufgabe als schöpferisches Vermögen des Künstlers festgelegt.

Humboldt geht bei der Beurteilung der Einbildungskraft als dritter Seelenfähigkeit zwischen Sinnlichkeit und Verstand von Kant aus, wenn er definiert:

> *Wir unterscheiden drei allgemeine Zustände unserer Seele, in denen allen ihre sämmtlichen Kräfte gleich thätig, aber in jedem Einer besondern, als der herrschenden, untergeordnet sind. Wir sind entweder mit dem Sammeln, Ordnen und Anwenden blosser Erfahrungskenntnisse oder mit der Aufsuchung von Begriffen, die von aller Erfahrung unabhängig sind, beschäftigt; oder wir leben mitten in der beschränkten und endlichen Wirklichkeit, aber so, als wäre sie für uns unbeschränkt und unendlich.*
> *Der letztere Zustand kann, das begreift man leicht, nur der Einbildungkraft angehören, der einzigen unter unsern Fähigkeiten, welche widersprechende Eigenschaften zu verbinden im Stande ist* (ÄV 127).

Der Künstler muß in der Seele die Erinnerung an die Wirklichkeit verlieren und nur die Phantasie regieren lassen. Am Objekt dürfe er wenig verändern, weil man die Natur wiedererkennen müsse, dagegen müsse er sich dem Subjekt zuwenden, auf das er wirken wolle. Am Beispiel des Dichters beschreibt Humboldt die Aufgabe der Kunst, des Künstlers und der Einbildungskraft.

> *Das Feld, das der Dichter als sein Eigenthum bearbeitet, ist das Gebiet der Einbildungskraft; nur dadurch, dass er diese beschäftigt, und nur in so fern, als er diess stark und ausschliessend thut, verdient er Dichter zu heissen. Die Natur, die sonst nur einen Gegenstand für die sinnliche Anschauung abgiebt, muss er in einen Stoff für die Phantasie umschaffen. Das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln, ist die allgemeinste Aufgabe aller Kunst, auf die sich jede andre, mehr oder weniger unmittelbar, zurückbringen lässt* (ÄV 126).

Die Verwandlung des Wirklichen zur Definition der Einbildungskraft in der Kunst kommt in Varianten in Humboldts ÄV immer wieder vor.

3.2. Die Idealität

Humboldt hält den Begriff des Schönen für nicht genau genug, er sei von „*unbestimmter Ausdehnung*“ und lasse Mißverständnisse zu. Er sucht nach anderen Begriffen, die die Schönheit konkretisieren. „*Der des Idealischen hingegen ist vollkommen bestimmt*“ (ÄV 133), sagt er und hält alles für idealisch, was aus der Phantasie entstehe. Das sei eine geschlossene Größe

aus der Stärke der Phantasie, die zu einer objektiven Definition von Kunst und Schönheit führen könne.

Der Künstler mache die Natur zu einem Gegenstand der Phantasie, deshalb sei Kunst die Darstellung der Natur durch die Einbildungskraft.

> *Diese Darstellung kann nun nicht anders, als schön seyn; denn sie ist ein Werk der Einbildungskraft. Sie muss eine Umwandlung der Natur enthalten; denn sie versetzt dieselbe in eine andre Sphäre. Die Definition selbst aber fasst die Bestimmung in sich, welche Schönheit ihr angehören, welche Umwandlung die Natur erfahren soll* (ÄV 133),

denn das Gesetz der Nachahmung der Natur schließe das Gesetz des Idealischen, das über der Wirklichkeit stehe, ein, weil Nachahmung in der Kunst die Realität übertreffe. Aber Humboldt sagt ausdrücklich, daß das Werk des Künstlers und das Werk der Natur nicht demselben Gebiet angehören, und sie „*erlauben daher auch nicht mehr denselben Maassstab*“ (ÄV 130).

Das Idealische besteht aus zwei miteinander verbundenen Eigenschaften: Es besteht aus der Einheit (auch das Schöne besteht aus der Einheit der Gegensätze!), und falls es ein Idealisches in der Kunst ist, muß die Einheit aus der Phantasie entwickelt worden sein.

Es komme für den Künstler nicht darauf an, alles zu zeigen, sondern er müsse den Betrachter, Leser, Hörer in die Stimmung versetzen, alles zu sehen.

> *Er sammle nur unser eignes Wesen in Einen Punkt und bestimme es, wie er als Künstler immer thun muss, sich in einem Gegenstand ausser sich selbst hinzustellen (objectiv zu seyn), und es steht unmittelbar (welches dieser Gegenstand auch seyn möchte) eine Welt vor uns da. Denn unser ganzes Wesen ist dann in uns zugleich und in allen seinen Punkten rege und ist schöpferisch; was es in dieser Stimmung hervorbringt, muss ihm selbst entsprechen und wieder Einheit und Totalität besitzen* (ÄV 136).

Das ist eine der Kernaussagen in Humboldts Ästhetik, die dem „freien Spiel der Gemütskräfte“ bei Kant entspricht. Zur Einbildungskraft muß die Einheit des Idealischen hinzukommen oder durch sie geschaffen werden, die den Menschen über die Wirklichkeit hinaushebt und die es schafft,

> *uns von den inneren und äussern Fesseln zu lösen, durch die wir uns im wirklichen Leben so oft gehemmt fühlen* (ÄV 284/285).

Das sei ein schöner Vorzug der Kunst.

Die Forderung nach Idealität beinhaltet bei Humboldt die Trennung von Kunst und Wirklichkeit, denn aus dem Wirklichen soll durch die Einbildungskraft, die die Idee in sich trägt, das Idealische entstehen. Das Kunstwerk soll nicht real sein, nicht der Wirklichkeit entsprechen, über die es hinausgeht, es muß ein Ganzes in sich sein.

3.3. Die Totalität

Neben der Idealität erreicht der Künstler im Kunstwerk durch die Einbildungskraft auch Totalität, und hier drückt sich die von Humboldt geforderte Einheit im Wort so aus, daß die Schönheit der Kunst vollständig ist, daß sie eine Ganzheit und Restlosigkeit ist, um sich im Werk „*zu Idealen zu erheben und eine gewisse Totalität zu erlangen*“ (ÄV 125).

Das Schöne in der Kunst betrifft immer nur die Stimmung des Gemüts, denn es kommt nicht darauf an, alles zu zeigen, sondern mehr, eine Stimmung zu erzeugen, alles zu sehen. Deshalb muß der Künstler den Kunstbetrachter in den Mittelpunkt stellen, und dieser Mittelpunkt sei die menschliche Natur, sagt Humboldt (ÄV 139). Von diesem Mittelpunkt aus entsteht die Stimmung, die menschliche Natur „total“ zu empfinden, außerhalb der Schranken der Wirklichkeit das Wohlgefallen am Schönen zu erleben, denn die Einbildungskraft hat ein Streben ins Unendliche.

> *Absolute Totalität muss eben so sehr der unterscheidende Charakter alles Idealischen seyn, als das gerade Gegentheil davon der unterscheidende Charakter der Wirklichkeit ist* (ÄV 136).

Die Kunst kann menschliche Gefühle in Höhen und Tiefen führen, das ist ihr Vorrecht, und durch Totalität wird sie zur Bereicherung des Menschen, indem das sich ins Unendliche verlierende Gefühl zu reinem Menschheitsgefühl geläutert wird. Der Künstler muß die Einbildungskraft

„*herrschend und productiv*“ machen, und so „*gelangt er zu Idealen und erreicht er Totalität*“ (ÄV 140).

Die Idealität grenzt das Kunstwerk vom Wirklichen ab, während die Totalität ihm Selbständigkeit gibt durch die Einbildungskraft und es über die Wirklichkeit erhebt. Beide, Idealität und Totalität, entstehen aus der Phantasie des Künstlers, wirken durch die Phantasie auf den Kunstbetrachter und zeigen, daß die Phantasie die wichtige Kraft der Kunst ist. Der Künstler erreicht beide nur durch die Einbildungskraft.

Das Kunstwerk ist eine Totalität, weil es aus dem Mittelpunkt des Lebens entstanden ist und nach Einheit strebt; seine Idealität zeigt die Welt und die Menschen, macht das Besondere zum Allgemeinen und spiegelt die Wirklichkeit. Wenn die Analyse des Begriffs Totalität der Analyse des Begriffs des Schönen gleicht, dann ist Totalität ein Synonym des Schönen.

In der künstlerisch gestimmten Seele verknüpft die Einbildungskraft Ähnliches mit Ähnlichem, sie bringt dadurch aber nur Mannigfaltigkeit, noch nicht Totalität hervor.

> *Zu dieser letzteren muß sie und ihr Objekt dichterisch gestimmt und zubereitet seyn, und diess ist der Fall, wenn der Dichter idealische Figuren aufstellt* (ÄV 138).

Was für den Dichter hier ausgesagt wird, gilt für den Künstler allgemein.

Das Idealische und die Totalität heben die Wirklichkeit auf.

> *Beides muss daher in genauer Verbindung mit einander stehen. Auch beruht das Idealische offenbar auf der Möglichkeit der Totalität; denn das Unterscheidende des Ideals besteht gerade darin, dass es sich alles, aber alles nur auf seine Weise aneignet. Und wiederum begränzt das Idealische die Totalität, da es die Menge der einzelnen Bestandtheile immer in Massen zusammenschliesst, die, aus Einem Punkt betrachtet, ein Ganzes für den Verstand oder die Anschauung bilden* (ÄV 138).

Ein Ideal nennt Humboldt die Darstellung einer Idee in einem Individuum, geschaffen aus der Künstlerkraft des Dichters. Zunächst zeige der Dichter Massen oder Gruppen, in denen einzelne idealisch gezeichnete Figuren ständen, die immer wieder neue hervortreten ließen, die einen Mittelpunkt als Verbindungspunkt hätten, in dem „*mit vollkommner Totalität Stillstand und Ruhe eintreten*“ (ÄV 139).

Ein Seelenzustand führe immer von selbst andere herbei, durch die der einzelne Mensch oder die ganze Menschheit bestehen könne, und das sei

> *der grosse Gewinnst, den die künstlerisch gestimmte Einbildungskraft auch dem moralischen Menschen gewährt* (ÄV 140).

Das entspricht der pädagogischen Zielsetzung Humboldts, der auch feststellt, daß das Idealische offenbar auf der Möglichkeit der Totalität beruhe.

4. Humboldt zwischen Kant und Hegel

Humboldt geht bei seiner Schönheitssuche von Kant aus, er gehe den „Kantischen Weg“ weiter, wie er erklärt. Aber er weist voraus in die Zukunft, z. B. mit der Aussage v. 28.3.1794, das Schöne verwandele sich von der Idee in die den Sinnen erscheinende Gestalt. Das formuliert Hegel fast 30 Jahre später in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ in jenem Satz aus, der seine ganze Schönheitsdefinition umschließt. Auf diesem „Kantischen Weg“ hat Humboldt jedoch eine eigene Ästhetik aufgestellt, die unter den Philosophien des Deutschen Idealismus einen bisher zu wenig beachteten Rang hat.

Selten wird das Suchen nach Wahrheit, nach weiterer Erkenntnis, nach der Bestimmung der Seelenkräfte des Menschen so deutlich, wie in den „Körner-Briefen“. Schrittweise, in kleinen Denkabschnitten tastet sich Humboldt in der Diskussion mit Körner von den Kantischen Schönheitsmomenten weiter zu neuen Bestimmungen der Schönheit. Er will, über Kant hinaus, die Frage beantworten, ob das Schöne sich durch Begriffe objektiv bestimmen lasse, er will es aus dem Wesen der Schönheit heraus beweisen. Am Ende steht die Definition des Schönen als die Form des Verstandes in der Erscheinung, die den objektiven Begriff einschließt.

Die dreifache Zielsetzung der „Ästhetischen Versuche“ wurde bereits erwähnt ebenso wie die Einschränkung in dieser Arbeit auf wenige Begriffe, durch die die Schönheitsdefinitionen aus den „Körner-Briefen“

ergänzt werden. Aber die „Ästhetischen Versuche“ bieten mehr, als dieser kurze Auszug erkennen läßt. Sie können als abgeschlossene ästhetische Dichtungstheorie oder sogar als eigene Kunsttheorie und Ästhetik gesehen werden. Sicher dienen sie der Vorbereitung von Humboldts späterer Sprachphilosophie. Er entwickelt sie als Grundsätze ästhetischer Beurteilung aus Goethes „Hermann und Dorothea“, dessen Interpretation er mit der Darstellung einer allgemeinen Kunst- und Dichtungstheorie verbindet.

Die „Ästhetischen Versuche“ haben ihre Grundlage in den Studien Humboldts über die Kantische Lehre; sie gehen aus von der „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ und führen zu seiner eigenen Metaphysik als Sprachphilosophie. Sie sind eine Station seines Denkweges, der mit der Zeit in Weimar, mit Goethe und Schiller verbunden ist. Es geht vor allem um das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit und die Frage nach dem künstlerischen Schaffen, das von Phantasie bzw. Einbildungskraft bestimmt ist, die sich im Kunstwerk durch Idealität und Totalität ausdrückt. Kants Entdeckung der Autonomie der Kunst führt bei Humboldt zu einer Präzision der Bedeutung des Schönen, die sich auch in verfeinerten Begriffen ausdrückt.

In Kapitel 3 ist aus den ÄV (S. 132) der Satz zitiert, Kunst sei „die Fertigkeit, die Einbildungkraft nach Gesetzen productiv zu machen“. Dazu hat der Philosoph Bruno Liebrucks einige sehr erhellende bemerkungen

gemacht, die sich in seinem Aufsatz „Wilhelm von Humboldts Einsicht in die Sprachlichkeit des Menschen“ finden.

IV. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Marginalien

Wie bei Kant und noch knapper geht es nur um einen philosophiehistorischen Einstieg und nicht um eine Darstellung der Position von Schelling. Es soll deutlich werden, daß Schelling der Denker ist, der die Wendung von der Kantischen Transzendentalphilosophie zur Philosophie der Kunst vollzogen hat. Das geschah in drei Stufen, von denen das „Systemprogramm“ als Parallele von Schelling, Hölderlin und Hegel zur Diskussion von Schiller, Körner und W. v. Humboldt gesehen werden kann, denn fast zeitgleich fanden ähnliche Erörterungen statt. Im „System des transzendentalen Idealismus“ beendet Schelling um 1800 die Kantische Fragestellung mit Antworten, wie sie auch W. v. Humboldt gefunden hat. Schellings Vorlesungen zur „Philosophie der Kunst“ von 1802 / 1803 geben Anregungen für Solger, Schleiermacher und Hegel. Damit ist die Grundlage gelegt, von der Solger bei seiner Ästhetik ausgeht.

1. Das Schöne in Schellings Philosophie der Kunst

In seiner Rede zum Namensfest des Königs am 12.10.1807 in der Akademie der Wissenschaften in München mit dem Titel „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ formulierte Schelling seine Grundsätze von der eigengesetzlichen Lebendigkeit der Natur als Bedingung dafür, daß auch in der nachahmenden Tätigkeit des Künstlers die Freiheit das Kunstwerk bestimmen kann. Die Freiheit der Kunst ist das

Grundthema seiner Kunst- und Schönheitslehre, die sich vom „Ältesten Systemprogramm“ bis zu den späten Vorlesungen in Berlin durch seine Philosophie zieht.

Das „Systemprogramm des Deutschen Idealismus“ ist ein Fragment, das in der Handschrift Hegels überliefert ist, aber wahrscheinlich von Schelling unter Mithilfe von Hölderlin verfaßt wurde und in das Jahr 1795, nach anderen Quellen in 1796/97 datiert wird. *„Nur was Gegenstand der Freiheit ist, heißt Idee“* (HW 1, 234), steht dort, und daß *„die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit“* (HW 1, 235) ist, *„und daß Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind“* (HW 1, 235). *„Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie“* (HW 1, 235) heißt es weiter, und die Poesie sei die Lehrerin der Menschheit; sie werde alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.

Im sechsten Hauptabschnitt des „Systems des transzendentalen Idealismus“ sagt Schelling in § 1, daß Kunst ein Genieprodukt sei und die einzige und ewige Offenbarung, die es gebe (SW II, 616 u. 618). In § 2 heißt es dann:

> *Der Grundcharakter jedes Kunstwerks ... ist also die Schönheit, und ohne Schönheit ist kein Kunstwerk* (SW II, 620).

Schönheit hebe den Widerspruch im Objekt auf und bedeute Auflösung eines Widerstreits, meint Schelling weiter, und daß Kunst dem Philosophen das Höchste sei, weil sie ihm das Allerheiligste öffne.

Auch in anderen Veröffentlichungen äußert sich Schelling zu dem Zusammenhang von Freiheit, Kunst und Schönheit, am ausführlichsten jedoch behandelt er das Thema in seinen Vorlesungen zur „Philosophie der Kunst“, die er 1802 zum erstenmal gehalten hat.

In der Einleitung zur PdK hält Schelling fest, daß Wahrheit und Schönheit nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen des Absoluten sind:

> *Wie für die Philosophie das Absolute das Urbild der Wahrheit – so für die Kunst das Urbild der Schönheit* (SW III, 390),

und er fragt, wie aus

> *dem allgemeinen und absoluten Schönen besondere schöne Dinge hervorgehen können* (SW III, 390).

Er gibt die Antwort selbst, indem er sagt, die Philosophie beantworte diese Frage durch die Lehre von den Ideen oder Urbildern. Diese Antwort wird auch von Solger gegeben, und es scheint, daß Solger Schellings Gedanken weiter entwickelt hat, denn beide finden das Urschöne in der Idee als Stoff der Kunst (SW III, 390 ff.), der durch die Phantasie hervorgehoben und entwickelt wird (Solger 5.3 u. 5.4).

Im allgemeinen Teil der Vorlesungen konkretisiert Schelling einige Aussagen. Auch er begreift, wie später Solger, Gott als das Absolute und Ewige, und er ordnet die Idee der Schönheit der Potenz des Göttlichen zu (SW III, 402). Er sieht die Schönheit dort, wo Licht und Materie, Ideales

und Reales sich berühren und meint, sie sei weder nur das Allgemeine oder Ideale noch das Reale, sondern „*sie ist nur die vollkommene Durchdringung oder Ineinsbildung beider*“ (SW III, 402). Schönheit sei da, wo das Besondere als Begriff aus dem Unendlichen ins Endliche trete und dem Urbild, der Idee, ähnlich sei. Die Erklärung, daß Schönheit Zusammenfallen von Realem und Idealem sei, schließt auch ein, daß sie Verbindung von Freiheit und Notwendigkeit ist.

Platonischen Gedanken folgt Schelling nicht nur mit der Urbild–Abbild- oder Urbild–Gegenbild–Theorie wie nach ihm Solger, sondern auch beim Vergleich von Schönheit und Wahrheit:

> *Schönheit und Wahrheit sind an sich oder der Idee nach eins. – Denn die Wahrheit der Idee nach ist ebenso wie die Schönheit Identität des Subjektiven und Objektiven, nur jene subjektiv oder vorbildlich angeschaut, wie die Schönheit gegenbildlich oder objektiv* (SW III, 404).

Er fährt fort, Wahrheit, die nicht Schönheit sei, sei auch nicht absolute Wahrheit und umgekehrt, und das gelte auch für Schönheit und Güte.

2. Schelling und Solger

In der Literatur wird Solger gelegentlich als Schellingianer eingeordnet. Doch das wird seiner Philosophie nicht gerecht, denn er wird genauso als Romantiker, als Kantianer oder Platon-Anhänger bezeichnet. Solger lernte

als Student Schelling in Jena kennen und hörte dort dessen Vorlesung über das System der Philosophie. Seine Kunstphilosophie hat er wahrscheinlich aus einer geliehenen Mitschrift nachgeschrieben.

Auf einige Übereinstimmungen zwischen Schellings und Solgers Schönheitslehre wurde schon hingewiesen, aber seine Philosophie im Allgemeinen wie seine Ästhetik im Besonderen lassen sich mit Schellings Lehre nicht auf eine Stufe stellen, höchstens in einigen wichtigen Punkten vergleichen. Auch der Vergleich zwischen Solgers „Anselm“ aus dem „Erwin“ und dem „Bruno“ aus Schellings Dialog von 1802 „Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge“ findet keine konkrete Grundlage, obwohl die Dialogpartner in einigen Grundsatzauffassungen sich ähneln.

Die Vorzugsstellung der Religion findet sich bei beiden, bei Schelling verstärkt in den späteren Aussagen. In der Rangordnung der Ideen schwankt Schelling; wie schon erwähnt, ordnet er in § 16 PdK die Idee der Schönheit der dritten Potenz zu. Auch Solger sieht in der Verbindung des Wahren und Guten das Schöne und das Kunstwerk als dritte Potenz; aber er vertritt mehr die Einheit der Ideen. Auch bei Solger finden sich gleichnamige Grundkategorien wie bei Schelling, z. B. Symbol und Allegorie, Poesie und Kunst, Erhabenheit und Schönheit, er zählt dieselben Künste auf, aber viele dieser Bestimmungen sind bei ihm modifizierter als bei Schelling. So umschreibt er das Erscheinen des Urbildes in vielen Variationen, z. B., *„das Schöne zeigt sich uns nur in der Hülle eines*

geheimnisvollen höheren Urbildes" (Erwin 390), und er sieht, wie Schelling in § 21 PdK, das Universum in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet.

V. Karl Wilhelm Ferdinand Solger

1. „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“

Solgers ästhetisches Hauptwerk ist das 1815 erschienene Buch „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“. 1829 veröffentlichte Karl Wilhelm Ludwig Heyse Solgers Vorlesungen über Ästhetik. Es handelt sich dabei um die Mitschriften der von Solger im Jahr 1819 gehaltenen Vorlesungen über Ästhetik. Weitere Fragen zur Ästhetik hat Solger u. a. im Jahr 1819 in der Rezension zu August Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur aus den Jahren 1809 und 1811 behandelt. Die vorliegende Untersuchung über Schönheitsbestimmungen Solgers stützt sich auf „Erwin“ und die „Vorlesungen“.

Solger setzt im „Erwin“ den Versuch fort, der mit Baumgarten begonnen hatte, zu dem Kant die Grundlagen klärte und der um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert viele Philosophen beschäftigte, nämlich das systematische Verständnis der menschlichen Sinnlichkeit, des Gefühls und des Geschmacks zu klären. „Erwin“ ist eine Schrift in Dialogform, in der Solger die beste Form des Philosophierens sah. Obwohl er selbst feststellte, daß der Dialog für die Aufnahme seiner Philosophie nicht gerade nützlich war, hält er auch in anderen Schriften als dem „Erwin“ daran fest, denn durch die Gesprächsform könne sich nach seiner Meinung Philosophie in Erkenntnis verwandeln. Er sah im Dialog auch eine ideale Verbindung von

Poesie und Philosophie, im „Erwin“ also die Möglichkeit, Ästhetik in poetischer Form zu behandeln.

Im „Erwin“ treten vier Personen auf, die in den vier Gesprächen über das Schöne und die Kunst diskutieren. Es ist *„ein philosophisches Drama in vier Akten“* (Fricke 125).

Die Personen des „Dramas“ sind vier Freunde, zwei junge Wahrheitssucher und zwei erfahrene Philosophen. Erwin, einer der beiden Jüngeren, stammt aus der Gedankenwelt von Burke und Baumgarten, deren Schönheitstheorien er zunächst im ersten Gespräch vertritt. Sein junger Freund ist Bernhard, der die Vorstellungen von Kant und Fichte einbringt. Über beiden steht als erfahrener Richter Anselm, ein Vertreter der Frühromantik und der Scheinmystik, der aber sein Amt als Richter und Wortführer weitgehend Adelbert überläßt; dieser tritt als Dichterphilosoph auf und versucht, die idealistischen Schönheitsbestimmungen zu überwinden.

Den vier Gesprächen ist eine kurze Einleitung oder Vorrede vorgeschaltet, worin Adelbert einem Freunde, dessen Name nicht genannt wird, den Vorschlag macht, ihm seine vier Gespräche vorzulesen. Die führende Rolle Adelberts, Solgers *„alter ego“* (Erwin, Nachwort 502), zeigt sich schon hier. Eigentlicher Dialog ist nur diese Vorrede, die folgenden vier Gespräche dagegen werden dem unbekannten Freund im *„lieblichen Tal“*

(Erwin 1) vorgelesen. Es ist also ein Bericht von Gesprächen, wie das u. a. auch schon von Platons Symposium bekannt ist (Erwin, Nachwort 502).

2. Das erste Gespräch. Die Vernichtung des Schönen

Im ersten Gespräch werden einige Ästhetiken der zeitgenössischen Philosophie untersucht. Dabei wird festgestellt, daß eine Theorie des Schönen sich nicht widerspruchsfrei denken lasse, weil nur im künstlerischen Schaffen sich das Schöne offenbare. Das ist ein Leitgedanke von Solgers Ästhetik.

2.1. Das Schöne als Wirkliches und Gegenwärtiges

Im Dialog wird zunächst die Frage behandelt,

> *wie die schönen Dinge nicht ihrer selbst wegen schön sind, sondern nur eine höhere Schönheit, welche über die wirkliche Natur erhaben ist, für uns ausdrücken* (Erwin 7).

Dabei spielt der Begriff Gefühl eine wesentliche Rolle. Gefühl deute ohne Zweifel auf das Wahre hin, aber nur, wenn man sich über dieses Gefühl emporschwinge, werde man es einsehen (Erwin 8).

Sind die Ideale der Dinge in der wirklichen Erscheinung enthalten, oder ist der Gegenstand nur ein Bild, das sein Ideal als ein ihm Fremdes vorstellt? Kann es sich so mit dem Schönen verhalten? Diese Fragen werden von Erwin, dem jungen Wahrheitssucher, im Dialog den älteren Freunden gestellt. Wenn das Ideal weit über der Wirklichkeit steht, dann kann das Ideal doch nicht auf das Schöne zutreffen, denn was man schön nennt, das ist doch gegenwärtig und wirklich und spricht das Gefühl an. Es ist Ergebnis der sinnlichen Wahrnehmung, und man würde kalt gegen das Schöne bleiben, wenn es nur Stellvertreter einer höheren Vortrefflichkeit sei (Erwin 9).

Hier treffen zwei Auffassungen gegeneinander, nämlich die eine, das Schöne sei nur eine Eigenschaft der Dinge und die andere, die das Schöne als Idee ansieht oder, wie Solger es später dann klarer sagt, daß das Schöne dem Göttlichen nahe sei und beide sich in der Anschauung offenbaren (Vorl 69). Danach soll das Schöne neben der Beziehung zur Wirklichkeit auch die Idee enthalten, denn es muß

> *auf der einen Seite etwas ganz Endliches, auf der andern zugleich die unmittelbare Gegenwart der Idee sein* (Vorl 73).

Die Auffasssung von der Schönheit als etwas Sinnlichem, als eine Eigenschaft des schönen Gegenstandes durch seine Beschaffenheit, wird im Dialog zwischen den Schülern und Lehrern hin- und hergewendet und schließlich als nicht zutreffend erklärt. Diese Auffassung wurde in der

frühen Ästhetik des 18. Jahrhunderts von Burke[3] vertreten. Um diese Auffassung wird gerungen, wenn Erwin sagt:

> *ich weiß es doch gar nicht anders, und ich muß dir sagen, es ist mir immer, als wenn ich in der Liebe zu den erscheinenden wirklichen Dingen, die mir als schön vorkommen, alles empfände, was es irgend Hohes und Edles geben kann. Wie es aber zugeht, das weiß ich nicht* (Erwin 9).

In der Antwort, die Anselm gibt, wird ihm geraten, das „*Auge zu höheren Regionen zu erheben, wo die göttlichen Ideen wohnen, mit deren Abbildern*“ (Erwin 9) man sich begnügen muß, um dann im Schönen nicht mehr das endliche Ding zu erkennen. „*Fort also mit allem Körperlichen oder Geistigen, das den Anschein der Schönheit an sich trägt, ohne Ideen auszudrücken“* (Erwin 10). Aber der Weg zur neuen Erkenntnis des Schönen ist den beiden Schülern noch nicht erkennbar, und so fordern sie mehr Aufklärung. Diese beginnt mit Adelberts Frage, „*was meinst du, daß die Schönheit sei*?“ (Erwin 11), auf die Erwin antwortet, er glaube immer noch, daß sie in der bloßen Gestalt der Dinge ihren Sitz habe.

---

[3] Edmund Burke: „Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen“, Riga, 1773. Mit dieser Untersuchung des Ursprungs der Begriffe des Schönen und Erhabenen hat Burke die deutsche Ästhetik stark beeinflußt. Nach ihm erregen die Leidenschaften der Geselligkeit das Gefühl des Schönen. „*Das Schöne beruht auf dem Triebe der Geselligkeit*“ (Vorl 27).

Ist Schönheit nun etwas an der Gestalt der Dinge, etwa ein besonderer Teil der Gestalt oder die ganze Gestalt? Dabei ist vorausgesetzt, daß dies nur für besondere Gestalten gilt, denn nicht alle sind schön. Erwins Antwort zielt auf die Schönheit in der ganzen Gestalt (Erwin 12), und deshalb wird die Frage nach der Gestalt gestellt.

Ist Gestalt das Äußere der Gegenstände, das, was man mit den Sinnen wahrnimmt und wodurch sie Erscheinungen sind? Muß Schönheit immer äußerlich, sinnlich wahrnehmbar sein, oder könnte auch ein bloßer Gedanke schön sein? Natürlich kann auch ein Gedanke schön sein, wie uns die Poesie zeigt, denn auch das Bild in der Phantasie ist eine Erscheinung. Der Begriff „Gestalt“ gilt also in dem allgemeinen, von den körperlichen Dingen abstrahierenden Sinn. Erwin will zur Schönheit nur das rechnen, was wahrgenommen wird, und Wahrnehmung geschieht durch die Sinne (Erwin 12).

Schönheit liege bloß in der Gestalt und nicht in der innerlichen Beschaffenheit, meint er weiter auf Adelberts Frage. Aber ist die Gestalt an sich schön oder die Naturvollkommenheit oder auch die besondere Bestimmung des Inneren oder Geistigen eines schönen Körpers, weil das Äußere nur Erscheinung ist?

Langsam führt Adelbert-Solger nach Sokratischer Methode, also durch Fragen, durch die er vermeintliches Wissen zerstört, die Jüngeren dazu, über neue Erkenntnisse selbst zu reflektieren, und er zeigt ihnen in diesem

Fall den Weg, indem er erklärt, daß die Gestalt eine Beziehung zum Betrachtenden haben muß, sonst bleibe sie ohne Wirkung. Aber das sei eine Bedingung der Möglichkeit von Schönheit, keine Frage des Begriffs. Doch welche Wirkung muß die Gestalt auf den Betrachter haben, wenn sie schön sein soll? Sie befriedigt kein Verlangen, jedoch gibt es Gestalten, die erst das Verlangen nach Schönheit erregen. Trieb und Gegenstand könnten also in Bezug auf die Schönheit zusammenfallen, und zwar so, wie man selbst mit der Sache zusammenschmilzt (Erwin 15).

Aber dann ist auch der innere Ausdruck von Bedeutung und nicht nur die Äußerlichkeit. Gemütsstimmungen werden ausgedrückt, Seelenstimmungen z. B. durch die Augen oder Leidenschaften durch Gesichtszüge, so „*daß wir mit fühlendem Auge sehen, und mit sehender Hand fühlen*“ (Erwin 17).

Was nun für die schöne Gestalt gilt, solle auch für schöne Gegenden oder schöne Töne gelten, und daraus ließe sich dann ein ganzes System von Schönheiten entwickeln. Doch diesem Trieb nach Annäherung und Vereinigung (Erwin 18) stehe ein anderer entgegen, nämlich die Empfindung für das Gewaltige und Mächtige, die Wirkung, die das Erhabene erzeugt. Das Schöne mache gesellig und freundlich, doch das Erhabene berühre durch einen anderen Trieb auf gefährliche und bedräuende Weise.

Diesen Gegensatz hat auch der treffliche Edmund Burke in seiner Theorie des Schönen dargestellt. Zwei durchaus allgemeine Triebe

> *bestimmen nach ihm unsere sämtlichen edleren Gefühle nach zwei verschiedenen Seiten, der Trieb der Geselligkeit und der Trieb der Selbsterhaltung* (Erwin 18).

Der Trieb der Geselligkeit leite zu dem, woran sich die Menschen leicht und gern anschließen, wird weiter festgestellt, und das reize schon durch die einfache Wahrnehmung. Zum anderen, zum Trieb der Selbsterhaltung, gehöre sowohl das Zarte als auch das Derbe, das Runde und Wallende, das Schwache und doch nicht Matte, das Kleine und doch nicht Kümmerliche und ähnliches. In der Vereinigung entstehe Anspannung, die beim Trieb der Geselligkeit zur Schönheit führe, auch zur Liebe, dagegen im Trieb der Selbsterhaltung zum Erhabenen. Das, so meint Erwin, sei Burkes Meinung von den Unterschieden zwischen dem Schönen und Erhabenen.

Danach würden also die schönen und erhabenen Dinge einander rein entgegengesetzt erscheinen und dadurch auch den Trieb spalten. Oder ist es derselbe Trieb, der nur auf zwei verschiedene Arten wirkt? Adelbert nimmt Erwins Darlegung auf und wandelt sie in Fragen um. Dann müsse man versuchen, das Schöne und seine Wirksamkeit nicht im Gegensatz zum Erhabenen zu sehen, sondern es auf dieselbe Begrifflichkeit zurückzuführen.

Das Schöne wird weiter mit dem Erhabenen verglichen und die Wirkung des letzteren untersucht. Das Erhabene spanne Sinne und Empfindungen, wie es bei Naturgewalten zu sehen ist.

> *Die Erfahrung gibt es doch, daß man durch dergleichen Erscheinungen in eine kräftige Anspannung versetzt wird, wie sie nach dem, was du vorhin sagtest, auch Burke zu meinen schien* (Erwin 21).

Aber sind nicht doch die Empfindungen für das Schöne und Erhabene auf etwas Gemeinsames zurückzuführen? Im Donner glauben wir das Allmächtige zu vernehmen, das Murmeln des Baches möchten wir verstehen, und mit den Blumen und Bäumen würden wir gern sprechen. So sieht beispielsweise Burke Gemeinsamkeiten.

> *Wir aber können wenigstens in allem diesen nur dann die Schönheit erkennen, wenn wir darin den lebendig webenden Geist der allumfassenden Gottheit ahnen* (Erwin 22).

Doch Erwin meint dazu: „*Vorher war uns ja aber das Schöne nur da, wo sich die Wahrnehmung eben ganz in der Gestalt erschöpfte*“ (Erwin 23). Er räumt ein, daß mit der Wahrnehmung auch ein Eindruck des Ahnens verbunden ist, der vom Geist schon mit der Erscheinung begriffen werde und sich nicht im Erkennen der äußeren Gestalt erschöpfe, sondern über sie hinausgehe.

Die vollkommene Schönheit finde sich nur, wo die Gegensätze ineinander übergegangen seien und sich aufgelöst haben, also gleichsam eine werdende Schönheit im Übergang des Hervorstrebens aus ihren Elementen sei. Seele und Geist begreifen erst durch Empfindung und Ahnung: „*Dies können wir auch ein zwiefaches Streben zur Schönheit nennen“* (Erwin 25). Sie sind sich in der Diskussion einig, daß die Erscheinung der Seele in der

schönen Gestalt hinzukommen muß. Und was für die Gestalt gilt, gilt auch für das Dichterwort oder den Klang in der Musik. Adelbert drückt das folgendermaßen aus.

> *Du wirst aber, versetzte ich, auch einsehen, daß nunmehr auch unser Satz, die Schönheit sei ganz in der Gestalt, erst seine volle Bedeutung erhält. Denn nun ist außer der Gestalt gar nichts mehr, wenn auch die Seele ganz in sie hinübertritt, und der Trieb, der durch sie befriedigt wird, begnügt sich nicht an dem bloßen Äußeren, sondern er genießt in diesem auch unmittelbar das Innerste mit* (Erwin 26).

Die Seele müsse also eine Bedeutung haben, die mit der Erscheinung des Körpers übereinstimme, wenn das Ganze schön genannt werden könne, erläutert Adelbert weiter oder, daß sie selbst der vollständige Gedanke des Körpers sei. Dann könne auch das Ganze schön genannt werden.

Erwin löst sich langsam von der Meinung, daß sich Schönheit nur in Gestalt ausdrücke:

> *Nun beschuldige mich noch der Sinnlichkeit, sprach Erwin, indem er sich zu Anselm wandte. Denn dieses war von jeher meine Meinung, die mir nur jetzt erst durch Adelbert zur vollkommenen Deutlichkeit gelangt ist. Wehe dem, der nur den Körper als eine bloße Masse zu erkennen vermag, die nur auf die leiblichen Sinne wirke und nur durch diese wahrgenommen und genossen werde. Der muß ja recht, wie der Dichter sagt, von Begierde zum Genusse taumeln und im Genusse vor Begierde verschmachten. Wo aber die Seele selbst in dem Leibe verkörpert erscheint, da ist die Liebe; denn da ist der Trieb der Sinne zugleich und ohne allen Unterschied Trieb nach der höchsten und vollkommensten geistigen Vereinigung* (Erwin 26/27).

Mit diesem abgewandelten Faust-Zitat will Erwin seine Bereitschaft ausdrücken, im Streben nach neuen Erkenntnissen nicht nachzulassen.

Die Seele darf jedoch nicht nur im Körper versunken sein, sondern sie muß selbst auch eine höhere Seele bedeuten, um schön zu sein. Wird also die Seele erst durch den Körper schön, oder kann auch im häßlichen Körper eine schöne Seele sein? Anselm greift mit dieser Erläuterung und der anschließenden Frage in die Diskussion ein und stellt damit die Frage nach der Kunst, wenn Häßliches dargestellt wird. Müssen Leib und Seele eins sein, damit die Schönheit durch den Körper erscheinen kann? Das Schöne kann man nur dann durch Anschauung genießen, wird festgestellt, wenn auch gleichzeitig das Unendliche und Unermeßliche zu sehen ist. Dieser Schönheitssinn, der das wahrnimmt, ist Werkzeug und Erscheinung des Gemüts.

> *Darum ist die Erkenntnis des Schönen in uns ohne Absonderung des Begriffes von dem Gegenstande, ohne Urteil, welches erst diesen mit jenem verbände, sondern mit einem Schlage sind wir von dem Schönen erfüllt und werden dadurch selbst schön. Dieses nun bewirkt in uns ein Gefühl der Glückseligkeit mehr als des Vergnügens. Was wäre auch wohl Glückseligkeit, wenn sie nicht da ist, wo das Streben nur eins und wiederum die volle Befriedigung des Strebens mit ihm selbst vollkommen eins und dasselbe ist! Die Schönheit also allein bringt uns den Himmel auf die Erde; denn sie allein gewährt uns einen vollkommenen und seligen Genuß* (Erwin 29).

Durch Schönheit also allein erfüllt sich das Leben, sie durchdringt alles und bringt uns den Himmel auf die Erde. Dieses Dasein ist bei Solger das menschliche Leben im Gegensatz zur Natur, da „*in dem Schönen ein*

Gedanke aus dem Selbstbewußtsein enthalten ist" (Vorl 4) und das Schöne nicht selbständig in der Natur ist, sondern nur als Resultat des Selbstbewußtseins: „*Daher giebt es kein Schönes außer der Kunst*" (Vorl 4).
Diesen seinen Leitgedanken wird Solger später noch ausführlicher beweisen, aber zunächst wird die Frage nach der Möglichkeit einer schönen Erscheinung vertieft.

Welcher Unterschied besteht zwischen der sinnlichen Erscheinung und ihrer Wahrnehmung auf der einen Seite und der Einheit der Seele auf der anderen Seite? Beides muß im Schönen zusammenfallen, aber geht das auch? Wenn das Einfache in das Mannigfaltige übergehe, sei das Schöne wahrnehmbar, denn ursprünglich waren sie eins (Erwin 33), meint Erwin, einen antiken Gedanken aufgreifend.

Bei der Erkenntnis des Schönen liegt die sinnliche Wahrnehmung auf der Seite der mannigfaltigen Erscheinung; besondere Wahrnehmungen verbindet man mit dem Allgemeinen durch Beziehung auf Begriffe. Dabei spielt die Einbildungskraft eine große Rolle, denn sie sei imstande, „*ganz neue und unerhörte Dinge zu schaffen"* (Erwin 37) oder Empfindungen in der Seele zu erregen. Selbst das Auffassen eines Gegenstandes, das zunächst durch die sinnliche Anschauung geschehe, bedarf der Einbildungskraft.

Erwin wird langsam über seine an Burke orientierte Schönheitsauffassung hinausgeführt. Von der Annahme, die Schönheit liege allein in der Gestalt, löst er sich jedoch nur widerstrebend.

> *Das einzige, was mich noch tröstet, ist aber, daß du wiederum so nachdrücklich jenes Gefühl hast bestätigen müssen, so daß wir wohl eigentlich beide mit einem vollständigen Widerspruche kämpfen, wenn du nicht etwa auch das noch im Sinne hast, diesen aufzulösen, wovon ich aber kein anderes Ende absehe, als die Vernichtung der Schönheit selbst* (Erwin 39).

Er hat den Unterschied von der sinnlichen Schönheit zur idealen Schönheit noch nicht ganz nachvollzogen. Er muß noch weitere Schritte gehen und dabei Schönheitsauffassungen der Zeit überwinden.

> *Wo du hinaus willst, sehe ich nun wohl; auf die Erklärung des Schönen, daß es das Mannigfaltige sei, in welchem sich die ordnenden und verbindenden Begriffe vollständig offenbaren. Auch weiß ich, daß diese lange Zeit für die richtigste gegolten hat und aus der Wolfschen Schule durch Alexander Baumgarten hervorgegangen ist. Aber ich muß dir gestehen, sie ist immer meinem innersten Gefühle durchaus widersprechend vorgekommen und mir am allermeisten zuwider gewesen, so daß ich dir jetzt mehr aus Glauben und Vertrauen als aus Überzeugung folgen werde* (Erwin 40/41).

Wie kann man Solgers Gesprächsführung im Dialog beschreiben? Er versucht, durch Rede und Gegenrede die Wahrheit zu finden. Die vier Gesprächsteilnehmer sind seine Erfindungen, deren Positionen in aller Kürze schon erläutert sind.

In diesem ersten Abschnitt des ersten Gesprächs über das Schöne ist es vor allem der junge Wahrheitssucher Erwin, der mit dem erfahrenen Philosophen Adelbert, in dem sich Solger selbst vorstellt, über Grundfragen der Schönheitslehre diskutiert. Sie sprechen über Burkes Schönheitsdefinition, die sich in Erwins Aussage ausdrückt, er meine, daß die Schönheit ihren Sitz in der Gestalt der Dinge habe. Das ist identisch mit Burkes Festlegung, daß Schönheit die Art und Weise sei, welche die Gestalt betreffe. Erwin vertritt am Anfang des ersten Gesprächs Burkes sensualistische Meinung über das Schöne, eine beschreibende Bestimmung des Schönen, die die materielle Qualität konstituiert.

Diese Schönheitsbestimmung will Solger überwinden. Er will von der materialistischen Schönheitssicht zur idealistischen kommen. Er führt im Dialog den Schüler durch Fragen und Antworten, durch Analysen von Meinungen und Aufzeigen von Fehlern zu neuen Erkenntnissen. In den „Vorlesungen“ hat Solger in der historischen Einleitung Edmund Burke nur vier Seiten gewidmet und davon nur knapp zwei Seiten dem Schönen. Aber die „Vorlesungen“ sind analytische Beschreibung; im „Erwin“ wird diskutiert, da geht es um Wenn und Aber, um das Warum und das Wie. Das ist nach Solgers Meinung Philosophie im Platonischen Sinn.

Solger war mit der griechischen Literatur bestens vertraut. Er hatte die Werke von Sophokles übersetzt und durch seinen Freund Schleiermacher, den Platon-Übersetzer, kannte er die Platonischen Dialoge so gut, daß sie, ohne daß er es bestätigte, zum Vorbild seiner eigenen Dialoge,

insbesondere des „Erwin“ wurden. Die Idee im Platonischen Sinn war für ihn fast ein Heilsglaube, aber diese Idee als Vorstellung und als Gedanke muß im Menschen entwickelt werden.

In einer langdauernden Diskussion haben die vier Philosophen sich mit Burkes Auffassung, Schönheit beruhe auf den Eigenschaften der Dinge, auseinandergesetzt und sie überwunden. Schönheit ergibt sich nicht aus den Ansichten der Teile, sie ist kein Naturprinzip, sie ist auch keine Eigenschaft der Körper, die auf mechanische Art wirkt. Bei der Erkenntnis des Schönen spielt die Einbildungskraft die entscheidende Rolle, so wie Erwin dann feststellt, sie könne ganz neue und unerhörte Dinge schaffen. Das ist der Stand der Diskussion nach diesem ersten Abschnitt des ersten Gesprächs, bevor sie sich dann den Theorien von Baumgarten zuwenden.

2.2. Ist das Schöne vollkommen?

Das Gespräch dreht sich weiter um die Frage, ob die Erklärung des Schönen durch einen Begriff möglich sei. Dazu meint Erwin, daß in der begrifflichen Erklärung zwei höchst verderbliche Eigenschaften für die Betrachtung des Schönen zu finden seien.
Diese beiden Eigenschaften erklärt er mit seinem Gefühl, das sich dagegen sträube, daß ein Begriff, der von den wirklichen lebendigen Dingen nur abgezogen und eine leere Form derselben sei, deren Wesen sein soll. Solch ein Begriff könne doch nicht das eigentliche und vollkommene Leben der

Dinge sein. Außerdem meint er, daß dadurch die schönen Dinge und ihre Teile nicht ihrer selbst wegen da wären, sondern wegen irgend eines besonderen Zweckes, der ihnen durch den Begriff beigelegt würde (Erwin 41).

Dann komme es noch darauf an, ob der Begriff auch den richtigen Kern treffe. Klar sei jedenfalls, daß Zweckmäßigkeit allein nicht Schönheit sein könne.

Der Begriff zeigt nur eine Seite des Erscheinenden, möglicherweise als Einheit, dessen andere Seite das Mannigfaltige ist. Daraus folgt eine Frage an Erwin:

> *Wenn es nun eine Erscheinung gibt, in welcher sich diese Einheit des Begriffes und des Mannigfaltigen offenbart, ist dieses nicht eine schöne Erscheinung?* (Erwin 43).

Das wird bejaht, doch dürfe der Begriff keine leere Form sein, sonst sei die Schönheit aufgehoben, wie auch dann, wenn das Mannigfaltige überwiege oder als überwiegend wahrgenommen werde.

Nur widerstrebend folgen die Schüler den beiden erfahrenen Philosophen im Abbau von Vorurteilen. Man müsse das Ganze sehen in dem vollkommenen und in sich selbst zurückkehrenden Zusammenhang des einzelnen (Erwin 44), dann gehe sein Wesen in alle Teile und zuletzt werde

der allgemeine Begriff, der im einzelnen Wesen erscheine, vielleicht das Schöne genannt.

Doch Erwin fragt weiter:

> *Warum kann der Begriff ganz in die Erscheinung übergehen, welche doch die Oberfläche und das Äußere des Körpers ist, da er doch das Wesen desselben bestimmt, und also weit mehr im Innern ausgedrückt sein sollte?* (Erwin 45)

und:

> *Wenn nämlich hier der Begriff ganz in der Erscheinung liegen soll, so muß doch wohl alles insgesamt durch die sinnliche Anschauung wahrgenommen werden, wie ich es mir gleich anfänglich dachte?* (Erwin 45).

Die Antwort zur ersten Frage bezieht sich auf die Vollkommenheit, doch im Ganzen muß man das Mannigfaltige und Besondere durch die Sinne wahrnehmen und es mit dem Verstand zu dem Allgemeinen verbinden, also der Verstand muß in die Wahrnehmung übergehen. Dann sieht man auch die Vollkommenheit des Schönen, denn es findet sich dort, wo es ganz im Mannigfaltigen und Besonderen ohne Unterschied versunken ist.

Durch die Verbindung der Dinge entsteht ein Drittes als Maß der Dinge, das im Mannigfaltigen verschmilzt und eins und dasselbe wird.

> *Wir können also das Schöne nun am besten so erklären: es sei das Gemessene, welches als solches schon zugleich sein eigenes Maß in sich trage, und wiederum das Maß, welches schon sein eigenes Gemessenes sei* (Erwin 47).

Die größten Kenner hätten sich schon bemüht, ein Maß für die verschiedenen Gattungen der Schönheit festzusetzen, erläutert Adelbert, also die Grundverhältnisse auszumitteln. Doch ob sie durch diese Trennung von Maß oder Begriff von der Erscheinung den richtigen Weg gingen, sei fraglich (Erwin 47), denn das führe nur zur steifen Anwendung einer Regel.

> *Würde nun nicht die Schönheit am vollkommensten erscheinen, wenn es eine Erscheinung gäbe, die schon als solche das Maß selbst wäre?* (Erwin 47).

Das müsse eine ganz einfache Erscheinung sein, die gemessen werden könne, z. B. die Zeit; und die Zeit stelle sich am reinsten in den Tönen dar, denn sie gehöre keinem anderen Gebiet an. Ist also Musik das, worin das Gemessene als eigenes Maß erscheint? (Erwin 48).

Aber Musik bringt Empfindungen hervor und keine Vorstellungen. Der Verstand wird die verschiedenen Empfindungen ordnen zur Harmonie, und dadurch wird das Besondere und Einzelne zur Allgemeinheit erhoben. Es schwebt dann frei im Äther des Begriffes, ist abgelöst vom Stoff und den Zufälligkeiten, und darum „*ist die Musik die Erscheinung der Schönheit, die am meisten unser ganzes Leben ergreift …*“ (Erwin 49). Erwin sieht dadurch seine Meinung bestätigt, daß die sinnliche Wahrnehmung zur Erkenntnis des Schönen führt (Erwin 50). Aber es wird geprüft, ob die

Darstellung des Schönen nach den Gesetzen der Erkenntnis auch etwas Mögliches und Wirkliches enthalte, und ob die Schönheit bestehen kann, wenn das, was in ihr vereint ist, aufgelöst wird. Wird der Begriff aus den Dingen geschaffen, oder liegt er schon vorher darin und sei „*ein jedes ... Ding ganz und gar nichts anderes als der Begriff selbst*“ (Erwin 51)? Das führe zur Unterscheidung des Mannigfaltigen, das durch den Verstand beherrscht werde und mit dem Begriff übereinstimme und desjenigen, das sinnlich wahrgenommen ins Unendliche wechsele (Erwin 51).

> *Und beides widerspricht sich vollkommen und schließt sich gegenseitig aus, so daß der Verstand nicht wahrnehmen und die Wahrnehmung nicht auf Begriffe beziehen kann* (Erwin 52).

In welches Gebiet gehört nun die Erkenntnis des Schönen? Es trägt ja in sich die Übereinstimmung mit sich selbst, wie der Begriff mit seinem Mannigfaltigen im Verstande (Erwin 52). Die Frage ist also, welchem Gebiet die Erkenntnis des Schönen zugeschrieben werden soll, dem Bereich, der durch den Verstand beherrscht wird und der beim Schönen dann zur Feststellung der Vollkommenheit führt, oder dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmung, die durch äußere Erscheinung beeinflußt wird.

Aber „*es muß ja doch erscheinen und wahrgenommen werden. Ohne dies kann ich mir kein Schönes denken*“ (Erwin 52). Also ist das Schöne im Gebiete der Wahrnehmung zu Hause. Aber dann teilte das Schöne das Schicksal aller anderen Dinge auch und würde sich in nichts von ihnen unterscheiden. Ist es denn wirklich den übrigen Dingen gleichgestellt?

Ehe wir es aufgeben, sagt' ich, laß uns noch sehen, ob derselbe, der uns in diese Not gestürzt hat, uns nicht auch wieder daraus befreien kann. Jene Übereinstimmung alles Einzelnen mit dem Begriffe nennt Baumgarten die Vollkommenheit eines Dinges, und darin hat er auch wohl ganz recht; denn dadurch stimmt ja das Ding mit sich selbst überein und ist in sich vollständig. Nun sieht er aber ebensogut wie wir ein, daß ein schönes Ding auch erscheinen und ein Gegenstand der Wahrnehmung sein muß (Erwin 52).

Doch Baumgarten meint noch, diese Wahrnehmung sei verworren und könne nicht zur Vollständigkeit eines Begriffes gelangen. Nur die Erkenntnis des Verstandes könne den Begriff klar und vollkommen durchdringen (Erwin 53). Aber dann würde das Schöne zur unvollkommenen Erscheinung eines vollkommenen Wesens.

Nach Baumgarten kann die Vollkommenheit einer Sache oder auch das Ding selbst, wenn man es als Vollkommenes ansieht, nur durch den Begriff im Verstand erkannt werden. Wäre dann das Erkennen des Schönen, denn es soll ja vollkommen sein, nur eine Sache des Verstandes? Und wo bleibt bei einer solchen Aussage die sinnliche Wahrnehmung? Das hat dann auch Baumgarten eingesehen, und er hat unterschieden zwischen einer Vollkommenheit für den Verstand und einer sinnlichen, die bloß für die Erscheinung und in den erscheinenden Dingen sei. Er ging also ebenfalls aus von den zwei Gebieten des Mannigfaltigen und hielt in beiden die Vollkommenheit für möglich.

Adelbert analysiert das nun und erläutert die Widersprüche in Baumgartens Theorie (Erwin 53/54), die in sich unstimmig sei.

Die Vollkommenheit des Einzelnen, wenn es sie gibt und den Begriff erfüllt, könne nach Baumgarten nur durch den Verstand erkannt werden. Ein Begriff aber, der nicht wahrgenommen werde, könne doch den Sinnen nicht als Vollkommenheit erscheinen, sondern stelle sich als Einzelnes immer nur verworren dar. Damit fiele das Schöne unvermeidlich unter das allgemeine Gesetz der übrigen Dinge, und es sei damit dann eben nicht mehr das Schöne.

Damit ist also Baumgartens Auffassung *„in des Rauches Schatten aufgegangen“* (Erwin 54), und es wird hinzugefügt, *„daß Baumgartens sinnliche Vollkommenheit ... auf nichts hinführe, als auf das Angenehme“* (Erwin 54).

Baumgartens „*sinnliche Vollkommenheit*“ ist „*aber ein Widerspruch mit seinem eigenen Systeme“* (Vorl 22), wie vorher schon gesagt wurde, weil die sinnliche Vollkommenheit ein Widerspruch gegen Verstandes-Vollkommenheit ist und weil sie nach seiner eigenen Aussage verworren ist.

> *Das Schöne wird darin besonders dadurch herabgesetzt, daß immer nur von der körperlichen, sinnlichen Schönheit die Rede ist* (Vorl 22).

An diesem Punkt beschließen die vier Gesprächsteilnehmer, nicht nur Schönheitsgebäude einzureißen, sondern auch wieder aufzubauen, und Erwin sagt:

> *Denn ein Schauder beschleicht mich, wenn ich mir vorstelle, daß am Ende die Schönheit, überallhin verfolgt, auseinanderfließe, wie ein Gespenst, dem man zu Leibe geht, und daß wir zuletzt uns in einer ganz schönheitslosen Welt finden möchten, worin uns nur die Scheinbilder der Schönheit neckten und täuschten* (Erwin 54).

Auch in diesem Abschnitt des ersten Gesprächs führen die beiden Älteren die zwei Schüler auf dem Erkenntnisweg weiter. Es ist vor allem Adelbert, der Erwin gegen Baumgartens Schönheitsauffassung auf den Weg zur Wahrheit bringt. Er legt ihm kein fertiges Muster vor, er drängt ihn nicht zu einem neuen Wissen, sondern er führt ihn über die Prüfung der Grundlagen zur Einsicht, daß Baumgartens sinnliche Vollkommenheit nicht auf das Schöne hinweise.

Alexander Baumgarten, Solgers Vorgänger auf dem Lehrstuhl in Frankfurt/Oder, hatte etwa zur gleichen Zeit wie die englischen Sensualisten den Versuch unternommen, die Lehre von der sinnlichen Erkenntnis aufzustellen. Er stand Solger deshalb nahe, weil er als Dichter zur Philosophie gekommen war und sich daraus Anknüpfungenen zur ästhetisch-poetischen Form des „Erwin“ ergeben konnten (Fricke 126).

Aber Baumgartens Auffassung, das Schöne sei die Vollkommenheit einer Sache in ihrer Erscheinung und dem Begriff angemessen, ist auch noch nicht die Lösung der Schönheitsfrage. Solger kann zwar das „*Gefühl vom Richtigen*“ (Vorl 20) nicht in Baumgartens Vollkommenheit verkennen, aber dennoch wird diese Bestimmung „*dadurch bedenklich, daß unter dem Begriffe nach Wolf die leere Form, die bloße Definition verstanden wird*“

(Vorl 20). Dieses Argument führt Erwin als erstes in die Diskussion über Baumgarten ein und verbindet es damit, daß Begrifflichkeit auf Zweckmäßigkeit hinweise, und dann wäre Schönheit nicht mehr ihrer selbst wegen da. So zerlegen sie zunächst Baumgartens Aussagen, um zu neuem Wissen zu gelangen.

Baumgarten hatte als Ziel der Ästhetik in der „Aesthetica“ die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis genannt, und das sei die Schönheit (§ 14). Aber er glaubte noch, sinnliche Erkenntnis liege unterhalb der Schwelle der logischen Unterscheidung (§ 17). Allgemeine Schönheit sieht er als Harmonie der Gedanken, als Übereinstimmung von Gedanken und Sachen, die von der Schönheit der Erkenntnis und der Gegenstände zu unterscheiden sei (§ 18). Er bezeichnet das in den §§ 18 und 19 wie folgt:

§ 18 Die allgemeine Schönheit der sinnlichen Erkenntnis ist die Harmonie der Gedanken, soweit wir noch von deren Ordnung und deren Ausdrucksmitteln absehen, das heisst die Übereinstimmung der Gedanken unter sich zur Einheit, die in Erscheinung tritt, die Schönheit der Sachen und Gedanken, die von der Schönheit der Erkenntnis selbst, deren ersten und wichtigsten Teil sie darstellt, wohl zu unterscheiden ist, ebenso von der Schönheit der konkreten Gegenstände und der Materie, mit der sie wegen der allgemein angenommenen Bedeutung der „Sache“ oft, aber fälschlicherweise verwechselt wird. Hässliche Dinge können als solche schön gedacht werden und schönere hässlich.
§ 19 Die allgemeine Schönheit der sinnlichen Erkenntnis besteht, da keine Vollkommenheit ohne Ordnung denkbar ist, in der Harmonie der Ordnung und der Reihenfolge, in der wir die schön gedachten Sachen überdenken, und zwar in der innern Übereinstimmung der Ordnung mit sich selbst und in ihrer Übereinstimmung mit den Sachen, soweit sie in

> *Erscheinung tritt. Wir sprechen daher von der Schönheit der Ordnung und der Disposition* (Schweizer 117).

Wenn Solger im Burke-Abschnitt zu der Feststellung kommt, Schönheit sei die Verbindung von Allgemeinem und Besonderem, dann deckt sich das mit der Aussage von Baumgarten, daß der Weg zum Allgemeinen durch das Besondere gehe. Aber viel Zustimmung findet Baumgarten weder in Solgers „Vorlesungen“ noch im „Erwin“. Schon am Anfang dieser Diskussion lehnt Erwin Baumgartens Vorstellung ab. Das wiederholt sich mehrfach, so, wenn Adelbert Baumgartens Gedanken in seine Worte kleidet:

> *Wenn nun ein vollkommenes Ding sich in der verworrenen sinnlichen Erscheinung darstellt und also durch die Wahrnehmung aufgefaßt werden muß, so nennen wir dasselbe schön* (Erwin 53).

Das ist „Sokratische Ironie“, mit der Adelbert seine Pädagogik betreibt, und diese Auskunft wird auch sofort von Erwin als ungenügend bezeichnet.

Nach der Überwindung von Burkes Schönheitsdefinition hat also auch Baumgartens Auffassung den „Todesstoß“ erhalten, wie es von Fricke ausgedrückt wird (Fricke 127). Doch die vier Gesprächsteilnehmer wollen weiter suchen, wollen wieder aufbauen, damit sie sich nicht zuletzt in einer „schönheitslosen Welt“ wiederfinden.

2.3. Gehört das Schöne zum Sittlichen?

Die Schönheit darf nicht auseinanderfließen, das Erfreulichste, das Reinste und das Herzlichste dieser Welt darf nicht verschwinden, deshalb wollen die vier Freunde das wieder verschaffen, was sie „*durch eine zu einseitige Untersuchung verscherzt haben!"* (Erwin 55). Bernhard meint, man müsse alle „*früheren Vermutungen*" (Erwin 55) vernichten, um die Widersprüche aufzulösen.

> *Denn euer Verstand sah zwar ein, daß weder in seiner eigenen Gesetzmäßigkeit noch in der sinnlichen Wahrnehmung die Schönheit liegen könne; aber euer Gefühl war noch so sehr durch die Sinnlichkeit bestimmt, daß ihr das Schöne immer nur durch diese wahrnahmt* (Erwin 55).

Die Sinnlichkeit muß ausgeschaltet werden, wenn „*die wahre Idee zur Herrschaft gelangen soll"* (Erwin 56). Es geht um die Selbstbestimmung des Ich, um das reine Wollen, das zur Herrschaft des Bewußtseins gebracht werden soll. Bernhard vertritt Fichtes[4] Auffassungen, wenn er sagt, die äußere Natur, die Welt der Gegenstände gehe aus unserem Bewußtsein hervor und sei nichts an sich, sondern nur insofern etwas, als sie das sich selbst erscheinende Ich sei (Erwin 56).

---

[4] Solger bezieht sich vor allem auf Johann Gottlieb Fichtes (1762-1814) „System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre" von 1798, wo im § 31 ästhetische Fragen behandelt werden.

Dieses Ich werde auf dem Standpunkt des gemeinen Erkennens als Erscheinung für etwas an sich Bestehendes und dem Erkennen Gegebenes angesehen, und das erscheine sich selbst dadurch gezwungen und gebunden. Nur wer einsehe, daß und wie diese Natur von dem Ich hervorgebracht sei, der philosophiere, und wer die Gegenstände darstelle, nicht wie sie gegeben, sondern wie sie durch das Ich selbst gemacht seien, der sei ein Künstler. Und für einen solchen Künstler sei der philosophische Standpunkt zum gemeinen geworden.

Bernhard erläutert weiter, daß damit nach Fichte noch nicht der höchste Zweck des vernünftigen Wesens erreicht sei. Denn diesem sei durch das Sittengesetz aufgegeben, mit Bewußtsein und reiner Tätigkeit die Welt wieder zu schaffen und sie so zu behandeln, daß sie der Ausdruck seines Willens werde. Die Kunst sei also noch nicht das Ziel, sondern nur eine Vorstufe, denn sie beweise, daß äußere Gegenstände so dargestellt werden könnten, wie sie vom Ich geschaffen seien. Und das faßt Bernhard zusammen in der Behauptung, daß das Schöne die wahre Vorbereitung zum Guten sei.

Ist danach philosophisches Denken mit der Einsicht, wie aus dem Ich auch eine äußere Welt entstehe, eins mit dem sittlichen Handeln, wodurch diese Welt geschaffen werden solle? (Erwin 57). So formuliert Adelbert seine Frage an Bernhard, weil er meint, daß dieser in der Diskussion die Verhältnisse nicht richtig sehe, in welche er die Schönheit setze. Die Frage soll das Gespräch weiterführen.

Adelbert erläutert, daß man unterscheide zwischen dem betrachtenden Philosophieren, das nur die Entwicklung des Ich sieht, und dem tätigen Philosophieren als Sittlichkeit, das die Schöpfung durch Freiheit wiederholt. Auch die Verbindung würde nicht zur höchsten Vollkommenheit führen, denn es gehöre zur Sittlichkeit, daß sie gegen einen äußeren Zwang sei (Erwin 57).

Aber wie ist es mit dem Schönen? Reißt es „*das Gemüt so vollkommen an sich, daß sich dasselbe seiner Freiheit gar nicht mehr bewußt bleibt"* (Erwin 57/58) und in die Sache versinkt? Dann wäre die Freiheit als Urquell der Sittlichkeit zu einem äußeren Gegenstand geworden. Doch wenn die Freiheit im schönen Gegenstand nicht wäre, dann wäre er auch nicht schön.

> *Der schöne Gegenstand muß vielmehr so angesehn werden, wie er vom Künstler erschaffen wird, als selbst frei und lebendig, und so, daß seine erscheinende Gestalt nur als die Wirkung seiner eigenen inneren Freiheit erkannt werde* (Erwin 58).

Dann müsse also im Gegenstand die Freiheit erkennbar sein und auch die Freiheit des schaffenden Künstlers, schließt der Lehrer (Erwin 58). Kann das aber beides sein? Und wie soll das zur Sittlichkeit beitragen? Bedürfen die Menschen der Schönheit als Vorstufe zur Sittlichkeit? Kommt es bei der Sittlichkeit darauf an, „*welcher Stoff erkannt wird, und nicht vielmehr auf die Art und Weise, wie er erkannt wird?"* (Erwin 59). Wird im Schönen die freie Tätigkeit des hervorbringenden Künstlers erkannt? Soll uns der Künstler zum Guten anleiten? Im Grunde ja, meinen die Diskutierer, denn

im schönen Werk kommt der Zweck an sich zur Wirklichkeit. Aber ist es dann Zweck an sich? Es kann ja nicht das Wesen des Dinges in seiner Besonderheit sein, dann wäre es „*ein Ding an sich*“ (Erwin 61). Kommt es auf den Stoff an

> *und nicht vielmehr auf die Form? Was an der schönen Erscheinung reiner und höchster Zweck ist, das gehört der Sittlichkeit selbst an, und ihr ganz allein; in der Erscheinung als solcher, worin doch die Schönheit unmittelbar wahrgenommen werden soll, kann doch nichts anderes erkannt werden, als daß sie Mittel zu irgend einem Zwecke sei, gleichgültig zu welchem. Denn der Zweck selbst ist ja eben von der Art, daß er an und für sich gar nicht wahrgenommen werden kann* (Erwin 63).

Doch das Schöne ist von der Art, daß darin beides ineinander übergeht. Das sei eben die Gewalt, die der Künstler über die Menschen habe und mit der er sie zur Sittlichkeit führe, vertritt Bernhard seine Meinung (Erwin 63). Es ist die Wirkung des Schönen auf das Herz, die auf das Gute gerichtet ist und mit einem sittlichen Bewußtsein davon verbunden ist.

Adelbert wendet ein, *„… aber darauf laß uns sehen, ob denn überhaupt diese Rührung des Herzens eine Anleitung zur Sittlichkeit sei“* (Erwin 64). So könne man nicht das Schöne in seiner Wirkung zum Guten darstellen, denn Leidenschaften führen nicht auf das Edelste und Höchste.

Bernhard löst sich nur langsam von seiner Vorstellung, die Adelbert noch einmal zusammenfaßt:

> *Da nun nach deiner Erklärung das Schöne zugleich auf das Herz und auf das sittliche Bewußtsein wirken soll, so müßte die vollkommene Schönheit auch nur in der vollkommenen Einheit beider sein* (Erwin 65).

Doch dann wäre die Sittlichkeit eine Vorbereitung zur Schönheit und nicht umgekehrt. Nun sieht Bernhard es ein. „*Die Sittlichkeit ist das Höchste und muß es bleiben“* (Erwin 66).

Adelbert faßt den Stand der Diskussion zusammen und hält zunächst fest, daß es dann nach den von Bernhard vertretenen Grundsätzen, die dieser von Fichte ableitet, gar keine Schönheit geben könne. Er will damit die Widersprüche aufzeigen, denn was Bernhard als Schönheit ausgeben wolle, das könne sie nicht sein, weil es selbst der Bestimmung zur Sittlichkeit anzuleiten widerspreche. Was dagegen die Schönheit hätte sein können, das ließe sich mit den zuerst aufgestellten Grundsätzen nicht vereinbaren.
Adelbert räumt ausdrücklich ein, daß er Fichtes Lehre verehre, ebenso wie ihn selbst. Aber seine Schönheitslehre führe nicht zum richtigen Ergebnis.

Noch deutlicher drückt Solger das in den „Vorlesungen“ aus. Die Kunst sei bei Fichte ganz der Sittlichkeit untergeordnet, und das Schöne oder die unst solle Vorbereitung des Sittlichen sein. „*Wie dies aber ohne Einsicht möglich ist, ist nicht zu begreifen“* (Vorl 40).

> *Das Gefühl des Schönen, sagt Fichte, gehöre zum Theil der Sittlichkeit, zum Theil dem Herzen an, wo man wieder nicht begreift, was das Herz bedeuten soll. Wollte Fichte ganz consequent verfahren, so mußte er eigentlich die Kunst als etwas ganz Fremdartiges betrachten und aus seinem Systeme hinauswerfen* (Vorl 40).

Im Dialog wird weiterhin eine kritische Analyse von Schönheitsdefinitionen vorgenommen. Nach Burke und Baumgarten ist es in diesem Abschnitt Fichte, dessen Aussagen zur Schönheit untersucht werden. Diesmal ist es Bernhard, der vor allem mit Adelbert darüber diskutiert, ob denn nicht das Schöne als Vorbereitung des Guten anzusehen sei. Für Bernhard ist das Gewißheit, und was er glaubt, stellt er als wahr hin. Seine Überlegungen gehen zunächst nicht dahin, seine Überzeugung zu ändern, sondern Beispiele und Argumente zu finden, die sie erhärten und bestätigen.

Auch die Widerlegung des Schönen als Teil des Sittlichen gehört nicht zur Verurteilung der allgemeinen Schönheitstheorie, sondern nur, wie schon bei Burke und Baumgarten, dazu, den Allgemeinheitsanpruch der jeweiligen Auffassung, das Problem im Ganzen gelöst zu haben, als nicht richtig darzulegen.

In jedem Abschnitt des Gesprächs bleiben Aussagen bestehen und werden neue Thesen entwickelt, die für den Solgerschen Schönheitsbegriff von Bedeutung sind. Was Bernhard vertritt, ist ja nicht grundsätzlich falsch, denn Schönheit als Vernunfterscheinung, als Ergebnis von Freiheit und damit als Weg zum Sittlich-Guten, das findet sich auch bei Kant in der „*Schönheit als Symbol der Sittlichkeit*“ (§ 59 KU) oder bei Schiller in der „*Schönheit als Freiheit in der Erscheinung*“ (Kallias-Briefe). Es geht mehr darum, den Ausschließlichkeitsanspruch einer Behauptung durch

Widerlegung zu relativieren, denn das Wesen der Schönheit kann nicht darin bestehen, daß es nur als Schritt zur Sittlichkeit angesehen wird.

Solger meint in den „Vorlesungen“, Fichte sei nie zu einer lebendigen Vorstellung vom Wesen der Kunst gelangt, denn er hätte die Kunst, und damit die Schönheit, der Sittlichkeit untergeordnet (Vorl 39). Das aber sei nicht ohne Einsicht möglich, „*und wer diese Einsicht hat, steht auf dem Standpunkte der Philosophie, nicht der Kunst*“ (Vorl 40). Folglich gehören Kunst und Schönheit nicht zu Fichtes System, schließt Solger. Er achte zwar Fichte und seine Philosophie, wie er ausdrücklich betont, aber seine Schönheitslehre führe „nicht zum Richtigen“ (Erwin 67).

Damit ist nach Burke und Baumgarten auch Fichte widerlegt, also weder auf der Ebene der reinen Sinnlichkeit noch auf der des Verstandes als Vollkommenheit oder der der Vernunft als Weg zum Guten allein kann Schönheit begriffen werden.

2.4. Ist schön, was gefällt?

Im weiteren Verlauf des Gesprächs wird mit Kants Schönheitstheorie die Grundlage Fichtes untersucht.

Adelbert stellt die Frage:

> *Ihr wißt doch alle, wie Kant das Schöne darstellt? Es sei das, antwortete Bernhard, was notwendig, allgemein und ohne alles Interesse gefalle* (Erwin 67).

Doch was allgemein und notwendig gefalle, könne nicht das Angenehme für die Sinne sein, weil es unbeständig, wechselnd, zufällig und verschieden sei, sondern es müsse mit der Vernunft als dem Allgemeinen und Notwendigen im Menschen übereinstimmen (Erwin 67/68).

Kants Interesselosigkeit beziehe sich nicht bloß auf die Sinnlichkeit, sondern auch auf „*das Interesse der Vernunft am Guten*“ (Erwin 68). Aber in Kants Sinn sei das Schöne nicht Anfang oder Vorbereitung des Guten, auch wenn er es für ein Symbol desselben halte.

Bernhard äußert die Vermutung, daß Kant mit sich selbst nicht ganz einig gewesen sei, „*wenn er am Schönen auch das Interesse der Vernunft leugnet*“ (Erwin 68).

Aber Adelbert scheut sich, bei Kant innere Uneinigkeit anzunehmen, denn weder Sinnlichkeit noch Sittlichkeit bestimme das Schöne, sondern er versuche deren Vereinigung durch den Verstand. Doch ob er dadurch das Schöne gewann, bleibe zu untersuchen. Er habe jedenfalls sinnliche Wahrnehmung und sittliche Freiheit richtig erkannt (Erwin 68).

Wird über den Begriff der Zweckmäßigkeit Baumgartens Theorie bei Kant vollendet? Bei Kant liege der Ursprung des Schönen in der Beschaffenheit

der Natur als deren Zweckmäßigkeit ohne Begriff. Doch wenn sich die Schönheit darstellen solle, müsse Sittlichkeit und Sinnlichkeit erregt werden und über die bis zu Kant angenommene verworrene Wahrnehmung hinausgehen, erinnert sich Erwin wieder an die Anfangsdiskussion. Er versucht die Unterschiede darzustellen: Baumgarten habe den Gegenstand als solchen in Erwägung gezogen; Fichte dagegen habe die Wirkung des Schönen auf den Beschauer und auch die Entstehung des Schönen durch den Künstler mehr nach Art der sogenannten Seelenlehre untersucht. Darum sei die Widerlegung bei beiden dadurch möglich, zu zeigen, daß ihre Theorien nicht ohne Zweckmäßigkeit gedacht werden könnten, jedoch könne darin dann die Schönheit nicht liegen (Erwin 70).

Adelbert führt die Gedanken dann wieder auf die Kernpunkte zurück und warnt davor, die schon getrennten Ansichten zu vermischen. Weder sei der Grund der Schönheit in den Dingen selbst, wie es nach Baumgartens Darstellung scheine, oder in ihrer sinnlichen Vollkommenheit, noch in ihrem Gegensatz, der Freiheit. Wenn man es so sehe, räumt Erwin ein, dann neige sich Fichtes Lehre mehr zum Kantischen Begriff des Erhabenen als Ausdruck der sittlichen Freiheit.

> *Kant sah ein, daß es eine solche sinnliche Vollkommenheit, wie Baumgarten verlangte, nicht geben könne. Deshalb bezog er sie auf den Begriff der Zweckmäßigkeit, der aber auch nach unserer Meinung nicht zum Schönen führen kann* (Erwin 71).

Adelbert versucht nun, die Kantische Theorie zunächst aufzulösen, um sie dann schrittweise erklärend wieder zusammen zu fügen. Er beginnt mit

Baumgarten, der den Begriff noch mit der Erscheinung zusammengeschmolzen habe, um zur sinnlichen Vollkommenheit zu gelangen. Aber das war verworrene Erkenntnis, weil es rein sinnlich war. Die Widersprüche seien schon erklärt worden. Im übrigen hat auch Kant in seinen Frühschriften das Schöne der verworrenen oder unteren Erkenntnis zugerechnet.

Später, in den kritischen Schriften, vor allem in der „Kritik der Urteilskraft“, ändert Kant seine Meinung zur Erkennung des Schönen. Er bezog bloß die Erscheinung auf den in uns dunkel angeregten Begriff, und das heißt, erläutert Adelbert, er fand darin eine Zweckmäßigkeit, zu welcher zwar ein Begriff gesucht, aber nicht deutlich gefunden werden solle.

Damit finde nun zweierlei statt, was zu unterscheiden sei. Entweder liege der Begriff ganz in der Erscheinung und sei auch vollständig darin enthalten, ohne erkannt zu werden. Das sei dann die sich selbst widersprechende sinnliche Vollkommenheit. Oder der Begriff liege noch nicht in der Erscheinung, sondern müsse erst noch dazu gemacht werden. Dann jedoch könne das Verhältnis keine neue Gattung von schönen Dingen hervorbringen.

So habe Kant es gemeint, schließt Adelbert aus den Beispielen, die in der „Kritik der Urteilskraft“ angeführt sind (Erwin 71).

Als Ergebnis der weiteren Diskussion zeigt sich, daß Kants Vorgänger nach etwas Unmöglichem gestrebt haben, das sie für Schönheit hielten, während Kant Mögliches und Wirkliches aufgezeigt habe, das aber auch nicht die Schönheit sein könne (Erwin 73).
Auch in Kants Terminologie sehen die vier Gesprächsteilnehmer Unklarheiten:

> *Schön sei das, sagt er, was notwendig, allgemein und ohne alles Interesse gefalle. Was gefällt, kann wohl nichts anders sein, als das Angenehme; denn anders wüßte ich jenen Ausdruck doch nicht zu deuten. Diesem aber entspricht notwendig der Trieb, und dessen Streben ist gerade das Interesse. Es liegt also in der Beschreibung ein offenbarer Widerspruch* (Erwin 73).

Doch sie verwickeln sich in Widersprüche bei der Analyse von Kants Erklärungen. Sittengesetz und Schönheit werde nicht klar unterschieden, meinen sie, aber „*das Schöne soll allein das Bestimmende, das Erste und Letzte sein*“ (Erwin 73). Dies sehen sie sinngemäß in seinen Definitionen gegen die Aussage:

> *Das Allgemeine und Notwendige kann nur der allgemeine Begriff sein, der in allem Einzelnen derselbe ist* (Erwin 74).

Adelbert schließt daraus, sich auf Kant beziehend, daß es zuletzt dann so sei, daß sich der Begriff des Schönen, man möge ihn fassen, wie man wolle, immer von selbst auflöse (Erwin 74).

Das führt Erwin zu der Ergänzung, es sei der Beweis für die allgemeine Meinung, daß es vom Schönen keine klare wissenschaftliche Einsicht, sondern immer nur ein bloßes Gefühl geben könne.

Doch Adelbert präzisiert das, weil er Erwins „Gefühlshinweis“ als Ausflucht sieht, die nicht viel helfen könne. Er meint nicht, daß die Suche nach der Kenntnis vom Schönen nicht ohne Erfolg gewesen sei. Das wichtige Ergebnis aber sei leider das, daß das Schöne nach den Bedingungen unserer Erkenntnisfähigkeiten nicht vorhanden sein könne (Erwin 74).

Es scheint leichter zu sein, Schönheitstheorien einzureißen, als neue und klare Schönheitsbestimmungen aufzustellen. Wenn der Dialog zu Rechthabereien führt, wie das bei der Kant-Untersuchung zu sein scheint, dann könnten leicht auch frühere Beweise und Schlüsse in Zweifel gezogen werden. Deshalb muß an diesem Punkt des Dialogs die Frage gestellt werden, ob Adelbert und Anselm sich als echte Lehrer der Wahrheit betätigen, oder ob sie nach Art griechischer Sophisten, die schon von Platon kritisch beurteilt wurden, in der Dialektik der Gesprächsführung ihr eigenes Denken durchsetzen wollen, ohne nach der Wahrheit zu streben.

Ganz gewiß kann man Solger die Ernsthaftigkeit seiner Bemühungen nicht bestreiten, zu einer Idee des Schönen zu gelangen, die aus der Selbstoffenbarung entsteht oder, wie er es schon mehrfach im „Erwin“ genannt hat und wie es auch in den „Vorlesungen“ immer wieder anklingt,

daß Schönheit ein Akt der göttlichen Offenbarung sei. Diese Schönheitsidee sei dem gemeinen Verstand nicht zugänglich, sie habe ihre Existenz in Regionen, die von Offenbarungen leben (Vorl 55), so drückt er es in Variationen immer wieder aus.
Daß Solger und Kant Unterschiedliches untersuchen[5], zeigt sich in diesem Abschnitt häufiger, so, wenn Adelbert erklärt, daß nicht die Empfindungen beim Wahrnehmen einer Sache erhaben oder schön seien, sondern nur der Gegenstand selbst. Das steht im Gegensatz zu Kant.

In den „Vorlesungen“ zeigen sich die Unterschiede noch deutlicher. Dort kritisiert Solger, Kant habe das Schöne als Lehre untersucht, jedoch nicht das Schöne als Gegenstand, und er behaupte, es könne keine Wissenschaft vom Schönen geben, weil es nichts Objektives, sondern nur Subjektives sei (S. 31). Hier tritt der Unterschied zwischen Solger und Kant deutlich zutage: Kant untersucht das menschliche Empfinden; Solger untersucht das Kunstwerk, das Entstehen der schönen Sache, und erst danach deren Wirkung auf den Menschen. Das muß natürlich zu einer Differenzierung in den Untersuchungen führen.

Das bei Kant für die ästhetische Erkenntnis wichtige Geschmacksurteil läßt Solger nur als Hilfsgröße des Verstandes gelten. Nach seiner Meinung hat

---

[5] Diese Feststellung und die Untersuchungen der Unterschiede auf den folgenden Seiten sind z. T. Eigeninterpretationen des Verfassers.

Kant „*die Urtheilskraft als besondere Geistesfähigkeit neben den Verstand*“ (Vorl 31) gesetzt, um die Abstraktion von Begriff und Ding zu überwinden. Nur so käme Kant zu Zweckmäßigkeit ohne Zweck bei der Wahrnehmung des Schönen. Diese Zweckmäßigkeit führe zur Kantischen Vernunft-Idee, und als allgemeine Form sei es die schöne Erscheinung.

> *Das Schöne liegt also nicht in den Gegenständen, sondern nur im Erkenntnißvermögen, und ist daher etwas bloß Subjectives* (Vorl 32).

Dieses Kantisch-Subjektive ist für Solger nicht ausreichend, ebensowenig wie Kants Annahme, daß dem schönen Gegenstand eine Idee oder ein Ideal zugrunde liegen müsse, zur Beurteilung durch die freie Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft. Darin sieht Solger ebenfalls einen offenbaren Widerspruch.

Solger legt Kant so aus, daß er meine, neben dem Grund des Schönen in der Anlage des Erkenntnisvermögens solle es gleichzeitig Darstellung des Sittlichen sein. Aber das widerspreche sich. Auch hier muß überlegt werden, ob Solger den § 59 KU richtig interpretiert, denn Kant erklärt ausdrücklich, daß Schönheit als Symbol der Sittlichkeit nur der Vermittlung zwischen dem Sinnlichen und Moralischen diene, und daß es nicht identisch sei.

Vielleicht wird Solgers Vorstellung von der Idee des Schönen im Gegensatz zu Kants subjektiver Schönheit deutlicher, wenn man sich

vorstellt, daß bei ihm die Idee als ein Gedanke Gottes aufgefaßt wird; er nennt es auch oft die Einheit des Allgemeinen mit dem Besonderen. Das differiert mit Kants Geschmack als Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse (KU § 5) zur Erkenntnis des Schönen. Solger zieht die bei Kant noch getrennte Welt von Erfahrung und Vernunft oder Denken zusammen zu einer Einheit. Seine Einheit von Idee und Erscheinung als Wesen des Schönen ist die Grundlage seiner Lehre.

Für Solger löst sich, aus seiner Betrachtungsweise, am Ende des Abschnitts über die Kantische Schönheitstheorie dessen Begriff des Schönen auf. Doch Erwins Hinzufügung klärt urplötzlich die Dimensionen. Er ist mit Adelbert zwar auch der Meinung, daß es vom Schönen keine klare wissenschaftliche Einsicht geben könne und spricht deshalb davon, es sei immer nur ein bloßes Gefühl.

Hier muß gefragt werden, ob Solger in seinem Dialog Kants Erkenntnisse richtig vorgestellt hat. Kant geht es um die Prinzipien des menschlichen Erkenntnisvermögens. Er will klären, was es bedeutet, von Schönheit zu sprechen, er untersucht das Geschmacksurteil in der „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“, denn der Geschmack *„… ist das Vermögen der Beurtheilung des Schönen“* (KU 3). Kant untersucht nicht die schönen Dinge selbst, sondern das Denken und Sprechen darüber. Er hat das Schöne vom Sinnlichen, Logischen und Sittlichen unterschieden. Seine Untersuchungen beziehen sich auf das ästhetische Urteil, nicht auf das

Schöne selbst. Solger aber sieht Schönheit in der Kunst, im Kunstschaffen und als Stoff der Kunst. Er meint, Kant habe angenommen,

> *daß sich in der Erscheinung des Schönen nicht der Begriff selbst ausdrücke, sondern nur eine Begriffmäßigkeit, ein Streben, zu einer Einheit zu gelangen* (Vorl 50).

Sie suchten also bei Kant den wissenschaftlich begründbaren Schönheitsbegriff, und der ist in Kants Schönheitslehre nicht zu finden. Sie haben nach etwas gesucht, was von vornherein nicht vorhanden war, nämlich nach der objektiv meßbaren Schönheit. Aber mit der Bestätigung, daß es vom Schönen immer nur ein Gefühl geben könne, ist plötzlich Kants Position eingenommen. Gefühl ist subjektiv. Über Gefühl kann man nicht streiten, das ist „Kantisch“, denn nach ihm ist das Prinzip des Geschmacks nicht objektiv, sondern rein subjektiv. Im § 1 der „Kritik der Urtheilskraft“ klärt Kant das schon, wenn er sagt, ob etwas schön sei oder nicht, das ergäbe sich durch subjektive Einbildungskraft und durch das Gefühl von Lust und Unlust. Dieses „Gefühl“, das Kantische Schönheitsempfinden durch Lust oder Unlust, das tritt plötzlich in der Aussage durch einen Nebensatz in den Mittelpunkt.

Adelbert meint dann zwar betont abschwächend, das könne nicht viel helfen, denn nach den Bedingungen „seiner“ Erkenntnis habe man keine Schönheitserklärung bei Kant gefunden. Aber er suchte eben nach der wissenschaftlichen Einsicht, nach dem objektiven Begriff des Schönen, und den gibt es bei Kant nicht. Aber das „Gefühl“ aus dem § 1 KU wird

bestätigt. Und damit wird das subjektive Empfinden von Schönheit nicht bestritten. Sie haben im Ergebnis keinen objektiven Begriff des Schönen bei Kant gefunden, aber sie lassen ihm die subjektive Schönheit.

2.5. Vollendung des Schönen im Unendlichen?

Anselm versucht nun, die „Schönheitssuche“ über Kant hinauszuführen in die Vorstellungen der neueren romantischen Philosophie. Er meint, Adelbert bemühe sich zu sehr um ruhige Einsichten in eine Sache, zu der Enthusiasmus und Schwung der Phantasie gehöre. Doch Adelbert entgegnet, daß es von jeder Sache in der Welt ruhige Einsichten geben müsse und daß auch das Höchste und Tiefste in solche Einsichten aufgelöst werden müsse, wenn es verständlich werden solle. Er bittet dann Anselm, seine Gedanken vorzutragen (Erwin 75).

Anselms Schönheitsvorstellung geht von den Ideen aus, die das Schöne bestimmen und durch die es in die Wirklichkeit und damit in die Erscheinung übergeht. Die bisherige Diskussion, meint er, die sich mit der Wirkung des Schönen auf den Zuschauer beschäftige oder mit den natürlichen Bedingungen des Schönen, sei eben nicht aus seinem eigenen Wesen oder aus dem Grunde erklärt, warum es schön genannt wird. Es stimme zwar, daß das Schöne in der Wahrnehmung das Gemüt des Menschen bewege oder daß Harmonie und Ebenmaß darin und dabei gefunden werden, aber das seien doch immer nur einzelne Merkmale der

Erfahrung, die sich aus dem Wesen des Schönen ergeben. Jedoch die inneren Bedingungen der Natur des Schönen seien damit noch nicht gefunden. Dafür müsse man sich um die Ideen kümmern, die Grundlage des Schönen seien. Schon die Geschichte der Kunst bestätige, daß sie immer Höheres, als in der Welt ist, dargestellt habe. Nicht äußere Formen oder Harmonie der Zusammenstellung, auch kein sinnliches Reizmittel sei es gewesen, wonach immer Künstler gestrebt hätten, sondern nach der Tiefe der Bedeutung. Und das wären Gestalten einer höheren Welt oder Gedanken eines göttlichen Bewußtseins gewesen oder, anders ausgedrückt, eben Ideen. Und diese Ideen wollten Künstler durch sinnliche Darstellung und irdische Bezeichnung in die Gegenwart führen, damit durch die sterbliche Hülle der Blick zum ewigen Licht geöffnet werde. Deshalb sei es so schwierig, in den alten Werken der Kunst das Wahre zu finden, denn viele hielten das Göttliche und Erhabene in jenen Werken für Ungeschicklichkeit oder Wirkungen einer ungeregelten Phantasie. Erst langsam begreife man die ursprüngliche Würde in den Kunstwerken und versuche im „*hohen Schwunge neuerer Philosophie*“ (Erwin 77) ewige Wahrheiten in Bildern und Gedichten auszudrücken, um den Gedanken neue Bahnen zu öffnen. Dieses Streben der Kunst, das Streben nach der Vollendung, müsse Ziel des Schönen sein.

Dem wird zunächst zugestimmt, auch wenn man die für Schwärmer hält, die mit Begeisterung im schönen Gegenstand ein göttliches Zeichen sehen.

> *Diese göttlichen Gestalten ahmt das Schöne bei uns nach, und nur insofern es ein Abbild derselben ist, nennen wir es schön* (Erwin 78).

Aber gilt das auch für alle Gestalten und Dinge? Denn alles in der Welt habe seinen Ursprung in Gott! Und wodurch unterscheiden sich dann die schönen Dinge von den anderen? Dadurch, daß das Schöne „*eine noch in sich vollkommene und gleichsam noch nicht verpflanzte Idee"* (Erwin 79) sei. Das finde sich vor allem in religiöser Kunst. Die Tiefe der Bedeutung mache die Schönheit aus.

Das führt zur Diskussion über Gott und göttliche Ideen, die nicht nur schön, sondern auch gut und wahr sind.

Anselm konkretisiert dann seine Meinung, indem er sagt, das Schöne liege nicht in dem bloßen Scheine der Ideen, auch sei es nicht das Erscheinende, in das die Ideen übergegangen oder wirklich geworden seien, sondern es sei die Erscheinung ganz für sich betrachtet. Die müsse etwas an sich haben, was das Gemüt an die Ideen erinnere. Und diese Ideen in der Erscheinung, die nenne er die Schönheit (Erwin 81).

Da jedoch das Göttliche und Gute nur durch sich selbst erscheinen könne, sei „*das Schöne kein Bild, sondern eine Darstellung jener Ideen*" (Erwin 82). Also solle das Schöne nur ein Zeichen für die Ideen sein? Das gehe nicht, denn „*nur der Begriff kann ein Zeichen haben*" (Erwin 82).

> *Mich dünkt doch, das Schöne müßte durch sich selbst schön sein, oder vielmehr dadurch, daß es an der Schönheit teil hätte, und nicht durch etwas anderes, was gar nicht Schönheit ist* (Erwin 83).

Ideen für sich betrachtet können nicht das Schöne sein. Sie sind das Ideale für das Wirkliche.

Die Erklärung für das Faktum, warum auch hier die Erscheinung der Sittlichkeit, wie in früheren Ergebnissen, aus dem Begriff des Schönen auszuschließen sei, gibt Anselm.

Die Widersprüche gingen aus der sinnlichen Erscheinung der Dinge hervor. Damit ließe sich alles andere nicht vereinigen. Mit der Befriedigung der Triebe lassen sich Übereinstimmung des Verstandes und Ideen der Vernunft nicht in Einklang bringen. Und doch müssen „*Sinne, Verstand und Vernunft*“ (Erwin 87) zusammengebracht werden.

Die Schlußphase des ersten Gesprächs ist weitgehend ein Disput zwischen Adelbert und Anselm, in der sich wiederum zeigt, daß eine reine theoretische Betrachtung des Schönen in Widersprüche verläuft, weil Schönheit als Gegenständlichkeit nicht möglich ist. Adelbert kann sich nicht mit Anselms Vorstellungen befreunden, der die neuere Philosophie lobt, weil sie immer die Ideen und das Göttliche so sehr betone. Anselm hatte sich auf die berufen, die in einer geläuterten religiösen Gesinnung im *„Schwunge neuerer Philosophie“* (Erwin 77) ewige Wahrheiten in ihren Bildern und Gedanken ausdrücken und damit nach der Vollendung des Schönen in der Kunst streben.

Ganz klar sind die Positionen der beiden Disputanten nicht zu erkennen, denn wenn Anselm die Kunst als das bezeichnet, worin sich das Schöne vollende, dann ist das zunächst eine Ansicht der frühen Romantik, die auch Adelbert vertritt. Aber Anselm sucht die Schönheit jenseits der vollkommenen Sinnlichkeit und über den höheren Verstand hinaus.

Beide scheinen sich auch einig zu sein in der Urbild-Gegenbild-Theorie, die sich in dieser Darstellung auf Schelling zurückführen läßt. Anselm vertritt offensichtlich Schellingsche Gedanken zur Weiterführung seiner Vorstellungen, wenn er behauptet, Kunst sei von der Religion ausgegangen mit der Absicht, Gottheiten anzudeuten. Dann ist die Schöpfung eines Kunstwerkes durch den Künstler als Wiedergeburt des Schöpfungsaktes Gottes in der Welt zu sehen. Das deckt sich mit Solger und auch Schelling, die beide hofften, Gott als Schöpfer begreifen zu können, wenn sie erst den Künstler begriffen hätten.

Anselm flüchtet sich bei der Begründung des Schönen aus dem Göttlichen in fremde Gebiete, wie Adelbert ihm vorwirft. Anselm meint, wenn Ideen Abbilder haben sollen, dann könne das nicht das Schöne sein, denn sie seien gleichsam schon Musterbilder, eben Ideale für das Wirkliche, und gingen so als Schönheit in die äußere Welt über. Das sei eben das Falsche bei den Neueren, entgegnet Adelbert, denn das Schöne dürfte nicht bloß Andeutung der Sittlichkeit sein, sondern müsse durch Handeln begründet werden.

Adelberts Verfahren lasse nun einfach keine Rettung für das Schöne finden, wirft ihm Anselm vor, und nur dieser Dialektik sei es zuzuschreiben, daß sich keine Ansicht gegen ihn behaupten könne, denn wer die Grundsätze leugne, mit dem ließe sich nicht streiten.

Solger wehrt sich gegen diejenigen der neueren Philosophie, die Ideen und das Göttliche miteinander vermischen und lautstark vortragen. Er bezeichnet das als Scheinphilosophie. Unter seinen Definitionen findet sich das Schöne als Offenbarung *„der Idee in der Existenz“* (Vorl 66), das heißt auch, das Schöne sei Darstellung des Absoluten, und in diesem Sinne sei das Absolute identisch mit der Idee (Vorl 60). Aber er hat schon an früherer Stelle ergänzend oder einschränkend hinzugefügt, das Schöne sei nur erfahrbar in der Wirklichkeit der Kunst durch schöpferische Tätigkeit des Selbstbewußtseins (Erwin 3/4). Das zeigt seine Nähe zur Urbild-Gegenbild-Theorie von Schelling, die schon erwähnt wurde, und auch zu den Romantikern, die vom Mimesis-Begriff ausgehen. Damit ist Kunst für ihn der Ort der Vermittlung in der Erscheinung, sie steht nicht in unmittelbarer Beziehung zum Urbild, und damit wehrt er die durch Anselm vertretene Meinung einiger Frühromantiker ab, das Schöne vollende sich erst im Unendlichen.

Solgers Ansicht, das Kunstwerk sei das Organ der Offenbarung des Schönen, ist wohl eine Vorstellung des Idealismus, denn Ästhetik auch in seiner Darstellung ist die sinnliche Erscheinung einer Idee oder des Absoluten; beide Begriffe gebraucht er. In der Diskussion zwischen

Adelbert und Anselm in der letzten Phase des ersten Gesprächs wird gesagt, das Schöne ahme die Idee in der Erscheinung nach (Erwin 79), sei eine in sich vollkommene und noch nicht verpflanzte Idee. Doch das reicht Solger nicht, nicht Nachahmung, sondern wirkliche Erscheinung der Idee, des Absoluten, des Göttlichen soll die Schönheit für ihn sein.

Kunst ist für Solger auch das Gespräch, aber nicht nur deshalb wählte er für die Darstellung seiner Ästhetik den Dialog, er sah darin die einzig wahre Form der Philosophie, und als Romantiker waren für ihn Poesie und Philosophie im Dialog vereint. Nur das Gespräch kann die philosophischen Gedanken widerspiegeln, kann Glauben erzeugen oder Religion vorbereiten, die dann in Philosophie übergehen, nur das Gespräch kann nach seiner Meinung Gegensätze aufheben und zur Wahrheit führen. Die Personen im „Erwin“ sind keine beliebigen Vertreter bisheriger Theorien, sondern sie sind als Solgers Erfindungen die personifizierten Gegensätze seiner eigenen ästhetischen Theorie, seiner Zeit und der philosophischen Diskussion im deutschen Idealismus. Was im Menschen eins und dasselbe ist, wird hier in verschiedene Meinungen aufgeteilt. In großen Kunstwerken der Literatur findet sich das immer wieder, wie z. B. bei Dostojewskis Brüdern Karamasoff. Der Leser des „Erwin“ nimmt die Grundlagen der Gegensätze in sich auf und geht durch ihre Vermittlung zur Einheit von Solgers Schönheitstheorie. Wahrheit ist ja oft nicht das Einfache, nicht das einfach Dahergesagte oder das analytisch Begründete; Wahrheit ist manchmal vielfältig, und gerade philosophische Wahrheit muß entwickelnd

gezeigt werden. Vielleicht ist der Dialog Solgers System der Philosophie überhaupt.

Im Dialog „Erwin“ ist Adelbert der Wortführer, der sein Lehrsystem meistens an Erwin als dem idealen Schüler vorführt, der dann sehr schnell seinen Standpunkt übernimmt. Bernhard und Anselm greifen durch Fragen und Hinzufügen, durch Zweifeln und Bestätigen in das Gespräch ein. Als Anhänger von Fichte und Schelling geben sie Adelbert-Solger auch die Möglichkeit, sich von deren Philosophie zu unterscheiden.
Das erste Gespräch des „Erwin“ wird als „Vernichtung des Schönen“ bezeichnet, weil gezeigt wird, daß die bekannten Schönheitsbestimmungen einer kritischen Untersuchung nicht standhalten. So wird zunächst festgestellt, daß die Ansicht des englischen Sensualisten Edmund Burke, wonach die Schönheit in der befriedigenden Gestalt liege, nicht zutreffe. Auch Baumgartens sinnliche Vollkommenheit und Begriffsmäßigkeit berge einen Widerspruch in sich, ebenso wie Fichtes Lehre, die, wenn in ihr die Kunst und das Schöne zum Mittel der Sittlichkeit erhoben werde, sich selbst widerspreche und dadurch dann das Schöne negiere. Auch Kants Versuch, Sinnlichkeit und Verstand zur Erkennung des Schönen zu verbinden, scheitert in der Diskussion im „Erwin“. Gegen die Neueren, damit sind die philosophierenden Romantiker gemeint, wendet sich Solger ebenfalls entschieden, weil sie beständig „Ideen und Göttliches“ vermischen. In allen genannten Abschnitten des ersten Gesprächs werden nur die Widersprüche nachgewiesen, welche das Schöne als Erfahrungsgegenstand bestimmen, um auch festzustellen, daß es als

Gegenstand der theoretischen Erkenntnis, und damit auch der theoretischen Philosophie, unbegreiflich ist. Daraus ist dann auch zu verstehen, daß z. B. Schönheitsbestimmungen, die zur praktischen Philosophie neigen, unkritisiert bleiben.

Ein Beispiel dafür ist Schiller. In den „Vorlesungen“ wird er ausdrücklich erwähnt. Er gehört zu denen, *„die ohne eigentlich Philosophen zu sein“* (Vorl 43) doch wesentliche Urteile über das Schöne und die Kunst gebildet haben. Im 1. Gespräch des „Erwin“ wird Schiller nicht namentlich genannt. Aber ein indirektes Zitat läßt Solgers Zustimmung zu Schillers Schönheitstheorie deutlich werden. Kurz nach seiner philosophischen Zeit hat Schiller in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben“ seine Schönheitsidee lyrisch vorgestellt und das Schöne gepriesen. In der drittletzten Strophe kulminiert der Hinweis auf den Ort der Schönheit in den Versen: *„Aber in den heitern Regionen, Wo die reinsten Formen wohnen“.* Das ist im Inhalt übereinstimmend mit der Exposition zum 1. Gespräch im „Erwin“ mit der Mahnung, von den bloßen Gestalten der sinnlichen Dinge das Auge *„zu höheren Regionen zu erheben, wo die göttlichen Ideen wohnen“* (Erwin 9).

Auch Goethe, der in „Vorlesungen“ ohne Kritik behandelt wird, findet keine namentliche Erwähnung im „Erwin“. Aber verschiedene direkte und abgewandelte Zitate lassen auf Solgers Zustimmung und Hochachtung gegenüber Goethe schließen. Solgers Distanzierung von den „Neueren“ im letzten Abschnitt bezieht sich ausdrücklich nicht auf Schelling. Er hatte

gerade mit Schelling viele Gemeinsamkeiten, er war Hörer seiner Vorlesungen in Jena gewesen und hatte dort auch Hegel kennengelernt, der seit 1801 dort habilitiert war. Über das Verhältnis Solgers zu Schelling und Hegel, über Gemeinsamkeiten und Unterschiede in ihren Schönheitsauffassungen wird in einem besonderen Kapitel berichtet.

3. Das zweite Gespräch. Die Deduktion des Schönen

Das zweite Gespräch beginnt nach längerer Unterbrechung mit einer Rückschau auf die Erkenntnisse des ersten Gesprächs. Man müsse die bisherigen Positionen verlassen, meint Erwin: „*Denn da sind nichts als Irrgänge und Blendwerke*“ (Erwin 88). Auch Bernhard stimmt zu, aber er kann den alten Standpunkt doch nicht ganz überwinden, denn er sei bereit, „*lieber allen Anspruch auf das Schöne gänzlich aufzugeben, um nur nicht die Sittlichkeit zu gefährden*“ (Erwin 89). Anselm will „*das Schöne auf die Muster der Dinge in einer anderen Welt*“ (Erwin 90) beziehen, weil er glaubt, darin mit Adelbert übereinzustimmen.

Das erste Gespräch hat kein Ergebnis gebracht; es wurden nur die Widersprüche nachgewiesen, die sich ergeben, wenn das Schöne als Erfahrungsobjekt betrachtet wird. Da festgestellt wurde, daß das Schöne als Existenz und damit als Gegenstand der theoretischen Erkenntnis nicht zu begreifen ist, wird nun im zweiten Gespräch versucht, es bei der praktischen Philosophie zu suchen. Um den „Irrgängen“ und

„Blendwerken“ zu entgehen, muß die Untersuchungsebene gewechselt werden. Aber auf welcher Ebene kann man weiter suchen, um die Schönheitsfrage zu fassen? Die Erkenntnis ist nur schrittweise möglich, „Sokratische Schritte“ sind nötig zur Lösung des Problems. Die Ebene der „Sicht von unten“ hat die Schönheitslehren der Vergangenheit zerstört. Auf der neuen Ebene erfolgt nun eine „Sicht von oben“ auf die Schönheit, die jetzt nicht mehr durch Rückführung auf Erkenntnisstufen erklärt werden soll, sondern durch Ableitung von höheren Standpunkten, vom Selbstbewußtsein, in dem sich Erkennen und Wesen der Dinge durchdringen. Die Sicht gilt vor allem dem Schaffensprozeß des Schönen als praktischem Handeln. Das nähert sich dann der Solgerschen Auffassung von der Offenbarung der Schönheit durch die schaffende Gottheit.

Anselm sieht sich in seiner Meinung, daß das Schöne den Mustern einer anderen Welt zu entnehmen sei, einig mit Adelbert-Solgers Offenbarungsauffassung. Doch der meint, jene Welt der Muster sei nicht die höhere, sondern die gegenwärtige Zeitlichkeit. Das Schöne bestehe in einer Wahrnehmung, in der Erscheinung und Wesen vereinigt sind und daß darin sich gleichzeitig etwas Wesentliches offenbare, denn wenn das nicht wäre, bewege man sich in logischen Denkformen. Doch beim Erkennen des Schönen bedürfe es keines Nachdenkens und keiner Reflexion (Vorl 49). Begriff und Erscheinung sollen als eins ineinander verschmolzen sein. Aber Anselm bleibt bei seiner Vorstellung von den Mustern oder Ideen, die sich in Ewigkeit gleich bleiben und die als göttliche Urbilder in der Nachahmung zum Schönen führen.

3.1. Ist das Schöne ein Abbild des Musters?

Geht es um Muster einer höheren Welt oder der gegenwärtigen, die als Vorbild des Schönen dienen? Um diese Frage dreht sich nun die Diskussion, denn sind *„Ideen immer die Muster oder Vorbilder für die wirklichen Dinge“,* oder muß man „*die Ideen in bezug auf die wirkliche Welt denken*“, weil „*das Schöne ganz in dieser gegenwärtig ist”* (Erwin 91)?

Ideen müssen klar und deutlich ausgesprochen werden, wenn sie sich auf die wirkliche Welt beziehen sollen, sonst kann das Schöne in ihnen nicht sichtbar werden. Die allgemeine Idee des Schönen läßt sich nicht mit den Verstandes- oder Vernunfterkenntnissen der Menschen vergleichen, weil sie nur durch den Gesamteindruck deutlich wird. Ideen können sowohl Muster einer höheren Welt, einer Idealvorstellung sein, als auch Vorstellungen in der wirklichen Welt, in der die wirklichen Dinge zum Abbild werden, zum Beispiel als Schönes.
Aber Muster können sich zu Abbildern verhalten „*wie das Allgemeine zum Besonderen“* (Erwin 91), nur fehlt den Mustern etwas, was die Abbilder haben, *„nämlich das besondere und in der Zeit und dem Raume gegenwärtige Dasein“* (Erwin 92).

> *Ist wohl noch eine andere Art möglich, als die, daß sich Muster und Abbild verhalten wie Besonderes zu Besonderem? Denn wie Allgemeines zu Allgemeinem können sie wohl nicht gegeneinander stehn, da das eine, nämlich das Abbild, unserer Voraussetzung nach, notwendig schon ein Besonderes ist?* (Erwin 92).

Das wird bejaht und bestätigt.

> *Ein solches Bild ist nicht von einem anderen dem Muster nachgebildet, sondern durch das Muster selbst hervorgebracht, oder vielmehr bildet darin nur dasselbe sich ab. Und dieses scheint mir nun das Eigentliche zu sein, was über das Schöne zu sagen wäre, daß es nämlich ein Abbild eines Musters sei, welches darin sich selbst ausgedrückt habe* (Erwin 93).

Die Vereinigung von Auseinanderstrebendem, von Dingen, die sich widersprechen, ist eine grundsätzliche Aufgabe für die Menschen, es ist ein Gegensatz, auf dem menschliches Denken aufbaut. Die Gegensätze werden sichtbar in dem Verhältnis vom Allgemeinen zum Besonderen, oder vom Vielfältigen zum Einfachen oder, wie hier gesagt wird, im Verhältnis von Mustern zu Abbildern. Zunächst sind das Gegensatzpaare, die sich gegenüberstehen, und erst der menschliche Verstand ist bestrebt, sie zu verbinden. Wenn aus einer Idee oder einem Muster ein Abbild wird, dann entsteht etwas Besonderes aus dem Allgemeinen, es läßt sich auch sagen, daß Wesen und Erscheinung eins werden und sich in einem Begriff ausprägen, der die Schönheit offenbart, denn in dem Schönen muß sich immer etwas Bedeutendes ausdrücken. Begriff und Erscheinung lassen das Schöne erkennen, wenn sie verschmolzen sind. Sind nun die Nachahmung der Natur und bzw. oder das Idealisieren von Vorstellungen die Prinzipien der Schönheit?

Danach entsteht eine Diskussion über Bedeutung und Grenze der Betrachtung der Kunst, zu der Gegenwartsäußerungen herangezogen werden.

> *In Gott, sagt Winkelmann, ist die höchste Schönheit, und besser noch müssen wir sagen, die Schönheit allein. So wie also Gott durch sich selbst und durch sein bloßes Dasein die wirkliche Welt als den Abdruck seines Wesens hervorgebracht hat, und noch hervorbringt und erhält, so bringt auch ein jeder Gedanke Gottes, was eben die Idee ist, sein Abbild hervor, und schafft es urkräftig durch sich selbst* (Erwin 93).

Es scheint, daß sich in dieser Aussage mystisch-religiöse Ideen mit romantischen Vorstellungen vermischen. Geklärt ist jedenfalls, daß der „Gedanke Gottes" als identisch mit der Idee angesehen wird und damit auch als Muster für ein Abbild des Schönen. Muster sind also Äußerungen einer göttlichen höheren Welt, wenn sie sich im Schönen offenbaren. Gott als Ursache der Welt ist dann auch Ursache aller anderen Dinge, so der Kunst und des Schönen.

In Gott ist schon alles erreicht, „*was die sittliche Tätigkeit erst hervorbringen soll*" (Erwin 94). Wenn Gott Ursache der Welt ist, dann ist er auch Ursache des Schönen, und dann würde sich das Schöne nicht von den Dingen unterscheiden, die auch durch Gott hervorgebracht sind.

> *Es unterscheidet sich aber doch von den übrigen Dingen. In der wirklichen, geschaffenen Welt nämlich muß notwendig zweierlei ausgedrückt sein, einmal, daß sie bloß Geschaffenes und Hervorgebrachtes, also bloß Erscheinung, dann aber auch, daß sie der Abdruck des göttlichen Wesens selbst sei. Es werden also einige Dinge*

> *mehr nach der bloßen Erscheinung, andere mehr nach dem Wesen Gottes sich hinneigen, und diese letzten werden das Abbild desselben mehr als die anderen, ja vorzugsweise an sich tragen; diese aber sind es, die wir schön nennen* (Erwin 94).

Ist das ein Unterschied des Grades oder ein Unterschied des Gegensatzes? In Kunstwerken geht das Schöne, oder in Anselms romantischer Mystik das Göttliche, wie von einem Mittelpunkt aus und verbreitet sich nach außen. Das bedeutet auch Aufhebung von Gegensätzen. Aber die Frage, ob das Muster in dem Schönen sich abbildet, ist damit nicht beantwortet. In der Natur jedenfalls kann das Schöne als geschaffenes Abbild eines Musters nicht zu finden sein, in ihr kann das Prinzip des Schönen nicht liegen, denn die Einheit von Wesen und Erscheinung gibt es nur als Idee, nicht in der Natur. Zwar gibt es auch Naturschönheit, aber eben nicht als Prinzip. Ein Urbild, ein göttlicher Gedanke, eine Idee muß vorhanden sein, wenn die Harmonie zwischen dem Allgemeinen und Besonderen oder der Übergang vom Muster zum Abbild bewirkt werden soll. Auf das Denken bezogen, ist es die Idee des Wahren. In der Wahrheit finden sich die Gegensätze aufgehoben und bilden als Drittes ein höheres Bewußtsein. Aber liegt in der Idee der Wahrheit auch das Schöne?

Das Schöne als Erscheinung einer Idee unterscheidet sich von der Idee des Wahren, weil zur Erkennung des Wahren ein Denkvorgang erforderlich ist, aber nicht so beim Schönen, andererseits jedoch muß das Schöne wahr sein. Im Ursprung sind möglicherweise Schönheit und Wahrheit auf einen gemeinsamen Gedanken zurückzuführen, aber ihre Erscheinungen müssen

getrennt gesehen werden, weil die Idee der Wahrheit durch den Verstand ausgeprägt wird.

Auch die Idee des Guten ist eine Einheit von Gegensätzen. Das Gute als Prinzip der Sittlichkeit gehört zum Wesen des praktischen Handelns und Wollens und ist das höchste lebendige Bewußtsein. Die Idee des Guten unterscheidet sich von der Idee des Schönen dadurch, daß sie ein Sollen ist, das Gute soll noch werden als Pflicht des Lebens, während das Schöne erscheint, einfach vorhanden ist oder, wie Anselm behauptet, sich im Abbild eines Musters offenbart.

Das Schöne ist also schon eine Verschmelzung von Idee und Wirklichkeit, im Gegensatz zur Idee des Guten, die immer etwas Werdendes ist. „*In dem Schönen soll sich also die Idee in der Existenz offenbaren" (*Vorl 66). Wenn nun das Muster im Schönen sich abbildet, muß es dann nicht mit ihm eins sein? Doch:

> *Ausdrücklich hab' ich ja gesagt, daß sich das Wesen des Musters in dem Schönen bloß als Erscheinung darstelle, und sich selbst darin nur als Erscheinung hervorbringe, nicht aber als Wesen. Eine dergleichen Erscheinung nun, welche von ihrem eigenen Wesen als ihrem Muster selbst hervorgebracht wird, ist eben das Schöne* (Erwin 97).

Doch diese Auffassung wird von Adelbert nicht akzeptiert. Das Schöne kann jedenfalls immer nur ein einzelnes Ding sein, das zur Erscheinungswelt gehört. Die Erscheinungswelt ist zeitlich und damit vergänglich, und deshalb ist Vergänglichkeit auch das Los des Schönen auf

der Erde. Aber das führt noch nicht zur Ursache, so wenig wie die Annahme, daß die Ursache des Schönen das allgemeine und ewige Wesen der Ideen selbst sei. Die Idee als ursprüngliches Muster erscheint im Schönen, und damit wird das Allgemeine zum Besonderen. Wird hier eine Idee geschaffen, weil das Schöne sich sonst nicht erklären läßt? So wie man für den Gottesbegriff zur Erklärung eine Ursache sucht?
Also sollte Ursache des Schönen immer ein Muster sein und gleichzeitig das Wesen der Welt. Dann wäre „Muster“ mit „Gott“ identisch. Diese Ansicht würde der *„Würde des Schönen ganz angemessen“* (Erwin 100) sein. Aber eine Kraft in uns, die Einbildungskraft, bewirkt die Bilder nach unseren inneren Bedürfnissen.

> *Diese wär’ es also, die uns zu deinen Mustern verholfen hat, und, was du Ideen nanntest, wäre also eigentlich nichts anderes, als Bilder, welche die Einbildungskraft in Beziehung auf die wirklichen Dinge schafft, weil sie irgend woher das Bedürfnis fühlt, diese aus einem höheren Gesichtspunkte anzusehn* (Erwin 100).

Kann es sein, daß die so oft genannte urbildliche Welt auch nur die Abbilder der wirklichen enthält? Oder wird die Einbildungskraft, die sich mit dem Einzelnen und dem Sinnlichen beschäftigt, mit der Phantasie verwechselt, durch die Ideen ausgebildet werden? Doch Seelenvermögen unterscheiden sich nicht nur durch den Stoff, den sie bearbeiten, sondern mehr durch Erkenntnis.

Also Vorsicht, man darf nicht Einbildungskraft mit Phantasie verwechseln, obwohl sie sich als Seelenvermögen nahe sind. Aus dem Disput über die

Sophistik der jungen Philosophie führt Adelbert wieder zur Schönheitssuche zurück.

> *Wenn ich also auch wirklich deine Ideen nur für Werke der Einbildungskraft ansehn kann, wenn ich behaupten muß, daß sie nur der Grund des Schönen sein können, wenn sie ganz mit in die Wirklichkeit und Besonderheit übergehen, und so mit den schönen Dingen selbst dieselbe Welt bewohnen, so muß ich doch auch gestehn, daß von diesem Standpunkte der Wirklichkeit, und nach seinem Dasein in der gegenwärtigen Welt betrachtet, das Schöne schwerlich auf etwas anderes bezogen werden kann* (Erwin 103).

Anselm, der Mystiker, und Adelbert, der die Romantik überwinden will, scheinen sich in ihren Ansichten anzunähern. Adelbert versöhnt sich mit Erwin und Bernhard, wenn er meint, daß das Schöne, so wie es in der wirklichen Erscheinung vorkomme, zunächst als solches zu sehen und erkennen sei. Dann jedoch müsse man es auf etwas Höheres zurückführen und damit das Höhere in sich selbst so ausbilden, daß es die Idee im Menschen sei, gewissermaßen als Ursache des Schönen. Das nähert sich wieder dem Offenbarungsgedanken, und damit ist auch Anselm einverstanden, weil er in dieser Vorstellung den Ursprung aller Mythologie erkennt. Auch Erwin sieht ein, daß die Meinung vom „bloßen Gefühl“ des Schönen inzwischen widerlegt sei (Erwin 104), denn vom Gefühl müßte es ja doch wieder die Erkenntnis geben, wie es entstände. Also weder Trieb noch Einbildungskraft sind allein maßgebend bei der Erkenntnis des Schönen.

Sie haben nun die Schönheit durch alle Stufen und Richtungen der Erkenntnis gesucht, sie auch in jeder gefunden.

> *... sobald wir aber ihre Bedingungen nach der ursprünglichen Beschaffenheit dieser Erkenntniskräfte untersuchten, uns jedesmal von der Unmöglichkeit derselben überzeugt. Dieses scheint mir zuerst zu beweisen, daß die Schönheit wirklich da sei, dann aber auch, daß ihr Grund nicht in der Beschaffenheit irgend eines einzelnen Erkenntnisvermögens liegen könne. Wenn ich aber nachdenke, wo er liegen möchte, so scheint es mir nun, er müsse über alle unsere Erkenntnis hinaus liegen, oder vielmehr der allgemeine Grund dieser Erkenntnis selbst sein. Nur wie sich eben dieser noch besonders als Grund der Schönheit gestalte, seh' ich nicht ein* (Erwin 105).

Sie gehen auf dem suchenden Sokratischen Weg weiter, um den Grund und das Wesen der Schönheit aufzudecken. Auch die Vorstellung, das Schöne sei ein Abbild eines Musters, wird zwar nicht ganz verworfen, aber diese Vorstellung reicht allein nicht zur Erkenntnis der Schönheit aus. Der Offenbarungsgedanke gewinnt an Bedeutung. Aber das Erscheinen einer Offenbarung kann man nicht bewirken, es ist eine Erfahrung ohne eigenes Dazutun. Wenn die Schönheit als Offenbarung auftreten würde, dann hätte ihre Lehre einen dogmatischen Anteil, in dem ihre Gesetze niedergelegt sind (Vorl 70). Jedoch das Schöne muß eine Mischung sein, eine Mischung aus Theoretischem und Praktischem, aus Denken und Bewußtsein, vielleicht ist es der Punkt, wo Denken und Handeln ineinander übergehen. Zur Schönheit ist ganz gewiß ein praktischer Weg erforderlich, ein Weg, auf dem die Idee zur Wirklichkeit wird. *„Auf diesem praktischen Wege beruht die Nothwendigkeit der Kunst“* (Vorl 70). Der Künstler ist

danach nur das Gefäß der Idee, die, wenn sie zur Erscheinung wird, Schönheit ist.

Die Ergründung des Wesens der Schönheit bedeutet auch die Ergründung des Wesens aller Dinge, das heißt, es ist die höchste und allgemeinste Aufgabe des Denkens. Doch beim Philosophieren soll man nicht sofort auf das Allgemeine übergehen, wenn das Besondere noch Fragen offen läßt. Und die Frage der Schönheit ist noch nicht gelöst. Solger setzt nun an, sein System der Schönheitsphilosophie „in nuce“ zu entwickeln.

3.2. „Offenbarung der Schönheit“

Adelbert hat in der Zeit zwischen den beiden ersten Gesprächen seine Offenbarung über das Schöne gehabt, die ihm als Traum vorkommt. Ihm ist wie eine Botin des Himmels eine Gestalt erschienen, die ihm den Blick in sein Innerstes öffnete und ihn in die Welt des Lichtes führte. In jener Welt, berichtet er, sei

> *kein Wechsel des Guten und Bösen, Vollkommenen und Unvollkommenen, Unsterblichen und Sterblichen, vielmehr ist daselbst dies alles Eins, und zwar nichts anderes, als die vollkommene Gottheit selbst, welche dort mit ewiger und reiner Freiheit das sie umgebende Weltall hervorbringt* (Erwin 109/110).

Die Gottheit wohne im Mittelpunkt des Alls, sie erleuchte sich selbst und ergieße ihr Licht nach allen Richtungen als Schöpfungskraft so, daß es zwar in einfachen Strahlen ausströme, aber doch das Erschaffene ganz

durchdringe. Ihre Tätigkeit sei allvollendend, und deshalb sei das All, das sie schaffe, als Vollkommenes gegenwärtig.

Er erlebt in dieser Welt des Lichtes die Vollkommenheit aller Dinge, die Verschmelzung von göttlichen Eigenschaften mit den in der Wirklichkeit des Daseins lebendigen Ideen.

> *Eine solche Idee ist nun auch die Schönheit, die eben darin besteht, daß die besonderen Beschaffenheiten der Dinge nicht bloß das Einzelne und Zeitliche sind, als welches sie uns erscheinen, sondern zugleich in allen ihren Teilen die Offenbarungen des vollkommenen Wesens der Gottheit in seiner Besonderheit und Wirklichkeit* (Erwin 111).

Die Schönheit gebe den Dingen Vollendung und teile ihnen die Ewigkeit Gottes mit. Die Schönheit unserer Welt sei die Erscheinung jener ursprünglichen Idee.

Im Schönen soll also die Idee ganz Wirklichkeit sein. Die Kunst bringt die Idee zum Ausdruck, indem durch Handeln die Einheit des Allgemeinen und Besonderen zusammengefügt wird. Das ist Handeln in der Idee oder nach der Idee, die im Künstler schon vorhanden ist, die er schon als Bild des Schönen vor sich hat und die er dann durch sein Bewußtsein zur Wirklichkeit bringt, indem er aus der Idee sein Ideal erzeugt. Künstlerisches Schaffen soll nicht aus Zweckmäßigkeitserwägungen erfolgen, sondern nach Ideen, wenn Schönes gebildet werden soll. Zwar muß sich im Schönen, wie in jedem höheren Handeln, Theoretisches und Praktisches vereinen, aber die Idee ist Voraussetzung eines Werkes, in dem Gegenstand und Begriff zur Einheit werden. Nur durch diese Relationen

können Ideen zur Wirklichkeit werden, und die Kunst ist der Übergang von einem zum anderen.

Der theoretische Teil der Kunst besteht darin, daß eine vorhandene Idee entwickelt werden muß, man kann es auch als den subjektiven Anteil bezeichnen. Das Ergebnis ist die Verwirklichung der Idee, das praktisch objektive Kunstwerk. Die Idee in der Vorstellung des Künstlers ist nur Reflexion, in der Ausführung wird die Idee durch das Bewußtsein zur Wirklichkeit, die Idee wird also in der Kunst zum Objekt des Schönen. Das Kunstwerk ist damit Ausdruck der Idee, es ist auch Organ der Idee, es stellt das Schöne in voller Bedeutung dar, eben als Offenbarung der Idee. In jedem Kunstwerk als Besonderem ist durch die Idee auch das Allgemeine enthalten als Offenbarung, als Eintreten der Idee in die Wirklichkeit.

Die Idee muß sich zunächst dem Menschen offenbaren und dann durch ihn, den Künstler, in der Kunst. Das ist notwendige Bedingung für die Möglichkeit der Kunst. Wenn die Traumvision die vorweggenommene Lösung der Schönheitsfrage ist, dann ist Schönheit die Offenbarung der Idee durch den Künstler. Es ist also keine höhere Welt, durch die Schönes wird, sondern es ist die Kunst des Genies, wie Kant es im § 46 KU auch sagt. Solger kleidet diesen Gedanken in den einer göttlichen Offenbarung ein.
Den Weg zur Schönheit müsse jeder selbst suchen; und wem im halben Traume die Wahrheit aufging, der müsse selbst die volle Klarheit herausarbeiten, um den Weg ins Licht zu finden (Erwin 112/113).

3.3. Schönheit als Einheit von Wesen und Erscheinung

Offenbarungen gibt es nur für den, der Erkenntnis sucht und dem die Wahrheit dadurch mitgeteilt wird. Solgers Schönheitssuche führt die Erlebnisse seines Traumes bis ans Ende des „Erwin“ weiter, und seine Vorstellungen von der Schönheit als der Erscheinung der „*ursprünglichen Idee*“ (Erwin 112) wiederholen sich im Deutschen Idealismus, so bei Hegels Schönheit als *“das sinnliche Scheinen der Idee”*.[6] Nach dem Sinn des Traumes wäre die Welt des Schönen von der Wirklichkeit getrennt und es gäbe keine Berührungen. Aber das kann ja nicht sein. Wohl deshalb hält Solger Offenbarungen für notwendig, um den Blick in die Welt des Schönen zu erschließen. Aber auch die Offenbarung oder ein Traum, so wird erläutert, sei nur möglich im Anschluß an das Wahrnehmen oder, wie es ausgedrückt wird, „*nach dem Zustande des Wahrnehmenden*“ (Erwin 113).

Die Offenbarung „*durch den Willen eines höheren Wesens“* (Erwin 113) führt in einem längeren Gespräch zwischen Adelbert und Erwin zu grundsätzlichen Fragen über die Erscheinung der Schönheit. Wird das Schöne im Menschen selbst gesucht, in seiner eigenen wirklichen Erkenntnis? Das wird bestätigt, aber die gegensätzlichen Eigenschaften der

---

[6] Hegel spricht in seiner Ästhetik diese Vorstellung häufig aus, u. a.: G.W.F. Hegel, Ästhetik Bd. 1, S. 151, 13. Buch der stw Ausgabe Hegels Werke.

Dinge und Erkenntnisarten müssen verbunden werden. Und wo das Wesen eines Dinges ganz in Erscheinung übergehe, sei auch das Wesen Gottes gegenwärtig (Erwin 116).

> *Und diese Einheit des Wesens und der Erscheinung in der Erscheinung, wenn sie zur Wahrnehmung kommt, ist die Schönheit. Diese ist also eine Offenbarung Gottes in der wesentlichen Erscheinung der Dinge* (Erwin 116).

Aber diese Offenbarung gibt es eben nur für den Erkennenden, das bedeutet, das Schöne muß durch eine besondere Erkenntnisart erkannt werden. Die Schönheit ist also eine Idee, die ein ganzes Weltall bildet (Erwin 116), in der sowohl körperliche Dinge schön sind, als auch die „*Erkenntnis des Erkennenden*“ (Erwin 117). Und diese Erkenntnis wird darin bestehen, daß das Mannigfaltige und das Einfache in der Offenbarung zusammengedacht werden. Zu den Bedingungen des Schönen gehört, daß es in der Vereinigung von Widersprüchen besteht (Vorl 73). Auch andere Ideen bestehen in der Aufhebung von Widersprüchen, so im Guten oder in der Religion.

Die Aufhebung von Widersprüchen wird auch das Zusammentreffen von Allgemeinem und Besonderem, vom Einzelnen und Mannigfaltigen oder vom Wesen und der Erscheinung genannt. Jedoch zum Schönen gehört die Beziehung zur Wirklichkeit und gleichzeitig die Lösung derselben, weil sich dann die Idee offenbart. Das Schöne muß einerseits etwas Endliches und andererseits auch Idee sein. Im Endlichen fallen Erscheinung und Begriff zusammen, auch als Ausdruck der Idee.

Im Vorhandensein der Idee fühlt der Mensch das vollkommene Leben, weil sich dann seine Individualität auflösen kann und diese Erkenntnis mit der Wahrnehmung des Schönen verbunden wird. Dadurch verschwinden Widersprüche und Bedürfnisse, denn die Wirkung der Schönheit ist Einigkeit, aber auch Beruhigung und Zufriedenheit.

Die Frage nach der Möglichkeit des Schönen löst die produktive Unruhe aus, nach ihr zu streben, und das ist die Triebkraft zum Schaffen der Kunst. Daraus ergibt sich, daß die Idee des Schönen nur durch das Bewußtsein erkannt werden kann oder wie Adelbert es ausdrückt, daß überall dort, wo das Wesen eines Dinges in Erscheinung tritt, auch das Wesen Gottes gegenwärtig sei. Diese Einheit von Wesen und Erscheinung wird als „die Schönheit“ bezeichnet und auch als Offenbarung Gottes. Die Schönheit ist eine Idee, die ein Weltall bildet.
Die schönen Dinge sind demnach nicht bloß Abbildungen von Mustern, sondern

> *es wird im vollsten Sinne wahr, daß uns durch die Schönheit eine andere Welt in unsere gegenwärtige hereintritt* (Erwin 119)

oder daß die Welt sich durch die Schönheit wandelt. Aus diesem Wunder der Schönheit gehen andere Wunder hervor; denn die Schönheit liege nicht im Begriff, sondern in der Erscheinung (Erwin 122), die den Begriff erfülle.

> *Aber wie, sprach er, unterscheidet sich nun die Wahrheit von der Schönheit, welche ja auch darin besteht, daß das Erscheinende ganz den Begriff erfüllt?* (Erwin 122).

Im Schönen haben sich Erscheinung und Begriff so durchdrungen, daß der Begriff zur Erscheinung oder zum Stoff der Erscheinung wird. „*Die Schönheit also erkennen wir, indem wir das Ganze als Erscheinung wahrnehmen“* (Erwin 122). Bei der Wahrheit ist der Begriff von der Sache unterschieden. „*In der Wahrheit werden die Gegensätze gefunden als einander durchdringend“* (Vorl 59) und bilden so ein Drittes, das höhere Bewußtsein.

Ist denn in der Idee der Wahrheit auch das Schöne zu finden? Diese Frage drängt sich auf. Ein Vergleich des erscheinenden Schönen, worin sich die Idee offenbart, mit der Idee des Wahren zeigt, daß die direkte Erscheinung der Idee des Schönen nicht im Wahren zu erkennen ist, weil sich darin erst die Gegensätze scheiden müssen. Die Wahrheit wird erkannt durch einen Vorgang des Denkvermögens, der über die bloße Erscheinung hinausführt. Das ist anders bei der Schönheit. Wenn man mit dem Verstand das Erscheinende erst auflösen oder aufheben muß, dann hebt sich damit auch der Eindruck der Schönheit auf. Im Schönen muß die Idee als gegenwärtig in der Erscheinung vorkommen, nicht nur sinnlich, auch durch das Denken faßbar. Aber es muß ein praktisches Denken sein, kein theoretisches, wie in der Idee des Wahren, in der man die Gegensätze zur Erkennung erst auflösen muß. Grundsätzlich muß das Schöne jedoch wahr sein, denn nur dann läßt sich seine Erscheinung in die Idee übertragen.

Wie das Schöne von der Wahrheit sich unterscheidet, so muß es auch Unterschiede geben zur Seligkeit und Güte, die ebenfalls durch „*die Schöpfungskraft Gottes*“ (Erwin 124) hervorgegangen sind. So entwickelt sich denn eine Welt,

> *in welcher die Dinge nach verschiedenen Betrachtungen, und doch zugleich und durch eben dasselbe, gut und selig und wahr und schön sind* (Erwin 124).

Und das

> *ist doch nichts anders als die Einheit des Wesens und Daseins, und das, worin diese beiden eins sind, nannten wir doch die Idee* (Erwin 124).

Die vier Ideen sind also im Grunde die eine und selbe, und sie unterscheiden sich nur dadurch, daß man sie von verschiedenen Seiten aus betrachtet (Erwin 124). Aber müßten dann nicht in jeder von ihnen auch die drei anderen mit enthalten sein? Doch das trifft nur zu, soweit in jeder die Einheit von Wesen und Dasein enthalten ist.

> *Denn weil im Schönen die Idee selbst erscheint, so glauben wir nur allzu leicht daran, nichts als lauter Erscheinung zu haben, hinter der immer noch eine andere Idee gesucht werden müsse* (Erwin 125).

Auch wenn das Schöne und Wahre einen gemeinsamen Gedanken haben, so muß man doch beides unterscheiden. Zwar gehört zu beiden die Durchdringung von Begriff und Erscheinung. Aber deshalb sind sie nicht gleich, denn dann würde nur der Vorgang der Vereinigung berücksichtigt,

der jedoch ausschließlich für das denkende Wesen, also für das Bewußtsein gilt.

Damit ist das Schöne vom Wahren abgegrenzt. Wie ist nun das Verhältnis zwischen dem Schönen und dem Guten?

Auch dem praktischen Handeln muß eine Idee zugrunde liegen, die im Selbstbewußtsein zur Einheit wird. Das Wesen der praktischen Natur des Menschen ist die Idee des Guten. In ihr sind ebenfalls Mannigfaltiges und Einfaches so eins, wie auch das Selbstbewußtsein und das Äußere. Die Einheit der Gegensätze ist gleichzeitig das Prinzip der Sittlichkeit, ohne das Wollen gegen äußere Eindrücke behaupten und durchsetzen zu müssen. Idee ist auch hier die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, ganz so wie bei der Idee der Schönheit. Aber es besteht ein Unterschied. Die Idee der Schönheit soll Wirklichkeit und Wesen verschmelzen, gleichsam als Entfaltung oder Offenbarung. Beim Guten aber ist das anders. Da ist die Wirklichkeit vorhanden, wie zur Natur des Menschen gehörig, und im Wechsel der Beziehungen soll sich die Einheit des Bewußtseins offenbaren. Es ist eine Einheit, die sich nach und nach entwickelt, also im Handeln, so daß gesagt werden kann, daß die Idee des Guten etwas ist, das wird und werden soll, es ist ein Sollen, weil Wirklichkeit und Idee getrennt sind. Die Wirklichkeit wird als seiend vorausgesetzt, die Idee dagegen als sein sollend, ihre gegenseitige Durchdringung ist das Ziel.

Im Schönen jedoch muß sich die Idee in der Existenz offenbaren. Es genügt für die Schönheit nicht, daß „*in der sinnlichen Wahrnehmung der Objecte sich ein Begriff offenbare“* (Vorl 69), wenn nicht Allgemeines und Besonderes in der Idee aufgegangen sind.

Auch die Seligkeit kann nicht eins gedacht werden mit der Schönheit.

> *Wenn diese darin besteht, daß von Anfang an die Dinge in der Einheit Gottes begriffen sind, so ist sie ja wohl auch der Schönheit entgegengesetzt* (Erwin 126).

Und doch kann man sich vorstellen, daß im Guten das Schöne und im Schönen das Gute enthalten ist, wie ja auch Wahrheit und Seligkeit mit im Schönen sind (Erwin 127). Die Schönheit kann also nur in der Erscheinung des Dinges erkannt werden, als Erscheinung selbst muß sie sich erschöpfen (Erwin 129).

> *Nichts in den allgemeinen Begriff Zerfließendes, nichts bloß Denkbares oder Erschlossenes ist im Schönen, sondern die ganze Kraft der Besonderheit, Begrenztheit und Gegenwart* (Erwin 129).

Die Schönheit offenbart sich als das vollkommene und ganz mit sich einige Wesen, als Einheit, welche im Mannigfaltigen doch immer dieselbe bleibt, so *„daß in jedem schönen Ding ein Weltall enthalten sei“* (Erwin 130). Aber man muß die Erkenntnis durch die Offenbarung suchen, auch wenn sie auf verschiedene Arten einleuchten kann.

> *Nur eine höhere Erleuchtung muß es sein, und eine Gewöhnung in dieser das Wesen zu schauen, was uns endlich zu einer klaren Erkenntnis des Schönen erhebt* (Erwin 131).

Die Ursachen der Schönheit sind nicht leicht zu bestimmen, es gibt keinen bestimmten Ort dafür. Sie sind nicht erklärbar, sie sind unergründlich und unermeßlich und ihre Wirkung ist, wie der Inhalt des Schönen, von solcher Fülle, daß kein Verstand das abmessen kann. Deshalb scheint für Solger der Begriff der Offenbarung angebracht.

3.4. Wodurch wird Schönes erkannt?

Anselm stellt Übereinstimmung der Schönheitssuche mit seiner mystischen Auffassung fest, denn

> *das Schöne sei nicht bloß nach einem göttlichen Muster von Gott hervorgebracht, sondern sogar die Erscheinung Gottes selbst* (Erwin 131).

Dagegen kommt die Frage auf, warum nur einige Dinge als schön erscheinen und andere nicht, und damit verbindet Bernhard den Wunsch, die Erkenntnisart aufzuweisen, wodurch „*Schönes erkannt werden muß"* (Erwin 132), um

> *diese Art von Erkenntnis mit den Bedingungen der menschlichen Erkenntnis überhaupt in irgend eine Verbindung* (Erwin 133)

setzen zu können.

Das Gespräch dreht sich also weiter um den idealen Ursprung und den Sinn des Schönen, aber auch um die Frage, wodurch sich die schönen Dinge von anderen unterscheiden. Sind denn nicht alle von Gott geschaffenen Dinge schön? So etwa lautet die Frage des Mystikers. Dagegen steht die Frage von Adelbert, ob es nicht die Mängel in der menschlichen Erkenntnis seien, warum einige Dinge als schön erscheinen und andere nicht. Von der Antwort auf die Frage, wodurch Schönes erkannt werden könne, müsse doch die Lösung abhängen, wendet Bernhard ein. Adelbert versucht nun weiter, die Erkenntnisart zu zeigen, wodurch Schönes sich von anderen Dingen unterscheide. Man darf das Schöne nicht durch theoretische Betrachtungen erklären wollen, dann vernichtet es sich selbst. Man muß den praktischen Weg gehen und überlegen, was das Schöne in der Kunst bedeutet, denn die Bedingungen des Schönen sind ohne die Betrachtung der Kunst nicht erklärbar.

Die Suche nach dem Schönen in der Kunst darf jedoch nicht verwechselt werden mit dem Suchen nach interessanten, merkwürdigen oder außerordentlichen Erscheinungen, denn das Besondere oder Ausgezeichnete ist noch lange nicht das Schöne. Es ist die Einheit der Gegensätze, in der das Schöne auftritt, also Einheit von Begriff und Erscheinung, Besonderem und Allgemeinem, Idee und Wirklichkeit bzw. Freiheit und Notwendigkeit, auch die Einheit des Subjektiven mit dem Objektiven, die Schiller gesucht hat; Solger nennt auch noch den *„Gegensatz zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen“* (Vorl 83) in diesem Zusammenhang. Der Übergang der Gegensätze ist also der

Schnittpunkt, entweder als einfache Begegnung oder als Auflösung des einen im anderen. An dieser Schnittstelle tritt allerdings auch das Erhabene auf, das vom Schönen zu unterscheiden ist, und zum Erkennen sind Denken und das sittliche Gefühl zusammen die notwendigen Organe.

Adelbert hat eine Zwischenlösung:

> *das Schöne ist ein Angenehmes, welches sich von anderem Angenehmen dadurch unterscheidet, daß ihm nichts Unangenehmes entgegengesetzt ist, womit es zu kämpfen hätte, oder wodurch es geschmälert würde* (Erwin 134).

In diesem Schönen als Art des Angenehmen müsse der Trieb und die Begierde danach mit der Befriedigung zusammenfallen. Aber dürfe man ein solches Schönes gleichzeitig auch als ein Angenehmes bezeichnen? Das dürfe man nicht, darauf einigen sich die Diskutierer. So dürfe man nicht Schönes und Angenehmes vermischen, das sei gegen die Offenbarung in der Einheit von Wahrnehmung, Verstand und Freiheit.

> *Diese Offenbarung ist aber von aller unsrer wirklichen Erkenntnis, wenn wir sie auf jenen drei Standpunkten abgesondert betrachten, das grade Gegenteil, und wiederum sind wieder diese drei Erkenntnisarten, jede für sich, dagegen nichts* (Erwin 135).

Dagegen gibt es keinen Widerspruch. Die Erkenntnis, wodurch die Offenbarung des Wesens in der Erscheinung begriffen wird, muß das Gegenteil der drei genannten Erkenntnisarten sein und nicht nur ihre Verneinung; denn diese Erkenntnis als Offenbarung ist nach Adelberts

Aussage als Äußerung Gottes das Wesentliche, wogegen die drei anderen in nichts versinken (Erwin 135).

Aber der Zweifel bleibt, auch wenn das Schöne nicht nach den Bedingungen des gemeinen Denkens möglich sein soll, sondern nach eigenen Gesetzen. Das Schöne, als Idee betrachtet, erscheint so, daß die Idee noch zu suchen ist, die sich aber als Erscheinung auflöst, wenn sie sichtbar wird.

> *Denn wenn in dem Schönen zugleich die Einheit der Idee und zugleich die eigentliche Zufälligkeit der Erscheinung sein soll, so muß diese letzte doch durchaus alle die Eigenschaften und Verhältnisse und Gegensätze in sich enthalten, welche die Erscheinung eben zur Erscheinung machen* (Erwin 137).

Das aber zusammen würde die Idee verfälschen und verstümmeln und bewirken, daß die unendliche Unvollkommenheit der Erscheinung wieder in die Beziehungen zurückgeführt würde, die durch die Diskussion schon als überwunden gelten. Die Schönheit wird also nicht von der Idee her, sondern aus der Erscheinung erkannt, in der die Idee zu finden ist. Das sieht Burke nicht, der den Reiz des sinnlichen Interesses schon als Schönheit ansieht. Es ist klar, daß das Schöne vergänglich ist, daß der Begriff des Schönen eigentlich in der Vergänglichkeit besteht, was für das Gute und Wahre nicht zutritt. Damit wird Kant in der Auffassung bestätigt, das Schöne erscheine nur subjektiv. Aber ein Zurückfallen in Vorkantische Theorien soll vermieden werden.

Man sucht nach einem Begriff für die Erkenntnisart des Schönen, worin die Erscheinung mit dem Wesen und der Idee versöhnt ist und einigt sich auf die Phantasie, denn zur Unterscheidung ist

> *die Einbildungskraft an die sinnliche Wahrnehmung geheftet und vom Triebe ganz bestimmt, die Phantasie aber führt das göttliche Wesen in die Erscheinung über* (Erwin 138).

Im Schönen muß also das Wesen selbst mit in der Erscheinung vorkommen, denn

> *da beide Seiten in die Einheit, welche die Schönheit ausmacht, zusammentreffen sollen, so müssen sie auf einmal und ohne Vermittlung zugleich als Eins und zugleich als verschieden erscheinen* (Erwin 139).

Nochmals wird festgehalten, daß die Phantasie von der gemeinen Erkenntnis geschieden sein muß, damit unter der wirklichen Erscheinung nicht nur die gesehen wird, die durch die Sinne aufgefaßt wird, wie in der Phantasie auch weitere Stufen der Erkenntnis enthalten sind (Erwin 139). „*Alles was den bloßen gemeinen Verstand bedingt, muß sich im Schönen aufheben“ (*Vorl 72).

Zum Erkennen des Schönen sind Denken und sittliches Gefühl gleichermaßen notwendig, und die Phantasie hilft, in der schönen Erscheinung die Idee zu finden.

Die Phantasie ist sowohl Wesen als auch Erscheinung und enthält die verschiedenen Stufen der Erkenntnis. Wesen und Erscheinung der Phantasie lassen sich vergleichen mit Seele und Körper (Erwin 140). Das führt zur Betrachtung der Seele und des Körpers im Hinblick auf die Schönheit.

Die Seele ist dann schön, wenn sie in allen Äußerungen ihr einfaches Wesen offenbart und gleichzeitig dadurch auch das Göttliche, und zwar so, indem sie beim Handeln einfach da ist, sichtbar wird in der Entwicklung der Tätigkeit durch Harmonie, in welcher alles sich verhält. Dadurch wird die Seele zur schönen, durch die Harmonie, nicht durch sittliche Eigenschaften, auch nicht durch besondere Kräfte und Fähigkeiten, wie oft fälschlich angenommen wird. Also nicht die große und bekannte Persönlichkeit, ob Staatsmann oder Manager oder Sportler, hat Anspruch auf Schönheit der Seele, sondern der Mensch, bei dem das Seltene oder Äußerste der menschlichen Dinge als Einzelnes und Besonderes erscheint und der im Vergleich der Werte gewinnt. Ein Gleichgewicht von Kräften und Eigenschaften ist der Schönheit am günstigsten. Deshalb sucht die Kunst gern das Mittelmaß, um Schönheit auszudrücken.

Auch bei der körperlichen Schönheit ist Gleichmaß zu finden, doch sie beruht auf Grundsätzen, die nach sittlichen Ansichten ohne Bedeutung sind, allerdings findet sich die Schönheit nicht im unsittlichen Ausdruck. Die Idee der Schönheit würde solche Spaltungen aufheben. Bei Darstellung

eines einzelnen Körpers jedoch „*kann von einer Unsittlichkeit nicht die Rede sein*“ (Vorl 79).

Schönheit der Seele wird in der Diskussion auch als geistige Schönheit bezeichnet (Erwin 141) und dem Körper entgegengesetzt. Das Mannigfaltige und Erscheinende der Seele wird auch dem Körper zugeschrieben. Aber, wendet der Schüler ein,

> *dann weiß ich nicht, wie ich damit vereinigen soll, daß wir den Körper selbst, in seiner sinnlichen Erscheinung, und zwar ihn am häufigsten schön nennen* (Erwin 142).

Alles, was der Seele angetan wird, schreibt man auch dem Körper zu, antwortet der Lehrer (Erwin 142). Doch dann hat die Seele nichts mehr für sich, obwohl es den Gegensatz von Seele und Leib gibt. Wenn jedoch die Seele erscheint, äußert sie sich durch den Körper (Erwin 143), auch wenn sie durch ihre eigene Erscheinung etwas Besonderes ist.

> *Darum finden wir so selten, was wir wünschen, einen Körper, den wir schön nennen möchten, bei solchen Seelen, von denen wir wohl am meisten die Schönheit erwartet hätten, und vollständig finden wir diese Übereinstimmung nie* (Erwin 144).

Es wird also festgestellt, daß Leib und Seele in der Schönheit selten übereinstimmen, wobei merkwürdig ist, daß man häufiger den Körper schön nennt.

> *Dieser kann doch nur schön sein, als Erscheinung, die ihr eigenes Wesen oder die Seele vollständig in sich selbst enthält und darstellt. Wo dies aber ist, da kann doch die Seele wohl für nichts anderes angesehen werden, als nur für das Innere, den Gedanken, das Wesen des Körpers?* (Erwin 144/145).

Die Seele stellt also die Einheit des Körpers dar, wenn er schön sein soll. Nur dadurch wird er vollständig, und es entsteht das unerklärbare Gefühl von Zusammenstimmung und Befriedigung, das nichts vermissen läßt.

Das führt zum Schluß der Bedeutungslosigkeit des schönen Körpers für die Beschaffenheit der Seele. Die Schönheit wird den Körper nie vom Ausdruck der Besonderheit der Seele befreien können (Erwin 146).

> *Denn die Schönheit macht, insofern sie körperlich ist, den Körper in sich und nach seinen eignen Gesetzen und seinem Wesen vollständig, so daß sein eigener Begriff in ihm erschöpft ist* (Erwin 146).

Und das ist die Schönheit des Körpers. Dieser Begriff kann nie auf einen unbelebten Naturkörper Anwendung finden; über die Anwendung auf Pflanzen und Tiere gibt es eine Diskussion (Erwin 147) mit dem Ergebnis, daß nur der menschliche Körper die Schönheit richtig ausdrücken könne, weil nur in ihm der Begriff gleichzeitig auch Seele sein könne. Das schließt nicht aus, daß auch andere Dinge im bestimmten Grade schön seien, aber das Schöne, wie auch die Kunst, können nicht in reiner Erscheinung bestehen, also nicht aus der Natur, sondern aus der Idee muß das ästhetische Gefühl herrühren.

Der Körper kann allerdings die Besonderheiten der Seele in seiner eigenen Besonderheit ausdrücken, ohne Einfluß auf Schönheit. Die Frage wird noch weiter besprochen, ob denn die Eigenschaften der Seele, man nennt u. a. Charakterfähigkeiten, sich nach außen im Körper so ausdrücken, daß der Körper dadurch aufhört, Ausdruck seines eigenen Begriffs zu sein. „*So muß es leider sein, und damit die Schönheit abermals zugrunde gehn"* (Erwin 149).

Die Seelenerfahrungen und Seelenentwicklungen gehen selten spurlos am Körper vorbei. Häufig drücken sie sich auch im Körper aus, aber nicht immer. Oft fehlt das Gleichmaß der Schönheit des Äußeren bei einem bedeutenden Menschen, und auch das Gegenteil ist möglich. Doch bei genauem Hinsehen gibt es Übereinstimmungen, die seelische oder geistige Schönheit überdeckt Unregelmäßigkeiten des Körpers; das ist eben nur beim Menschen möglich. Im Ergebnis wäre Schönes also nur durch den Menschen und im Menschen erkennbar, und zwar nur dann, wenn Körper und Seele oder äußere Erscheinung und Geist in weitgehender Harmonie übereinstimmen. Doch leider sehen die meisten immer nur auf das Äußere.

Oft gibt es deshalb „*Abgötterei mit einer leeren Hülle*" (Erwin 150), während die Schönheit in unerreichbaren Gegenden wohnt. Erwin ist traurig, daß die Schönheitssuche wieder erfolglos war und fordert, einen anderen Weg einzuschlagen, um weiterzukommen (Erwin 150).

3.5. Die Gegensätze im Schönen

Anselm will den alten Standpunkt noch weiter ausdiskutieren und meint, bisher sei der Gegensatz von Leib und Seele nur vom gemeinen Dasein her beleuchtet worden, aber man wäre sich doch schon einig gewesen, von dem des göttlichen Wesens auszugehen, um zur wahren Schönheit zu gelangen. Und im göttlichen Wesen seien Seele und Leib nicht getrennt, sondern eins als Grundwesen von Erkennen und Sein (Erwin 150).

Die Einheit des Erkennens schaffe sich ihr Dasein durch ihre Gedanken, weil sie reinste, auch göttliche, Allmacht und Freiheit sei (Erwin 150). Das führt zur Untersuchung der beiden Sphären, auch als Grundlage von Kunst, die sich in der Vergangenheit am deutlichsten entwickelt haben, nämlich der Religion der Griechen und des Christentums.

> *Denn in der Religion der Griechen ist nicht die Vielheit der Götter das Wesentliche, sondern die ursprüngliche Notwendigkeit, aus der nicht allein alles hervorgeht, sondern die auch als Schicksal die erscheinende Welt nach ihren ewigen Gesetzen erhält und lenkt* (Erwin 152/153).

Das Erste, das sich nach der antiken Sage aus dem Ursein, dem Chaos, entwickelte, war das ordnende und sondernde Weltall, von dem dann die Götter abstammen, in deren Leben und Handeln sich weiterhin die ursprüngliche Notwendigkeit äußerte. Diese Götter stellen das Gesetz dar, welches der Weltordnung zugrunde liegt, und ihre Personen gehen aus der Notwendigkeit der Verschiedenheiten hervor.

Anders sei es im Christentume. Da lebe ein Gott in reiner Freiheit und Allmacht, schaffe und erhalte die Welt durch sein Wort, und sein Wille sei ihr Gesetz. Er sende den Versöhner, um die Welt aus Freiheit und Gnade zu sich zu erheben.

> *Wenn wir nun diese beiden Richtungen, welche das Wesen in seiner Offenbarung nimmt, recht durchforschen, so werden wir daran am besten einsehen, wie die Schönheit, die wir bisher dahin nicht bringen konnten, zur Wirklichkeit gelangt* (Erwin 153).

Damit ist ein oft behandelter Gegensatz klar ausgesprochen, der bei weiterer Vertiefung dazu führen könnte, nicht nur die Gründe, sondern die ganze Möglichkeit der Schönheit aufzufinden.

> *Aber auch dabei werden wir nun nicht irren, wenn wir wieder zwei Arten der Schönheit aufstellen, die Schönheit, der die Einheit oder Freiheit, und die, welcher die Notwendigkeit oder das All zum Grunde liegt* (Erwin 154).

Doch auch dieser Gegensatz führt bei der Schönheitssuche nicht weiter als der früher behandelte Gegensatz von Seele und Körper. Die Schönheit der Freiheit bestehe darin, daß in dem Einzelnen und Besonderen der göttliche Wille sich offenbare und nicht nur die sinnliche Welt unterjoche, sondern Geist und Freiheit aus Zerstreuung und Verwirrung läutere als das Wesen der christlichen Schönheit.

Der Gedanke nun führt zur Romantik, die eigentlich ihre Wurzel im Christentum habe, in der jedoch nur die äußere Schönheit auftrete, nicht die

geistige, weil sie die dämmernde Unbestimmtheit ihrer Zeit mit Phantasie verwechsle.

Die Schönheit der Notwendigkeit müsse darin bestehen, daß sich in ihr die Gesetze selbständig und einig darstellen, dagegen liege bei der griechischen Schönheit alles in der Bestimmtheit und Schärfe der äußeren Gestaltung. Um diese Schönheit zu erkennen, dazu gehöre keine Phantasie, dafür seien die gesunden Sinne hinreichend.

Adelbert nennt diese Art der Schönheit die christliche (Erwin 156), durch die sich Freiheit und Geist darstellen. Aber wäre sie mit dem freien Geist übereinstimmend, so wäre sie ohne Sinnlichkeit, und die Schönheit könnte nicht erscheinen.

> *Und auf diesem Wege, setzte nun Anselm hinzu, wirst du abermals der Schönheit ihr Ende bereiten. Was ich aber aus dir machen soll, weiß ich nicht recht, ob du etwa auch dich freust, wie ein verneinendes und vernichtendes Schicksal das Schöne zu vertilgen, oder ob du nicht endlich doch noch auf irgend eine besondere Weise wirst zugeben wollen, daß die Gottheit, indem sie das Wesen ist, auch zugleich als eine wirkliche Ursach das Schöne schaffe* (Erwin 157).

Erwin stellt darauf die Frage, ob sich die beiden besprochenen Arten der Schönheit, die von der Freiheit und Notwendigkeit herstammen, nicht vergleichen lassen mit der sogenannten subjektiven und objektiven Kunst und Schönheit oder ob sie sogar zusammenfallen? (Erwin 157). Das wird bestätigt.

Was man nämlich subjektiv nennen kann, ist doch wohl die innere Beziehung der äußeren Gegenstände auf die Einheit des Erkennens, und dagegen das vorzugsweise Objektive, der sich in den Gegenständen oder Objekten vollständig darstellende Gedanke! (Erwin 157/158).

Das gilt auch für den Gegensatz des Naiven und Sentimentalen. Man überlegt nun, das Schöne nicht mehr „*so von den Seiten"* (Erwin 160), sondern gerade von vorn zu betrachten, und Adelbert erläutert:

Wir sollen uns erinnern, versetzt' ich, daß das Schöne durchaus eine ganz eigentümliche Art von Erscheinung ist, wobei es also wohl auf den Gegensatz vom Erkennen und Sein, in welchem die ganze Welt der gemeinen Erscheinung begriffen sein sollte, nicht so sehr ankommen mag (Erwin 160/161).

Es komme mehr auf den Gegensatz von Wesen und Erscheinung an, doch wenn man die Gegensätze beiseite lasse, dann könne man Wesen und Erscheinung, jedes für sich, als Ganzes betrachten.

Sie forschen nach dem Ausgleich der Gegensätze, analysieren dessen Bestandteile und meinen, das Wesen könne man auch das Göttliche und das Erscheinende das Irdische der Schönheit nennen (Erwin 161). Aber das ist ein Zwiespalt, aus dem oft und leicht Streitereien entstehen können, z. B. „*ob es bei der Kunst auf ein sogenanntes Ideal ankomme*" (Erwin 163) oder auf strenge Darstellung der Sache. Bei allen Gattungen des Schönen muß immer die Phantasie gegenwärtig sein.

Denn das ist nicht zu leugnen, daß, wenngleich jener Gegensatz von Erkennen und Sein nicht derselbe ist mit dem des Wesens und der

> *Erscheinung, doch in dieser selbst, die ein Bestandteil beider Gebiete sein muß, der erste ganz so unversöhnbar bleibt wie zuvor, und dadurch allezeit die vollständige Offenbarung des mit sich selbst ganz einigen Wesens verhindert wird* (Erwin 164/165).

Auch das Schöne fällt also unter diesen Widerstreit von Wesen und Erscheinung, worin Erkennen und Sein „*einander immerfort bekämpfen*“ (Erwin 165).

Sie suchen nun den Übergang durch eine höhere Art von Verknüpfung. Bisher wurde das Schöne immer schon als Fertiges betrachtet, jetzt wird überlegt, die Bestandteile und die Tätigkeit, die das Schöne schafft, zu durchleuchten.
Die bisherige Diskussion hat das Schöne noch nicht überzeugend erkennen lassen. Sie stellten fest, daß in der göttlichen Schönheit das Wesen vorwalte und in der irdischen die Erscheinung. Doch in jeder von beiden war Wesen und Erscheinung unvereinbar. Sie sind nur gleichartig, insofern sie schön sind und das Wesen in beiden ist. Sie haben die Gebiete des Göttlichen und Irdischen voneinander getrennt und müssen nun versuchen, einen Übergang zu finden. Sie suchen diese Verbindung auf einer neuen Grundlage der Untersuchung. Es muß eine Vereinigung der Seiten des Schönen gefunden werden, die vielleicht durch Tätigkeit hervorgebracht wird.

3.6. Die Verbindung der Gegensätze

Bernhard äußert, daß die Schönheit ihren Grund in freier Tätigkeit haben könne, die aus einfachem Erkennen die Gegensätze bearbeite und als Schönes in den Gegenständen wiederkehre. Aber das würde eine schon abgeschlossene Diskussion erneuern, wird ihm bedeutet (Erwin 167). Wenn Schönheit sein soll, dann muß Göttliches und Irdisches ineinander übergehen. Äußere Gegenstände sind nur Erscheinung. „*Es fehlt Ihnen also, was das Irdische zum Schönen macht, das inwohnende Wesen*“ (Erwin 168). Auch die Tätigkeit der Philosophen wird klargestellt:

> *Diese sollte das Göttliche mit dem Irdischen in eins und dasselbe verbinden, damit in beiden zugleich Wesen und Erscheinung, die einander unversöhnlich bestritten, auch eins und dasselbe würden* (Erwin 168).

Tätigkeit ist immer Werden, und Werden gehört zur Erscheinungswelt, das gilt auch für die Tätigkeit, das Schöne zu schaffen:

> *Sie muß also ihren Grund haben, in einer Kraft des Göttlichen zu erscheinen, und in einer Kraft des Irdischen, sein eigenes Wesen in sich zu entfalten, und beide Kräfte müssen zugleich Eine sein, indem sie sich durch dieselbe Tätigkeit, die beide Seiten zu Einem verknüpft, offenbaren* (Erwin 168).

Nach Anselm ist Gott allein die Ursache des Schönen und damit auch der erscheinende Ursprung aller Tätigkeit. Das aber wird von Adelbert dahin relativiert, der erklärt, daß die erscheinende Schönheit Gottes Abbild sei. Er erklärt erneut den Diskussionsstand, den sie bisher gefunden hätten.

Danach gebe es zwei Gebiete der erscheinenden Schönheit, wovon das eine angefüllt sei von der Gestalt, die durch Gott in die Phantasie komme, das kann man auch die Idee oder das Wesen nennen. Die zweite Ebene sei durch irdische Dinge ausgedrückt, das ist das Vorkommen als wirklicher und wirkender Gegenstand. Beide verbinden sich zur Erscheinung, indem das Göttliche sich ins Irdische niedersenke und dadurch das Reich der Schönheit durch Werden entstehe. Die Gegensätze seien zunächst da, aber ihr Übergang führe zur Einheit der Schönheit, und um die Schönheit begreifen zu können, müsse man sie in ihren Ursprüngen zu erkennen versuchen.

Um Schönheit in den Dingen zu erkennen, muß man sie schon durch Anschauung auch in ihrem Wesen begreifen; und in dem Sinne könne auch Grazie und Reiz wie Anmut, Würde und Erhabenheit im Schönen zusammenfließen (Erwin 172). Damit werden Lessings und Schillers Schönheitslehren in die Gespräche einbezogen. Das gibt Bernhard wieder Anlaß zu glauben, „*daß auch so noch alles dies auf die Sittlichkeit bezogen werden könne*“ (Erwin 172). Doch diese Frage ist schon im ersten Gespräch abgehandelt worden.

Die volle Schönheit findet sich in der Einheit, in der Einheit von Erhabenem und Schönem, in der Einheit von Göttlichem und Irdischem, vor allem, wie schon früher festgestellt, in der Einheit der Gegensätze.

Das Göttliche könne ebenso schön und erhaben sein, wie auch das Irdische, denn es sei dieselbe schaffende Tätigkeit, die beides bewirke. Schönheit und Erhabenheit unterscheiden sich nur durch ihre Richtung, nicht aber durch den Gegenstand ihres Stoffes. Die Richtung des Erhabenen geht zur wirklichen Erscheinung, die des Schönen zur ideellen Höhe; das Erhabene gehe mehr von einem Punkt aus, die Schönheit mehr von einem in der Fläche verbreiteten Zustand.

Die Schönheit wird als in sich ruhend gedacht, im Gegensatz zur Anmut, die von Bewegung geprägt sei. Auch in der Würde finde sich eher Gleichmäßigkeit und Ruhe, aber sie sei die Begrenzung des Erhabenen. Man dürfe nicht nur Zustände feststellen, sondern man müsse die Richtungen untersuchen, um Wirkungen erkennen zu können. Erhabenheit und Schönheit müssen zusammenfallen, müssen sich verbinden, dann sei das wirkliche, das wirkende und das vollständige Schöne in der allgemeinsten Bedeutung des Wortes entstanden (Erwin 175). Das Erhabene sei immer ein Hinstreben zum Schönen, und die volle Schönheit finde sich in der nicht unterscheidbaren Mitte beider. Göttliches und Irdisches, Erhabenes und Schönes müßten zwar unterschieden werden, aber das absolute Schöne finde sich dort, wo keine Unterscheidung mehr möglich sei, in jenem Mittelpunkt, der die Enden vereint.

> *... ist nun das Schöne so ganz wirkliches Ding, so wird es doch hierdurch als solches ganz den Gesetzen der wirklichen Erscheinung, und also abermals allen ihren Gegensätzen und Verhältnissen unterworfen, welches ihm aber nun nicht zu schaden scheint, indem es zugleich als*

> *Schönheit der gemeinsame Mittelpunkt der Verhältnisse sein muß* (Erwin 179).

Das Häßliche wird als Gegensatz des Schönen demonstriert, *„dessen Hervorbringungen als dasjenige erscheinen, was sich gegen alle Schönheit empört"* (Erwin 179).

Das Schöne wird nun mit dem Lächerlichen verglichen (Erwin 181), mit dem Traurigen (Erwin 184), mit dem Komischen und Tragischen (Erwin 186).

> *Und ist es nicht dennoch immer das eine und selbe Schöne, das uns als ein Gegenstand bald des Ergötzens, bald der Trauer erschien?* (Erwin 187).

Das Schöne schwebt in dieser Welt immer zwischen Erscheinung und Wesen, auch als Gegenstand von Lachen und Trauer, oder Lust und Trauer, oder Lachen und Weinen, doch es zerspaltet sich so,

> *daß es entweder ganz lächerlich oder ganz trauervoll ist; nur als dieses oder jenes von beiden kann es das Schöne sein, und doch ist die Schönheit nur da, wo die Bestandteile, welche beides bilden, völlig eins und dasselbe sind* (Erwin 188).

Es steht also doch mit sich im Widerspruch, wenn die Einheit nicht gefunden wird, ist „*sein eigenes Gespenst*" (Erwin 188). Nur die Verbindung der Gegensätze ist die Lösung für das Erkennen und Hervortreten des Schönen. Aber wie kann das geschehen? War das Suchen

nach dem Schönen weiterhin ohne Erfolg? War es träumerische Täuschung, die von frommen Wünschen geleitet wurde?

Erwin sieht die Rettung in der Kunst.

> *Was ich denke, sprach er, ist, daß es wohl in uns, die wir durch Phantasie uns bis zum Auffassen jener göttlichen Schöpfung erheben konnten, auch eine Kraft geben möchte, um jenes Schaffen in dieser unserer Welt zu wiederholen, oder wenigstens nachzuahmen* (Erwin 189).

Diese Kraft, erwidert Adelbert,

> *müßte ja wohl eine Gabe Gottes sein, die er uns aus seiner eignen Vollkommenheit herabsenkte, um, Schönes schaffend, selbst schön zu sein, wie wir es für ihn und in seinem Reiche sind* (Erwin 189).

Diese Gabe Gottes, Schönes zu schaffen, kann nur die Kunst sein. Das ist das Ergebnis des zweiten Gesprächs, daß auch aus der „Sicht von oben" das Schöne noch nicht gefunden wurde, es muß weiter gesucht werden, um zum Ziel zu gelangen.

Das romantische Schönheitsideal und der romantische Traum vom Schönen sind damit zerstört, denn die Schönheit kann sich nicht aus ihrer irdischen Verbindung befreien. Mit diesem Gesprächsergebnis wird auch deutlich, daß Solger über die Romantik hinaus in eine neue Zeit vordringt. Er verläßt die romantisch träumerische Vorstellung und geht den Weg zur

produktiven Phantasie in der Kunst. Damit entsteht eine neue Weltansicht des Schönen, die sich aus der antiken Tragödie entwickelte,

> *in Goethe aufklang, in Schiller und Kleist machtvoll dahinströmte und nun durch Solger ... weiterentwickelt wurde* (Fricke 131).

Nachdem im ersten Gespräch die bekannten Schönheitstheorien des Idealismus untersucht und als nicht zutreffend befunden wurden, verläuft im zweiten Gespräch auch die Suche nach der Schönheit „von oben“ als Offenbarung oder Idee, als göttliche Eingebung oder reine Phantasie (nicht schaffende Phantasie!), als Zusammenwirken von Wesen und Erscheinung oder Erkennen und Sein ins Unklare. Es schichten sich zwar immer mehr Argumente für die wahre Schönheit auf, aber der Durchbruch zur klaren Schönheitsbestimmung ist noch nicht gefunden.

Auch die Verbindung der Gegensätze des Schönen oder die Zusammensetzung der Bestandteile des Schönen klären nicht die Hauptfrage. Es gibt zwar die Gegensätze, das wurde festgestellt, und es gibt auch Einzelbestandteile, die sich im Schönen aufheben. Sowohl die Beziehung der Gegensätze aufeinander als auch das Zusammenfügen der Bestandteile bringt zwar die Schönheitssuche weiter, aber wo ist der Punkt, an dem die Idee Wirklichkeit wird? Wodurch wird die Idee des Schönen zur Schönheit? Wo findet sich der Übergang, von dem im letzten Kapitel die Rede war?

Es muß eine Tätigkeit geben, welche die Gegensätze aufhebt und Bestandteile zusammenfügt, ein Handeln, welches die Idee in die Wirklichkeit hineinträgt, denn das Schöne gibt es ja. Dieses Handeln kann nur das Kunstschaffen sein. Kunst geht vom Bewußtsein des Menschen aus und ist nicht Naturgegebenes. Zwar gibt es auch Schönes in der Natur, das steht ohne Zweifel fest, aber das absolute Schöne ist das Geschaffene aus der Idee, aus der Offenbarung, die Verbindung von Geist und Tätigkeit, von Stoff und Form. In der Kunst werden die Kräfte zusammengefügt zum Schönen, das Objekt ist, aber gleichzeitig im Menschen das subjektive Empfinden der Schönheit auslösen kann.

4. Das dritte Gespräch. Das Schöne als Stoff der Kunst

Das zweite Gespräch endete mit dem Hinweis auf die Kunst. Nur in der Kunst ist wahre Schönheit möglich durch Kunstschaffen und Kunstgenießen oder durch Schönheitschaffen und Schönheitgenießen. Kunst wird angesehen als Schöpfung, als göttlicher Schöpfungsakt, sie wird dem göttlichen Schaffen gleichgestellt, und die Phantasie des Künstlers wird mit dem göttlichen Schöpfungsvermögen verglichen.

Im dritten Gespräch wird die schöpferische Aktivität in Beziehung gesetzt zum genialen Künstler, der die Welt der Kunst schafft, in der sich Idee und wirkliche Erscheinung durchdringen und finden. Es wird auch der Unterschied zum sittlichen Handeln aufgezeigt, das die Idee des Guten zur

verpflichtenden Regel hat, während das Kunstschaffen die Idee als göttliche Offenbarung, oder auch als Idee des Schönen, direkt erscheinen läßt. Durch die Phantasie zeigt sich in der Kunst die göttliche Schöpferkraft in ihrer Existenz. Die Grenzen der Kunst sind einerseits das Bewußtsein des Künstlers und andererseits das Kunstwerk, in dem die Idee des Schönen zur wirklichen Erscheinung werden kann. Zwischen diesen Grenzen wirkt der Künstler als Genie, Stoff in Form verwandelnd.

Nach dem Prinzip der Verwandlung von Stoff in Form läßt sich die Schönheit als sinnliche Wirklichkeit auch als Abbild der idealen Welt, mehr oder weniger vollkommen, begreifen. Die Fortsetzung dieses Gedankens bedeutet, daß das Schöne zunächst eine Struktur der Welt ist, des Daseienden im Allgemeinen, wenn es bildhaft als Absolutes erscheint, und erst dann und danach kann es als Qualität der Kunst benannt werden. Die Reflexion auf die erscheinende Schönheit der Welt ist also Ursprung der Kunstschönheit und führt zur Anschauung des ewig Schönen und dessen Urbildern.

In dem Übergang vom Stoff zur Form kann auch der Schritt von der Naturschönheit zur Kunstschönheit gesehen werden. Der Künstler ist nicht mehr Nachahmer der Natur, sondern er schafft aus der Freiheit der Ideen eine neue Welt, aus ideellen Urbildern entstehen die Abbilder des Schönen, und dadurch repräsentiert Kunst in ihrer Autonomie einen eigenen Schöpfungsakt. Es ist eine Kraft, die Solger als Gabe Gottes bezeichnet, die aus seiner Vollkommenheit kommend Schönes schafft. „*Einen anderen*

Namen hätten wir denn dafür wohl nicht, als den der Kunst!" (Erwin 189). In der Kunst verbinden sich Theorie und Praxis. Es ist der Gedanke aus Kants „Kritik der Urtheilskraft", den Solger fortsetzt, der ebenfalls in der Kunst und im Ausdruck des Schönen eine höhere Form der Vernunft sieht. Im Schönen strebt alles zur Einheit, Subjekt und Objekt sollen sich verbinden, Freiheit und Natur sollen zusammenfließen, Bewußtsein und Bewußtlosigkeit werden überwunden. Damit erlangt Kunst eine ganz besondere Bedeutung im Rahmen der Philosophie, sie dient der Erkenntnis der höchsten Dinge, die sonst verschlossen bleiben.

Der Titel der Interpretation des dritten Gesprächs meint nicht den allgemeinen literarischen Stoffbegriff für das Schöne in der Kunst, also nicht die Quellen oder Gehalte, die Inhalt und Thema bestimmen. Es geht nicht um Stoff als Gegenpol zum Formalen, eher schon um Stoff als Ausgangspunkt zur Form; es geht auch nicht um den Rohstoff, den die Natur dem Künstler liefert oder um Stoffe aus Geschichte, Mythologie, Religion, Erlebnissen und Überlieferungen, nicht um Themen wie Liebe, Treue, Krieg, Freundschaft oder Tod. Auch eine Sammlung von Motiven, die ein Stoffganzes in der Literatur ergeben kann, trifft für das Schöne als Stoff der Kunst nicht zu. Der literarische Stoffbegriff ist wandelbar, ein Stoff taucht auf in verschiedenen Zeiten und Epochen und geht wieder unter, er gewinnt an Ausdruck und Lebendigkeit, tritt mal in dieser oder jener Gestalt auf und verflacht wieder, verliert sich. Stoff in diesem Sinn ist nicht der geistige Inhalt, nicht die Idee, sondern die sachliche Vorlage für die Form, die der Künstler ausprägt. Das alles gehört zwar auch dazu, zum

Schönheitschaffen oder zum Genießen des geschaffenen Schönen. Aber das Schöne als Stoff der Kunst, wie Solger es sieht, ist mehr. Für ihn ist das Schöne die Erscheinung, in der die Idee sich zeigt; diese Idee ist keine Nachahmung, sie ist selbst Objekt oder Stoff und wird Gegenstand, und sie ist als Stoff des Schönen auch ein Moment der Wirklichkeit.

Damit geht Solger in seiner Stoffbestimmung über seine Zeitgenossen hinaus, z. B. über Schelling, der in der Philosophie der Kunst noch gesagt hatte: *„Mythologie ist die nothwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst.“* (SW III, 425). Zwar sind auch für Schelling die Ideen Stoff der Kunst, aber er sieht vor allem die Symbolik der Götter in der Mythologie als jene Ideen. Nach ihm wird der Kosmos der Ideen sinnlich in der Götterwelt dargestellt, in der die Gestalten sich gegenseitig begrenzen; also begrenzen sich auch die Ideen, die in ästhetische Anschauung, in Schönheit, übergehen. Die Welt der Götter ist nach Schelling nur mit der Phantasie aufzufassen, aber sie ist nicht nur Stoff, sondern als vollendete Kunst zugleich auch Form.

Solger gebraucht den Begriff des Symbols, um die Erscheinung des Schönen als Stoff der Kunst, worin die Idee liegt, zu beschreiben. Es ist die wirkende Idee in der Erscheinung, die als vollendet in der Form des Schönen erscheint, und er meint, daß die Idee, wenn sie wirklich ist, durch das Wort Symbol deren Existenz bezeichnet. Aber das Symbol ist nicht Nachahmung, „*sondern das wirkliche Leben der Idee selbst, und also etwas Wunderbares*“ (Vorl 127). Das unterscheidet Solgers Schönheitsidee von

Kant, dessen Subjektivierung des Schönheitsbegriffs unter dem transzendentalen Aspekt des Geschmacksurteils steht. Kant hat die Beschaffenheit der Schönheit nicht mit der Seinsstruktur der Objekte begründet, sondern sie nur in den Bezug der Dinge auf das Gefühl des Subjekts gelegt und sie nicht als Gegenstand des Verstandes oder der Vernunft bezeichnet. Dieser Subjektivierung folgt Solger nicht.

Das Schöne muß immer als Wirksamkeit nach zwei Richtungen erkannt werden, „*als Symbol im engeren Sinn, und als Allegorie*“ (Vorl 129). Das Symbol im engeren Sinn zeigt seine Wirksamkeit als Stoff des Schönen durch Wahrnehmung. Die Allegorie zeigt das Schöne als Stoff noch in der Tätigkeit begriffen, als ein Moment der Tätigkeit, das sich auf zwei Seiten bezieht. Das Schöne als Symbol und Allegorie spielt in der Diskussion im dritten Gespräch eine herausragende Rolle und wird deshalb in einem eigenen Kapitel ausführlich interpretiert.

4.1. Das Schöne als Nachahmung der Natur und als Phantasie

Das gegenüber den beiden ersten Gesprächen anders gestaltete dritte Gespräch führt zunächst zu einer Wiederholung der alten Standpunkte. Anselm kritisiert die Untersuchungen der beiden ersten Gespräche und meint, es wäre besser gewesen, wenn Adelbert sein System sofort ganz vorgetragen hätte; aber er bestätigt auch das Gespräch als die schönste Form der Philosophie in ihrer künstlerischen Ausbildung und bezieht sich

dabei auf Platon. Doch ein *„pythagoreisches Zurückhalten“* (Erwin 191) solle nun Adelberts Darstellung nicht mehr unterbrechen. Erwin dagegen verteidigt die Diskussionen in den ersten Gesprächen, denn ohne diese wäre er schwerlich zu dem gekommen, was er jetzt zu wissen glaube. Auch Adelbert verteidigt Rede und Gegenrede, die immer wieder zu Fragen führt.

Erwin fragt dann,

> *warum sich die Schönheit durchaus nicht in den Gegensätzen, wodurch das wirkliche, gemeine Dasein sie trübt, offenbaren wollte* (Erwin 192),

so daß sie nur in der Handlung des göttlichen Schaffens oder dessen Nachahmung sei. Darin sieht er einen Widerspruch zur früheren Meinung, daß das Wesen der Schönheit in der äußeren Erscheinung der Dinge gegenwärtig sei; denn Schönheit sei immer etwas schon Vollendetes, in dem sich das Schaffen erfüllt habe. Er meint weiter, daher stamme die Lehre, daß die Kunst eine Nachahmung der Natur sei, welche in gewöhnlicher Gestalt nur mißverstanden würde und die durch künstlerische Umwandlung ihre Gegenstände als vollendet und wirklich darstellen soll. Damit ist die Frage nach dem Schönen als Nachahmung der Natur gestellt, die auch einschließt, ob im Schönen und in der Kunst als Nachahmung die wahre und vollkommene Natur erscheinen muß.

Soll nun die wirkliche und gemeine Natur das Vorbild der Kunst sein, dann muß man nachsehen, wie die vollkommene und wahre Natur beschaffen

sein muß, denn der wesentliche Begriff, der dem Sein zugrunde liegt, muß darin ausgebildet und entwickelt sein. Das ist jedoch in der erscheinenden Natur und den einzelnen Dingen nicht so, denn sie müssen erst noch auf den inneren Begriff zurückgeführt werden. Daraus entstehen Zweifel, warum nicht dieser entwickelte Begriff für die Schönheit ausreicht, ohne noch ein besonderes Schaffen hinzudenken zu müssen. Adelbert bittet Erwin um Geduld bei den Begriffsfolgerungen, erst müsse die Entwicklung des Naturbegriffs geklärt werden. Versteht man darunter den Begriff des gesamten Seins, oder Dinge einer gewissen Art, oder ganz besondere und einzelne Dinge? Erwin entscheidet sich für *„das Sein an und für sich“* (Erwin 193).

In der Natur drückt ein jedes Ding den Begriff des Ganzen in sich aus, darüber sind Adelbert und Erwin sich einig. Etwas, das der Natur und dem Sein angehört, kann nichts anderes ausdrücken, als *„den Begriff des Seins überhaupt oder den des Ganzen“* (Erwin 195). Daraus entstehen die verschiedenen Gattungen der Dinge, und alles, was dazu gehört, drückt wieder den Begriff der Gattung als Ganzes aus. Das Einzelne und Eigentümliche,

> *wodurch mit einem jeden Dinge die ganze Welt gleichsam von neuem anfängt, ist ... zur Schönheit durchaus notwendig* (Erwin 196).

Die Natur ist die Idee des Wahren vom Standpunkte des Existierens aus gesehen oder anders gesagt, ohne Natur keine Wirklichkeit. Die Natur ist Erscheinung, und sie läßt nur mittelbar die Idee durchschauen. Adelbert erklärt, daß die Einheit der Idee sich in der Natur nie vollständig

ausdrücken kann, sondern jedes Erscheinende nur Bedeutung hat durch das Entgegengesetzte, worauf es sich bezieht. Er bezeichnet das Naturgesetz als die lebendige Wirksamkeit der vollkommenen Einheit (Erwin 197) und als die Erscheinung der reinen Erkenntnis in der Wirklichkeit.

Durch Schönheit offenbart sich die Idee in der Existenz und durchdringt diese. Unter Existenz ist hier der geistige Verwirklichungsbereich des Menschen im Gegensatz zur reflexionslosen Wirklichkeit der Natur zu sehen, in der es keine Schönheit gibt. Es gibt zwar schöne Natur, aber sie wird es erst durch den vom Bewußtsein in die Materie hinein gelegten Gedanken. Unbestritten bleibt, daß die Natur Vorlagen für die Ideen gibt, aus denen Schönes geschaffen wird. Schönheit gründet nicht im apriorischen Prinzip der Subjektivität, sondern ist in die Gestalt des Besonderen eingegangene Äußerung als Organ göttlichen Schöpferwillens, ist Vermittlung des Absoluten in konkreter Gestalt, Versöhnung von Natur und Geist oder Irdischem und Göttlichem. Das Naturschöne ist nur schön als indirektes, es ist für das die Schönheit auffassende Bewußtsein die Grundlage zur Nachahmung der Natur. In diesem Sinn ist Kunst die Retterin des Schönen, denn durch das gestaltende künstlerische Bewußtsein wird das Schöne im Werk objektiviert und vermittelt.

Die vier Philosophen bewegen die Gründe für den Beweis des Schönen als Nachahmung der Natur im Dialog hin und her, wobei die wesentliche Argumentation zwischen Adelbert und Erwin stattfindet. Adelbert bestärkt noch einmal, daß seine Meinung,

> *in dem wirklichen Dasein der Dinge sei die Schönheit gegenwärtig, ihr Wahres behalte. Und überhaupt entsteht uns ja der ganze Widerstreit, von welchem wir eben sprachen, nur dadurch, daß wir die Natur, nach dem Vorbilde der uns aus Erfahrung bekannten, erscheinenden Welt, von dem göttlichen Wesen absondern; an und für sich aber muß doch wohl der Begriff des Ganzen, der zugleich Begriff jedes Einzelnen ist, notwendig mit dem göttlichen Begriff derselbe sein, da in keinem anderen, wie wir schon mehrmals gesehn haben, diese vollkommene Vereinigung des Allgemeinen und Besonderen gefunden werden kann* (Erwin 197).

Die Welt des vollkommenen Daseins, in welcher sich das Besondere mit dem Allgemeinen vereint, sei die ewige und wesentliche Natur, führt Adelbert weiter aus, und den Grund des Schönen könne man erkennen, wenn man im ursprünglichen Schaffen den göttlichen Begriff dazu denke. Dieser Begriff sei in der Natur als Begriff des Ganzen verbreitet, auch in jedem Einzelding als Besonderheit, und das sei des Begriffes wirkliches Dasein. Die Natur sei im Nachsinnen über ihre Hervorbringungen; wenn der Gedanke selbsttätig erscheine, als in die Erscheinung übergehendes Denken, dann sei es Sprache.

> *Die an sich stumme Natur gelangt also eben durch die Schönheit zum vernehmlichen Sprechen, indem sich aus ihrem tiefsten Innern der göttliche Begriff lebendig regt, und ein eigentümliches und selbsttätiges Leben in alle Besonderheit ihrer Oberfläche verbreitet, welches dem still sinnenden und wirkenden Naturgeiste nicht gegeben ist* (Erwin 198).

Sie sprechen weiter über das Verhältnis des Schaffens zum Geschaffenen, über die Tätigkeit, die von Anfang an schon das Geschaffene ausfüllt und in ihm verkörpert ist, die man auch göttliche Tätigkeit nennen kann, und

die als Kraft im Menschen die Phantasie ist. Auch hier wird wieder deutlich, daß Solger in der Ästhetik eine Verbindung und Beziehung des Göttlichen, oder Ewigen, oder Unendlichen, oder Allgemeinen zum Irdischen, Endlichen, Vergänglichen oder Einzelnen sieht. Die Schönheit liege darin, daß ein Wesen aus einer höheren Welt und dessen Erscheinung in der Wirklichkeit mit den endlichen Dingen vereint sei. Dadurch vollendet sich die künstlerische Tätigkeit, denn das fertige Kunstwerk ist unentbehrlich. So lange die Idee nicht verwirklicht ist, bleibt sie bloße Reflexion.

Wenn also die Schönheit, oder mit anderen Worten auch die Idee der Schönheit, in der Welt sichtbar wird, dann erscheint sie nicht nur als hervorgebrachtes, wirklich gewordenes Ding; es müsse die Schöpfungskraft und die Tätigkeit des Schaffens mit wirklich werden, „*wenn die volle Idee der Schönheit in unsere Welt eintreten soll*“ (Erwin 199).

Die Schöpfungskraft, von der hier gesprochen wird, ist die Phantasie. Von dieser Erkenntnis aus entwickelt sich ein Gespräch, in dem theologische Ansichten im Verhältnis zur Offenbarung behandelt werden. Die Phantasie, wenn sie zum Bewußtsein des einzelnen Menschen wird, ist eine Kraft der menschlichen Seele, denn wenn sie das nicht wäre, bliebe sie wieder nur das allgemeine göttliche Wesen. Sie ist also die Offenbarung des einfachen und allgemeinen göttlichen Wesens.

> *Eine jede Seele, in welcher die wahre Phantasie lebendig ist, hat in sich selbst ein der Gottheit abgegrenztes und geweihtes Gebiet, und in dessen Mitte einen heiligen Tempel, in welchem nicht bloß ein Abbild der Gottheit verehrt wird, sondern sie selbst gegenwärtig und schaffend wohnt* (Erwin 200).

Mit diesem Satz beginnt eine mythische Erklärung Adelberts, die, ähnlich wie die Traumvision im zweiten Gespräch, die Wirkung der Phantasie in der Seele des Menschen und ihre Auswirkung auf die Welt behandelt. Er ruft die kräftigen Seelen auf, mit denen er die Menschen mit starker Phantasie meint, am heiligen Acker der Schönheit zu wirken und in ihren Werken das eigene Dasein darzustellen. Mit dieser Forderung überwindet Solger den alten Rationalismus und auch die neuere Romantik, indem er die Phantasie in die Deutlichkeit und Klarheit des idealistischen Realismus hinaufhebt.

> *In dem hellen Inneren dagegen wohnen die wenigen Seelen, welche bloß deswegen der Zahl nach mehrere sind, weil die Phantasie ohne die Besonderheit nichts Wirkliches sein könnte. In diesen lebt, wenngleich als besonderen, wirklichen Seelen, die Gottheit selbst, und deshalb werden sie Begeisterte genannt, und sind alle Propheten und Ausleger Gottes, je nachdem sie aber entweder in den göttlichen Mittelpunkt, oder in die besondere Welt gewandt sind, heilige Priester oder schöpferische Künstler* (Erwin 210/211).

Was ist denn die Phantasie überhaupt, wenn sie die schönen Dinge schafft? Ist sie etwa die Schönheit selbst, oder ist sie die in die Wirklichkeit und Besonderheit eingetretene Schöpfungskraft des göttlichen Wesens? Diese Frage wird von Adelbert erneut gestellt, um sofort in die Antwort überzugehen (Erwin 205). Die göttliche Kraft sei unverwüstlich und

unveränderlich und könne, in die zeitliche Welt gebannt, doch niemals deren Zerstörungen und Zersplitterungen unterworfen werden. Die lebendige und tätige Phantasie müsse sich entweder ganz in die Gottheit oder ganz in die schönen Dinge versenken, weil sie nur so zur Wirklichkeit gelangen könne. Es müsse dahin kommen,

> *daß wir nun auch die gemeine Welt nach den Grundsätzen der Kunst, und nicht die Kunst nach denen der gemeinen Welt beurteilen* (Erwin 206).

Durch ein ewiges und ursprüngliches Gesetz umschließe das menschliche Geschlecht im Widerstreit zugleich das heilige und das gemeine Gebiet, wobei die Kunst als Lebensweise der Seele im heiligen Gebiet nicht Kunst wäre, wenn nicht das Gemeine Grenzen und Unterschiede der Besonderheit zeige, die eben die Phantasie im Wirklichen und Mannigfaltigen festhalten, „*durch dessen Befruchtung sie erst Mutter der Kunst wird*" (Erwin 210). Der Strom der Phantasie muß ständig durch die Besonderheit der gemeinen Welt gehemmt werden, um angeregt und gereizt zu werden und um sich zur Schönheit zu erheben.

Die Priester, von denen gesprochen wurde, müssen dem Gemeinsamen verbunden sein, die schöpferischen Künstler dagegen sind unabhängig, „*weil jeder für sich und an seinem besonderen Platze das ganze Weltall auszudrücken strebt*" (Erwin 211).

Die Diskussion wendet sich der Frage zu, was der Geist des Künstlers sei und wie, ob und in welchem Sinne „*die Kunst erlernt werden könne oder nicht*“ (Erwin 211). Nach Adelberts Antwort gehört dazu die Begeisterung des Künstlers, die erscheinen müsse als eine göttliche Gabe, aber von unbekanntem Ursprung, und die die eigentümlichste Persönlichkeit des Künstlers zeige, dessen Seele nur diese Bedeutung habe. Es sei nicht Stärke der Einbildungskraft oder der sogenannten unteren Seelenkräfte, auch nicht Entwicklung der Naturkraft oder freie Willkür, den Künstlergeist zu erwerben. Der wahre Künstlergeist müsse das, was seine Phantasie erzeuge, in der Wirklichkeit selbst erfahren, also lernen im höchsten und vollkommensten Sinn, denn auch für die Phantasie muß es Erfahrung geben, wenn der Künstler sie Wirklichkeit werden lassen soll. Die Phantasie soll die Widersprüche zwischen der Idee und dem gemeinen Leben ausgleichen, denn ein Künstler schaffe die Idee, das göttliche Leben selbst, nicht seine Persönlichkeit, die an das Einzelne und Besondere geknüpft bleibt. „*Denn nur das Göttliche kann schaffen*“ (Erwin 212). Es müsse sich im Künstler in seine Persönlichkeit verwandeln, zum Trieb werden, ein peinigender Reiz sein, der ihn mit süßem Schmerz das Schöne gebären lasse. Die Schönheit erscheine ihm dann als sein eigenes Geschöpf, durch das er erst erfahre, was er selbst sei und was in ihm lebe.

Die Begeisterung und das Lernen dürften beim Künstler nicht so getrennt sein wie im gemeinen Leben, analog zum Streit zwischen Idealisierung und Nachahmung der Natur, ergänzt Erwin noch die Ausführungen Adelberts. Der stimmt zu und bezeichnet als Wesen der Kunst, daß das Schöne

„*immer zugleich die schaffende Tätigkeit selbst*“ (Erwin 214) sei. Kunst sei demnach die wirklich gewordene Schöpfungskraft.

Dagegen meldet jetzt Anselm seine Bedenken an, indem er fragt, wie denn der Gegenstand oder das Kunstwerk als solches zugleich Tätigkeit sein soll, denn was man als schönes Ding wahrnehme, könne doch nicht zugleich schaffende Tätigkeit sein. Adelbert sieht in diesen Anmerkungen eine Fehldeutung seiner Erklärungen, die er jetzt mit Beispielen verdeutlicht. So sei doch im Naturgegenstand die Tätigkeit der Natur nicht erschöpft, sondern sie wirke weiter, um anderes hervorzubringen. Auch bei den Werken der zweckmäßigen oder mechanischen Künste sei nicht alle Tätigkeit in dem Werk, sondern sie bediene sich auch desselben zur Weiterentwicklung. Man dürfe auch nicht die äußere Bearbeitung eines Steins oder der Farben mit der Schöpfung des Werkes aus der Phantasie verwechseln. Wer ein Werk mit den Augen der Phantasie betrachte, und nur so werde ein Kunstwerk erkannt, der sei damit im Gebiet der Ideen und vergleiche nicht mit Mustern. Dann würde aber die Beurteilung der Kunstwerke aufgehoben, beharrt Anselm, denn zwischen der Idee und der Hervorbringung entfiele der Vergleich. Vergleichen und Aufzählen dessen, was gefalle, sei oft töricht, erwidert Adelbert, man müsse sich in ein Kunstwerk hineindenken und sich daraus belehren lassen, dann würde die Idee zur Beglaubigung. Zwar einigt sich Adelbert nicht mit Anselm, wohl aber mit Erwin in der Meinung, „*das Kunstwerk sei die in die Wirklichkeit eingetretene Phantasie*“ (Erwin 218).

Erwin bestätigt seine Erkenntnis noch, das Schöne oder das Kunstwerk sei nicht das Abbild der Idee, „*sondern die wirkliche Idee selbst*“ (Erwin 218). Es ist die ganze Idee, sie ist unteilbar und wird als Kunstwerk nur im Besonderen erkannt, wenn sie in die Wirklichkeit übergegangen ist. Die Einheit des Allgemeinen und Besonderen unterscheide die Idee von untergeordneten Erkenntnissen, stellen sie gemeinsam fest. Die Idee in dieser Bedeutung im Kunstwerk könne man als Symbol bezeichen, denn als Begriff scheine „*der des Symbols den Sinn, den wir hineinlegen wollen, dem Gebrauche nach am meisten zuzulassen“* (Erwin 218).

4.2. Das Schöne als Symbol und als Allegorie

Adelbert hatte vorgeschlagen, der Idee im Kunstwerk die Bezeichnung „Symbol“ zu geben, denn das sei nach seiner Meinung ein Ding der Phantasie und gleichzeitig das Dasein der Idee (Erwin 218), es sei auch die Einheit des Allgemeinen und Besonderen. Und wenn noch ein Unterschied zwischen Idee und Symbol sei, weil vom Grunde her beide anders seien und deshalb getrennt gesehen werden müßten, dann sei es der, daß die Idee mehr dem Allgemeinen in der Einheit von Allgemeinem und Besonderem, das Symbol hingegen mehr dem Besonderen entspreche. In dem Sinne ist aber alle Kunst symbolisch, denn das Symbol ist kein willkürliches Zeichen, auch keine Nachahmung des Vorbildes, „*sondern die wahre Offenbarung der Idee*“ (Erwin 219). Es entstehe durch Wirken und Schaffen, beides sei wichtig, weil es nur im Dasein und durch dasselbe ein

Wirken der Schönheit sei. Wer nur auf das Schaffen sieht, der wird die Kunst nicht erkennen, aber auch nicht der, der von außen nur den fertigen Gegenstand sieht.

Das Schöne, wie es in der Kunst lebt, als Symbol betrachtet, ist die Idee in der Wirklichkeit als höchste Vollkommenheit des Daseins, die in der gemeinen Erscheinungswelt nicht vorkommen kann. Idee und Erscheinung sind unmittelbar da. Anders verhält es sich, wenn Tätigkeit und Schaffen allein gesehen werden. Auch dazu gehören in der Kunst Gegenstand und Gestalt. Dann müsse in der Gestalt ein Streben liegen, das auch das Entgegengesetzte mit umfasse, denn die Tätigkeit könne nur an der Richtung ihres Wirkens erkannt werden, auch wenn sie in besonderer Gestalt hervortrete. Was also erscheine, das schließe in sich das Streben nach einem anderen Vollständigen, auf das es hindeute, oder das es bedeute, und das in der Kunst einen besonderen Ausdruck besitze.

> *Um aber einen bestimmten Kunstausdruck zu wählen, welcher dem des Symbols entspreche, wollen wir diese Art der Erscheinung des Schönen in der Kunst, worin es auf die angegebene Weise stets auf ein anderes deutet, die Allegorie nennen* (Erwin 226).

Dann wäre also die Allegorie ein das ganze Gebiet der Kunst umfassendes Verhältnis und keine untergeordnete Darstellungsart, fügt Erwin den Erklärungen Adelberts hinzu, nachdem er auch mit Bernhard Einigkeit in dieser Frage erzielt hatte. Symbol werde gewöhnlich mit dem Abbilde verwechselt und die Allegorie mit dem Zeichen, fährt Adelbert fort. Das Symbol habe eine klare Verständlichkeit nach innen und begrenzte Gestalt

nach außen, dagegen zeige das allegorische Werk nach außen mehr, als in seiner Begrenztheit gesehen werde, und sein Sinn dringe tiefer in die Phantasie. Als Beispiel für die symbolische Schönheit führt Adelbert die Kunst der Griechen an, und die allegorische Weltansicht finde ihren Ausdruck durch die Kunst des Christentums.

Es ist erforderlich, Solgers Symbolbegriff und den der Allegorie im Hinblick auf das Schöne näher zu untersuchen. Mit diesen Interpretationen hebt sich Solger von seinen Vorgängern in der Philosophie des deutschen Idealismus ab, z. B. von Kant, dessen Symbolbegriff im § 59 KU anders definiert ist, und obwohl Hegel die Unterscheidung von Symbol und Allegorie zunächst auf Solger bezieht, weicht er später von dessen Begriffsbestimmungen wieder ab.

Seit Goethe wurden Allegorie und Symbol als gleichberechtigte ästhetische Formen angesehen, während vor der Klassik die Allegorie noch als minderwertig galt. In der Klassik und Romantik ist oft schwer auszumachen, ob der Begriff Symbol ein Gegenbegriff zur Allegorie ist oder ein Synonym oder ein nicht vergleichbar Ähnliches. Goethes Distinktionen in den „Maximen und Reflexionen“ haben einen bis heute weitgehend gültigen Sprachgebrauch durchgesetzt. Er sagt dort, die Allegorie verwandele die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, aber so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. Die Symbolik dagegen verwandele die Erscheinung in Idee, die Idee in ein

Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibe und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe. Goethe unterscheidet, wie Solger, Symbol und Allegorie auch dadurch, daß es ein Unterschied sei, ob man, wie bei der Allegorie, zum Allgemeinen das Besondere suche oder, wie beim Symbol, im Besonderen das Allgemeine sehe.[7]

Aus den „Vorlesungen" ergibt sich allerdings, daß Solger die Festlegungen des letzten Satzes nicht unbedingt beibehält. Zunächst sagt er dort, sofern das Schöne Stoff der Kunst, also Erscheinung sei, in der die Idee liege, werde es Symbol genannt (Vorl 127). Durch das Symbol werde die Existenz der Idee erkannt, wenn die Idee wirklich sei. Das Symbol sei nicht Bild der Idee, sondern die Idee selbst, es sei nicht Nachahmung, sondern die Idee als Wunderbares.

> *Da nun aber das Schöne nie rein theoretisch, sondern zugleich als eine Wirksamkeit betrachtet werden muß, und es nothwendig zwei entgegengesetzte Richtungen dieser Wirksamkeit giebt: so muß mithin das Schöne nach zwei Richtungen erkannt werden: als Symbol im engeren Sinn, und als Allegorie* (Vorl 129).

Das Symbol zeigt die Wirksamkeit der Tätigkeit, ist selbst Objekt oder Stoff, in dem die Tätigkeit noch wahrgenommen wird. Die Allegorie zeigt

---

[7] „Maximen und Reflexionen", u. a. Goethe 9, 639.

das Schöne als Stoff noch in Tätigkeit, die auf zwei Seiten zielt. Die Idee kann in ihrer Verbindung mit der Wirklichkeit einerseits so erscheinen, daß sie ganz mit dem Ding, also mit ihrem Träger verschmilzt; dann wird sie zum Symbol. Allegorisch ist das Schöne in der Kunst andererseits, wenn ein Zusammenhang des mannigfachen Besonderen die Idee als allgemeinen Gedanken ausdrückt. Diese Erklärung von Solger ist weitgehend identisch mit Schellings Aussage in der „Philosophie der Kunst“ (SW III, 447 ff).

Im Dialog werden, auch in Wiederholungen, die Erklärungen zwischen den vier Diskussionspartnern hin und her bewegt. Adelbert erläutert in zwei Vorträgen, warum er einerseits das Symbol der antiken Kunst zuordnet (Erwin 227-229) und andererseits die Allegorie der christlichen Kunst (Erwin 229-232). Er erklärt darin den Unterschied von Symbol und Allegorie, deren eigentliches Innere die Mystik ist. In diesen beiden Formen stellt sich das Ewige dar. Da wir das Ewige an sich nicht wahrnehmen können, sondern nur in seiner irdischen Offenbarung, eben in der Kunst, deshalb ist jede Kunst symbolisch. Denn jedes besonders Erscheinende enthält zugleich das Ewige, ist also Symbol dieses Unendlichen, dieses Wesens. Symbol ist nicht bloß ein Bild, ein Zeichen der Idee, sondern das wirkliche Leben der Idee selbst, die Einheit von Allgemeinem und Besonderem.

Symbolisch ist das Griechentum. Das Göttliche ist hier kein abgesonderter Begriff, sondern greift handelnd und wirkend in die zeitliche Welt ein. Die Gottheiten sind keine allgemeinen Formen, sondern abgerundete Gestalten.

Im Symbol ist alles sinnlich – gegenwärtig; deshalb übt die alte Kunst ihre gewaltige Wirkung auf das menschliche Gemüt aus, weil sie die höchsten Ideen in unmittelbare Wirklichkeit verwandelt. Da das Schöne auch als Wirksamkeit erfaßt werden kann, kann es folglich nach zwei Richtungen erkannt werden. Das Symbol zerfällt also in ein Symbol im engeren Sinn und in die Allegorie. Erkennt man im Symbol die ganze Wirksamkeit als vollendete, als Objekt, dann ist es das Symbol im engeren Sinn. Ist jedoch das Schöne noch in der Tätigkeit begriffen, also ein Moment der Tätigkeit, das sich nach zwei Seiten richtet, nämlich vom Allgemeinen zum Besonderen oder umgekehrt, dann ist das die Allegorie, die für das tiefere Denken große Vorzüge hat.

Allegorisch ist vorzugsweise das Christentum. Die Geburt Gottes bedeutet die Einkehr der göttlichen Macht in die Wirklichkeit und Zeitlichkeit, und in diesem Sinn ist Raffaels Madonna eine Allegorie, ebenso wie das Abendmahl von Leonardo da Vinci, das auf die Rückkehr des Zeitlichen in die ewige Heimat hindeutet.

In der Allegorie wird das Bedeutende gewollt oder anders gesagt, die Erscheinung wird nicht als das genommen, was sie ist, sondern sie soll außerdem noch etwas sein. Der Hammer ist dann kein Werkzeug, sondern bedeutet Schicksal, ein Dreieck nicht eine geometrische Figur, sondern die christliche Trinität, das christliche Lamm eine Darstellung von Geduld und Demut.

In der Literatur entspricht bei Solger dem Symbol das Epos, der Allegorie die Lyrik; wenn die Idee reine Tätigkeit ist, der Symbol und Allegorie nur als Mittel zu ihrer Offenbarung dienen, dann erhalten wir das Drama. In Epos und Lyrik kommt es vorzugsweise auf den Stoff an, im Drama auf wirkende Idee. Da der epische Stoff ein symbolischer ist, in den die Idee als gegenwärtiges Objekt vollständig übergegangen ist, nennt man das Epos objektiv, die Lyrik aber, die allegorisch ist und vom Gegensatz des Allgemeinen und Besonderen ausgeht, subjektiv. Das Drama stellt die Gegenwart dar, indem es Begriff und Erscheinung als eins auffaßt, es ist also weder vorzugsweise Symbol noch Allegorie, sondern beide gehen in die Gegenwart über, in der sich die Idee offenbart. Über Adelberts Vorträge hinaus greifen diese Erläuterungen über auf Solgers Erklärungen in seinem System der Kunst (Erwin 241 ff). Aus Solgers Symbol - Begriff wird auch deutlich, wie Mimesis in der Ästhetik verstanden werden soll. Kunst bedeutet nicht platonisch schattenbildhafte Nachahmung der Nachahmung, wie es bei Platon (Politeia X) genannt wird, sondern die die Idee aus ihrer Verborgenheit in die Wirklichkeit bringende Darstellung.

> *Das Symbol ist die Existenz der Idee selbst; es ist das wirklich, was es bedeutet, ist die Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit. Das Symbol ist also immer selbst wahr, kein bloßes Abbild von etwas Wahrem* (Vorl 129).

Von der Art, Gedanken als abstrakte Begriffe in der Kunst auszudrücken, müsse man abrücken, denn das seien nur Beziehungen des Verstandes, und der Gegenstand gelte nur als Beispiel. Die Gestaltungen wahrer Allegorie dagegen seien praktisch und wirklich und enthielten immer die allgemeine

Bedeutung. Durch die Darstellung des Schönen als Symbol und Allegorie seien die Gegensätze vermittelt, die das Schöne im Theoretischen vernichteten. Viele Hindernisse der Erkenntnis verschwänden, wenn man durch die Kunst die Schönheit in den Richtungen des Symbols und der Allegorie auffasse. „*Die Kunst rettet also das Schöne durch Symbol und Allegorie*“ (Vorl 135). Und Solger meint noch, die antike Kunst gehe mehr von der Natur aus, die christliche Kunst hingegen mehr von der Individualität (Vorl 136). So sei das Schöne als Stoff der Kunst in der Antike mehr als Symbol und im Christentum mehr als Allegorie zu finden. Vor allem in der dramatischen Kunst aber, so in den Werken des Äschylos, werde das Wirkliche in seiner Schönheit selbst Symbol (Erwin 237).

4.3. Kenntnisse über das Schöne in der Kunst

Die Gegensätze des Göttlichen und Irdischen und auch die der Notwendigkeit und Freiheit, die nach früherem Verständnis schmälerten und damit das Schöne und die Kunst vom ideellen zum gemeinen Verhältnis herab zogen, bekämpfen sich nach den Erkenntnissen der Diskussion nun nicht mehr, sie sind vielmehr vollkommen voneinander durch Symbol und Allegorie getrennt und gleichzeitig wieder verbunden, und zwar so, daß in der Verbindung die lebendige Idee wieder erzeugt wird. Das nun, meint Adelbert, sei die „*glückliche Rettung des Schönen*“ (Erwin 238). Und diese Rettung des Schönen, ergänzt Erwin, sei ein

Ergebnis der göttlichen Kraft der Kunst, durch welche das Schöne nicht nur als Ding, sondern auch als Welt der eigenen Schöpfung ins Dasein gelange. Auch Bernhard und Anselm stimmen zu.

Die Teilung und Verbindung, von der die Rede war, kann in der vollständigen Entfaltung die Idee ordnen, denn sie verbindet die schaffende Tätigkeit der Kunst mit der Phantasie, sie verbindet auch das Unvollständige und Zufällige mit der vollkommenen Idee, dann schmälert sie nicht, sondern entfaltet erst die Idee zur Wirklichkeit. Das betrifft ebenso die Gegensätze des Schönen und Erhabenen wie auch das Verhältnis des Tragischen und Komischen, weil das Schöne nicht mehr behindert wird, sondern sich entfalten kann. Die Kunst bindet Unversöhnliches zusammen durch die schaffende Tätigkeit, und sie deckt eine Fülle von Kenntnissen über das Schöne auf, sie rettet das Schöne und dessen Idee durch Erscheinung und Rückführung auf die wahre Bedeutung. Der Zauber der Kunst bewirkt, daß die Schönheit alles überragt, durch schöpferisches Dasein alle Dinge in die Welt hineinzieht und sie dabei in Schönheit verwandelt.

In den „Vorlesungen“ bemerkt Solger zu diesem Thema, schon Aristoteles habe erklärt, in der Kunst werde alles schön, sogar das Widrige des Lebens (Vorl 165). Die Kunst wandelt für die Einbildungskraft das Allgemeine in ein Besonderes um, in ein Schönes, das den Geist des Absoluten erkennbar und erlebbar macht. Kunst hat ihre hohe Bedeutung nicht wegen ihrer

künstlerischen Leistung, sondern wegen der Erkenntnis und der Schönheit, die sich durch sie erschließt.

Wie kann sich in einer zeitlichen Erscheinung etwas Vollkommenes, z. B. das Schöne, offenbaren? Durch vollkommenes Handeln in der Kunst. Die Kunst ist wirklich gewordene Schöpfungskraft, und das Kunstwerk ist Gegenstand und Tätigkeit zugleich. Der Künstler erfährt selbst erst durch das Kunstwerk, was er mit seiner Tätigkeit gewollt hat. Das Schöne ist einerseits in jedem einzelnen Kunstwerk, und andererseits, das betont Adelbert sehr, zu gleicher Zeit in der Kunstwelt als Ganzes enthalten.

4.4. Das System der Künste

Anselm und Adelbert führen eine längere Diskussion über die Frage der Einheit der Kunst, in der Anselm meint, Adelberts Theorie, das Schöne sei die Idee selbst, ergebe die Ansicht, das Schöne nur als wirkliches Ding und nicht als Abbild der Idee zu betrachten; und wenn vom wirklichen Schönen und vom Kunstwerk gesprochen werde, dann sei immer nur von der allgemeinen Idee des Schönen die Rede. Das führe zu der Annahme, es gebe „*überhaupt nur Ein schönes Ding und nur Ein Kunstwerk*“ (Erwin 240), weil es nur eine Idee gebe, in welcher alles sei.

Doch Adelbert will seine Theorie auf alle Gattungen der Kunst bezogen wissen und kleidet das in die Gegenfrage: „*Wie aber dann ..., wenn die*

Eigentümlichkeit jeder Kunst grade meine Meinung bewiese?“ (Erwin 241).

Diese Diskussion gibt den Anlaß, daß Adelbert nun seine Einteilung der Künste ausführlich erläutert. Er greift dabei immer wieder auf seine Erklärungen zu Symbol und Allegorie zurück, in denen er von der Vorstellung ausging, daß das Ewige sich nur in diesen beiden Formen darstellen läßt und nur in der Kunst.

Das Symbol bezeichnete er nicht als Bild der Idee, sondern als deren wirkliches Leben, als Einheit von Besonderem und Ewigem. Im Symbol ist die Wirksamkeit der Idee vollendet, weil es die Schönheit schon in sich enthält. Ist das Schöne noch in Tätigkeit, dann nennt er es Allegorie, als Erscheinung in der Kunst, in der es auf anderes hindeutet.

Wenn in der geschichtlichen Entwicklung der Kunst für Solger die Antike, die griechisch – römische Periode mit der hauptsächlich symbolischen, und die neuere, die christliche Periode vor allem mit der allegorischen Kunst zusammenfällt, dann bedeutet das natürlich nur, daß in der antiken Kunst das Symbolische vorherrscht, ohne aber das Allegorische ganz auszuschließen, ebenso wie in der christlichen Kunst das Allegorische überwiegt, ohne daß das symbolische Element vollständig beseitigt ist. Solger drückt das so aus:

In jedem von beiden Principien erzeugt sich das entgegengesetzte immer mit; wie im Symbol die Allegorie, so in der Allegorie das Symbol (Vorl 145).

Jedoch die griechische Götterwelt „*ist die symbolische Welt der alten Kunst*“ (Erwin 229), während das wahre Bild der Allegorie das Christentum sei. Gleichzeitig betont Solger, daß die symbolische Kunst der Antike mehr von der Natur, hingegen die allegorische christliche mehr von der Individualität ausgehe (Vorl 139 u. 146).

Bisher wurde die Kunst als Idee betrachtet, sagt Solger an anderer Stelle in den „Vorlesungen“ (S. 258), bei der Einteilung der Kunst jedoch müsse sie als Wirklichkeit angesehen werden, dann erst ließen sich die Gegensätze unterscheiden. Das Gesetz der Wirklichkeit, in welcher alles in Gegensätze zerfalle, müsse auch für die Kunst gelten.

„Die Poesie ist die universelle Kunst; sie ist die sich selbst modificirende und bestimmende Idee“ (Vorl 259). Von der Poesie spricht Adelbert zuerst und bezeichnet sie als redende Kunst, denn sie *„gebraucht doch als Mittel ihrer Darstellung die Sprache“* (Erwin 241). Und andere redende Künste gebe es nicht, erkärt er mit Bestimmtheit. Dem stimmt auch Anselm zu. Sie sind sich darüber einig, daß auch die Poesie, als wirkliche Tätigkeit der Idee, sich eines sinnlich wahrnehmbaren Mediums bedienen muß. Die Poesie muß eine Wirklichkeit annehmen, die als Wirklichkeit der tätigen Idee und nicht des Objekts erscheint, wenn sie die Schönheit ausdrücken soll.

> *Die Wirklichkeit nun, welche die Idee sich giebt, ist die Sprache, welche mithin nicht äußeres Mittel oder Organ der Poesie ist, sondern die Existenz und Thätigkeit der Poesie selbst, in sofern diese Thätigkeit ganz Wirklichkeit werden muß* (Vorl 259).

Die Sprache ist Erkenntnis selbst, sie ist kein bloßes Mittel, um Gedanken auszudrücken, sie ist Erkenntnis, die äußerlich zur Erscheinung kommt, und ein den Sinnen wahrnehmbares Denken und Erkennen „*und ebenso das Denken nur ein innerliches Sprechen, wie es auch Platon genannt hat*" (Erwin 242).

In diesem Sinne ist also die Sprache, nur für sich gesehen, lebendiger, sich äußernder Gedanke, reines Denken, das ein Schaffen seiner eigenen Wirklichkeit und der Form seiner Wirklichkeit zugleich ist. Dieses reine ideelle Schaffen an sich ist nach Solger die Poesie im philosophischen Sinn.

Da die Poesie, allgemein gesehen, zur Richtung der allegorischen Kunst und Schönheit gehört, enthält sie aber trotzdem in sich auch das Moment des Symbolischen im engeren Sinn. Denn als Kunsttätigkeit muß sie beides sein und muß auch innerhalb ihrer selbst sich wieder in beide das Leben der Idee ausmachende Gegensätze spalten.

In der Sprache komme das gesamte Erkennen zur Offenbarung, äußert sich Anselm, und dadurch werde sie ein allgemeines Ding, ein Gegenstand für sich, nicht nur Erscheinen in der Kunst, sondern Erscheinen des Gedankens überhaupt. Sie könne also als Stoff angesehen werden, in welchem sich alle

Arten des Denkens abbilden, „*und unter diesen auch die Idee des Schönen*“ (Erwin 242), die damit in dem schönen Werk der Sprache ein Abbild finde.

Den Gedanken muß Adelbert nun wieder zurechtrücken, denn er meint, Anselm gebrauche das Wort der Sprache in zwei verschiedenen Bedeutungen, nämlich der des äußerlich tätigen Denkens und als Stoff, in dem sich Erkennen abbilde. „*Eins von beiden ist doch nur möglich*“ (Erwin 242/243). Er stellt fest, „*daß sie als Dasein ganz denselben Umfang und Inhalt besitzt mit dem Erkennen selbst als ihrem Wesen!*“ (Erwin 243).

In der Sprache jedoch muß es auch ein Gebiet geben, in dem das Erkennen als Phantasie oder als Schaffen der Idee erscheint, und das wäre das der Kunst. Diese durch die Kunst selbst schaffende Idee ist die Poesie als besondere Kunst, sie ist gleichzeitig die Idee des Schönen, die sich offenbart und als Kunst im ganzen Umfang Poesie geworden ist.
In der Poesie erhält die Sprache eine andere Bedeutung als im Normalgebrauch. In den poetischen Ausdrucksarten, welche mit den Kunstnamen Metapher, Gleichnis und anderen benannt werden, zeigen sich Symbol und Allegorie nur im einzelnen. Die Kunst der Poesie sei nicht durch die Sprache als Darstellungsmittel bedingt, sondern durch ein der Sprache eigenes, ganz in dem Leben der Idee liegendes Wesen, denn „*in der Sprache sind ja die Dinge überhaupt nur als Gedanken, und nicht als äußere Gegenstände*“ (Erwin 245).

Die Poesie kann nicht nur in der Aufnahme der äußeren Erscheinung in die Erkenntnis bestehen, denn dann wäre sie nur beschreibende Dichtung, und das wäre als Kunst widersinnig, so wie es auch keine lehrende Dichtkunst geben könne. Poesie darf nicht in allgemeine Betrachtungen oder Gefühle ohne lebendige und einzelne Gestalten zerfließen. Sie ist allumfassend, da „*sie durch ihre verschiedenen Arten alle Standpunkte der Idee umfaßt*“ (Erwin 248). Es darf also weder Beschreibung noch Belehrung in die Poesie aufgenommen werden, auch nicht der Zweck, etwas Besonderes zu bewirken, „*welcher den Redekünsten, oder dem Gebiete der Sittlichkeit angehört*“ (Vorl 268).

In den „Vorlesungen“ sagt Solger noch, daß nicht nur der Inhalt der Sprache, sondern auch die äußere sinnliche Erscheinung der Kunst unterworfen sein müsse „*durch das Metrum*“ (Vorl 270). Die Poesie sei Tätigkeit, die mit dem Resultat zusammengefaßt werden müsse, denn das Ganze sei eine und dieselbe Kunst, in welcher beides sein müsse: „*das Schöne als Gegenstand der Kunst, und die Thätigkeit des Künstlers*“ (Vorl 272).

Drei Gattungen gebe es in der Poesie, erklärt Solger weiter, eine vorzugsweise symbolische, eine vorzugsweise allegorische und eine dritte, in der die Idee sich als tätig offenbare und Symbol und Allegorie ihr nur als Mittel zu dieser Offenbarung dienten. Die erste oder die symbolische Gattung sei das Epos; die zweite, allegorische, die lyrische Poesie; die dritte, in welcher sich beides durchdringe, sei die dramatische Poesie. Im

Epos und der Lyrik komme es vorzugsweise auf den Stoff an, im Drama mehr auf die in ihm wirkende Idee (Vorl 272).

Die Diskussion der vier Philosophen wendet sich nun der Epik zu „*in dem ersten Aufleuchten, und in aller ferneren Entfaltung der Poesie*“ (Erwin 249), in der alles in wirklicher Tätigkeit und zeitlicher Handlung erscheine. Das einzelne und Zeitliche sei als Ausdruck und Leben der Idee schon seit Homer in der epischen Kunst enthalten. Der epische Stoff sei ein ganz symbolischer, der die Idee als Objekt übernommen habe, fügt Solger in den „Vorlesungen“ (S. 275) hinzu. Im Epos verliere sich die Idee im Stoff, weil sie den Stoff als Symbol gestalte. Der Stoff muß in wirklicher Tätigkeit dargestellt werden, weil er auch das wirkliche Leben der Idee ist.

Roman und Erzählung sind für Solger epische Entwicklungen der neueren Zeit.

> *Das Epos der Wirklichkeit, welches sich als universell an den Charakter anschließt, ist der Roman; dasjenige welches von der Besonderheit ausgehet und sich an die Situation anschließt, die Erzählung* (Vorl 294).

Von den neuen Dichtungsarten hat der Roman die nächste Verwandtschaft mit dem alten Epos. Die allegorische Dichtung wird darin der symbolischen ähnlich, das zeige sich in den Episoden eines Romans (Vorl 296). Der Roman sei eine universelle Gattung und könne auch ins Lyrische übergehen, wie z. B. „Werthers Leiden“.

Die Erzählung ist epische Darstellung der Wirklichkeit nach gegebenen Verhältnissen. Sie zeigt nicht die Entwicklung des Charakters, sondern ihre Schönheit besteht darin, daß sie ihn durch die Situation entstehen und bilden läßt. Zur Erzählung gehöre auch die Novelle (Vorl 297).

Nach der epischen wird die lyrische Poesie besprochen. In dieser Gattung trete die Poesie, die in der epischen in den Gegenstand eingegangen war, als tätige Beziehung hervor und ziehe den Stoff ins Handeln im Licht der eigenen inneren Beziehungen (Erwin 251). Das Wesentliche in der Lyrik ist die lebendige, tätige Beziehung zwischen dem Wesen und dem Besonderen, und sie offenbart sich oft durch die Persönlichkeit des Dichters. Die lyrische Dichtung sei schwer einzuteilen, weil das Sehnen und Streben zwischen dem Wesen und dem einzelnen nicht durch Ruhepunkte begrenzt sei. Sie öffnet und entfaltet des Künstlers innerste Seele.

> *Und eben weil diese vollkommen erkennbar und gleichsam sichtbar wird, verhält sie sich nicht mehr als bloßes Subjekt zu den Gegenständen, sondern wird selbst Gegenstand und löst in sich die Gegenstände auf* (Erwin 253).

Die überwiegend allegorische lyrische Poesie geht vom Gegensatz des Allgemeinen und Besonderen aus und strebt vom einen zum anderen oder umgekehrt. Dabei zeugt sie die Idee als Gegenstand von Kunst und Schönheit zur Verbindung der inneren Einheit.

Das Drama sei aus der Vereinigung der epischen und lyrischen Kunst entstanden, wie der Ursprung beweise, da in den Anfängen die Erzählung einer Person und der Gesang des Chores miteinander abwechselten.

> *Dieser Mischung ist auch das griechische Drama in seinen Gesprächen und Chören treu geblieben, und in dem neueren scheinen doch immer noch dieselben Bestandteile, wiewohl mehr ineinander verschmolzen zu sein* (Erwin 253).

Doch diese Verschmelzung allein sei nur eine Zusammensetzung und ergebe noch nicht die Idee, die in den beiden anderen Gattungen als über dem Leben stehend oder als Ideal erscheine, während im Drama das wirkliche Leben vorgestellt werden solle und damit selbst das Dasein der Idee ausdrücke. Es könne so dargestellt werden, wie es auch im Leben sei, „*also ein schönes*“ (Erwin 254/255), das sich durch die Kunst so erkennen lasse. Wo Harmonie und Widerspruch ganz eins und dasselbe sind, da wohnt die Kunst der dramatischen Poesie, die tief in unser Dasein eingreift und in die Stimmung darüber.
Die Verschmelzung jedoch sei auch Widerspruch, aus dem gleichzeitig die beiden dramatischen Künste, die tragische und die komische, mit derselben inneren Bedeutung hervorgingen, beide dazu bestimmt, „*den wahren Gehalt des wirklichen Lebens auszudrücken*“ (Erwin 257). Die eine erhebe das Gemüt über die äußere Gewalt, die andere unterwerfe es dem Äußeren und Zeitlichen.

In den Gattungen der Poesie wirkt das Schöne als Stoff der Kunst. Dieser Stoff wird in Epos und Lyrik vor allem nach seiner Qualität geschätzt, so

daß im Epos die Charaktere und Handlungen der Menschen, in der Lyrik aber ihre Gedanken und Empfindungen als Beziehung zwischen Erscheinung und Begriff das Wesen ausmachen. Im Drama dagegen bedeuten Erscheinung und Begriff nur Werkzeug, der wahre Stoff, der die Schönheit bewirkt, „*ist die Offenbarung der Idee*“ (Vorl 273).

Symbol und Allegorie drücken bei der Poesie nur ein Überwiegen aus. Zum Epos gehört neben der tätigen Phantasie auch die allgemeine Tätigkeit, so daß es phantastisch und auch sinnlich sein kann und damit auch den Grund der Allegorie enthält. Genauso findet sich in der Lyrik neben dem sinnlichen auch das phantastische Element, das ihr den symbolischen Gehalt gibt. Im Drama gehen Sinnlichkeit und Phantasie ineinander auf und werden dadurch zur höchsten Gattung der Poesie. Im neueren Drama gehen gegenüber dem alten das tragische und komische Prinzip ineinander über, es sei um so vollkommener, „*je mehr beide Principien darin vereinigt sind*“ (Vorl 319). Auch sei der Chor überflüssig, da sich durch Reflexion der Handlung die künstlerische Idee besser ausdrücke.

Anselm leitet die Diskussion über auf die anderen Künste, um das Verhältnis der Gattungen der Poesie mit diesen zu vergleichen, da sie derselben Mittel sich bedienen, und er meint,

> *daß alle die ganz besonderen Eigenschaften, Zwecke, Gesetze, die etwa der Bildhauerei oder Malerei zukommen, doch zuletzt davon abhangen,*

> *daß beide Körper darstellen, aber die eine rund, die andere auf einer Fläche* (Erwin 259).

Aber es seien Körper, in welchen selbst die Idee lebendig sei, ergänzt Adelbert. Nach Anselm bedienen sich diese Künste des körperlichen Stoffes und nicht der Worte wie die Poesie und seien deshalb als Kunstwerk bloß Körper (Erwin 260). Das widerlegt Adelbert, für den auch die körperlichen Künste die Idee des Körpers zeigen, die zugleich Schönheit und Seele ist. Die Malerei zeige nur den Schein des Körpers, in der Bildhauerei sei dagegen der Leib als Masse

> *das ganze für sich bestehende Wesen, und die gesamte Seele hat sich zu Stoff verdichtet, wogegen in der Malerei der ganze Stoff sich aufgelöst hat in einen Schein für die Wahrnehmung, und nur da ist, insofern sein Übergang durch das Licht vermittelt wird* (Erwin 261).

Es sei eine eigene Welt, die sich die Phantasie durch die Kunst schaffe, in der auch alles sein müsse, was in dem Weltall Platz habe. Also müsse auch die Kunst einen Leib haben, der sich aber vom natürlichen Leib unterscheide, weil er zugleich das ganze Wesen der Kunst und auch die Seele selber sei. Aber Anselm fragt erneut, wie es denn überhaupt Bildhauerei und Malerei geben könne, wenn der Körper nicht der Stoff sei, auf welchen das Bild der Idee hingeworfen werde (Erwin 262).

In einem längeren Monolog beantwortet Adelbert die Frage. Die Phantasie sei selbstgeschaffener Stoff ihres Daseins, und sie hebe die Begrenzung des Körpers auf. Dadurch werde die Bildhauerei aus dem Zusammenhang der

Erscheinungen herausgehoben und erhalte ein eigenes Leben, in das das vollendete Dasein des schön gebildeten Körpers aufgegangen sei. Vor dem schaffenden Licht der Phantasie verschwinde die den Körper umgebende Außenwelt, und das gelte auch für die Malerei, „*so daß also die Mittel an und für sich in beiden Künsten dieselben sind*“ (Erwin 264). Wie in der Bildhauerei alles Körper sei, so sei in der Malerei jeder Körper eine geistige Beziehung, Erkanntes und Vorstellung zugleich. Das sei das Schöne und das Wunderbare dieser Kunst, in der der Körper nur Schein sei und die innersten Beziehungen im Licht der Phantasie offenbare. In der Bildhauerei verdichte sich dieses Licht im Körper, in der Malerei löse es die Gegenstände in einem Zusammenhang auf.

> *Die für die einzelnen Körper zufälligen Wirkungen des äußeren Lichtes fallen in eins zusammen mit der wesentlichen Vereinigung in dem geistigen. Überall ist also in dieser Kunst Beziehung, Inhalt, Entwicklung desselben, Zusammenhang, und gewaltig würde der irren, welcher die einzelnen Gesichter und Gestalten, die sie ausführt, an und für sich als abgesonderte Gegenstände beurteilen wollte* (Erwin 265).

In der Plastik drücke sich das Symbol im engeren Sinn aus, sagt Solger in den „Vorlesungen“ (S. 321). Sie gehe aus der Idee hervor, die als Begriff sich selbst ihre Gestalt bilde, während in der Malerei Begriff und Existenz vorausgesetzt und aufeinander bezogen seien. In der Plastik sei das tatsächliche Symbol, dagegen in der Malerei die Beziehung des Begriffs auf das Besondere dargestellt. Deshalb sei die Malerei mehr allegorische Kunst, in welcher die äußere Erscheinung nie den Sinn zeige, den man sich erst erklären müsse.

Solger stellt der Poesie als wesentlich redender Kunst die bildenden Künste gegenüber, die er auch die erscheinenden nennt, und die er in die vorwiegend symbolische „Bildnerei“ und die überwiegend allegorische Malerei trennt. Er vergleicht die Gegensätze der epischen und lyrischen Poesie mit denen der Bildhauerei und Malerei (Erwin 266) und stellt dann eine Verbindung zwischen dem Drama und der Baukunst auf. Er meint, daß ähnlich wie bei Epik und Lyrik, deren Verbindung ins Drama münde, auch Bildhauerei und Malerei die Baukunst vermittelten, und ob nicht „*auf gewisse Weise in der Baukunst das verarbeitet* [ist], *was auch der Urstoff der dramatischen Poesie war?“* (Erwin 272).

Adelbert und Anselm einigen sich, nun die Musik zu betrachten, die nach der Aufzählung der anderen Künste als einzige noch übrig sei, denn Reitkunst, schöne Gartenkunst und weitere zählen sie nicht zu den wirklichen Künsten, auch nicht Tanzkunst und Schauspielkunst. Sie gehören eventuell anderen Künsten an, wie die Schauspielkunst, die zur dramatischen Kunst zu zählen ist, „*und die Musik wird also wohl allein übrig bleiben*“ (Erwin 273).

Die Musik entspringe aus der Zeit, meint Anselm, und Adelbert ergänzt, Zeit wie Raum seien derart, daß das Allgemeine im Erkennen mit dem Einzelnen und Besonderen verschmelze, „*oder eben eine solche Form, wodurch das Einzelne in die Erkenntnis aufgenommen wird*“ (Erwin 273). Musik sei der Urstoff der Sprache, denn im Laut lebe die Seele selbst in

ihrer Mannigfaltigkeit, und die Musik verhalte sich zur Poesie wie die Baukunst zur Bildhauerei und Malerei.

Die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, also die Idee, von der schon mehrfach gesprochen wurde, die auch als Idee oder Stoff des Schönen bezeichnet wurde, sei sowohl in der Musik als auch in der Baukunst als Stoff der äußeren Erscheinung dem allgemeinen Gesetz des Erkennens angemessen, und bringe sie dadurch zum wirklichen Leben. Das Besondere der Musik, der Laut, komme aus dem Inneren und werde erst durch diese Selbstoffenbarung wahrnehmbar, denn der Laut der Musik sei nicht Mittel der Mitteilung.

> *Selbst bei dramatischer Musik, wo mehrere Personen sich gegeneinander äußern, bleibt doch die gegenseitige Mitteilung immer dem Sinne des Kunstwerkes im Ganzen, der Selbstoffenbarung eines Zusammenhanges von Ideen, unterworfen* (Erwin 275).

Durch den Laut, erläutert Adelbert weiter, komme die Seele allein für sich als tätiges Leben zur sinnlichen Erscheinung, der Laut sei ihre Darstellung in der wechselnden Besonderheit. Er drücke den Zustand der Seele in der Berührung mit der Außenwelt aus, man nenne das auch Empfindung. Der Laut verknüpfe die Musik mit dem Wechsel von Lust und Unlust, und das Gefühl von Lust ist nach Kant das Empfinden des Schönen. Das Mittel der Verbindung sei die Zeit.

> *In der Zeit ist der durch Empfindung unendlich veränderte Laut mit dem einfachen Gesetze der Erkenntnis eins und dasselbe. Durch die Zeit*

> *kommt in ihn selbst eine regelmäßige Abstufung, wodurch er zum Tone wird, und zugleich das Gesetz, wodurch die wechselnden Töne in ein vollendetes Ganzes aufgenommen werden* (Erwin 276).

Die Musik wirke mit unwiderstehlicher und schonungsloser Gewalt und bemächtige sich unseres Bewußtseins ebenso wie die gewaltige Seite des Dramas, sie erschüttere das Gemüt wie die Tragödie, in allen Tiefen, aber erfrische auch gleichzeitig das Leben mit einer urkräftigen Lebendigkeit der gegenwärtigen Idee wie in der Komödie. In der Musik ist also eins, was im Drama durch Tragödie und Komödie unterschieden ist. In der Musik werde der reine Gedanke Tätigkeit und Bewegung, nämlich „*bloße Form des Erkennens unter dem Gesetze des Zeitmaßes und der Bewegung*“ (Vorl 340).

4.5. Einheit der Künste

Was verbindet die Künste miteinander? Gibt es eine Einheit der Künste, und wie sind das Schöne und die Kunst mit dem Leben verbunden? Diese Fragen beschäftigen die Philosophen am Ende des dritten Gesprächs, nachdem sie sich über Adelberts Darstellung der fünf Hauptkünste weitgehend einig sind. Sie haben die Künste analysiert und Gemeinsamkeiten sowie Trennendes herausgearbeitet.

Das Schöne als Stoff der Kunst zieht sich durch alle Betrachtungen; aber als Stoff bezeichnen sie auch das Körperliche im Allgemeinen. Das

Körperliche hat für das Bewußtsein die beiden formalen Merkmale der Räumlichkeit und der Zeitlichkeit, denen nach Adelbert-Solger in den Künsten die Architektur und die Musik entsprechen, von denen die erste im Vergleich zu der anderen mehr symbolisch, die zweite dagegen mehr allegorisch ist.

Die Musik ist ähnlich beschaffen wie die Malerei, in welcher auch der Begriff vorherrscht; die Architektur gleicht der Skulptur, in welcher der äußere Stoff überwiegt. Zu gleicher Zeit aber umfaßt und verknüpft die Architektur als die Kunst, die die reine auf das Bewußtsein bezogene Form des Körperlichen zum Stoff benutzt, die beiden bildenden Künste der Plastik und Malerei, genau so wie das Drama das Epos und die Lyrik umfaßt und verbindet.

Plastik und Malerei schließen sich der Architektur an und machen zum Teil ihre Bestandteile aus. Die Musik ihrerseits, als die Kunst, welche die für das Seelische und das Körperliche gemeinsame Form, die Zeit, zur Grundlage hat, und in welcher der reine Gedanke Tätigkeit und Bewegung wird als Form des Erkennens unter dem Gesetz des Zeitmaßes und der Bewegung (Vorl 299), ist der Poesie, als geistiger Kunst, innerlich verwandt und verbindet sich auch mit ihr zur Einheit.

Die Architektur ist die Kunst, welche den äußeren Stoff, also den Raum, durch das mathematische Verhältnis dem Begriff, also der Idee unterwirft und folglich symbolisch vorgeht.

Die Musik dagegen ist die Kunst, welche die Idee durch die innere Wahrnehmung der Bewegung in der Zeit und durch ihre mathematische Gesetzmäßigkeit in der Idee bewußt macht und demnach allegorisch wirkt.

> *In der Architectur ist der Begriff mit dem Gegenstand so verknüpft, daß der Stoff für uns nichts ist, außer wenn wir ihn in die Beziehung auflösen. Der Stoff wird die Darstellung der unmittelbaren Gegenwart des Begriffes. In der Musik hingegen geht der Begriff selbst in Thätigkeit über. Dadurch werden wir in den künstlerischen Gegenstand hineingezogen; wir werden selbst Bestandtheil des Kunstwerkes und unser Gemüth wird darein verwandelt. Die Architectur versetzt das Gemüth ganz nach außen; die Musik zieht die Mannichfaltigkeit des äußeren Lebens in das Innere des Gemüthes hinein. Darin liegt die wesentliche Bedeutung dieser beiden Künste* (Vorl 334).

Aber Anselm folgt Adelbert noch nicht in den Gedanken der Einheit der Künste. Zwar sieht er die Unabhängigkeit und Bedeutung der einzelnen Künste, auch im Dasein einer jeden für sich. Aber ihre Begrenzung und Ausschließung, oder die Verbindung zu gemeinschaftlicher Wirkung wie beim Drama und der Musik, kann er doch „*wieder nur für besondere, begrenzte und unvollständige Erscheinungen ansehn*“ (Erwin 277). Er verteidigt hartnäckig seinen Standpunkt, so daß Adelbert erneut weit ausholend auf diesen Einwand eingeht und nun auch mehr und mehr Bernhard und Erwin in die Diskussion einbezieht.

Man dürfe nicht nach Gründen suchen, um irgendwelche Mängel am Zustand der Künste aufzudecken, sondern solle erkennen, daß jede Kunst, von ihrem eigentlichen Wesen aus betrachtet, ein ganzes Weltall bilde und daß sie nicht in ihrer Art durch äußeren Stoff bestimmt werde.

Doch Bernhard verteidigt Anselm mit dem Vorwurf an Adelbert, er male immer nur die allgemeine Idee der Kunst aus und nicht ihr wirkliches Dasein.

Diese Spaltung läßt Adelbert nicht zu, denn das sei auch die von Begriff und Erscheinung, und das sei schon abgehandelt. „*Durch das Wesen und die Idee sind alle Künste zugleich und eins*“ (Erwin 278), erklärt er, aber nur ineinander und durcheinander; im Dasein dagegen seien sie nebeneinander.

Die Künste seien gleichzeitig Tempel und Leib der Gottheit, der Offenbarung, der Schönheit oder anderer Bezeichnungen, die schon erwähnt wurden. Das treffe für die Poesie zu ebenso wie für die Bildhauerei, die Malerei, die Baukunst und gerade auch für die Musik. „*Nun aber ist in allen dasselbe und das Ganze*“ (Erwin 279).

In der Kunst werden Seele und Leib eins, und zur organischen Einheit des Ganzen gehören alle fünf Künste, auch wenn im wirklichen Leben die Kunst nur einzeln vorkommt.

Erwin bewirkt die Einigung der vier Diskutierer, indem er die Einsicht hinzufügt, daß die verschiedenen Arten der Kunst keine äußeren und begrenzten Erscheinungen seien, sondern daß die Kunst aus einem Stück und in jeder ihrer Gattungen vollständig sei.

5. Das vierte Gespräch. Die Rettung des Schönen durch die Kunst

Die Frage nach der Einheit der Kunst war Gegenstand der Diskussion am Ende des dritten Gesprächs, in dem Adelbert seine Einteilung der Künste dargelegt hatte. Er stellte der Poesie mit ihren Ausformungen in Epik, Lyrik und Dramatik einerseits die bildenden Künste, Bildhauerei, Malerei und Architektur, und andererseits die Musik gegenüber. Die Einheit der Künste sah er im Ideellen, in der Offenbarung der Schönheit, in der Erscheinung der Idee, durch die Kunst erst wird. Durch die Idee und das Wesen seien alle Künste zugleich und eins, sagt Adelbert (Erwin 278).

Die Kunst in ihrer höchsten Qualität wird bestimmt durch die Schönheit, denn darin liegt ihr Hauptinhalt und auch die Berechtigung, Kunst zu sein. Die Schönheit gehört zur Kunst wie die Wahrheit zur Philosophie oder wie Realität zur Idealität, denn das Schöne in der Kunst ist real gewordene Idee. Solger zeigt die Verbindung von Schönheit und Kunst auf und erklärt die Wahrheit der Ideen durch ästhetische Anschauung in der Kunst. Die Idee als das Urbild, das Absolute, wird Wirklichkeit in der Kunst durch die Schönheit. Schönheit ist allgemeiner Wert des Daseins und findet als Ausdruck der Idee die Verwirklichung in der Kunst. Die Funktion der Kunst beruht auf der Verwirklichung der Ideen durch die Schönheit, es ist die Umformung des Urbilds, der Uridee, zur erscheinenden Wirklichkeit, und gerade, oder auch, darin zeigt sich die Einheit der Kunst.

Kunst in ihrer allgemeinsten und einheitlichen Ausformung entstand aus dem Bedürfnis, der Phantasie des Menschen Raum zu geben, Gestaltungsraum, der auch die Zeit einschließt. Mit der Entwicklung der Phantasie als Grundlage des Kunstschaffens und Kunstgenießens, oder Schönheitsschaffens und Schönheitsgenießens, befaßt sich Solger im vierten Gespräch des „Erwin“. Er vergleicht die Phantasie mit der göttlichen Eingebung, die Verwirklichung der Idee mit dem göttlichen Schaffen, einer Art fortdauernder Weltschöpfung, wo der Gedanke den Stoff, der allgemeine Begriff das Besondere und Erscheinende schon in sich trägt. Erst die Phantasie schafft die Dinge so, wie sie im kühlen Verstand unmöglich sind, und aus dieser Unmöglichkeit entstand das Bedürfnis der Kunst. Dennoch hat Kunst keinen anderen Zweck als Kunst selbst, denn die aus der Phantasie entwickelte Darstellung der Idee in der Schönheit des ästhetischen Scheins ist als ihr höchster, von der Kunstphilosophie zu begreifender Zweck zugleich ihr eigentliches und absolutes Wesen. In dieser Auffassung ist Solger von Kant und Schelling gleichermaßen beeinflußt, wobei Kant seine Definition vom subjektiven Vermögen ableitet, während Schelling auch die Objektivität der Kunst im Gegensatz zur Philosophie zu beweisen versucht.

Kunst als Freiwerden der Idee hebt die Beschränkung auf und zeigt, daß die Möglichkeit der wirklichen Anschauung des Absoluten eine Qualität aller Kunst ist und daß darin möglicherweise auch ihre höchste Bestimmung liegt. Die Suche nach dem Mittelpunkt der Kunst ist dabei auch das Suchen nach dem Wesen von Kunst und Schönheit, ein weiteres Thema im vierten

Gespräch. Die Kunst benötigt zur steigernden Wirkung die Freiheit der Phantasie, die das Ideale zum Realen verwandelt und so die Idee der Schönheit zur Anschauung bringt.

Phantasie wird als ästhetisch – sinnliches Vermögen bestimmt, das unabhängig von Äußerlichkeiten Anschauungen erzeugen kann, Bilder, die als Urbilder dann Abbilder in der Kunst werden. Solger trennt die Phantasie von der Einbildung oder der einfachen Einbildungskraft, sein Phantasiebegriff ist mehr der einer produktiven und schöpferischen Einbildungskraft, die Gesamtheiten von Inhalten miteinander verknüpft, die nach bildender und sinnender Phantasie getrennt werden können. Sie ist nach Solger Voraussetzung der Produktion des Schönen ebenso wie der Rezeption. Er sieht in der Kunst das Wirken, die Phantasie nach Regeln produktiv zu machen und meint, dies sei ihre einfachste und zugleich höchste Aufgabe; und auch aus der Phantasie ergibt sich die Einheit der Kunst, denn alle Künste bedürfen der Phantasie auf dem Gipfel ihrer Kraft und ihrer Besonderheit. Die Phantasie, meint Solger, sei die ursprüngliche Quelle aller Kunst, und historisch sei das Streben, die Idee in der Wirklichkeit darzustellen das Erste und nicht die Nachahmung der Natur (Vorl 202).

Höhere Lebenskunst ist das, was für die Kunst unerläßlich ist; Solger nennt es im Schlußwort des „Erwin“ den göttlichen Verstand (Erwin 394). Das Dasein in der Wesentlichkeit durchleben bedeutet, in der Kunst und im Schönen zu leben.

5.1. Zusammenwirken der Künste

Die vier Philosophen beginnen am nächsten Tag ihr Gespräch mit einer Rückschau auf den vergangenen Tag, an dem die Frage nach der Einheit der Kunst das Schlußthema war. Anselm meint, ihm sei noch nicht ganz deutlich geworden, warum die Kunst „*nicht einzeln, noch mannigfaltig, noch unvollständig, sondern immer zugleich ein Ganzes*“ (Erwin 283) sei und auch in jeder ihrer Gattungen vollkommen. Gleichzeitig aber gebe Adelbert zu, daß die Ausübung der Kunst auch mangelhaft erscheine und daß sie doch im Unvollkommenen mit ganzer Vollkommenheit gegenwärtig sei. Das stellt Adelbert klar mit Hinweis auf das gemeine Leben, in dem die Kunst als einzeln und mangelhaft erscheinen könne, nicht jedoch in ihrer Einheit und Gesamtheit.

Anselm geht auf Adelberts Hinweis ein und sieht eine Einheit der Künste auch in ihrer äußeren Darstellung und im Zusammenwirken, das am meisten erscheine

> *in dem Drama der Alten, worin alles vereinigt war, epische und lyrische Poesie, Malerei, Bildhauerei, Baukunst und Musik* (Erwin 284).

Er drückt in einem Satz noch einmal die Einheit und das Zusammenwirken aus, das Fricke durch das Bild mit den Dreiecken malt (Fricke 134).

Auf der Spitze des gleichseitigen Dreiecks steht die Poesie als erster Ausdruck der künstlerischen Phantasie. Die beiden anderen Dreieckspunkte

bilden die körperlichen Künste und die Musik. Über der Poesie bilden Drama, Epos und Lyrik eine Dreiecksform so wie bei den körperlichen Künsten Plastik, Malerei und Baukunst; vom antiken Drama über die Sänger des Mittelalters bis in die neuere Zeit ist das Dreieck zu sehen, das die Musikspitze herausbildet durch Rhythmisches Lied, Harmonisches Lied und Musikdrama.

In der neueren Kunst findet sich das Zusammenwirken der einzelnen Künste weniger, so wie schon das alte Drama auch in die beiden unterschiedlichen Künste der tragischen und komischen Dichter auseinandergefallen sei. Aber auch diese Trennung sei seit „*Shakespeares Vermischung des Tragischen und Komischen*“ (Erwin 285) undeutlich geworden. Hingegen werde jetzt die Scheidung in das musikalische Drama und das unmusikalische erkennbar, die sich auch auf den Gegensatz von Epik und Lyrik gründe und die die allegorische Beschaffenheit der neuen Kunst zeige.

„Die alte Kunst“, sagt Adelbert, „*erreicht also die höchste Vereinigung ihrer Bestrebungen im Drama“* (Erwin 286), als Mittelpunkt der Poesie in Verbindung und im Zusammenwirken mit der Musik und den körperlichen Künsten. Doch bei den neueren Künsten sei es anders, denn die Musik sei nicht mehr mit dem Drama unzertrennlich verbunden, sondern schaffe sich ihr eigenes Drama, in dem auch die Poesie den musikalischen Gesetzen unterworfen werde, denn die Musik sei als Kunst am meisten geeignet zum Zusammenwirken mit anderen Künsten und der Auflösung in ein

gemeinschaftliches Element. Als Beispiel wird die Kirchenmusik im Gottesdienst erwähnt, durch die Kirchenbaukunst und Altargemälde *„die Welt der äußeren Wahrnehmung mit unserem Innersten*“ (Erwin 287) vermitteln und verknüpfen.

Die Musik sei nicht nur Vermittlerin zwischen Allgemeinem und Besonderem, nicht nur das Mittel, die Zeit darzustellen oder den Augenblick zur Ewigkeit zu verwandeln, die Musik erreiche auch das, *„was der gewöhnlichen Tätigkeit des Verstandes unerreichbar bleibt“* (Erwin 288). Die Musik helfe, das Innere des Menschen für die körperlichen Künste zu öffnen, und sie sei auch unentbehrlich für die Poesie, vor allem für das Drama der Antike. Heute dagegen gebe es das rein poetische Drama ohne Musik, weil die Verknüpfung der inneren Gedanken schon ohne Musik dargestellt werden könne. In der neueren Kunst sei vieles anders als in der symbolischen alten.

> *Niemals kann hier die Idee als Inneres ganz in die Außenwelt übergehn und wird immer, wie wir es nannten, allegorisch, in ihrer Beziehung auf dieselbe zur Wirklichkeit gebracht, welches eben auch die Ursache von jener Entwicklung der inneren Beweggründe ist, deren wir vorhin erwähnten; denn diese verhindert, wie wir sahen, die vollständige Verbindung der Poesie mit den äußeren Künsten. Wenn wir also hier Einheit und Vollständigkeit suchen sollten, so würden wir sie wohl in dem Innern der Idee selbst suchen müssen, so daß dieses gleichsam alle die äußeren Künste in sich hineinzöge, nicht aber in dieselben ausströmte, wie bei den Alten* (Erwin 292).

Anselm und Adelbert stellen dann fest, daß die vollständigste Verbindung der Künste bei den Alten im Drama zu finden war, dagegen bei den

Neueren im musikalischen Gottesdienst, „*im reinsten Inneren der Idee*“ (Erwin 293). Die Verbindung von Kunst und Religion sei sehr eng, denn auch das alte Drama sei ursprünglich aus Religionsfeiern hervorgegangen. Musik errege Leidenschaft, indem sie die Seele treibe, sich in die äußere Welt hinaus zu stürzen. Das gelte für die neue Musik noch mehr als für die alte, bei der auch das Einfache und Gleichmäßige zu loben sei. Dieser Gegensatz finde sich auch bei der Baukunst und der Poesie; er zeige sich deutlich im Unterschied von Tempel und Kathedrale oder auch darin, daß „*im Epos der Neueren die Spaltung zwischen Gott und Mensch ausgedrückt*“ (Erwin 295) sei.

Adelbert faßt schließlich zusammen, „*was wir gefunden haben, und was uns das Gefundene bedeute*“ (Erwin 300). Sie sahen, daß die neue Kunst zu einer Verknüpfung der Gattungen und der verschiedenen Richtungen strebt; doch weil sie die Bedeutung der Richtungen beachten muß, kann sie im Zusammenwirken kein vollendetes Ganzes werden; wo es ihr doch gelang, in der Kirchenmusik, da überschritt sie ihre Grenzen und ging in die Religion über.

5.2. Mittelpunkt der Kunst

Nur durch die Idee als Mittelpunkt sei Kunst als Kunst zu bezeichnen. Das sei die innere und unsichtbare Mitte, die in jedem Teil der Kunst gegenwärtig und überall unveränderlich dieselbe sei, wo echte Kunst

auftauche. „*Um diesen müssen sich alle Künste in Übereinstimmung und harmonischer Bewegung drehen*“ (Erwin 300). In diesem Mittelpunkt würden sie eins sein, da er aber nicht zur Erscheinung komme, so hielte er als unbekannte Kraft die Verhältnisse untereinander und in Harmonie zusammen.

Erwin sieht den Mittelpunkt nahe zur Religion und meint, deshalb könne er in der Kunst nicht erscheinen. Adelbert erklärt erneut, daß die alte symbolische Kunst auch von der Religion ausgegangen sei und daß die neuere, in der die Allegorie vorherrsche, sich nur durch die Richtung davon unterscheide.

> *Wird nun nicht durch die Allegorie jene Einheit des Inneren und Äußeren, welche das Wesen der Idee ist, aufgelöst ...?* (Erwin 301).

Die Frage wird verneint.

Der wahre Mittelpunkt der Kunst bleibt unerkannt, aber um ihn dreht sich, „*nach Sophokles Worten, Freud‘ und Leid, wie das Gestirn des Bären kreiset*“ (Erwin 302). Man muß also außer der Gegenwart eines Kunstwerkes sich noch etwas darin Enthaltenes denken, und dazu gehört Phantasie. Die Wirkungen der Phantasie und die wirkenden Kräfte der Phantasie sind in der Kunst dasselbe, doch man müsse sie in den beiden Bedeutungen sorgfältig betrachten, weil sich in der Ausführung alles spalte und sondere. So wie die Kunst in Besonderheit und Wirklichkeit übergehe durch die einzelnen Künste, so werde ihr Mittelpunkt unsichtbar.

> *Nunmehr käm‘ es darauf an, diesen Mittelpunkt selbst zu durchschauen, und das Ganze gleichsam bloß durch ihn hindurch anzusehn, ob dann nicht eben dasselbe, was sich jetzt nirgend ganz vereinigen wollte, nur als reine Harmonie erscheinen, und etwa der Mittelpunkt als Mittelpunkt nur deswegen unsichtbar geworden sein möchte, weil er sich ganz in alle verschiedenen Richtungen zugleich ergossen hat, und nach Art der Idee in jeder vollständig gegenwärtig ist* (Erwin 304).

Die Widersprüche der ideellen Mitte betrachten sie nun analog zu den Widersprüchen des Schönen, als es noch als nur hervorgebrachtes Ding angesehen wurde. Die seien dadurch entstanden, daß sie zunächst das innere Leben und die Tätigkeit übersehen hatten, welche das Wesen der Schönheit ausmacht, weil sie in demselben zur Erscheinung komme. Deshalb gerate auch das Wesen der Kunst „*auf diese Weise in Gegensätze mit sich selbst“* (Erwin 305).

Durch die Verknüpfung und die Beziehung aufeinander sei der Mittelpunkt der Kunst unerkennbar geworden, deshalb müsse man zu dem Wesen zurück, aus dem die Kunst hervorgegangen sei, zurück zur Idee, die aus der Mitte der Phantasie komme.

5.3. Das Schöne und die Phantasie

Man muß sich von der sinnlichen Vorstellung lösen, daß Erkenntnis sich erst entwickelt, wenn sich das Anschauende vom Angeschauten sondert und annehmen, „*wenn das Schöne sein soll, daß eben das Wesen der*

Phantasie in einer völligen Durchdringung beider bestehe“ (Erwin 307), auch in der Durchdringung von Erkennendem und Gegenstand.

Die Phantasie sei eine Art von höherer Anschauung, weil sie über der gemeinen Einbildungskraft Gestalten und Vorstellungen bildet, die von anderer Art als die Gegenstände der Sinne seien. Und was muß geschehen, wenn diese Phantasie, die der göttlichen Idee nahe kommt, das wirkliche Dasein besonderer Dinge schaffen soll? Man muß sich das Schaffen als Tätigkeit denken.

In der Phantasie schon muß man vor der Tätigkeit das Schöne wieder spalten „*und sein allgemeines Wesen von seiner besonderen Gestalt trennen*“ (Erwin 310). Es entstehe dann zwar wieder der Gegensatz, der eigentlich vermieden werden solle, aber ohne Gegensatz könne es auch in diesem Fall kein Leben und keine Tätigkeit geben.

In der Phantasie hat man zunächst das allgemeine Wesen des Schönen, aber man denkt es nicht als leeren Begriff, denn nach früherer Erklärung von Adelbert muß der Gedanke an das Schöne schon einen besonderen Stoff als gegenwärtig in sich haben, und das ist schon eine Anschauung. Der Stoff dieser Anschauung sei aber noch nicht die besondere Gestalt, unter der das Schöne als einzelnes Ding erscheine, denn dann enthielte sie nicht sein allgemeines Wesen.

„Was ist denn nun aber die besondere Gestalt des Schönen ...?“ (Erwin 310), und erscheint sie nicht in demselben Gebiet und durch dieselbe Art der Anschauung? Das soll durch die Phantasie geschehen, die die besondere Anschauung mit der allgemeinen zusammenführen soll als ständige Aufgabe, die wegen des Gegensatzes jedoch immer versucht und nie erreicht werden kann. Es ist ein beständiges Streben, wie das von Bernhard vertretene Streben der sittlichen Tätigkeit.

Adelbert akzeptiert Bernhards Einwand (Erwin 311) nur bedingt, denn da Gestalt und Erscheinung bestimmt und abgeschlossen seien, so müsse auch die Tätigkeit des Schaffens abgeschlossen sein, wenn Gegenwart und Gestalt des Dinges erreicht seien. Mit diesem Einwand wird der Unterschied von Ethik und Ästhetik deutlich.

Das veranlaßt Bernhard zu der schon mehrfach gestellten Frage, worin dann aber der Unterschied zwischen dem Wesen des Schönen und seiner Erscheinung liege.

> *Darin ..., daß unser Dasein durch ein notwendiges Geschick gebunden ist an jenen Zwiespalt zwischen dem heiligen Gebiete der Phantasie und der dunklen Oberfläche, welche dasselbe von außen begrenzt. Da nun aber die Phantasie in sich selbst wesentlich und allgemein und allumfassend ist, so kann sie nicht äußerlich begrenzt werden; und wenn sie hinwiederum doch in bestimmter Gestalt erscheinen soll, so muß sie sich selbst begrenzen, und das tut sie, indem ihr Licht die äußere Oberfläche von innen erleuchtet und durchdringt* (Erwin 311).

Die Auflösung dieser Oberfläche fällt mit ihrer Verwandlung in das Wesentliche zusammen in die Tat des Schaffens. Dadurch sei im Wesen und im Vollkommenen der Unterschied und die Bewegung und das Leben, also sei der Zustand des Erkennens in der Phantasie doch Anschauung zu nennen, worin Wechsel und Unterscheidung seien, die sonst nur im Urteil des Verstandes seien.

Könnte das auch bedeuten, daß in der Phantasie das Schöne nach dem Muster des göttlichen Daseins geschaffen werde, läßt Anselm sich fragend vernehmen? Diese Frage wehrt Adelbert ab mit dem Hinweis, in der Phantasie bleibe alles einstimmig und geschlossen (Erwin 314), obwohl zwei Richtungen zu sehen seien, die nach dem Wesen und die nach der besonderen Gestalt, bei der die Phantasie die besonderen und einzelnen Gestalten der Dinge begreife und ergreife, und zwar als Begriff, der schon im Dasein enthalten sei. „*Dann aber ... schafft sie ja diese Dinge nicht mehr, wenn sie schon als schöne da sind*“ (Erwin 314), wirft Bernhard ein. Das sei ja das Eigentümliche des Schaffens, wodurch es sich vom Machen unterscheide, antwortet Adelbert, daß eben das, was hervorgebracht werde, auch schon von Anfang an dagewesen sei.

Adelbert versucht dann, die beiden Richtungen der Phantasie zu erklären und nennt zunächst diejenige, wodurch die besonderen Gestalten aus dem Wesen der göttlichen Idee hervorgehen, das Bilden der Phantasie (Erwin 315). Damit meint er die Gestaltung des Urstoffs in die besondere Form, das nennt er das Bilden, das nicht Nachahmen eines Vorbildes ist, sondern

Phantasie, die den Stoff in einzelnes ausbildet, ihn nicht verändert oder erst hervorbringt, sondern, mit Solgers Ausdruck, offenbart.

Die zweite Richtung sei das Bestreben, wodurch die Phantasie die lebendigen besonderen Gestalten nicht aus der Idee hervorhebt, sondern sie in diese zurückdenkt. *„Über alle Formen sinnt sie kräftig und wirkend nach*“ (Erwin 316). Diese zweite Richtung wird als das Sinnen der Phantasie bezeichnet.

Die Aufteilung in Sinnen und Bilden trennt jedoch keineswegs die Phantasie, deren Wirken in beiden Richtungen, und auch darüberhinaus, besteht. Während das Bilden vom Wesen auf die Gestalt wirkt, zielt das Sinnen der Phantasie von der Gestalt auf das Wesen, aber immer ist Ausgang die allgemeine Idee, durch die „*die Welt des Schönen mit ihrem ganzen Dasein*“ (Erwin 317) erkannt wird als Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung. Dadurch müsse das innerste Wesen mit der äußersten Erscheinung sich harmonisch entsprechen „*und wie die Welt des Schönen selbst, so auch die Seele des Menschen*“ (Erwin 317) zur Einigkeit bringen.

Das Aktivwerden der Phantasie ist also zunächst als völlig frei und spontan anzusehen, aber bestimmt durch eine Selbstbegrenzung, die Solger die „Oberfläche“ nennt. Diese Phantasie als aktives Bestimmen ihrer äußeren Selbstbegrenzung ist Phantasie im engeren Sinn oder auch Phantasie der Phantasie; wenn sie durch die äußere Grenze gehemmt und zurückgedrängt wird, kann man sie auch die Sinnlichkeit der Phantasie nennen. In den

„Vorlesungen“ (S. 188) sagt Solger, daß zwischen diesen beiden Arten der Phantasie, er spricht kurz von der „Phantasie“ und der „Sinnlichkeit“, ein ähnliches Verhältnis bestehe wie zwischen Symbol und Allegorie.

Die künstlerische Phantasie darf aber auch nicht als ein einfaches und einzelnes Seelenvermögen gesehen werden; zum Schönheitsschaffen gehört schon die Einheit aller geistigen Kräfte, und in dem Sinn ist die Phantasie nichts anderes als künstlerisch – schöpferische Individualität oder der „Organismus des künstlerischen Geistes“, wie der 3. Abschnitt in den „Vorlesungen“ (S. 183) überschrieben ist. Phantasie ist laut Solger Schaffen und Erkennen, Bilden und Empfinden zugleich.

Wie werden sich nun in der Welt des Schönen die beiden Richtungen der Tätigkeit der Phantasie offenbaren? Adelbert wirft diese Frage auf, um die Diskussion weiterzubringen (Erwin 318). Erwin antwortet, daß die Phantasie in ihrem Bilden von der Idee der Erscheinung ausgehe und diese dann sinnend auf sich zurückbeziehe, wenn sie selbst nur die Gegenwart aufnehme.

Die Phantasie müsse in Empfindung übergehen, um den sinnlichen Gegenstand zu erkennen, erläutert Adelbert weiter (Erwin 319), und er vergleicht das mit der Rührung. Aber Anselm kann sich von den beiden Richtungen der Phantasie noch nicht lösen, er glaubt, das Sinnen und Bilden *„würde das ganze Reich des Schönen ausfüllen“* (Erwin 322), weil es als Idee die Erscheinung durchdringe. Alles Suchen aber ist darauf

gerichtet, den stets gleichbleibenden Mittelpunkt der Kunst zu finden; wenn in der Kunst die Strenge der Ideen gemildert werde und sie nur scheinbar danach strebe, sich schwebend im Mittelpunkt zu erhalten, werde sie bald absinken (Erwin 326). Deshalb dürfe man nicht im Glatten und Lieblichen die Schönheit suchen, sondern im Ursprünglichen.

Phantasie im engeren Sinn und Sinnlichkeit müssen zu gleichen Rechten in der Phantasie vereinigt sein, damit die Schönheit die Mitte einnehmen kann und daß außerdem

> *die Erscheinung für die Sinne ganz eines und dasselbe werden muß mit dem inneren Gedanken, wenn ein Kunstwerk entstehen soll* (Erwin 331).

Ob in den Kunstwerken, die stark auf die Sinnlichkeit wirken, die Idee ganz erreicht sei, stellt Anselm in Frage, aber erklärt gleichzeitig, daß „*die Kühnheit freier Zusammensetzungen und die Umwandlung der Gestalten durch Ideen*“ (Erwin 332) nicht als Mangel zu sehen seien.

Die Stufe des Bewußtseins, wo die Idee im Künstler tätig wird, ist also die Phantasie oder anders ausgedrückt, in der Kunst ist die Phantasie die Fähigkeit, die Idee in Wirklichkeit zu verwandeln (Vorl 187).

5.4. Wirkungsweisen der Phantasie

Ein Überwiegen der sinnlichen Seite bewirkt, ebenso wie bei der Nachahmung, daß „*das Schöne ... dabei auch in wahren Kunstwerken unvollkommen* [bleibt]“ (Erwin 333). Dann sei aber die Kunst nirgends zu finden, meint Anselm, wenn man die Vollendung in den Werken suchen wolle, denn die Idee sei immer nur Ziel des Strebens. Man müsse sich also damit begnügen, das Wesen und den inneren Sinn der Kunst in den Werken zu finden und das Streben, dieses zur Wirklichkeit zu bringen.

Den Einwand läßt Adelbert nicht gelten und stellt dagegen die Frage nach dem Wesen der Kunst. „*Ist es bloß die Bedeutung oder die ganz Erscheinung gewordene*?“ (Erwin 333).

Das Wesen der Kunst müsse überall gegenwärtig sein, gibt er selbst die Antwort, damit Kunst auch in der unvollkommenen Welt bestehen könne. Für das gemeine Leben sei die Idee in der Kunst ein weit entferntes Ziel, fügt Erwin hinzu, doch bleibe dadurch Kunst erst Kunst, auch wenn sie niemals ganz zustande komme. Das Streben der Kunst sei nicht deshalb unendlich, weil das Ziel entfernt sei, sondern weil das, was sie zur Kunst mache, vollständig darin sei.

Das Gespräch dreht sich weiter um die beiden Standpunkte der Phantasie und der Sinnlichkeit, die zum Wesen der Kunst gehören. In beiden müsse etwas sein, wodurch ihre Richtungen gehalten würden, „*so daß der innere*

Kern der Kunst“ (Erwin 334) sich verwandeln könne, auch wenn die beiden Standpunkte verschieden seien.

Man müsse also in beiden die Wirkungsweisen untersuchen, treibt Adelbert die Diskussion weiter, man müsse zusammenfassen, was Sinnen und Bilden der Phantasie in der sinnlichen Ausführung der Kunstwerke bedeute. Erwin erläutert zustimmend:

> *Denn das Bilden der Phantasie und die sinnliche Ausführung gehen nach der einen, das Sinnen aber und die Rührung nach der anderen; jedoch so, wie es mir scheint, daß auch die beiden Standpunkte der Phantasie und der Sinnlichkeit rein voneinander geschieden bleiben* (Erwin 334/335).

Adelbert bezeichnet die eine Richtung als nach außen zeigend und die andere als nach innen. Die alte Kunst wirkte nach außen; die neuere mehr nach innen; auch das war schon geklärt. Indem sie nun die Wirkungsweise genau verfolgten, wurde festgestellt:

> *Die Phantasie der Alten zuvörderst war immer bildend; alles faßte sie in ganz bestimmte Gestalten, und trieb gleichsam die Ideen solange in den wirklichen Stoff arbeitend hinein, bis sie mit der äußeren Natur unter ganz gleichen Gesetzen erschienen* (Erwin 335).

Wo sich das Bilden der Phantasie in Gestalt verwandelt, entsteht Kunst, dazu ist allerdings auch das Sinnen der Phantasie erforderlich, denn erst die Vereinigung von Bilden und Sinnen schafft Gestalten, die jedoch in der alten Kunst unter der Richtung des Bildens erscheinen. Es sind die Gesetze

einer höheren Verknüpfung des Wesens und der Gestalt, die nur in der Phantasie und durch diese geschieht (Erwin 336).

Der Geist sei auf dem Weg von der Idee zur wirklichen Welt, verbinde das ewig Notwendige mit dem göttlichen Stoff der Ideen, die Seele senke sich auf einen festen irdischen Stoff „*und erzeugt in diesem die Schönheit"* (Erwin 337). Die Schönheit der Gegenstände äußert sich durch die Tätigkeit des Bildens und erfüllt sich durch nachsinnende Phantasie.

Das Symbol hat in diesem Zusammenhang seinen Maßstab für sich, denn es ist, als Tätigkeit der Phantasie betrachtet, das Bilden. Die Ausführung der Gestalt ist jedoch für die Sinne etwas anderes als das Bilden derselben aus der Phantasie.

Die Kunst der Antike darf nicht immer mit unseren Maßstäben gemessen werden, denn die Natur unserer Weltansicht ist anders. Wir müssen Rücksicht nehmen bei den Lockungen der alten Kunst auf das vermeintlich unehrbare; das andererseits zeigt, daß nur die Kunst Angenehmes zeigen kann, das sonst durch sinnliche Ausführung auf den gemeinen Trieb wirken könnte und das durch Nachsinnen der Phantasie mit der Natur des Sinnlichen verbunden ist, um es *„zum Schönen für den wesentlichen Trieb und die Sinnlichkeit der Phantasie zu erheben*“ (Erwin 341).

Überall zeige sich in der Wirkungsweise der Kunst, daß die Richtung nach innen mit der nach außen vereinigt sei, und zwar sowohl in der Phantasie als auch in der Sinnlichkeit. Die Kunst soll da sein, wo sich beide

Richtungen durchdringen, aber eine muß überwiegen, sonst sei kein Leben und keine Tätigkeit in der Phantasie. Richtung und Entgegengesetztes durchdrängen sich nie ganz, vielmehr würde man erkennen,

> *wie das Bilden der Gestalten aus den überschwenglichen Ideen vom göttlichen Wesen hervorgeht, und wie die Ausführung für die Sinne sich in das Zeitliche und Besondere verliert. So zeigt sich uns, statt eines vollendeten und ewigen Daseins der Kunst, immer nur, woher sie kommt, und wohin sie geht. Dieses nun ist ohne Zweifel die unvollkommene Ausübung derselben im wirklichen Leben, in welcher zugleich die vollständige Durchdringung der Richtungen sein muß, wenn darin allenthalben Kunst sein soll* (Erwin 342).

Auf diesen Standpunkt einigen sich die vier Philosophen und überlegen, nun die andere Richtung der Phantasie, die nach innen, zu betrachten, weil sie als das Bestimmende der ganzen Phantasie erscheint. Sie suchen nach weiterem Stoff für die schaffende Phantasie.

5.5. Die schaffende Phantasie

Man solle die schaffende Phantasie auch als nachsinnend darstellen, schlägt Erwin vor (Erwin 342). Dazu ergänzt Adelbert, daß die Phantasie durch ihr Nachsinnen die Gegenstände nicht nur bearbeite, sondern auch hervorbringe,

> *denn indem das Irdische und Zeitliche der Dinge in jenes Feuer aufgeht, hält die Phantasie darinnen die Gestalten fest* (Erwin 343).

Das, was verwandelt werde, bleibe jedoch immer der Stoff der Wirklichkeit und des Daseins, der sich im hellen Innern der Phantasie verwandele und so die besondere Welt in den göttlichen Gedanken hineindenke. Als Beispiel nennt Adelbert Dante.

Erwin wendet ein, daß die alten Künstler die Gegenstände selten oder nie erfanden, sondern sie durch Überlieferung erhielten, während die neueren meistens mit ersonnenen Stoffen umgingen (Erwin 345). Er sieht darin einen Widerspruch, weil Adelbert vorher die antike Kunst bildend genannt hatte und die neue sinnend.

Dazu nimmt Adelbert Stellung, indem er zunächst auf das Schaffen der Phantasie verweist, denn was diese schaffe, sei dasjenige, was zugleich auf ewige Weise da sei. *„Das Schaffen des allgemeinen Begriffs zur Besonderheit ist aber eben das Bilden“* (Erwin 346). Er erläutert erneut, daß die bildende Phantasie die Tätigkeit sei, durch welche der Begriff sich selbst eine bestimmte Gestalt gebe, aber als lebendige Idee gedacht; dagegen bestehe die sinnende Phantasie mehr in der „*Auffassung der Gegensätze der Wirklichkeit und Auflösung derselben in die Idee*“ (Vorl 195).

> *In dieser Rücksicht ist ein Werk der sinnenden Phantasie lange nicht so universell, wie das der bildenden. Jedes besondere Symbol erhält durch die bildende Phantasie den Begriff der Idee überhaupt, also eine absolute Universalität. Bei der sinnenden Phantasie kann dies nicht der Fall sein; das Werk derselben ist universell in Hinsicht des Stoffes, nicht universell in Rücksicht auf den Standpunkt, von welchem man es*

> *auffassen muß. Es wird immer ein bestimmter Schlüssel des Räthsels erforderlich, eine besondere Stimmung und ein bestimmter Standpunkt des Künstlers vorauszusetzen sein* (Vorl 197).

Das Erscheinende und Wirkliche ist für die Kunst unentbehrlich, und es ist der eigentliche Sitz der Schönheit. Es muß durch Handeln der Erkenntnis gedacht werden, und eben dadurch wird es *"von der Phantasie für die Kunst geschaffen*“ (Erwin 347). Und das schade dem Schaffen der Phantasie nicht, sondern gehöre dazu. Durch das Handeln werde das Freie in der Phantasie wirklich und einzeln und bilde dadurch das Besondere und überhaupt die Erscheinung. Für Erwin ist diese Idee des künstlerischen Schaffens ungewohnt und schwer verständlich, aber nun wird ihm klar, daß das Sinnen die Welt der Kunst erfindet, „*das Bilden aber das Notwendige festhält*“ (Erwin 347).

Die Phantasie kann ebenfalls Trieb sein, daran gibt es keinen Zweifel, denn das Wesen der Erkenntnis kann sich auch darin offenbaren, „*wenn es überhaupt eine Kunst geben soll*“ (Erwin 348). Jedoch wird die gemeine Sinnlichkeit verschwinden, wenn der Trieb zur Erkenntnis der schönen Idee gehört, denn eine Idee ist immer ganz. Adelbert erklärt die Rührung in der Kunst, die eine bestimmte Form der Empfindung oder als Ergriffenheit eine Erscheinung der Sinnlichkeit der Phantasie sei (Erwin 350).

Immer wenn die Phantasie sich selbst und alles aus der Idee schafft, dann entstehen Besonderheiten der Kunst, wie der Humor, in dem große Fülle von Mannigfaltigkeit zu finden sei, in der göttliche und irdische Schönheit

hervortrete als „*unerschöpfliche Vollständigkeit des Sinnlichen*“ (Erwin 353).

Erwin bezieht die Eigenschaften des Humors auf die sinnliche Ausführung in den Werken der Antike, denn dort, wie im Humor, gehe die Erscheinung oft ins Kleinste, und es stehen sich Extreme scharf gegenüber.

> *Da nämlich, wo in der alten Kunst das Bilden anfängt, bei dem Hervorbringen göttlicher Gestalten, zeigte sich das Nachsinnen der Phantasie am meisten, in der neueren aber tritt da, wo das Wirkliche auf den Gedanken zurückgeführt wird, am schärfsten die Ausbildung des Einzelnen hervor* (Erwin 353).

Im Humor ist die Absicht der Darstellung nie auf das einzelne allein gerichtet, sondern mehr auf das Ganze und Allgemeine.

Phantasie und Sinnlichkeit überwiegen nach entgegengesetzten Richtungen in der Kunst, meint Anselm, was Erwin zu der Äußerung veranlaßt, er sehe auch nicht das Zusammenfallen der Richtungen nach innen und außen und auch nicht, wie „*die alte Kunst mit der neueren zu einer gemeinsamen Einheit zusammenfallen soll*“ (Erwin 356). Schönheit sei zwar in Phantasie und Sinnlichkeit enthalten, auch wenn in der Wirklichkeit die Welten der Phantasie und der äußeren Dinge getrennt seien; aber es ist klar, daß Phantasie und Sinnlichkeit in der Kunst einander durchdringen müssen.

5.6. Der Verstand der Phantasie

Beim Schaffen durch die Phantasie werden zwei Richtungen unterschieden: Das Bilden der Phantasie und das Sinnen der Phantasie, die jedoch miteinander verbunden werden. Aber welche Kraft, welches Seelenvermögen, welche Fähigkeit im Menschen kann diese Verbindung herstellen? Um diese Frage dreht sich jetzt weiterhin die Diskussion.

Um wirklich zu werden, müßten Phantasie und Sinnlichkeit nach getrennten Richtungen erscheinen, hatte Adelbert vorher festgestellt, und sie dürften sich nicht vollständig umschließen, sonst würde ein Drittes entstehen (Erwin 358). Selbst in großen Kunstwerken gebe es ein Überwiegen der einen oder anderen Seite. Das Wesen der Kunst ist ebenso wirklich wie ihr Dasein, und der Übergang zwischen beiden macht das Künstlerische aus. Diesen Übergang gilt es zu erkennen. Liegt der Übergang in der Anschauung der Gegensätze? Das reicht nicht; es muß ein anderes Mittel geben. Welche Seelenkraft kann Beziehungen verknüpfen, das Wirkliche zum Allgemeinen erheben und den Übergang finden? Die Antwort gibt Erwin: *„… das ist wohl keine andere, als der Verstand*“ (Erwin 360).

Der Verstand ist die Sphäre, worin Allgemeines und Besonderes sich zu einem Gemeinschaftlichen der Erkenntnis verbinden, erklärt Solger in den „Vorlesungen“, und das nennt man *„den dritten Standpunkt des künstlerischen Geistes“* (Vorl 220). Die Geschichte der Kunst beginne mit

der wirklich werdenden Idee, mit dem Standpunkt der Phantasie, und sie schließe mit der aus der Idee stammenden Erscheinung. Der mittlere Punkt sei der des Verstandes, und wo der Verstand das Bestimmende sei, da sei die Kunst zu ihrer höchsten Reinheit gediehen. In der Kunst erkenne man die Durchdringung des Begriffs mit seiner Erscheinung, und diese Durchdringung führe zur Wahrheit und Vollkommenheit der Kunst.

Im Fortgang der Diskussion will Adelbert Erwins altes Vorurteil gegen den Verstand *„ausrotten“* (Erwin 360), denn mit der Anschauung allein komme man nicht aus. Ihr Wechsel zeige nicht genau, daß Kunst durch die Durchdringung des Wesens mit der Erscheinung und der Erscheinung mit dem Wesen entstehe.

> *Wie kann also dieser Zwiespalt gehoben werden, wenn es nicht eine Kraft gibt, welche tätig wirkend überall das Wesen mit der Erscheinung, und die Erscheinung mit dem Wesen zusammenknüpft, ihre Einheit im Laufe des Gegensatzes schwebend, und so den Mittelpunkt der Kunst überall gegenwärtig erhält! Eine solche Kraft aber ist, wie du selbst ganz richtig fandest, nur der Verstand* (Erwin 360).

Ein solcher Verstand aber müsse anderer Art sein als der normale, erwidert Erwin, denn diesem widerspräche die künstlerische Phantasie. Es sei der künstlerische Verstand, erläutert Adelbert, ein Abkömmling des göttlichen, der Göttliches und Irdisches in gleichschwebender Einstimmigkeit zusammenhalte und der durch die göttliche Offenbarung, „*welche wir die Kunst nennen*“ (Erwin 361), den Blick in das Wesen der Dinge öffne.

Erwin bittet um Erklärung, „*wie der Verstand eine solche Einstimmigkeit bewirke*“ (Erwin 362). Das erweitert Adelbert noch dahin, das Wirken des Verstandes zu beobachten und zu zerlegen.

Der Verstand muß schaffen, er muß sich selbst als seinen eigenen Stoff verarbeiten; er muß anschauen, aber er muß die Anschauung als Beziehung mit sich selbst verbinden; diese Beziehung geht vom Wesen zur Erscheinung, vom Allgemeinen zum Einzelnen und umgekehrt.

Die Richtung vom Allgemeinen zum Besonderen wird genauer betrachtet. Der Stoff sei die Idee, die der Verstand entwickle, und die Idee sei das Allgemeine, sie sei jedoch in der Phantasie gegenwärtig und wirklich und werde durch den Verstand ausgedacht in Gestalten der Erscheinung. Daran sieht man, „*woher die Kunst kommt und wohin sie geht*“ und wie ihre Elemente das „*Weltall der Schönheit bilden*“ (Erwin 363). Das sei die Reife der Kunst, und das Wunder des künstlerischen Verstandes bestehe darin, daß er die Dinge zerlege und Beziehungen und Verknüpfungen vollende. Als Beispiel aus der Poetik nennt Adelbert Sophokles, bei dem überall Gegenwart und Vollendung sei, *„überall sich selbst durchdringende Schönheit“* (Erwin 364).

Als neuen Ausdruck für den Standpunkt des Bildens der Phantasie durch den Verstand gebrauchen sie das Wort *„Betrachtung“*, als die Richtung des künstlerischen Verstandes, die vor allem für die alte Kunst gilt.

Die zweite Richtung geht vom Besonderen und Wirklichen aus, denn es sei klar, „*daß der künstlerische Verstand auch vom Einzelnen ausgehen muß*“ (Erwin 367). Der Verstand knüpfe sich an das Wirkliche und Besondere, und das geschehe durch Gegensätze, durch Vergleichen und Unterscheiden.

Die Fähigkeit des künstlerischen Verstandes, die gemeinen Erscheinungen aufzuheben, bezeichnet Adelbert mit dem Namen „*Witz*“ (Erwin 368). Er warnt vor dem Scheinwitz, den es genau so gebe wie die Scheinbetrachtung, aber es gehe nicht um den niederen sinnlichen Witz, sondern um einen höheren, den der Verstand heraushebe „*mit den Gegensätzen zum Wesentlichen und Schönen*“ (Erwin 370). Man begegne diesem idealen Witz oft in großen Werken der neueren Zeit, wie bei Shakespeare oder Cervantes (Erwin 372).

In den „Vorlesungen“ bezeichnet Solger den Witz als die Fähigkeit, Ähnlichkeiten aufzufinden, „*eine Fähigkeit des bloßen gemeinen Verstandes*“ (Vorl 231). Es sei oft ein Spiel mit dem logischen Verfahren, aber man solle den Witz als Kunst an seinem hohen Wert erkennen und von Spaßmacherei und Vorwitz unterscheiden. Unter solchem Witz verstehe man das künstlerische Genie überhaupt, und er sei das Prinzip ganzer Kunstwerke, wie Don Quixote.

Der künstlerische Verstand verschmelze also in zwei entgegengesetzten Richtungen durch Betrachtung und Witz die Idee mit der wirklichen Erscheinung, wie das auch schon in den beiden Richtungen der Phantasie,

dem Bilden und Sinnen erklärt sei, hält Erwin fest (Erwin 373). Das sei die Anlage des Gewebes, das zusammengehöre, fügt Adelbert hinzu.

Das Verfahren der Betrachtung im Phantastischen und Sinnlichen müsse gleich sein, und es sei dieselbe Kraft, die bei den Alten die Gestalten bilde und das Besondere ausführe, die Begriffe erfülle und das Ding zum Wesentlichen erhebe und Kunst in der Welt des Symbols vereinige. Das alles geschehe durch das „*Hervortreiben der vollständigen Wirklichkeit aus der Idee*“ (Erwin 375).

Die Mimesis der Alten, meint Adelbert, sei der Kunst nicht mehr gemäß, man solle es Darstellung nennen. In der Darstellung trenne das Wirken des Verstandes die Elemente. Zur Unterscheidung von der Darstellung bezeichnet Adelbert das Umbilden und Beziehen des Besonderen durch die sinnende Phantasie als Schilderung (Erwin 378); Schilderung sei mehr in der Malerei, Darstellung mehr in der Bildhauerei zu finden.

5.7. Das Wunder der Kunst

Im weiteren Verlauf des Gesprächs geht es um die Offenbarung der Kunst in der Wirklichkeit und die Offenbarung des Schönen im Zauber der Kunst. Erwin treibt jetzt das Gespräch weiter; er will wissen, wie der Verstand mit den beiden Richtungen „*die Elemente des Schönen auf gleiche Weise und*

zu derselben Einheit miteinander verbindet“ (Erwin 378/379) und wie Adelbert dem Ganzen den Schlußstein aufsetzen wird.

Doch der bleibt dabei, nur schrittweise vorzugehen und zunächst zu beobachten, wie Betrachtung und Witz sich in der alten und neuen Kunst verhalten. Er hält wieder fest, daß Kunst sich erst auf dem Scheidepunkte vollendet, „*wo das Wesentliche und Endliche zugleich ist*“ (Erwin 379).

Erwin nähert sich der Auffassung Adelberts mit der Feststellung,

> *daß es in der Tat der mit Anschauung angefüllte Verstand ist, der als eines und dasselbe in Pulsen hin und her schlägt und durch dieses einfache innere Leben als Lebensgeist den ganzen Körper der Kunst erfüllt und zusammenhält* (Erwin 381).

Danach sei das Wesen der Kunst ganz im Verstand, es gehöre jedoch auch die innere Übereinstimmung der Anschauungen in Phantasie und Sinnlichkeit dazu, schränkt Adelbert ein. Erwin präzisiert und meint, die Anschauungen würden mehr den Stoff für die Kunst hergeben, um dann durch den Verstand verarbeitet zu werden.

Eine Idee oder eine rein sinnliche Anschauung des Wesens, auch wenn sie in sich vollendet wäre, ließe sich ohne Gegensatz nicht als Wirkliches denken. Dazu gehöre Tätigkeit und Übergang und Werden, das im vollkommenen Verstand kein zeitliches, sondern ein ewiges und unbedingtes und doch erscheinendes Werden sein müsse. „*Dieses aber ... ist offenbar das wahrhafte Wunder der Kunst*“ (Erwin 382).

Dieser Erkenntnis über das Wunder der Kunst stimmt Adelbert zu und meint, daß im vollkommenen Verstand, der in diesem Zusammenhang die Wirklichkeit der Phantasie wäre, das Wesen der Kunst gefunden werde.

Erwin sieht sich fast am Ziel des Gesprächs, denn wonach er gestrebt habe, das Schöne in Wirklichkeit und Gegenwart zu erkennen, das sei erreicht. Das Schöne sei damit gegenwärtiges Dasein, und das hätte er früher im Anblick des Schönen nicht gewußt. Er sei immer in ein Ideal als Bedeutung des Schönen geflohen, jetzt aber erkenne er, daß dieses Ideal ein Spiel der Einbildung gewesen sei.

> *Die wahre Kunst dagegen muß überall durch Gegenwart erfüllt und geschlossen sein; denn das Wirken des Verstandes behandelt alles, Idee und Erscheinung, als dieselbe, gegenwärtige Wirklichkeit* (Erwin 383).

Damit habe er den ganzen lebendigen Weltbau der Schönheit erkannt, ruft Adelbert aus, in dem zwei Brennpunkte, Phantasie und Sinnlichkeit, seien, die vom Umschwung des Wirkens und Werdens umgeben seien. Sie fallen nicht zusammen noch haben sie gesonderte Kreise des Daseins, aber figürlich ausgedrückt, umwindet sie mit „*einer elliptischen Bahn der Verstand*“ (Erwin 383). Dieser Umschwung zeige von außen den Anblick des Werdens und der Bewegung.

Auch Anselm, der immer noch an seiner Theorie von der Kunst als Abbildung von Urbildern festgehalten hatte, stimmt Adelbert zu. Dieses Werden des einen aus dem anderen und der stetige Übergang sei so

einleuchtend, daß in diese Darstellung der alte „*Gegensatz des Musters und Abbildes nicht mehr hineingehört*“ (Erwin 384). Dem schließt sich ebenfalls Bernhard an, der nun die Kunst und das Schöne nicht mehr mit der sittlichen Freiheit begründen will (Erwin 385).

In die Mitte der Kunst seien sie vorgedrungen, stellt Adelbert fest, nachdem Erwin das Wirken des Verstandes nicht zu sehr auf das gegenwärtige Dasein bezogen sehen will, sondern auch im Hinblick auf dessen Wirken und die Idee, die das Besondere in sich selbst verwandelt (Erwin 386). Ein Besonderes, das nicht Ausdruck einer Idee wäre, müßte ein Unding sein; es wäre dann nicht mehr das Besondere oder Wirkliche. Die Idee geht also durch den künstlerischen Verstand in das Besondere über, und dieser Augenblick des Übergangs „*muß der wahre Sitz der Kunst*“ (Erwin 387) sein. Der Geist des Künstlers faßt alles zusammen in einem Blick, und dieser Blick könne Ironie genannt werden.

Solger weicht bei der philosophischen Begründung der Ironie von der griechischen Ursprungsbedeutung als Verstellung und Spott ab, wie zur gleichen Zeit Friedrich Schlegel oder später Kierkegard und wie viele Romantiker, so vor allem auch sein Freund Ludwig Tieck.

In den „Vorlesungen“ nennt Solger den Mittelpunkt der Kunst, die Einheit von Betrachtung und Witz, in welcher die Aufhebung der Idee durch sich selbst besteht, die künstlerische Ironie (Vorl 241). Sie mache das Wesen der Kunst aus, denn mit dem Eintritt der Idee in die Wirklichkeit sei auch

ihre Aufhebung verbunden. Das Negative bei diesem Vorgang oder in dieser Gemütsstimmung, eben der Untergang der Idee, das sei die Ironie. Ironie und Begeisterung gehören in der Kunst zusammen und könnten zu welthistorischen Erscheinungen werden wie in den Werken von Sophokles und Shakespeare, „*bei deren Werken man sich von dem Geiste der Welt selbst ergriffen fühlt*“ (Vorl 243). Die Ironie sei keine zufällige Stimmung des Künstlers, sondern der innerste Lebenskeim der Kunst.

Wer *„nicht den Mut hat, die Ideen selbst in ihrer ganzen Vergänglichkeit und Nichtigkeit aufzufassen, der ist wenigstens für die Kunst verloren“* (Erwin 388).

Durch die Nichtigkeit der Idee als irdischer Erscheinung gelange man erst dazu, sie als wirklich zu erkennen, denn Wesen und Zeitlichkeit seien durchdrungen in der Wirksamkeit des künstlerischen Verstandes. Das Aufdämmern der Ironie bedeute jedoch nicht, daß *„das Irdische durch diesen Zauber der Kunst“* (Erwin 389) zur Vollendung erhoben werde, denn dann würde es eine ununterscheidbare Anschauung. Idee müsse entstehen und vergehen, vergehen als Irdisches, dann sei Kunst ganz Dasein und Gegenwart und Wirklichkeit, und zwar durch den *„hin und her wirkenden Verstand“* (Erwin 390), und das Schöne zeige sich nur als die Hülle eines geheimnisvollen höheren Urbildes. *„Auf dem Gipfel der Kunst“* (Erwin 391) müsse sich das Entgegengesetzte versöhnen und die Einseitigkeit auflösen.

5.8. Die Kunst als Lebenskunst

In seiner Schlußvision erklärt Adelbert, daß die Kunst identisch sei mit dem wirklichen Dasein, wenn es richtig erkannt und gelebt werde; also Kunst sei gleichzeitig Lebenskunst.

Bewußtes und Unbewußtes sind zusammen in der wahren Kunst, in der der Verstand das Bewußte vollendet und das Unbewußte umfaßt, sonst könnte er nicht in den Mittelpunkt der Kunst kommen. Das unveränderliche Wesen der Kunst sei dort, wo das wirkliche Dasein unbedeutend sei, und sie würde die Freiheit mit der Notwendigkeit verbinden. Wenn das im wirklichen Leben wegen der zeitlichen Schwäche nicht zu erreichen sei, dann sei es doch das Ziel und bliebe Gott vorbehalten oder der Nachahmung göttlichen Tuns.

Im Mittelsitz des sich selbst vollendenden Verstandes, also im Mittelpunkt der Kunst, öffne sich der leuchtende Umkreis des Weltalls, in dem alle Zweifel und Widersprüche durch das Bewußtsein der Kunst verschwunden seien.

> *Die äußeren Verhältnisse der Dinge, nach Zahl und Maß, Zeit und Raum, lösen sich zuletzt sämtlich auf in die Harmonie der Weltbewegung, die in rascher Umwälzung ein ewig festes und geordnetes Gebäude, und in leiser, dem höchsten Verstande vernehmlicher Harmonie eine lebendige Musik vollendet* (Erwin 393).

Adelbert sieht in dieser Harmonie der Weltbewegung die Verklärung des Daseins durch die Kunst, so im Glanze der epischen Poesie und mit dem Schwunge der Lyrik oder durch die Offenbarung des Daseins im Drama. Er spricht von der heiligen Gestalt der Weisheit, die ihm erscheine und dem Erkennen helfe, und die für ihre Offenbarungen das Gelübde fordere, fortzustreben nach dem Ziel der Kunst und der Schönheit, das sich in der Mitte des Weltalls finde.

6. Solgers Schönheitslehre

Solgers Schönheitsbestimmungen und seine ästhetischen Lehren finden sich originär in dem Werk „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“ von 1815. Das Buch ist im wesentlichen Grundlage der Bearbeitung in der Dissertation. Ergänzend und erläuternd wurden die „Vorlesungen über Ästhetik“ immer dann hinzugezogen, wenn es der Verdeutlichung von Solgers Philosophie nützlich war. Die „Vorlesungen“ sind eine Mitschrift von Solgers Vorlesungen in Berlin im Jahre 1819, die Heyse im Jahre 1829 veröffentlicht hat.

Solgers Kritik an den Ästhetiken des auslaufenden 18. Jahrhunderts steht ganz im Geist der Schellingschen Philosophie. Er hatte Schelling in den Jahren 1801 und 1802 kennengelernt, als er in Jena Hörer seiner Vorlesungen war. Wie Schelling geht er nicht von der Naturmystik der Romantiker, sondern von der modernen Naturforschung aus, aber er räumt

der Phantasie in der Kunst die Fähigkeit ein, die Idee in Wirklichkeit zu verwandeln. Solgers Disputationsthemen im Kreis der Hörer Schellings, zu dem auch Schellings Bruder Karl gehörte, zeigen Hinweise auf den späteren „Erwin“, z. B. *„Jedes einzelne Ding ist auch als solches das ganze Universum“* (Fricke 37) schließt auch die „Einheit der Künste“ aus dem 3. Gespräch und das „Zusammenwirken der Künste“ aus dem 4. Gespräch ein.

Im Wintersemester 1810/1811 trug der gerade zum Professor für Philosophie an der Viadrina in Frankfurt a. d. Oder ernannte 30 jährige Solger zum ersten Mal seine Ästhetik vor. Er hatte durch seine Sophokles-Übersetzung schon erheblichen Einfluß auf das deutsche Geistesleben genommen, da vor allem seine Ödipus-Übersetzung viel beachtet wurde; sie wurde von Schiller und Goethe gelesen und von beiden lobend erwähnt, berichtet Fricke. Diese Übersetzung führte auch zur Promotion als Doktor der Philosophie in Jena am 14. November 1808, *„wo er nach Ausweis der Register der Philosophischen Fakultät `als der geschmackvolle Übersetzer des Sophokles´“* (Fricke 58/59) eingetragen war. Aus der Antike bezog Solger seine ästhetischen Grundsätze genau so wie aus der Literatur des 18. Jahrhunderts. Er las italienische, spanische, französische und englische Dichter ebenso im Original wie deutsche. Goethe war für ihn der Sophokles der Gegenwart; eine Rezension der „Wahlverwandtschaften“ brachte ihm noch weit über seinen Tod hinaus die Freundschaft und Anerkennung Goethes ein.

In den Jahren ab 1803 hatte Solger neben Schelling intensiv Kant studiert und im WS 1802/1803 Fichtes Vorlesung über die Wissenschaftslehre besucht. Fricke berichtet über den Solger-Freundeskreis und belegt deren Studien:

> *Das große Erlebnis war jedoch Johann Gottlieb Fichte in seiner Vorlesung über die Wissenschaftslehre, die die Freunde im Winter 1802 auf 1803 besuchten* (Fricke 50).

Hegel schreibt in seiner Rezension zu Solgers nachgelassenen Schriften, daß dieser im Jahre 1804 Fichtes „Kollegium" über die Wissenschaftslehre gehört habe (Hegel 11, 208).

In verschiedenen Aufsätzen und kleineren Schriften ging er auf mythologische und ästhetische Grundsatzfragen ein, in denen er den Übergang von der idealistischen Kunstphilosophie zum realistischen Idealismus vertrat. Er hatte durch Mitschriften der Vorlesungen aus Jena Kenntnis über die aktuelle Entwicklung, denn er stand *„ganz den Gedanken von Schellings `Philosophie der Kunst´ nahe"* (Fricke 91), ging jedoch über dessen Fragestellungen hinaus im Hinblick auf Mythologie und Poesie.

Solgers Rede am 3. August 1810 vor der Viadrina aus Anlaß des Königsgeburtstages befaßte sich mit *„der Ansicht und dem Studium der Kunst"* (Fricke 93) und zeigt Parallelen zu Schellings Rede vor der Akademie der Wissenschaften in München am 12. Oktober 1807 mit dem

Titel „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“, die zum Namensfest des Bayernkönigs gehalten wurde. Solger forderte die Erneuerung der Ästhetik als „wahre Wissenschaft“ und entwarf seine Lehre von der Kunst und dem Schönen. In der Anschauung des Schönen zeige sich die Welt, und nur im Schönen seien *„Form und Wesen eins“* (Fricke 94).

Am 23. August 1811 wurde Solger als Philosophie-Professor an die Universität nach Berlin berufen und hielt dort im Wintersemester 1811/1812, es war das 3. Semester der jungen Universität, Vorlesungen über Ästhetik und den König Ödipus des Sophokles. Neben seinen Ästhetik-Vorlesungen plante Solger ein umfassendes Werk über die Philosophie des Schönen und der Kunst. Er arbeitete ab 1812 am Dialog „Erwin“, für den zunächst nur drei Gespräche vorgesehen waren. Obwohl er mit Fichte harmonisch zusammenarbeitete, distanzierte er sich von Fichtes Ästhetik, unterstützt vor allem von Ludwig Tieck. Solger war auf dem Höhepunkt seiner wissenschaftlichen Laufbahn, als er am 27. Juli 1814 als Nachfolger für Fichte zum Rektor der Universität gewählt wurde. Kurz danach vollendete er sein ästhetisch-wissenschaftliches Hauptwerk, den „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“.[8]

---

[8] Daten etc. aus Fricke

6.1. Der Spannungsbogen im „Erwin“

Der Weg der Schönheitssuche im „Erwin“ geht aus von den Schönheitslehren im 18. Jahrhundert. Hat das Schöne seinen Sitz in den Dingen, wie sie wahrgenommen werden, gibt es das Schöne nur als „Wirkliches und Gegenwärtiges“, wie Burke meint, oder ist nach Baumgarten das Schöne immer das Vollkommene? Beide Meinungen sind nicht haltbar, denn die Schönheit kann weder in den Dingen allein liegen noch in ihrer Absolutheit. Einige Grundgedanken sind zwar richtig, doch in der Gesamtheit treffen sie die Definition der Schönheit nicht.

Die Frage nach der sittlichen Bedeutung des Schönen wird an der Lehre Fichtes diskutiert; ungenannt, aber eingeschlossen sind dabei Kants Aussagen in § 59 KU von der „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“ und Schillers Bestimmung der Schönheit als Weg zur Freiheit des Menschen durch Erziehung. Obwohl die ethische und pädagogische Bedeutung des Schönen bis zum Ende des Dialogs immer wieder diskutiert wird, findet sich in dieser Frage keine Lösung, denn die Schönheit ist weder der Sittlichkeit untergeordnet noch bilden beide eine Einheit. Das sittliche Handeln ist rein praktisch, während das künstlerische Handeln praktisch und theoretisch ist. Die Ethik ist die praktische Verwirklichung der Idee des Guten; beim Schönen dagegen muß das theoretisch Erkannte durch Handeln erscheinen, oder die Erscheinung muß selbst Handeln sein.

Da nun das Schöne nicht im Objekt liegt und auch nicht mit der Sittlichkeit vergleichbar ist, wird Kants Behauptung untersucht, schön sei das, was ohne alles Interesse, aber notwendig und allgemein gefalle. Darin wird die Ansicht gesehen, daß das Schöne nur subjektiv, nur ein Ergebnis des Subjekts und seiner Anlagen und Fähigkeiten sei, und daß das Schöne nur in der vom Menschen empfundenen Erscheinung seinen Sitz haben könne. Diese Auffassung hat zwar viel für sich, kommt dem subjektiven Wesen der Schönheit nahe, läßt aber alle objektiven Eigenschaften des Schönseins außer Betracht. Also kann die Kantische Lehre die Schönheit ebenfalls nicht vollständig bestimmen.

Die Vorstellungen der Romantiker, die das Schöne im Bereich der Idee und des Ideellen ansiedeln, haben zwar eine gewisse Berechtigung, aber die Ideen und das Göttliche werden zu sehr mit dem Schönen vermischt und zu wenig unterschieden.

Am Ende des ersten Gesprächs sind die Schönheitsbestimmungen des englischen Sensualismus, des frühen Idealismus von Baumgarten bis zu den Romantikern untersucht und diskutiert worden, aber eine Festlegung kann es nicht geben. Die gängigen Schönheitsansichten sind beurteilt und mit ihren Widersprüchen als nicht ausreichend dargestellt worden.

Im zweiten Gespräch soll die Ableitung des Schönen aus höheren Vorstellungen untersucht und geprüft werden, ob eine widerspruchsfreie Erklärung möglich ist. Dabei geht es zunächst um die Frage, ob das Schöne

ein Abbild des Musters ist. Die Idee steht im Mittelpunkt dieser Erörterungen, weil sie immer Muster oder Vorbild der wirklichen Dinge ist. Vom Schönen als Erscheinung einer Idee werden die Ideen des Wahren und Guten abgegrenzt, mit dem Ergebnis, daß die Schönheit nicht durch ein einzelnes Erkenntnisvermögen zu bestimmen ist, weil die Vorstellung des Schönen als Abbild eines Musters zur Erkenntnis nicht ausreicht.

Eine Vision soll die Erklärung näherbringen, in der Zentralpunkt ist, daß die Schönheit der Offenbarung bedarf. Diese Offenbarung wird zunächst als Traum vorgestellt, im weiteren Verlauf wird die „Offenbarung des Schönen“ jedoch zum festen Begriff. Im Innersten des Menschen ist Licht, dort ist Gott oder die Idee, oder das Vollkommene, und auch die Idee der Schönheit gehört dazu, die als Erscheinung durch die Kunst in unsere Welt tritt. In dieser Vision geht der Weg von der Offenbarung über die Idee zur Verwandlung durch den Künstler. Es ist ein dialektischer Weg, der das Werden des Schönen beschreibt, von der Offenbarung zur Feststellung der Idee, zum Wissen in der Erkenntnis und zur Vermittlung durch den Künstler.

Schon jetzt läuft die Bestimmung des Schönen auf die Kunst zu, und am Schluß wird festgestellt, daß die höchste Kunst die Lebenskunst ist. Aber zunächst wird noch die Frage erörtert, ob Schönheit eine Einheit von Wesen und Erscheinung ist. Das ist sie, wenn sie zur Wahrnehmung kommt, und dann ist es Offenbarung. Diese Aufhebung von Widersprüchen bestimmt auch andere Ideen, so das Wahre, das Gute und das Selige, deren

Unterschiede zum Schönen festgehalten werden. Für die Ursachen der Schönheit gibt es keinen bestimmten Ort, doch ist in jedem schönen Ding die ganze Welt enthalten. Aber wie erkennt man das?

Kommt die Erkenntnis des Schönen wie eine Offenbarung über die Menschen? Solgers Offenbarungsbegriff ist nicht passiv, sondern bedeutet aktives Mitwirken, und dazu sind alle Erkenntniskräfte des Menschen gefordert. Aber irgendwo muß es einen Anfang des Erkennens des Schönen geben und damit die Scheidung des Schönen von anderen Dingen. Am Anfang steht die Idee, die sich in der Erscheinung auflöst, das klingt immer wieder durch als Meinung, aber wie ist dieser Weg erkennbar? Die Phantasie als Seelenkraft muß helfen, und dieser Phantasiebegriff bekommt die Bedeutung der höheren Erkenntnis. Die Schönheiten von Körper und Seele werden untersucht und deren Harmonien und Disharmonien; aber die einfache Lösung für die Erkenntnis des Schönen bietet sich noch nicht an; zunächst müssen die Gegensätze geklärt werden.

Die Schönheitsauffassung der Antike, der die Notwendigkeit oder das All zugrunde liegt, und die der christlichen Welt, die von der Einheit oder Freiheit ausgeht, werden in ihrer Gegensätzlichkeit besprochen, und es werden subjektive und objektive Schönheiten mit denen verglichen, die von der Freiheit und Notwendigkeit herstammen. Der Gegensatz von Wesen und Erscheinung ist auch der von der göttlichen Schönheit bzw. der Idee und der irdischen Verwirklichung, für die ein Übergang gefunden werden muß.

Die Gegensätze der ideellen und der erscheinenden Schönheit verbinden sich in der Wirklichkeit, so wie das Schöne auch alle anderen Gegensätze auflöst. Das geschieht durch die Kunst, die als Gabe Gottes bezeichnet wird. Noch ist die Lösung für die Schönheitssuche nicht gefunden, aber sie ist näher gekommen durch die Konzentration auf die Kunst.

Im dritten Gespräch konzentriert sich die Schönheitssuche auf die Kunst, die als fortwährender Schöpfungsakt angesehen wird. In diesem Schöpfungsakt ist das Schöne der Stoff, durch den Kunst gestaltet wird, das Schöne ist die Idee, die im Kunstwerk aufgeht. Dieses Schöne muß als Wirkung in den Richtungen von Symbol und Allegorie erkannt werden.

Welche Rolle spielt die Natur und die Nachahmung der Natur bei der Entstehung des Schönen? Soll Natur Vorbild der Kunst sein? Sicher gibt es schöne Natur, aber sie wird erst schön durch das von Menschen Hineingedachte; sie gibt zwar Vorlagen, und in dem Sinn kann Schönes Nachahmung der Natur sein, aber die stumme Natur gelangt nur durch Schönheit zum Sprechen. Für diesen Vorgang als Schöpfungsakt bedarf der Künstler der Phantasie als Kraft der Seele, um die schönen Dinge zu schaffen. Die Welt muß nach den Grundsätzen der Kunst und nicht die Kunst nach der gemeinen Welt beurteilt werden. Zur Kunst gehören Begeisterung und Begeistung des Künstlers, um Phantasie in Wirklichkeit zu verwandeln.

Symbol wird als Oberbegriff angesehen für das, was im Kunstwerk als Idee erscheint. Symbol im engeren Sinn ist die Erscheinung des Schönen, die direkt erkennbar ist, während es in der Allegorie auf etwas anderes hindeutet. Das Symbol ist mehr in der antiken Kunst erkennbar, die Allegorie mehr in der christlichen, aber häufig gibt es auch Überschneidungen. Durch Symbol und Allegorie wird das Schöne in der Kunst gerettet.

Die Offenbarung des Schönen erfolgt durch Handeln in der Kunst, durch Kunstschaffen vor allem, aber auch durch Kunsterkennen. Das Schöne tritt im Einzelwerk hervor, aber auch in der Kunst als Ganzem. Durch Kunst kann alles schön werden, sogar die häßlichen Dinge des Lebens. In der Kunst werden Gegensätze verbunden, sie erklärt das Schöne und rettet es und seine Idee durch Aufzeigen der wahren Bedeutung.

Nach der allgemeinen Betrachtung der Kunst werden die Künste im einzelnen erklärt. Sie gipfeln in der Poesie, die auch Ausgangspunkt für alle Kunst ist. Zuerst erschien die Epik, die dann mit Lyrik verbunden das Drama hervorbrachte. Das System der Künste gliedert sich weiter in die Musik und die körperlichen Künste, die unterteilt sind in Plastik, Malerei und Architektur.

Was haben alle Künste gemeinsam, was verbindet sie miteinander? Diese Frage wird am Schluß des dritten Gesprächs behandelt. Gibt es eine Einheit der Künste? Im Schönen treffen sich natürlich alle Künste, das Schöne ist

Merkmal jeder einzelnen Kunst. Aber es gibt auch andere Merkmale, die die Künste verbinden. So gibt es Ähnlichkeiten zwischen Musik und Malerei durch den vorherrschenden Begriff, oder zwischen Architektur und Skulptur durch den äußeren Stoff; die Architektur umfaßt und verknüpft die körperlichen Künste so, wie das Drama sich zu Epos und Lyrik verhält. Die Musik als Kunst der Zeit ist der Poesie als geistiger Kunst verwandt. Weitere Merkmale werden diskutiert nach Für und Wider mit den Feststellungen, daß durch die Idee eine Einheit in allen Künsten ist, daß alle Künste Tempel der Schönheit sind, daß in der Kunst Seele und Leib eins werden, daß die Künste eine organische Einheit sind, auch wenn sie in der Wirklichkeit nur einzeln vorkommen.

Die Künste bilden eine organische Einheit durch die Idee der Schönheit. Das ist einer der Gedanken, die aus dem dritten Gespräch ins vierte übernommen werden. Schönheit und Kunst gehören zusammen wie Wahrheit und Philosophie oder Moral und Religion. Aus der Phantasie entwickelte sich Kunst, das ist sichtbar in der Poesie, deren Anfänge mythologische Urgedanken sind.

Zur Einheit der Künste gehört auch deren Zusammenwirken, für das als deutlichstes Beispiel das antike Drama zu zählen ist, in dem Epos und Lyrik, durch musikalischen Gesang im Chor unterstützt und umrahmt von Architektur, Plastiken und Malerei, zur Einheit verschmelzen. Die Parallele dazu findet sich gegenwärtig nur noch im Gottesdienst, in dem Lied und

Chor im Dom der bildenden Künste zu Hause sind; allerdings ist dabei der Übergang von der Kunst zur Religion zu beachten.

Mittelpunkt aller Kunst ist die Idee, aber das ist eine unsichtbare Mitte, die man sich beim Kunstwerk einfach dazu denken muß. Auch das Schöne ist die Idee der Mitte, die beim Übergang in die Wirklichkeit unsichtbar wird.

Die Phantasie als eine Art von höherer Anschauung ist die Urkraft zur Erkennung und Schaffung des Schönen. Die sinnende Phantasie bringt die Allegorie hervor und die bildende Phantasie das Symbol, doch wird die Phantasie dadurch nicht getrennt, weil die Welt des Schönen Ausgangspunkt ist. Das Schaffen des Begriffs aus der Phantasie zur Besonderheit geht über in das Bilden der Wirklichkeit. Die Kräfte der Phantasie werden durch den künstlerischen Verstand entwickelt und zusammengehalten, der das Schöne aus der Idee zur Wirklichkeit hervortreibt.

Die Offenbarung des Schönen geschieht durch das Wunder der Kunst, indem die Idee durch den künstlerischen Verstand in das Besondere übergeht. Wenn das Dasein des Menschen richtig gelebt wird, dann ist es mit Kunst identisch, dann ist Kunst gleichzeitig Lebenskunst.

6.2. Die Dialektik im Dialog

Solger meint, daß der Dialog die richtige philosophische Form sei, daß im Dialog das Ich aufgehe und der Dialog selbst Philosophie sei. Im Dialog stellt jeder der Gesprächsteilnehmer seine eigenen Überzeugungen dar und führt sie dem Leser vor, die sich dann aber zusammenfinden zur Wahrheit der Philosophie. Es ist eine dialektische Bewegung im Dialog, die im „Erwin“ der Untersuchung der Frage dient, was Schönheit ist. Dabei kommt es immer wieder zu Rückblendungen und zu vielen Wiederholungen, die mit neuen Argumenten widerlegt werden müssen. Der logische Dreischritt von These, Antithese und Synthese ist das Merkmal der Gespräche, in denen Adelbert der Gesprächsführer ist.

Ein Dialog im ursprünglichen Sinn, also eine Unterredung zwischen zwei Personen, ist im Grunde nur die Einleitung zum „Erwin“, darauf wurde schon hingewiesen. Aus dem Gespräch mit dem Freund entwickelt sich eine Vorlesung, die Adelbert ihm hält und die aus den vier Gesprächen besteht, in die der „Erwin“ unterteilt ist. Meistens ist Adelbert an den Einzelgesprächen beteiligt, die mit den anderen drei Teilnehmern geführt werden. Dabei ist Erwin der gelehrige Schüler, der im dialektischen Dreischritt von Punkt zu Punkt geführt wird. So geht es auch in den selteneren Diskussionen mit Bernhard, der seine Ursprungsmeinung immer wieder durchklingen läßt. Anselm tritt als gleichberechtigter Partner von Adelbert auf und ist schwerer zu überzeugen. Wenn die Diskussion sich den Hauptpunkten nähert, dann hält Adelbert oft längere Monologe, um

seine Lehrmeinung zu verdeutlichen. Damit das nicht als Dozieren erscheint, greift er sogar zum Mittel der Vision, die er wiedergibt.

Immer geht es um das Suchen nach der Schönheitsbestimmung, die das weiterführende Moment aller Diskussionen ist; es geht um die Auffindung und Begrenzung der in den Gesprächsteilen vorgegebenen Antworten auf Fragen, die den Zusammenhang von Gründen, die sich während des Gesprächs ergeben, erklären und damit Übereinstimmung und Unterschiede verdeutlichen.

Dialogische Philosophie und dialektische Philosophie fließen im „Erwin“ zusammen und bilden den Rahmen für Solgers Kunstphilosophie. Einerseits ist das Gespräch im Dialog Ausdruck eines Denkens, das die Klärung des Schönheitsbegriffs sucht, es ist strebende Grundlage der Bestimmung des Schönen im Ganzen der Kunst und des Lebens. Solger geht von den bekannten Ästhetiken seiner Zeit aus und sucht im Gespräch deren Weiterentwicklung. Andererseits ist Adelberts Disputierkunst das Mittel, durch Denken und Sprechen in Widersprüchen Abschweifungen zu vermeiden und, wenn auch oft auf Umwegen, die Wahrheit zu finden. Die Wechselgespräche, die Adelbert mit Erwin, Anselm und Bernhard führt, nehmen bewußt die Widersprüche der Ästhetik des 18. Jahrhunderts auf, analysieren das Bekannte, klären die Begriffe und suchen als Synthese eine neue und höhere Form der Schönheit.

Bei Solger ist Dialektik zunächst das Verfahren, wie es oben beschrieben ist, also die dialogische Struktur der Gespräche, um im dialektischen Dreischritt Widersprüche zu überwinden. Aber man kann als seine Dialektik auch die Herausarbeitung von gemeinem und höherem Bewußtsein und Erkennen bezeichnen, deren Grundlagen und Entwicklungen und ihre Identität. Die Idee ist für Solger Ausgangspunkt des Denkens, sie dient der höheren Erkenntnis, während der gemeine Verstand die Dinge in einfachen Beziehungen sieht. Das Schöne ist für ihn eine Sache des höheren Erkennens, die er auch als Offenbarung bezeichnet, weil sie einer der gewöhnlichen Erkenntnis nicht faßbaren Ideenreligion angehört.

Zum „Dialog“ noch eine Anmerkung: Goethe und Hegel hielten Solgers Dialog für schwer lesbar. Andere schlossen sich dieser Meinung an. Der Verfasser hat im Rahmen eines Seminars mit etwa zwanzig Studentinnen und Studenten Teile aus der „Erwin“ mit wechselnden Personen lesen lassen. Es wurde ein großer Erfolg. Wie im Theater stieg die Spannung so, dass die Sitzung verlängert wurde.

VI. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher

1. Schleiermachers Ästhetik

Schleiermachers Ästhetik gehört zu den weniger bekannten Lehren des Deutschen Idealismus, obwohl sie vielleicht zu den bemerkenswertesten zu zählen ist. Selbst in einer aktuellen Lebensbeschreibung[9] wird seine Ästhetik nicht gewürdigt, und zu deren Grundlage, den Vorlesungen über Ästhetik, findet sich nur ein Nebensatzhinweis ohne Zeitangabe.

Friedrich Schleiermacher ist bekannter durch seine theologischen Schriften und seine Predigten. Zur Philosophie zählen seine Sittenlehre, die Dialektik, die Staats- und Erziehungslehre, Aussagen zur Geschichte der Philosophie, Abhandlungen zur Psychologie und philosophischen Einzelthemen sowie Reden und Akademievorträge. Die Reden vor der Königlichen Akademie in Berlin in den Jahren 1831 und 1832 haben die Kunst als Thema und können zur Ästhetik gerechnet werden.

Immer noch gern gelesen sind „Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels ‚Lucinde' ", Schleiermachers Ergänzung zu Schlegels erfolgreichem Frauenroman. Als Meisterwerk gelten seine Übersetzungen der

---

[9] Kantzenbach, „Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher", Hamburg 1967, 7. Aufl. 32. Tsd. 1995.

Platonischen Dialoge, die noch heute die deutsche Platon-Kultur beherrschen. Von Platon ist Schleiermacher ebenso geprägt wie von Kant, mit dem er sich bereits als Student in Halle auseinandersetzte. Er war Erzieher, Prediger, Schriftsteller und Übersetzer; in Halle begann 1804 seine Professorenlaufbahn, die 1810 zur neuen Universität nach Berlin führte. Gleichzeitig arbeitete er in Berlin mit W. v. Humboldt im Preußischen Kultusministerium an der Neugestaltung des Erziehungswesens.

Die ersten Vorlesungen über Ästhetik hielt der inzwischen 50–jährige Friedrich Schleiermacher im Jahre 1819 an der Berliner Universität. Es gibt von ihm keine Arbeiten zu dem Thema vor dieser Zeit, abgesehen von Hinweisen zu Kunst und Religion oder Kunst und Ethik in Reden und anderen Schriften. Odebrecht sagt zu diesen Semester-Vorlesungen Schleiermachers:

> *Sein Ästhetik-Kolleg füllte eine Lücke aus, die in dem Programm der Berliner Universität durch den im Herbst dieses Jahres erfolgten Tod K. W. F. Solgers entstanden war* (Od XXIII).

Nach Odebrecht scheint es eine Linie zu geben von Solger über Schleiermacher zu Hegel, denn im Anschluß an Schleiermacher hielt Hegel im Wintersemester 1820/21 seine erste Vorlesungsreihe über Ästhetik, die er dann 1823 wiederholte.

Schleiermacher las im Sommersemester 1825 erneut über Ästhetik und wiederholte das Thema im Wintersemester 1832/33. *„Dazwischen lagen wieder zwei Kollegien von Hegel“,* sagt Odebrecht (Od XXIII). Diese beiden „Kollegien“ hielt Hegel 1826 und 1828/29; Schleiermacher griff also nach Hegels Tod im Jahre 1831 das Thema wieder auf.

Schleiermacher hatte die Absicht, *„die Aesthetik eigenhändig noch als selbstständiges Werk zu bearbeiten und herauszugeben“* (Lo IV/V), schreibt sein Schwiegersohn Carl Lommatzsch; er wurde jedoch durch den Tod 1834 daran gehindert. Lommatzsch erhielt vom Verlag Reimer den Auftrag, für die Schleiermacher-Gesamtausgabe die Ästhetik aus dem Nachlaß zu erarbeiten. Er schien dazu besonders geeignet, weil er ein eigenes Werk über Ästhetik geschrieben hatte.[10]

Die „Vorlesungen über die Aesthetik“, herausgegeben von „Dr. Carl Lommatzsch, Professor am Köllnischen Realgymnasium zu Berlin“, wurden 1842 mit dem Titelzusatz „Aus Schleiermacher’s handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften“ bei G. Reimer in Berlin gedruckt und verlegt. Von dem Werk erschien 1974 ein photomechanischer Nachdruck bei Gruyter in Berlin.

---

[10] Lommatzsch, Prof. Dr. Carl: „Die Wissenschaft des Ideals oder die Lehre vom Schönen“, Verlag Reimer, Berlin 1835.

Aus dem Vorwort ist zu entnehmen, daß Lommatzsch das Manuskript der Vorlesungen von 1819, das mit Randbemerkungen auch als Grundlage für die Vorlesungen von 1825 diente, vorlag. Von den Vorlesungen 1832/1833 hatte er „*in einzelnen skizzirten Bemerkungen*“ (Lo VI) eine neue Bearbeitung und Umgestaltung zur Verfügung. Außerdem spricht er von „*Collegienheften*“ (Lo V, VI, IX u. X), Mitschriften bzw. Nachschriften aus den Vorlesungen und benennt dazu sechs ehemalige Studenten, von denen er diese Hefte erhalten hatte. Er erwähnt auch die Vorlesungen und Reden vor der Akademie der Wissenschaften über den Begriff der Kunst.

Lommatzsch spricht von drei Möglichkeiten, die „Ästhetik Schleiermachers“ zu bearbeiten:

a) Auf der Grundlage des Ursprungsmanuskripts mit den Erweiterungen aus den späteren Vorlesungen, mit den Ergänzungen aus den Collegienheften und den Akademie-Reden weitgehend „Schleiermacher-Text-getreu“ eine Ästhetik aufzustellen. Aber dann würde so „*der gesammte philosophische Geist ... nur in Trümmern gegeben worden sein*“ (Lo VII).

b) Dann überlegt er die Möglichkeit, alle vorliegenden Arbeiten „*in eins zu verarbeiten“* (Lo VII) zu einer gemeinsamen Einheit.

c) Eine dritte Möglichkeit sah er darin, *„eine Art seiner ästhetischen Vorlesungen selbst zu Grunde zu legen und das andere ergänzend damit zu verknüpfen“* (Lo VIII).

Für die dritte Möglichkeit entschied sich Lommatzsch. „*Dieser letztere Weg ist nun von dem Herausgeber als der entsprechendste gewählt worden“* (Lo IX). Es entstand eine 700 seitige „Schleiermacher-Ästhetik“, in die der „sachkundige“ Prof. Lommatzsch seine eigenen Vorstellungen einbrachte. Dazu bemerkt Odebrecht:

> *Es besteht kein Zweifel, daß die von Lommatzsch 1842 herausgegebenen Vorlesungen dem Geiste Schleiermachers weder inhaltlich noch formal gerecht werden* (Od XXIV).

Odebrecht spricht von Mängeln der Diktion und Struktur, die auf unzureichende Verfassung der benutzten Nachschrift zurückzuführen seien, und die zu Verkennung und Geringschätzung der ästhetischen Ansichten Schleiermachers geführt hätten. „*Von einer wirklich kritischen Auswertung ... kann nicht geredet werden*“ (Od XXVI), beurteilt Odebrecht die Arbeit von Lommatzsch. Odebrechts Meinung ist auch heute noch vorherrschend.

Bei Gruyter in Berlin erschien 1931 „Friedrich Schleiermachers Ästhetik“, herausgegeben von Rudolf Odebrecht im Auftrage der Preußischen Akademie der Wissenschaften und der Literatur-Archiv-Gesellschaft zu Berlin. Es sei keine Neubearbeitung der Lommatzsch-Ausgabe, heißt es im Vorwort, sondern auf Grund der benutzten Unterlagen könne „*von einer*

erstmaligen Ausgabe der Ästhetik Schleiermachers gesprochen werden“ (Od V), denn die sei „*in ihren systematischen Grundlagen bis zum heutigen Tage unbekannt geblieben*“ (Od XVII). Sie sei das Erbe der „Urtheilskraft“ von Kant, „*Baumgarten – Kant – Schleiermacher bilden die Stufen des Aufstieges der Ästhetik“* (Od XXII), erklärt Odebrecht dazu, und Schleiermacher „*nahm ... die Anregungen, wo er sie fand: von Schelling, Schiller und Solger“* (Od XXI).

Auf 350 Seiten stellt Odebrecht diese „neue“ Ästhetik Schleiermachers vor, in der er die Vorlesungsunterlagen von 1819 und 1825 als Grundlage nimmt. Die Vorlesungsnotizen von 1832/33 befinden sich am Ende des Werkes, ebenso die Reflexionen. Eine studentische Nachschrift (Bluhme) ist in den Text eingearbeitet, aber durch kleinere Schrift kenntlich gemacht, und die Nachschrift Bindemanns von 1825 wurde zum Vergleich und bei Hinzufügungen herangezogen. Zusätze und Ergänzungen des Verfassers zu den Originaltexten sind ebenfalls kenntlich gemacht.

Lehnerer meint dazu, Odebrecht folge dem Grundsatz, „*Schleiermachers Manuskript in den Vordergrund zu stellen, nur bedingt*“ (Le XXVIII), denn er stelle das Werk aus verschiedenen Unterlagen zusammen. Deshalb vertritt er die Meinung, man müsse die von Schleiermacher selbst verfaßten, durchgängigen Texte „*in einen gut lesbaren Zusammenhang ... bringen*“ (Le XXIX).

Auf dieser Grundlage erschien 1984 im Felix Meiner Verlag in Hamburg, herausgegeben von Thomas Lehnerer „Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Ästhetik (1819/25), Über den Begriff der Kunst (1831/32)“, eine weitere Ästhetik Schleiermachers. Lehnerer hält sich bei der „Ästhetik“ an Schleiermachers Grundheft von 1819 und die Niederschrift von 1825, an deren Echtheit gewisse Zweifel bestehen. Er teilt die „Ästhetik“ in die Einleitung nach dem Grundheft und die Darstellung der Künste sowie im zweiten Teil in die Darstellung der Künste nach der Niederschrift von 1825. Der Abschnitt „Über den Begriff der Kunst“ enthält die Akademiereden von 1831 und 1832. Lehnerer benutzt dafür zwei Originalmanuskripte von Schleiermacher sowie ein drittes fragmentarisches Manuskript für eine weitere geplante Akademierede. Odebrecht hat nach Lehnerers Meinung die Manuskripte für die Akademiereden nicht gekannt (Le XXIII).

Zu dieser jüngsten Schleiermacher-Ästhetik von knapp 200 Seiten gibt es eine Rezension der Schleiermacherforschungsstelle bei der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in Berlin von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond, in der auf viele Ungenauigkeiten und Fehler hingewiesen wird. Danach kann „*Lehnerers Ausgabe die Odebrechtsche ohnehin nicht ersetzen*“ (Rez 195), und dem Leser würden bedenkliche Mängel zugemutet. Die von Lehnerer benutzte Niederschrift von 1825 z. B. halten Arndt und Virmond für eine anonyme studentische Nachschrift.

Auch die Odebrecht-Ausgabe wird von Arndt und Virmond kritisiert, weil das Verfahren der Montage von Manuskript und Nachschrift mit kritischer Edition unvereinbar sei und der „*Text oft syntaktisch verändert und durch irrige Ergänzungen entstellt wird*“ (Rez 191).

Ein Abwägen der kritischen Aussagen und eigenen Beurteilungen der drei Ästhetiken führt zu dem Ergebnis, diese Arbeit zunächst auf Odebrecht abzustützen, in Zweifelsfällen Lehnerer hinzuzuziehen und Lommatzsch nur kommentierend ergänzend zu benutzen. Das empfahlen auch die Mitarbeiter der Schleiermacherforschungsstelle in Berlin während eines Gesprächs im Dezember 1999. Für die Akademiereden ist Lehnerer Grundlage. Ziel dieser Arbeit ist es, Schleiermachers Schönheitsbegriff aus seiner Ästhetik zu erarbeiten.

Die Schleiermacherforschungsstelle in Berlin ordnet das umfangreiche Material über Schleiermacher und besorgt die Herausgabe einer neuen Kritischen Gesamtausgabe seiner Werke, an der namhafte Wissenschaftler mitwirken, u. a. die im vorigen Abschnitt genannten Professoren Arndt und Virmond. Von der ursprünglich auf 40 Bände und jetzt nach Informationen im Januar 2000 aber auf 55 – 60 Bände angelegten Ausgabe sind seit 1984 vierzehn Bände erschienen, zuletzt 1998 aus der II. Abteilung „Vorlesungen“ der 8. Band, die „Vorlesungen über die Lehre vom Staat“, 968 Seiten, hg. von Walter Jaeschke. Allein diese Abt. II sieht 17 Bände vor, von denen bisher nur die „Staatslehre“ erschienen ist. Die

„Vorlesungen über die Ästhetik“ sind in der II. Abteilung als 14. Band vorgesehen.

An der Neuausgabe der „Ästhetik“ wurde seit Jahren in der Forschungsstelle gearbeitet. Nachdem jedoch in den Jahren 1998 und 1999 als Folge der Finanzkrise sowohl die Mittel der Landeskirche als auch die Staatsmittel zusammengestrichen wurden, mußte die wissenschaftliche Planstelle für diese Arbeit aufgegeben werden. Es ist deshalb in naher Zukunft[11] nicht mit der „Ästhetik“ im Rahmen der „Kritischen Gesamtausgabe“ zu rechnen. Bei der Erarbeitung von Schleiermachers Schönheitsbestimmungen muß diese Entwicklung berücksichtigt werden; es fehlt die wissenschaftlich kritikfreie Edition.

2. Der Begriff der Ästhetik und das Schöne in der Einleitung zur Vorlesung von 1819

Schleiermachers Ästhetik ist Philosophie aus der Praxis und für die Praxis, sie hat die Kunst als Schaffen und als Erkennen zum Gegenstand, und die Werke der Kunst sind für ihn Werke der Freiheit.

---

[11] Nach Auskunft des Verlages Gruyter in Berlin am 27.1.2000 nicht vor dem Jahre 2010.

Der Name „Ästhetik“ bedeutet für Schleiermacher „*Theorie der Empfindung und / wird / so der Logik gegenübergestellt*“ (Od 1). Er sei neueren Ursprungs und erst seit Wolff und Baumgarten ein Begriff der Philosophie, denn ursprünglich *„behandelte man unter dem Namen Ästhetik als Gegenstück zur Logik das Schöne*“ (Od 1).

Ästhetik sei früher nach der Form der Logik gesehen worden, und man habe von ästhetischen Urteilen, Begriffen und Schlüssen gesprochen. „*Diese Form war ihr unangemessen*“ (Od 2), weil ästhetische Urteile auf die Vergleichung der sinnlichen Eindrücke untereinander beschränkt gewesen seien.

Schleiermacher schließt sinnliche und sittliche Empfindungen für die Ästhetik aus, weil sie praktisch sind und „*in Handlungen ausgehn*“ (Od 2). Es bleibt dann für die Ästhetik nur noch die Empfindung für das Schöne, dessen Begriff als “schwierig“ bezeichnet wird. „*Wir setzen den Inhalt als bekannt voraus“* (Od 2), heißt es weiter. Das scheint sich auf die Kantischen Definitionen aus der „Analytik des Schönen“ (KU) zu beziehen, denn wie in den „vier Momenten“ ist vom „*Wohlgefallen*“ die Rede und vom „*Verweilenwollen ... ohne weitere Tätigkeit*“ (Od 3), analog zur Erklärung des Schönen „*ohne alles Interesse*“ (KU 16) bei Kant.

Das „Wohlgefallen am Schönen“ bezeichnet Schleiermacher als den eigentlichen Gegenstand der Ästhetik (Od 3), deshalb habe man sie auch „Theorie des Schönen“ genannt, diesen Ausdruck jedoch inzwischen „*als*

unpassend verändert“ (Od 3). „*Doch wäre es zu wünschen, wenn ein passenderer Name allgemein würde*“ (Od 3).

Ist die Empfindung des Schönen Wirkung eines Gegenstandes, dann muß man fragen: „*Wo kommt der Gegenstand her?*“ (Od 3). Das Schöne findet sich in der Natur und in der Kunst. Die Kunst ist bedeutender, „*durch sie entsteht die größte Masse schöner Gegenstände*“ (Od 3). Kunst dient dann der Bildung des Geschmacks oder der Empfindung des Schönen, „*über die das Geschmacksurteil die Reflexion ist*“ (Od 3), und so sei es auch bei Kant in der Theorie der Urteilskraft.

Durch die Feststellung Schleiermachers, der Kunst als „*Produkt der menschlichen Tätigkeit*“ (Od 3) sieht, gibt er seiner Ästhetik die Richtung von der „Theorie der Empfindung“ zu einer Kunsttheorie, mit besonderer Gewichtung der Theorie der Kunstproduktion. Das aber hat Bedeutung für seinen Schönheitsbegriff, denn dann ist das Schöne neben dem Naturschönen überwiegend ein Ergebnis der Handlung des Künstlers.

Er fragt nach dem Geschmacksurteil und dem zugrundeliegenden Gefühl, das „*nie praktisch werde*“ (Od 3), denn das Hervorbringen des Schönen und das Empfinden des Schönen verhalte sich „*wie Spontaneität und Rezeptivität*“ (Od 3). Es sei dieselbe Richtung, nur selbsttätig oder empfangend, nur graduell unterschieden, aber nahe zusammen. Je lebhafter das Wohlgefallen für das Schöne sei, desto größer der Wunsch, „*es zu produzieren oder nachzuahmen*“ (Od 3).

Aus diesen Überlegungen zieht Schleiermacher den Schluß:

> *Wird das Schöne größtentheils durch menschliche Thätigkeit hervorgebracht, so ist auch Hervorbringen und Aufnehmen dasselbe* (Od 4).

Bei Lehnerer steht dieser Satz kommentarlos als vierter Satz im Text (Le 3) und macht deutlich, daß die Gedankenabfolge Schleiermachers der Ergänzung durch die studentischen Mitschriften bedarf, wie sie bei Odebrecht zu finden ist. Es heißt dort erläuternd, wenn die Neigung fehle, das Schöne aufzunehmen, gebe es auch keine Neigung zum Hervorbringen.

Schleiermacher untersucht noch eine andere Ansicht der Empfindung, die das Schöne hervorbringt: „*daß ihre Erzeugung in dem Betrachtenden der eigentliche Endzweck des Hervorbringenden ist*“ (Od 4). Doch dann ist die Kunst nur Mittel zum Zweck, das sei dann Ausartung der Kunst; die Wirkung darf nicht Gegenstand der Betrachtung sein, und der Künstler „*darf nicht abhängen von der Beschaffenheit derjenigen, denen er sein Kunstwerk hingibt*“ (Od 5).

> *Sieht man die Empfindung nicht als Wirkung an, sondern als Zweck, so ist die Kunst überall in dem Maaße ausgeartet, als die Künstler für einen ohne ihre Mitwirkung entstandenen Geschmack arbeiten. Der Künstler erregt den Geschmack. Artet die Sache dahin aus, daß er für den bestehenden Geschmack arbeitet, so muß die Kunst von neuem anfangen.* (Le 3/4).

Diese Aussage Schleiermachers findet sich bei Lehnerer ohne Zusatz, im Gegensatz zu Odebrecht. Sie löst die Frage aus, wie der Geschmack und damit das Empfinden des Schönen entsteht. „*Doch aus nichts anderem als aus der Kunst; die Kunstgegenstände bilden den Geschmack*“ (Od 5). Aber mit dieser Ansicht würde man „*vom falschen Ende anfangen*“ heißt es weiter, denn wenn der Künstler abhängig arbeitet, so wäre das die Umkehrung der natürlichen Verhältnisse.

Es ist auch zu fragen, wie weit eine solche Geschmacksdefinition noch mit Kant übereinstimmt, der in § 1 KU das Geschmacksurteil als ästhetisch bezeichnet und es als dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nur subjektiv sein kann. In der Fußnote zu § 1 KU sagt Kant weiter, daß der Geschmack „*das Vermögen der Beurtheilung des Schönen sei*“ (KU 4).

Schleiermacher schränkt mit dieser hypothetischen Aussage die Bestimmung des Schönen im Gegensatz zu Kant auf die Kunst ein. Danach liege die Quelle der Theorie des Empfindens in der Theorie der Kunst, sagt er. Doch das ruft sofort die Frage auf, ob das Schaffen des Schönen „*freie menschliche Production*“ (Od 5) ist oder Nachahmung, gar Nachbildung des Naturschönen?

> *Ist also das Schöne freie menschliche Production, so muß man es nicht in der Form des [páthema], sondern der Handlung aufsuchen, und also nach der Theorie der Kunst fragen. Sieht man aber die Quelle des Schönen in der Natur, so muß man die Untersuchung mehr auf den Begriff des Schönen richten* (Le 4).

Wenn Schleiermacher hier das Schöne im Kunstwerk vom Gefühl, vom Empfinden und seinem Gegenstand löst und auf das Handeln bezieht, dann ist das ebenso weit über Kant hinausgehend, wie eine „Begrifflichkeit“ des Naturschönen. Er geht weiter auf dem Weg, den vor ihm Humboldt bei der Schönheitssuche eingeschlagen hat und auf dem Solger das Schöne schließlich nur der Kunst zuordnete.

Doch Schleiermacher erklärt ausdrücklich, „*das Schöne sei ursprünglich in der Natur gegeben*“ (Od 6), und dieses ursprünglich Gegebene sei bildend für den Künstler und den Kenner, und man müsse deshalb darauf zurückgehen. Er sieht ein „Dilemma“ darin, ob „das Ganze“, die Quelle des Schönen, mehr aus der Natur oder aus der Kunst zu betrachten sei. Der Meinung, man dürfe nicht auf die Empfindung allein zurückgehen, fügt er auch die Überlegung hinzu, der Empfindung „*auf immer den Abschied*“ zu geben, und die Frage, „*ist die Theorie des Schönen indifferent gegenüber dem Verhältnis zwischen Natur und Kunst?*“ (Od 6).

3. Hat das Schöne in der Natur oder Kunst seinen Sitz?

Mit der Titelfrage dieses Kapitels überschreibt Odebrecht den zweiten Teil der Einleitung, während bei Lehnerer nur durch eine römische Ziffer der neue Absatz bezeichnet ist. Die Titelfrage stammt also nicht von Schleiermacher, sondern ist von Odebrecht eingeschoben, und der Inhalt des Abschnitts ist auch nur der Versuch einer Antwort.

> *Die Frage, ob die Kunst Nachahmung der Natur sei, kann hier noch nicht gründlich entschieden werden, weil weder der Begriff des Schönen, noch der Begriff der Kunst schon gehörig bestimmt sind. Aber eine nach Art alles Bisherigen vorläufige Beantwortung ist doch besser, als wenn wir auf Geratewohl an die Bestimmung jener beiden Begriffe gehen wollten* (Le 4).

Die Beziehung zwischen der Idee des Schönen und der Idee der Kunst scheint sicher zu sein, doch man darf nicht nur auf die Empfindung achten, und weil in der Natur das Schöne nur zufällig ist, muß man mehr auf die Kunst sehen. Im Grunde muß man von dem Gegenstand ausgehen, den man für schön hält, jeweils wo er sich findet, da die Kunst das „*Ursprüngliche nur nachahmt*“ (Od 6). Wo liegt die Idee des Schönen, deren Darstellung Zweck der Kunst ist? Liegt sie im Inneren des Menschen, „*so daß das Bestreben rein ursprünglich ist*“ (Od 6), oder erhält der Mensch diese Idee von außen, „*so daß er nicht in freier Produktion, sondern nur in Nachbildung begriffen ist?*“ (Od 6).

Es ist die alte Urbild-Abbild-Theorie, von der auch Schleiermacher bei dieser Frage ausgeht; ist es die Idee im Menschen, das Urbild, das im Abbild das Schöne schafft, oder wird dem Menschen die Idee von außen gegeben, so daß Nachbildung entsteht? Und von der Beantwortung dieser Frage, so betont Schleiermacher, hänge die „*ganze Anordnung unserer Untersuchung ab*“ (Od 6). Er hält die Antwort deshalb für schwierig, weil „*beide Ideen - Kunst und Schönheit*“ (Od 6) noch nicht näher bestimmt sind, aber er neigt schon jetzt dazu, das Schöne als freie menschliche Produktion anzusehen, denn Nachbildungen der Natur erscheinen ihm in

der Kunst als weit hergeholt. Auch gehören zum Beweis der Naturnachbildung des Schönen Erfahrungswerte und Daten, die fehlen, und deshalb bleiben die Vorstellungen des Schönen und der Kunst noch unbestimmt.

Die Frage wird leicht abgewandelt noch einmal gestellt:

> *Geht die Vorstellung vom Schönen von einem inneren Triebe im Menschen aus, oder wird er ursprünglich von dem Schönen in der Natur getroffen?* (Od 7).

Wäre die Kunst nur Nachahmung der Natur, dann könnten alle Untersuchungen sich darauf beziehen, was in der Natur nachgeahmt werden soll, also was das ist, woraus das Streben der Nachahmung entsteht. Doch das ist ein weites Gebiet mit vielen Verzweigungen und unterschiedlichen Beziehungen zu Naturvorlagen.

Schleiermacher führt die Architektur als Beispiel an, die in „*gewissem Sinne*“ (Od 7) zur Kunst gehöre und für die man Pflanzenorganismen als Urbild anführe. Aber das sei weit hergeholt und treffe nur einzelne Teile. „*Was sie eigentlich hervorbringt, hat kein Urbild in der Natur*“ (Od 7). Das ist sein erster Beleg dafür, daß die Idee des Schönen nicht aus Naturnachahmung entsteht.

Diese Beweisführung wird noch deutlicher bei der Musik und der Frage nach dem natürlichen Urbild der Musik, denn die Musik hat nicht die Laute

anderer Geschöpfe zum Vorbild, „*sondern der Mensch singt eben so ursprünglich als sie*“ (Od 7). Der Mensch „*producirt*“ die Töne selbst und hat sie nicht erst von den Tieren gelernt. Im Umkehrschluß könne man sagen, das Tönen in der Natur sei nur allmähliches Aufsteigen zum menschlichen Kunstvermögen.

Dieser Umkehrschluß aber läßt nicht zu, daß sich das Vollkommene aus dem Unvollkommenen, sondern das Unvollkommene nur aus dem Vollkommenen verstehen läßt, denn das Unvollkommene kann niemals Vorbild des Vollkommenen sein.

Auch die Mimik als Kunst schöner Bewegungen, sowohl körperlicher als auch innerlicher, wird zum Schönen und zur Kunst gerechnet. Aber die Mimik hat ihr Vorbild nicht in der Natur, sie ist selbst Natur und hat kein Urbild für Nachahmung. Mimik im Tanz ist ursprüngliche Kunst, „*Urbild und Nachahmung desselben / werden / durch leise Uebergänge vermittelt*“ (Od 8).

Die Leidenschaften sind ursprüngliche Natur des Menschen, die vom Darsteller nur nachgeahmt werden. Aber auch hier gibt es das Umkehrverhältnis, denn der Künstler ist Vorbild im Ausdruck der Leidenschaften für den wirklich Bewegten und nicht umgekehrt bzw. der wirklich Bewegte, „*wenn er sich edel und schön bewegt, ist zugleich Künstler*“ (Od 8). Es scheine, meint Schleiermacher, daß die Natur die Kunst nachahmen müsse, denn das Urbild sei vorhanden im Menschen und

könne nur noch veredelt werden. Wenn das Urbild des Schönen im Menschen angelegt ist, dann ist sein Abbild in der Kunst eine notwendige und ursprüngliche Tätigkeit des Menschen.

Die Ansicht von der Nachahmung hat am bestimmtesten ihren Sitz in der bildenden Kunst, denn diese beschäftigt sich mit Darstellungen der lebenden Gestalten. Die Erfindungen sind Verzierungen des von Natur Gegebenen, sind Einfassungen des Ursprünglichen. Diese Auffassung wurde auch auf andere Gebiete übertragen, obwohl Formen und Gestalten, die der Nachahmung wert sind, selten vorkommen. Und auch von diesen muß die Kunst sich entfernen, denn, so behauptet Schleiermacher, „*daß überall etwas ist, wovon sich das Kunstwerk entfernen muß*“ (Od 8). Auch in den bildenden Künsten ist also das Schöne nicht reine Naturnachahmung, denn das Schöne „*bringt die Natur nur zerstreut und sparsam hervor“* (Od 8/9). Zum Urbild kommt ein Prinzip des Suchens und Sammelns, das zur zusammenstellenden Nachahmung führt, denn der Mensch bildet nur Formen, die in der Natur vorkommen. Was in der Natur das Schöne werden will, das erweckt im Menschen die Produktion dessen, „*was in ihm selbst das Schöne werden will*“ (Od 9).

Hier vollzieht Schleiermacher eine Wende über die Idee des Schönen; er entfernt sich von Kant, geht aber nicht auf dem Weg von Humboldt und Solger weiter, sondern bewegt sich mehr auf den Spuren von Schiller.

> *Lassen wir also auch die Ansicht gelten, / daß alle Kunst nichts sei, als Nachahmung der Natur /, so führt sie uns doch selbst dahin, die Richtung auf die Kunst im Menschen unmittelbar aufzusuchen* (Od 9*).*

Er trennt die Idee des Kunstschönen nicht grundsätzlich von der Idee des Naturschönen, sondern läßt einen Übergang zu, der, bezogen auf die bildenden Künste, in denen die Naturnachahmung am deutlichsten zum Ausdruck kommt, fließend ist, aber doch stärker auf die Urbildtheorie hindeutet.

> *Wir können die Idee des Schönen nicht in der Natur allein aufsuchen, sondern auch im Menschen. Wollen wir sie hier aber in ihren großen Zügen finden, so müssen wir sie in der Kunst suchen. So können wir uns also das Dilemma lösen. Nicht um abzuurteilen, sondern um vorläufig zu wissen, was uns die Ansicht helfen werde, der Mensch ahme die Natur nach. Welches von beiden wir auch immer voranstellen müssen, die Kunst oder beides: Kunst und das Schöne an und für sich ohne Unterschied: wir werden doch immer beim Schönen auf die Kunst zurückgehen müssen* (Od 9).

Damit hat Schleiermacher sich zunächst festgelegt: Das Schöne muß in der Kunst gesucht werden, und dort entsteht es aus dem freien menschlichen Handeln.

Schönheit ist also nach Schleiermacher unverzichtbar für die Kunst, sie kann zwar auch in der Natur vorkommen, aber dort ist sie kein Gefühlsausdruck. Da sie in der Kunst aus menschlichem Handeln entsteht, muß man, wie er vorher gesagt hatte, nach der Kunsttheorie fragen, weil nur mit deren Kenntnis das Wohlgefallen am Schönen vollständig begriffen

werden kann. Kunstsinn und Kunsttrieb stehen nebeneinander, gehören aber beide zur Kunsttätigkeit und bringen das Schöne hervor. Deshalb ist zur weiteren Erkennung des Schönen eine Kunsttheorie wichtig, die auch die Abgrenzung vom Naturschönen ersichtlich macht und aus der hervorgeht, daß das Wohlgefallen an schönen Kunstwerken pädagogische und ethische Bedeutung hat.

4. Über den Begriff einer allgemeinen Theorie der Kunst

Auch dieser Titel ist eine Einschiebung von Odebrecht, um die Weiterführung der Gedanken von Schleiermacher abzugrenzen, der erklärt, daß aus dem Fortgang der Untersuchung sich die „*Theorie der Kunst und der Begriff des Schönen*“ (Od 10) von selbst mit entwickeln. Dazu werden zunächst die Begriffe „Theorie der Kunst“ und „Umfang der Kunst“ erläutert.

Theorie setzt etwas Gegebenes voraus, das angeschaut wird und ist Besinnung darüber, wie es wurde. Das heißt, „*daß die Praxis immer etwas früheres gewesen ist, als die Theorie*“ (Lo 1). Die Kunsttheorie setzt also Handlungen voraus, die man als Kunst bezeichnet. Sie kann der Frage nach dem Streben nach Kunst nachgehen im allgemeinen Sinn, aber sie kann auch untersuchen, wie vom einzelnen Künstler etwas hervorgebracht wird; und sie untersucht die Wirkung der Kunst.

In der Regel wird das einzelne dem Allgemeinen untergeordnet, dabei sind die Grenzen nicht immer deutlich. Zur Theorie des einzelnen gehört die äußere Technik der Kunst, wie Verfertigung, Mittel und Werkzeug; doch dazu sind keine philosophischen Grundsätze erforderlich. Auch die Gattungen und Stile der Kunst müssen im einzelnen betrachtet werden, weil nur dann Kunst verstanden werden kann. Der Prozeß der Bildung muß sowohl für die Theorie des Allgemeinen als auch für die Theorie des einzelnen rückwärts konstruierbar sein, „*sonst ist alles wieder leeres Hypothesenwesen*“ (Od 11). Danach scheint zunächst jede Kunst ihre eigene Theorie zu haben, doch die Frage nach dem „*Verhältniß der Künste untereinander ist ein Hauptpunkt*“ (Od 12) ebenso wie ihre gemeinsame Identität und die ethische Bedeutung des Kunststrebens und Kunsterlebens.

Die Kunstwelt ist das Resultat der durch menschliche Tätigkeit gewordenen Kunst und hat „*eine Beziehung auf den Weltgeist*“ (Od 13) als Bestandteil der Welt, in der der Mensch Organ für den Weltgeist ist, neu die Kunst hervorzubringen. Das nennt Schleiermacher die „transzendente“ Seite: „*Es ist der höchste Punkt unserer ganzen Untersuchung*“ (Od 13).

Die Kunst selbst bezeichnet er als „*etwas Historisches*“ (Od 14), das als „*Encyclopädie der Künste*“ angesehen werden kann. Dazu gehöre ein Zyklus als Verbindung der Teile, der gesucht werden müsse.

Den Umfang der Kunst sieht Schleiermacher in allen menschlichen Hervorbringungen zur Verschönerung, ohne zunächst die schöne Kunst von der mechanischen zu trennen, so wie die Architektur „*ein förmliches Mittelglied*“ (Od 15) ist, weil sie einerseits dem Nutzen dient, aber andererseits viele Gebäude „*nur um der Schönheit willen aufgeführt*“ (Od 16) sind. Er meint auch, alle menschliche Tätigkeit in höchster Vollendung sei Kunst und führt als Beispiele u. a. die Wissenschaft, Staatsverfassungen und Feste an. Die Frage, worin die Schönheit einer Sache bestehe, sei nicht nur mit dem „Kunstwerdenwollen“ beantwortet, sondern man müsse „*ein allgemeines Prinzip suchen; und dies ist das Schwierige*“ (Od 17). Seine Überlegungen führen dazu, die ganze Welt als Kunstwerk zu betrachten, „*Schöpfung und Kunst seien wesentliche Correlata*“ (Od 17). Dann löst sich auch der Unterschied von Naturschönheit und Kunstschönheit auf.

Wenn wir die Welt nicht als Kunstwerk erkennen, dann liegt das an der Unvollkommenheit der Einsicht. Wo das Gefühl der Kunst nicht ist, ist mangelnde Kenntnis. „*So wie in der Kunst der Mensch schöpferisch ist, so Gott in der Schöpfung künstlerisch*“ (Od 18). Genuß des Schönen sei höchste Bestimmung des Menschen und diene immer wieder neuer künstlerischer Anregung. Kunst ist also identisch mit dem Dasein und ist gleichzeitig Lebenskunst. Das hat auch Solger am Schluß seiner Ästhetik so formuliert, wenn er sagt, alles löst sich auf in der „*Harmonie der Weltbewegung*“ (Erwin 393).

Ewige *„Musik und Poesie der Offenbarung*“ (Od 18) sind höchste Potenz des Lebens und lösen sich auf in der Einheit „der göttlichen Kunst“, ist Schleiermachers analoge Aussage.

5. Das Schöne als allgemeines objektives Kunstelement

In der Kunst ist also Schönheit zu finden, und nur diese Kunstschönheit ist bestimmbar. Diese Bestimmung kann vom Allgemeinen, von der Mannigfaltigkeit in der Kunst ausgehen, sie führt aber immer zum Einzelnen der Kunst und damit „*wieder in die Einheit zurück*“ (Od 19).

Identität und Differenz der Kunst sind die zwei Hauptteile, Übereinstimmungen und Gemeinsamkeiten also, und andererseits Unterscheidungen. Sie werden gefunden, indem man Kunsttätigkeit mit anderen menschlichen Tätigkeiten vergleicht. Dabei müssen die elementaren Begriffe gesucht werden, weshalb etwas ein Kunstwerk ist, das theoretisch die Ergänzung der Kunsttätigkeit darstellt. Dieses Suchen muß zum Finden des allgemeinen objektiven Kunstelements führen, welches Schleiermacher das Schöne nennt.

> *Es ist klar, daß dies nur durch bestimmte Beziehungen beider Seiten aufeinander erkannt wird, der subjektiven und objektiven, der Tätigkeit des Menschen und des Schönen, das in jedem Kunstwerk ist. So findet sich von selbst, inwiefern das Schöne in diesem allgemeinen Sinn (das Wort hier bloß versuchsweise) auch noch ein anderes Verhältnis zur Natur hat, und wiefern man das Produkt der Kunst als abhängig von der*

Natur ansehen kann, oder inwiefern der Mensch, in Kunsttätigkeit begriffen, zur Natur steht (Od 20).

Das Schöne ist also ein objektives Element der Kunst, das im allgemeinen die Kunst verbindet und in jedem einzelnen Kunstwerk sichtbar sein muß.

6. Das Vollkommene, das Ideale und das Schöne

Das Schöne gehört zur Kunst und ebenso zur Bestimmung von Kunst, denn ein Werk menschlicher Tätigkeit kann nur dann als Kunstwerk bezeichnet werden, wenn es auch den Gesetzen der Schönheit entspricht. Die Schönheit in der Kunst ist nicht abhängig von der Aussage oder dem Mitteilungscharakter des Werkes, sondern es geht nach Schleiermacher um die „*Vollkommenheit der Ausführung*“ (Od 92). Nur die Tatsache eines Vollkommenheitsbegriffs macht es möglich, „*daß es eine allgemeine Theorie überhaupt geben kann, und daß es ein Kunsturtheil giebt*“ (Od 93).

Vollkommenheit läßt sich nur nachweisen bei einzelnen Künsten, sie gründet in der Ausführung und entsteht durch Besonnenheit. Sollte es eine allgemeine Vollkommenheit geben, „*so muß diese ihren Siz haben in dem Urbilde*“ (Od 92), aus dem sie durch Phantasie und Begeisterung in der freien Kunstproduktion hervortritt, und in diesem Sinne ist auch sie

dieselbe in allen Künsten, das jedesmal erneuerte Werden der bestimmten Kunst selbst aus dem allgemeinen Kunsttriebe (Od 92).

Schleiermacher spricht von organischer und elementarischer Vollkommenheit, nur „*ist die Unterscheidung keine absolute*“ (Od 94). Bei der elementarischen Vollkommenheit löst sich durch Spannung aus dem Urbild die Einzelheit, die als Teil zum Ganzen gehört, während die organische Vollkommenheit die Vielheit betont, „*wodurch das Ganze als Bestimmtes*“ (Od 94) sich sondert.

Er behandelt zunächst die elementarische Vollkommenheit, die er als die Art bezeichnet, wie Teile eines Kunstwerkes sich vom Urbild und der Phantasie unterscheiden, wie Phantasie unabhängig ist von der Wirklichkeit und damit die Frage löst, ob sie produktiv oder reproduktiv ist und damit, „*ob die Kunst die Natur nachahmt oder nicht*“ (Le 33).

Da die Kunsttätigkeit produktiv sein soll, muß sie vom Wirklichen unabhängig sein und darf die Natur nicht nachahmen, denn die Phantasie geht von den Urbildern im Menschen aus.

> *Diese haben nicht nur das Allgemeine zum Gegenstand, sondern auch das Besondere und bis ins Individuelle hinab* (Od 97).

Das Element des Kunstwerkes muß in „*seinem ewigen reinen Sein mangellos und unverkümmert*“ (Od 98), also vollkommen dargestellt werden. Das ist der ideale Charakter der Kunst, deren Kennzeichen darin besteht, daß ihre Elemente die Merkmale des Idealen tragen, das nicht mehr wirklich ist. Diese Kunst will der eigenen Natur nach etwas werden, was sie in der Wirklichkeit nie werden kann, und das „*ist der eigentliche Sinn*

des Ausdruckes Ideal auf dem Kunstgebiet“ (Od 98), denn so sei die Kunst die Ergänzung der Wirklichkeit.

Die „*elementarische Grundvollkommenheit*“ (Od 100) finde sich im „*streng Gemessenen*“ meint Schleiermacher und sei das Idealische. Er gebraucht dafür den Ausdruck „*mangelloses Dasein*“ (Od 100), den er von Schelling übernommen hat. Und nun kommt die Verbindung:

> *Aber das Wort für diese Formel ist bei Schelling das Schöne, bei mir das Ideale, beides also gleich* (Le 34).

Das Schöne ist also vollkommen und stellt gleichzeitig das Ideal dar. Damit geht Schleiermacher auf dem Weg der Schönheitssuche einen großen Schritt weiter, denn das Schöne wird dadurch begrifflich faßbar. Er zieht die Bezeichnung „ideal“ dem Ausdruck „schön“ vor, weil das Schöne „*bereits der Natur geweiht*“ (Od 100) ist und mehr der Gestalt als der Bewegung gilt. Das Schöne ist ein Ganzes und nicht aufteilbar und sei das, „*was in der Wirklichkeit mit dem Idealen übereinstimmt*“ (Od 101).

Schleiermacher stellt mit seiner Theorie der Vollkommenheit für die Schönheit Gesetze auf, in der sie im Gefüge der Kunst als bestimmbarer Begriff erkennbar wird, denn nach ihm ist ein Kunstwerk nicht deshalb schön, weil es gefällt, sondern weil es in „*Ergänzung der Wirklichkeit*“ (Od 98) die reine Art des Dargestellten „*in seiner Besonderheit herausbringt*“ (Od 98). Das ist weit über Kant hinaus, denn damit wird „schön“ zum definierbaren Begriff, und es bedeutet nicht nur elementare

Vollkommenheit, „*sondern man müßte es stempeln zum Ausdruck der Identität beider Vollkommenheiten*“ (Od 117).

7. Das Schöne als Begriff

Schleiermacher variiert zwar im weiteren Verlauf seiner Vorlesungen den Schönheitsbegriff, weicht aber von den bisherigen Aussagen im wesentlichen nicht mehr ab. Der Sinn von Schönheit und Kunst, meint er in der Akademierede vom 2.5.1832, sei „*eben dieselbe in dem Liebhaber wie in dem Künstler*“ (Le 178) und alle, die sich Kunstwerke aneignen, seien selbst als Künstler anzusehen.

In der Akademierede am 11.8.1831 war er auch auf die Frage Kants im § 59 der KU eingegangen *„Nämlich wenn doch die Tugend Schönheit sei“* (Le 160), dann müsse auch ein sittliches Leben ein Kunstwerk sein. Wie alles ein Kunstwerk sei, dessen Element die Schönheit ist, so sei auch ein

> *in einer Reihe von freien Handlungen und wohlüberlegten Thaten in einer gewissen Vollkommenheit sittlich durchgeführtes Leben* (Le 160)

ein treffliches Kunstwerk, das dem schönen Ebenmaß entspreche.

VII. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Nachbemerkung

Es geht in diesem Abschnitt nur um eine philosophiegeschichtliche Nachbemerkung zu den untersuchten Fragen und nicht um eine Darstellung von Hegels Ästhetik. Die Hinweise und Zitate beziehen sich auf die Vorlesungen Hegels über die Ästhetik, die von Hotho in den Jahren 1835 bis 1838 aus Hegels Manuskripten, eigenen Vorlesungsmitschriften und Aufzeichnungen anderer Studenten herausgegeben wurden. Hotho sagt zur Textproblematik selbst:

> *... es handelte sich nicht etwa darum, ein von Hegel selber ausgearbeitetes Manuskript oder irgendein als treu beglaubigtes nachgeschriebenes Heft [wie etwa bei den religionsphilosophischen Vorlesungen] mit einigen Stilveränderungen abdrucken zu lassen, sondern die verschiedenartigsten, oft widerstrebenden Materialien zu einem womöglich abgerundeten Ganzen mit größter Vorsicht und Scheu der Nachbesserung zu verschmelzen* (HW 15, 575).

Was Hotho hervorhebt, wird heute beklagt. Jaeschke meint dazu auf dem Hegel-Kongreß in Utrecht 1998, das Resultat gleiche *„einem nackten Leichnam“* (HJb 303), aber nicht dem Prozeß der Hegelschen Ästhetik. Er erläutert an gleicher Stelle, daß das Hegel-Archiv der Uni Bochum im Rahmen der Bearbeitung der Neuausgabe der Hegel-Werke *„die Gedankenführung und Begriffsentwicklung“* (HJb 306) der Vorlesungen transparent werden lasse.

Die neuen „Vorlesungen über die Ästhetik“ sind noch nicht erschienen. Aber auf dem genannten Kongreß gibt Lu De Vos aus Löwen Hinweise,

daß Hothos Kompilationen zum Kunstschönen und Naturschönen mit Vorsicht zu verwenden sind.

Lu De Vos hält *„die äußerst wichtige Bestimmung des Kunstschönen“* (HJb 13) für philosophisch brisant, weil Hotho das Kapitel „Das Naturschöne“ selbst *„zusammengetragen und ausgearbeitet hat“* (HJb 13). Hegels Begriff des Kunstschönen sei deshalb nicht unmittelbar faßbar.

Das soll zur Erläuterung des Hegel-Abschnitts hervorgehoben werden.

1. Das Schöne als das sinnliche Scheinen der Idee

Hegel sieht in der Schönheit nur eine bestimmte Weise der Äußerung und Darstellung des Wahren (HW 13, 127), denn sie sei nicht Abstraktion des Verstandes, sondern in sich selbst Begriff, *„die absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung“* (HW 13, 128). Er betrachtet das Schöne als die „Idee“ des Schönen überhaupt, und als Idee seien Schönheit und Wahrheit dasselbe, denn das Schöne muß wahr sein.

Aber er unterscheidet dann doch das Wahre von dem Schönen, denn wahr sei die Idee, wie sie im Prinzip sei und gedacht werde, und er meint damit nicht die sinnliche und äußere Existenz, sondern nur die allgemeine Idee für das Denken. Doch die Idee müsse sich äußerlich realisieren und Objektivität gewinnen, denn das Wahre existiere und sei im äußerlichen

Dasein für das Bewußtsein und als Begriff Einheit in der Erscheinung, und so sei

> *die Idee nicht nur wahr, sondern schön* (HW 13, 151). *Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee* (HW 13, 151).

In dieser Definition des Schönen als das sinnliche Scheinen der Idee kulminiert Hegels Schönheitslehre und auch die Schönheitssuche des Deutschen Idealismus, denn wenn etwas sinnlich scheint, erscheint, für die Sinne erfaßbar wird, dann muß das auch die Objektivierung einer Sache sein, die bisher nur subjektiv faßbar war. Mit diesem Satz vollendet sich der Weg vom subjektiven Schönheitsbegriff zur objektiven Schönheit, der Weg, auf dem diese Begrifflichkeit von anderen schon vorgedacht wurde, von W. v. Humboldt in den Briefen an Körner und von Solger im „Erwin". Es ist der Weg vom subjektiven Idealismus bei Kant und Fichte zum objektiven Idealismus des späten Hegel, der an diesem Begriff des Schönen sichtbar wird.

Hegels zentrale Aussage bedeutet für die Kunst, daß das Schöne als Sichtbarmachung der Idee, „als das sinnliche Scheinen der Idee", nicht nur eine subjektive Beurteilungsgröße ist, sondern daß das Schöne als Idee sich objektiv zeigen kann, denn sinnliches Scheinen ist ein Übergang im geschichtlichen Werden und im Hervortreten der Wahrheit in die Wirklichkeit. Die Wahrheit scheint in der Wirklichkeit, und dieses Scheinen des Schönen als Wahrheit ist ein Abschnitt im Prozeß des

Begreifens, vielleicht der Schlußabschnitt bei der Verdeutlichung der Schönheitssuche im Deutschen Idealismus. Bei Hegel entwickelt sich das Schöne zum Begriff der Anschaulichkeit in der Wahrheit. Damit jedoch wird das Schöne für Hegel wesentlich Kunstschönes. Das war bei Kant noch nicht so, denn dessen „Analytik des Schönen" zeigt keinen Begriff vom Schönen und drückt nur Wohlgefallen ohne Interesse aus. Erst bei Schiller wendet sich die Schönheitssuche der Kunst zu, obwohl bei ihm, wie auch bei Humboldt, zunächst die ethische und pädagogische Kraft des Schönen Vorrang vor der Kunstschönheit hat. Schelling gibt den Anstoß für die Sicht des Schönen aus der Kunst heraus, die Solger im „Erwin" ausführlich begründet und die für Schleiermachers Ästhetik schon selbstverständlich ist.

2. Das Naturschöne und das Kunstschöne

Auch Hegel beleuchtet ausführlich das Naturschöne, bevor er das Kunstschöne als das Ideal bezeichnet. Schon in der Einleitung seiner Vorlesungen über die Ästhetik sagt er, „*der Geist und seine Kunstschönheit stehe höher als das Naturschöne*" (HW 13, 14), weil der Geist das Wahrhaftige und Umfassende sei und das Naturschöne nur ein Reflex des geistigen Schönen, aber eine Begrenzung auf das Kunstschöne bringe Schwierigkeiten, denn man müsse prüfen, „*ob sich auch die schöne Kunst einer wissenschaftlichen Behandlung würdig zeige*" (HW 13, 16), und er sagt schon, das Schöne habe sein Leben im Scheine. Er hält fest, daß

Kunstschönheit sich sinnlich darstelle, der Empfindung, der Anschauung und Einbildungskraft, und sie habe ein anderes Gebiet als der Gedanke, denn ihre Auffassung „*erfordert ein anderes Organ als das wissenschaftliche Denken*“ (HW 13, 18).

Hegel meint jedoch, man könne in der Ästhetik das Naturschöne nicht völlig unbeachtet lassen, denn schon der Ausdruck „Natur“ gebe eine Vorstellung von Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit, die man wissenschaftlich betrachten könne. Das aber sei beim Geiste und der Einbildungskraft nicht möglich und auch nicht der Vergleich mit der Natur, denn das Kunstschöne erscheine in einer Form,

> *die dem Gedanken ausdrücklich gegenübersteht und die er, um sich in seiner Weise zu betätigen, zu zerstören genötigt ist* (HW 13, 27).

Zwar gehöre das Kunstwerk zum Bereich des begreifenden Denkens, weil das Denken Wesen und Begriff des Geistes sei, aber gerade das gebiete, auch die Naturschönheit neben der Idee des Schönen in der Kunstphilosophie zu betrachten.

Es sei die Reflexion, durch welche das Schöne zu erkennen und dadurch dessen Idee zu ergründen sei, und schon Platon habe gefordert, „*daß die Gegenstände nicht in ihrer Besonderheit, sondern in ihrer Allgemeinheit*“ (HW 13, 39) erkannt werden sollten und damit das Schöne, das Gute und das Wahre selbst. Das Erkennen des Schönen seinem Wesen und Begriff nach könne nur denkend geschehen, indem die

besondere Idee des Schönen ins Bewußtsein trete. Aber die platonische Abstraktion für die logische Idee des Schönen genüge nicht mehr, sie müsse tiefer und konkreter gefaßt werden, und deshalb müsse man in der Philosophie der Kunst von der Idee des Schönen ausgehen.

Hegels wissenschaftliche Betrachtung der Philosophie des Schönen geht vom Gegenstand der Wissenschaft aus: „*erstens, daß ein solcher Gegenstand ist, und zweitens, was er ist*“ (HW 13, 41). Er erläutert die Frage nach dem „daß“ mit den Begriffen „Seele“, „Geist“ und „Gott“. Es gibt also Gegenstände subjektiver Art, die nur im Geist vorhanden sind, aber im Geiste sei auch nur, was er durch seine Tätigkeit hervorgebracht habe. Das schließt Zufälligkeiten von Vorstellung und Anschauung ein, die subjektiv sind,

> *wie z. B. das Schöne häufig als nicht an und für sich in der Vorstellung notwendig, sondern als ein bloß subjektives Gefallen, ein nur zufälliger Sinn ist angesehen worden* (HW 13, 41).

Gerade von dieser Tatsache sind nach Kant Schiller, Humboldt und Solger ausgegangen, um die Objektivität des Schönen zu beweisen. Auch Hegel fängt mit der Idee an, um zu beweisen, daß der Schönheitsbegriff eine durch das System der Philosophie gegebene Voraussetzung ist.

Hegel steht am Ende der Bemühungen, das Schöne und die Ästhetik vor allem in der Kunst zu sehen, denn bei Baumgarten und auch noch bei Kant schloß die Ästhetik als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ das

Kunstschöne und das Naturschöne gleichermaßen ein. Für Hegel ist das Schöne die Idee als Begriff und Realität, weil es sinnlich und real scheint wie in der Natur, und deshalb sei die erste Schönheit die Naturschönheit. Als sinnlich objektive Idee sei das Schöne in der Natur, aber es sei weder für sich noch aus sich noch wegen der Schönheit entstanden, Naturschönheit sei nur schön für uns, *„für das die Schönheit auffassende Bewußtsein*“ (HW 13, 167), aber es sei kein Produkt des Geistes.

> *Unser eigentlicher Gegenstand ist die Kunstschönheit als die der Idee des Schönen allein gemäße Realität. Bisher galt das Naturschöne als die erste Existenz des Schönen, und es fragt sich deshalb jetzt, worin denn das Naturschöne vom Kunstschönen sich unterscheide* (HW 13, 190).

Er leitet die Antwort für die Notwendigkeit und damit den Vorrang des Kunstschönen aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit beim Naturschönen her, denn der Geist habe das Bedürfnis, seine Freiheit auf einer höheren Ebene zu realisieren. „*Dieser Boden ist die Kunst und ihre Wirklichkeit das Ideal*“ (HW 13, 202).

Hegel sieht drei Hauptmerkmale im Hinblick auf das Kunstschöne, die zu beachten sind:

> *erstens das Ideal als solches,*
> *zweitens die Bestimmtheit desselben als Kunstwerk,*
> *drittens die hervorbringende Subjektivität des Künstlers* (HW 13, 202).

Für ihn ist Kunst in dieser Idealität die Mitte zwischen der subjektiven inneren Vorstellung und dem objektiven bedürftigen Dasein, denn durch

die Schönheit im Kunstwerk sollen die höheren Interessen des Geistes und des Willens aufgeschlossen werden. Da die Kunstschönheit dem Geist entspringt, bedarf sie einer subjektiven produzierenden Tätigkeit, deren Grundlage die Phantasie ist. Das hat auch Solger schon ausführlich dargelegt.

3. Solger und Hegel

Solger kannte Hegel seit seiner Zeit in Jena. Er war beteiligt an der Berufung Hegels nach Berlin, und dort lehrten beide kurze Zeit gemeinsam Philosophie. Am Ende der Einleitung der Vorlesungen über die Ästhetik bespricht Hegel auch Solger und meint:

> *Solger war nicht wie die übrigen mit oberflächlicher philosophischer Bildung zufrieden, sondern sein echt spekulatives innerstes Bedürfnis drängte ihn, in die Tiefe der philosophischen Idee hinabzusteigen* (HW 13, 98).

Hegels Wissen um Solgers Leistung drückt sich auch in seiner ausführlichen Besprechung von Solgers nachgelassenen Schriften aus, auf die schon hingewiesen wurde. Einige Leitgedanken und Verbindungen ihrer Ästhetiken sollen noch hervorgehoben werden.

Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ sind Teil seines universellen Systems der Philosophie, während der „Erwin“ als Solgers Hauptwerk gilt. Solger verharrt noch teilweise in der Romantik, als deren Vollender und

Überwinder Hegel gesehen wird. Beide gehen von Kants „Kritik der Urtheilskraft“ aus, die ihnen sowohl im Hinblick auf Methode als auch auf Systematik als Grundlage aller Ästhetiken gilt, trotz kritischer Anmerkungen dazu. Aber beide entwickeln das Schönheitsurteil weiter, von dem Kant noch sagt, es sei als ästhetisches dasjenige, dessen Bestimmungsgrund nur subjektiv sein könne. Sie gehen den Weg zur Objektivierung der Schönheit im Kunstwerk und finden dabei Wendungen, wie Solgers „Einheit von Wesen und Dasein“ und Hegels „Einheit von Denken und Sein“, die sich entsprechen.

Gewisse Denkansätze bei beiden haben korrelativen Charakter: Solgers „Gottheit“ und Hegels „Geist“; Solgers „gemeine Erkenntnisart“ und Hegels „objektives Wissen und subjektives Wollen“; Solgers „göttliches Schaffen“ und Hegels „Tätigkeit des absoluten Geistes“, um nur einige Beispiele zu nennen.

Solger versucht, mit der Bestimmung der Offenbarungserkenntnis des Schönen seine Philosophie zu erklären, die in der Weisheit Hegels als „absoluter Standpunkt“ bezeichnet wird, aber es ist die Idee, die allem Schönheitssuchen zugrunde liegt. „*Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche*“ (HW 13, 150).

Zusammenfassung

Die Frage nach dem Wesen des Schönen steht im Mittelpunkt dieses Buches, in dem die Schönheitssuche im Deutschen Idealismus, etwa im Zeitraum von Kant bis Hegel, also von ca. 1780 bis 1830 untersucht wird. Dabei gibt es Rückgriffe auf Baumgartens Ästhetik von 1750 und Burkes „Untersuchungen“ von 1773. Es geht um den Weg der „subjektiven Schönheit“ aus Kants Kritik der Urteilskraft zur objektiven und begrifflichen Schönheitsbestimmung bei Hegel und Schleiermacher, das ist der Weg vom reinen „Empfinden“ des Schönen zur Festlegung des Schönheitsbegriffs im Kunstwerk, weil nur das geschaffene Schöne der Sichtbarwerdung der Idee entspreche.

Kant betont das subjektive Prinzip der Urteilskraft als Prinzip des Geschmacks und meint, es sei kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich. Er hält die Naturschönheit für ein schönes Ding, dagegen die Kunstschönheit für eine schöne Vorstellung davon (KU 188). Doch im Verlauf seiner Argumente läßt er erkennen, daß sich das Naturschöne nur nach Analogie des Kunstschönen bestimmen läßt. Das ist seine subjektive Grundlage der Schönheitsbestimmung, aber sie weist auch den Weg zum objektiven Schönheitsbegriff.

Auf diesem Weg sucht Schiller die objektive Bestimmung der Schönheit, die er als Freiheit in der Erscheinung findet. Ihm geht es um die Verbindung von Schönheit und Sittlichkeit, denn um den sinnlichen

Menschen vernünftig zu machen, müsse er zunächst ästhetisch sein. Das wirke veredelnd und führe den Menschen von der Schönheit zur Wahrheit und Pflicht.

W. v. Humboldt verfolgt ähnliche Gedanken wie Schiller. Auch er geht von der „Kritik der Urtheilskraft“ aus und zeigt, wie Kantische Anregungen Schritt für Schritt weiterentwickelt werden können. Sein Suchen mündet in der Frage nach der Bedeutung von Schönheit und Kunst für die menschliche Bildung, und er bezeichnet Schönheit als das menschlichste Gefühl des Menschen.

Schellings Urbild-Gegenbild-Theorie für die Hervorbringung des Schönen steht in Platonischer Tradition. Seine Erklärung des Schönen aus der Entwicklung der Mythologie in der Poesie haben Solger und andere aufgegriffen und weitergeführt. Schönheit als Zusammenfallen von Idealem und Realem kann schon als Objektivierung gesehen werden.

Solger analysiert und diskutiert die Schönheitslehren, die von Kant ausgehen, aber auch Schönheitsphilosophien vor Kant, z. B. Baumgarten und Burke. Für ihn ist die „Kritik der Urtheilskraft“ Grundlage, er nimmt Anregungen von Schiller, Fichte und Schelling auf, und er führt im Dialog die Schönheitssuche von der rein gegenständlichen Auffassung bei Burke über Kants subjektive Schönheitsbestimmung zur objektiven Bestimmbarkeit in der Kunst. Auch er nennt Schönheit schon Ideen in der Erscheinung, es ist der Denkweg, der bei Humboldt sich auftut, und den

Hegel zum Ende geht. Im Schönen soll die Idee zur Wirklichkeit werden, meint Solger, die Idee ist Voraussetzung zur Schaffung eines schönen Werkes; und diese Idee muß sich dem Künstler offenbaren, dann sei Schönheit die Offenbarung der Idee durch den Künstler; und Kunst in ihrer Bewertung wird bestimmt durch die Schönheit.

Für Schleiermacher ist das Schöne vor allem Kunstschönheit als Ergebnis der Handlung des Künstlers, und er meint, Hervorbringen und Aufnehmen des Schönen sei dasselbe. Schönheit kann nach seiner Ansicht zwar auch in der Natur vorkommen, aber dort ist sie kein Gefühlsausdruck, keine Erscheinung einer Idee wie in der Kunst, und deshalb ist sie unverzichtbar für die Kunst. Kunstschönheit aber müsse bestimmbar sein als objektives Element, verbinde die Werke der Kunst und müsse in jedem einzelnen Kunstwerk sichtbar sein.

Das Schöne ist zwar für Hegel auch noch und vor allem Idee, aber es ist bestimmbar dadurch, daß es sinnlich scheint und erscheint. Auf diese deutliche Definition haben Humboldt, Schelling und Solger hingearbeitet, aber sie wird erst bei Hegel klar und bei kritischer Betrachtung als objektiver Schönheitsbegriff sichtbar.

Abkürzungen, Zitierhinweise, abweichende Schreibweisen

Kant

AA Kants gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902 ff.

KrV Kritik der reinen Vernunft

KpV Kritik der praktischen Vernunft

KU Kritik der Urteilskraft
auch alte Schreibweise: Kritik der Urtheilskraft
Kants KU wird zitiert nach dem photomechanischen Abdruck des Textes der AA, Bd. V, Berlin 1968. Die Seitenangaben beziehen sich auf die Randpaginierung, 2. Aufl. der KU v. 1793.

Schiller

NA Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. von J. Petersen u. a., Weimar 1943 ff.

ÄBr Friedrich Schiller: „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“
auch: Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“
auch: „Ästhetische Briefe“.

Kallias auch „Kallias-Briefe“, ein literarisches Fragment Schillers; die Korrespondenz mit Körner über den Kantischen Schönheitsbegriff aus der KU.

W. v. Humboldt

Kö auch „Körner“: Humboldts Briefe an Körner von 1793 und 1794, in denen die Weiterentwicklung des Kantischen subjektiven Schönheitsbegriffs dargelegt ist.

ÄV Aesthetische Versuche. Erster Theil. Ueber Göthes Herrmann und Dorothea.

Schelling

SW Schellings Werke, nach der Originalausgabe hg. v. Manfred Schröter, 1927.

PdK Philosophie der Kunst, Vorlesungen.

Solger

Erwin Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst.

Vorl auch Vorlesungen: Solgers „Vorlesungen über Ästhetik“, hg. v. K. W. L. Heyse, 1829.

Schleiermacher

Lo Schleiermachers „Vorlesungen über die Aesthetik“, hg. v. Dr. Carl Lommatzsch, 1842.

Od „Friedrich Schleiermachers Ästhetik“, hg. v. Rudolf Odebrecht, 1931.

Le Schleiermacher: „Ästhetik (1819/25). Über den Begriff der Kunst (1831/32)“, hg. v. Thomas Lehnerer, 1984.

Rez Rezension zu Le von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond in „New Athenaeum / Neues Athenaeum“, Lewiston NY/USA 1991, Vol. 2, hg. v. Ruth Richardson, S. 190 - 196.

Hegel

HW Hegel Werke, auf der Grundlage von 1832 - 1845 hg. v. Moldenhauer/Michel, 1971 ff.

HJb Hegel-Jahrbuch 2000 – Hegels Ästhetik. Zweiter Teil der Beiträge zum Hegel-Kongreß 1998 in Utrecht.
Hg. v. Arndt u. a., Berlin 2000.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Kant, Immanuel — Kants gesammelte Schriften, hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902 ff.

Schiller, Friedrich — Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. von J. Petersen u. a., Weimar 1943 ff.

Humboldt, Wilhelm von — **Aesthetische Versuche. Erster Theil. Ueber Göthes Herrmann und Dorothea.** S. 113 – 323 in Bd. 2 Wilhelm von Humboldts Werke, hg. von Albert Leitzmann, Berlin 1904.

Wilhelm von Humboldts Briefe an Christian Gottfried Körner. Hg. von Albert Leitzmann in „Historische Studien“, Heft 367, Berlin 1940.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph — Schellings Werke. Nach der Originalausgabe hg. von Manfred Schröter. Nachdruck des 1927 erschienenen Jubiläumsdrucks, München 1965.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand — **Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst.** Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 im Verlag Fink München 1971.

Solger,
Karl Wilhelm Ferdinand

Vorlesungen über Ästhetik. Hg. von Karl Wilhelm Ludwig Heyse. Darmstadt 1980, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1829.

Schleiermacher,
Friedrich Daniel Ernst

Vorlesungen über die Aesthetik. Hg. von Dr. Carl Lommatzsch, Berlin 1842. Photomechanischer Nachdruck Berlin 1974.

Friedrich Schleiermachers Ästhetik. Hg. von Rudolf Odebrecht, Berlin und Leipzig 1931.

Ästhetik (1819/25). Über den Begriff der Kunst (1831/32). Hg. von Thomas Lehnerer, Hamburg 1984.

Hegel,
Georg Wilhelm Friedrich

Hegel Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845 hg. von Moldenhauer und Michel, Frankfurt 1970.

Sekundärliteratur

Arndt, Andreas und
Virmond, Wolfgang
1991

Rezension zu Lehnerers Schleiermacher – Ästhetik. In „New Athenaeum / Neues Athenaeum“, Vol. 2., Lewiston NY/USA, hg. V. Ruth Richardson, S. 190 – 196.

Arndt, Andreas u. a.,
2000

Hegel-Jahrbuch 2000 – Hegels Ästhetik. Zweiter Teil der Beiträge zum Hegel Kongreß 1998 in Utrecht. Berlin.

Berglar, Peter
1970

Wilhelm von Humboldt, “mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“. Hamburg.

Boerner, Peter
1964 **Johann Wolfgang von Goethe,** „in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“. Hamburg.

Borsche, Tilmann
1990 **Wilhelm v. Humboldt.** München.

Burschell, Friedrich
1958 **Friedrich Schiller.** „In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“. Hamburg.

Croce, Benedetto
1902 **Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck.** Nach der 6. ital. Auflage übertragen von Feist und Peters. Tübingen 1930.

Eisler, Rudolf
1930 **Kant Lexikon.** Berlin.

Erdmann, Johann Eduard
1834-1853 **Die Entwicklung der deutschen Spekulation seit Kant.** Bd. 3 der 3. Abteilung des Werkes „Versuch einer wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte der neueren Philosophie“. Faksimile-Neudruck Stuttgart 1931.

Fricke, Hermann
1941 **K. W. F. Solger.** Neudruck Berlin 1972.

Goethe, Johann Wolfgang Gedenkausgabe der Werke, Zürich und München 1949.

Kantzenbach, Friedrich Wilhelm
1967 **Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher,** „mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“. Hamburg.

Kirchhoff, Jochen
1982 **Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling,** „mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“. Hamburg.

Körner, Christian Gottfried 1808 — **Ästhetische Ansichten.** Leipzig. Auswahlausgabe hg. v. Joseph P. Bauke, Stuttgart, 1964.

Körner, Stephan 1955 — **Kant.** Göttingen.

Liebrucks, Bruno 1968 — **Wilhelm von Humboldts Einsicht in die Sprachlichkeit des Menschen.** In: „Wilhelm von Humboldt Abstand und Nähe", S. 19 – 33. Frankfurt.

Most, G. W. u. a. 1992 — **Das Schöne.** In: „Historisches Wörterbuch der Philosophie", Bd. 8, S. 1343 – 1389. Basel.

Neumann, Karl 1973 — **Gegenständlichkeit und Existenzbedeutung des Schönen.** „Untersuchungen zu Kants *`Kritik der ästhetischen Urteilskraft´*". In: „Kant-Studien", Erg. H. 105. Bonn.

Paetzold, Heinz 1983 — **Ästhetik des deutschen Idealismus.** „Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer". Wiesbaden.

Schaper, Eva 1990 — **Zur Problematik des ästhetischen Urteils.** In „Kant-Kongreß", 1990, Bd. I. Bonn.

Schultz, Uwe 1965 — **Immanuel Kant,** „mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten". Hamburg.

Schweizer, Hans Rudolf 1973 — **Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis.** Zur **AESTHETICA** A. G. Baumgartens von 1750, Texte lat. und deutsch. Basel und Stuttgart.

Spranger, Eduard
1908

W. v. Humboldt und Kant. In „Kant-Studien“ 13. Bd. 1908. Neudruck Liebing Würzburg.

Teichert, Dieter
1992

Immanuel Kant: „Kritik der Urteilskraft“. „Ein einführender Kommentar“. Paderborn.

Wiedmann, Franz
1965

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“. Hamburg.