



ALESSANDRO COSTAZZA

»Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt
Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,
Das malerische Tal – auf einmal zeigt.«

Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht *Die Künstler*

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik.* Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Herausgegeben von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt und Wolfgang Riedel. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, S. 239-263
Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/kuenstler_costazza.pdf>

Eingestellt am 05.02.2006

Autor

Prof. Dr. Alessandro Costazza

Università degli Studi di Milano

Sezione di Germanistica del D.I.L.I.L.E.F.I.

P.zza S. Alessandro 1

I-20123 MILANO

Telefon: +39 02/50313612

E-mail-Adresse: <alessandro.costazza@unimi.it>

Homepage: <<http://users.unimi.it/dililefi/costazza/costazza.html>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Up-dates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs die-ser Online-Adresse anzugeben:

Alessandro Costazza: »Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt/ Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,/ Das malerische Tal – auf einmal zeigt.« *Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht Die Künstler* (05.02.2006). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/kuenstler_costazza.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

ALESSANDRO COSTAZZA

»Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt
Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,
Das malerische Tal – auf einmal zeigt.«

Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht *Die Künstler*

I.

Das Gedicht *Die Künstler* eröffnet sozusagen Schillers theoretische Beschäftigung mit ästhetischen Fragestellungen,¹ die ihrerseits die »klassische« Epoche seiner Kunstproduktion einleitet. Gerade wegen dieser Eingangsposition des Gedichtes und auch infolge einer späteren Behauptung von Schiller selbst, der im Nachhinein die ersten zehn Bogen seiner »ästhetischen Briefe« als eine philosophische Weiterführung des Gedichtes bezeichnete,² hat man in ihm immer wieder nach Antizipationen der späteren ästhetischen Theorien gesucht. Solche Ermittlungen konnten jedoch höchstens zur Erkenntnis entweder ganz allgemeiner oder umgekehrt bloß punktueller Übereinstimmungen führen,³ da die Hauptgegenstände von Schillers späterer ästhetischer Reflexion über das Erhabene und die tragische Kunst, über die objektive Autonomie der Kunst und die »ästhetische Erziehung« oder schließlich über Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen der Poesie der Antike und der Moderne, im Gedicht nicht thematisiert werden. Darüber hinaus bildet Schillers Studium der Kantschen Philosophie und insbesondere von dessen *Kritik der Urteilskraft* eine kaum zu überbrückende Wasserscheide,⁴ die die im Gedicht *Die Künstler* enthaltene Kunstauffassung von jener der späteren ästhetischen Überlegungen Schillers trennt, welche ausnahmslos von diesem Werk ausgehen und sich mit ihm auf verschiedene und zunehmend kritischere Art und Weise auseinandersetzen.

¹ Mit Kunstfragen und insbesondere mit Themen, die das Theater angehen, hatte sich Schiller bekanntlich auch schon in früheren Aufsätzen beschäftigt, ohne daß jedoch das rein theoretische Interesse an ästhetischen Fragestellungen dabei vorherrschend wurde. Vgl. zu diesen Schriften: Wolfgang Riedel: *Schriften zum Theater, zur bildenden Kunst und zur Philosophie vor 1790*. In: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 1998, S. 560-573.

² Vgl. die Briefe an Körner vom 10. Dezember 1793 und vom 3. Februar 1794, in: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen. Weimar 1943ff., Bd. 26, S. 336 u. S. 34 (im folgenden als NA zitiert, gefolgt von der Band- und Seitenangabe).

³ Ganz allgemeine Ähnlichkeiten erkennt etwa Pugh, der in den im Gedicht *Die Künstler* enthaltenen Metaphern von den »Fesseln«, vom »Schatten« und vom »Widerschein« sowie vom »Reifungsprozess« die gleichen Ambiguitäten und Dichotomien enthalten sieht, die auch Schillers ästhetische Schriften auszeichnen. Vgl. David Pugh: »Die Künstler«. Schiller's Philosophical Programme. In: *Oxford German Studies* 18/19 (1989/90), S. 13-22. Nur punktuelle Übereinstimmungen weist dagegen Melitta Gerhard auf, nach der *Die Künstler* im Keim bereits enthalten, »was [...] dann in den philosophisch-ästhetischen Untersuchungen seine Klärung und Formung sucht und findet.« Vgl. Melitta Gerhard: *Schiller*. Bern 1950, S. 185-191, Zitat ebd., S. 185. Genau das gleiche wiederholt aber auch Malles, wenn er behauptet: »So wird Schillers Abhandlung *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) in Theoreme auflösen, was im *Künstler*-Gedicht schon poetisch verdichtet erscheint.« Hans-Jürgen Malles: *Fortschrittsglaube und Ästhetik*. In: *Gedichte von Friedrich Schiller*. Interpretationen. Herausgegeben von Norbert Oellers. Stuttgart 1996, S. 98-111, hier S. 100. Vgl. ebd. auch weitere Hinweise auf die *Briefe über die ästhetische Erziehung* sowie auf *Über Anmut und Würde* und auf *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

⁴ Das erste Dokument für Schillers Beschäftigung mit Kants *Kritik der Urteilskraft* bildet der Brief an Körner vom 3. März 1791. Vgl. NA 26, S. 77.

Viel wichtiger und erfolgversprechender als die Suche nach möglichen Antizipationen im Gedicht scheint mir daher die bis jetzt kaum gestellte Frage nach den Quellen der darin enthaltenen Kunstauffassung, welche in der erst später von Schiller entschieden zurückgewiesenen Vollkommenheitsästhetik der »Wolffschen Schule«⁵ zu finden sind.⁶ Erst die Einbettung in diesen Kontext ermöglicht nämlich sowohl ein angemessenes Verständnis vieler, von der Kritik bis heute entweder ungenau oder gar nicht verstandenen Ideen des Gedichtes, als auch eine philosophische Rechtfertigung des schon zur Zeit seiner Entstehung debattierten Gattungscharakters dieses »philosophischen Gedichtes«.

II.

Schiller selbst hat auf eine mögliche Quelle der in den *Künstlern* enthaltenen Kunstauffassung hingewiesen, als er Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld mitteilte, daß das »öftere Nachdenken über Schönheit und Kunst« anlässlich seiner Diskussionen mit Knebel über Moritz' Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* »vielerley bei mir entwickelt, und auf die Künstler besonders einen glücklichen Einfluss gehabt« hat.⁷ Da dieser Hinweis von der Forschung zwar immer wieder hervorgehoben worden ist, ohne daß jedoch je konkrete Beispiele für diesen Einfluß angegeben wurden,⁸ muß diese vermeintliche Abhängigkeit etwas näher betrachtet werden.

⁵ Vgl. den ersten der sogenannten *Kallias-Briefe*, d.h. den Brief an Körner vom 25. Januar 1793, NA Bd. 26, S. 176. Vgl. auch den Brief an Körner vom 8. Februar 1793, ebd., S. 178.

⁶ Der einzige, der dies bis heute deutlich gesehen hat, ist Sven-Aage Jørgensen: Vermischte Anmerkungen zu Schillers Gedicht »Die Künstler«. In: *Text und Kontext* 6 (1978), S. 86-100. Dieser Aufsatz, der viel mehr als die vom Titel versprochenen »vermischten Anmerkungen« enthält, stellt überhaupt die beste Analyse der erkenntnisphilosophischen und ästhetischen Problematiken des Gedichtes *Die Künstler* dar. Claude David sieht dagegen gerade in einer Überwindung der Aufklärung und in einer Vorwegnahme der Romantik das Wesentliche des Schillerschen Gedichtes. Dabei geht er jedoch von einer zu einseitigen Auffassung von Aufklärung aus, so daß alle drei Züge, die nach ihm zeigen sollen, wie sich Schillers »neuer Schönheitsbegriff dem der Aufklärer entgegensetzt«, d.h. die Verworrenheit der ästhetischen Erkenntnis, die Autonomie des Schönen und die Schätzung der »Falschheit« bzw. Scheinhaftigkeit der Kunst, sich als typische Errungenschaften der aufklärerischen Reflexion über Kunst verstehen lassen. Als Zeugnis für die Vorwegnahme der Romantik bezieht sich David dann auf August Wilhelm Schlegels Rezension von Schillers Gedicht, welche aber mit dem typischen begrifflichen Instrumentarium der Baumgartenschen Ästhetik operiert. Vgl. Claude David: Schillers Gedicht »Die Künstler«. Ein Kreuzweg der deutschen Literatur. In: Ders.: *Ordnung des Kunstwerks. Aufsätze zur deutschsprachigen Literatur zwischen Goethe und Kafka*. Hg. von Theo Buck und Etienne Mazingue. Göttingen 1983, S. 45-61.

⁷ Brief an Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld, 12. Februar 1789, NA 25, S. 203f..

⁸ Schon Benno von Wiese sprach von einem »bislang kaum untersuchten Zusammenhang, in dem Moritz' Gedankengänge zu seinem [Schillers] damals entstandenen Gedicht »Die Künstler« stehen«. Vgl. Benno von Wiese: *Schiller*. Stuttgart 1959, S. 400. Die Lage hat sich bis heute nicht geändert. Auch Bernauer, der das Kapitel seiner Untersuchung, das dem Gedicht *Die Künstler* gewidmet ist, mit einem Paragraphen über den Einfluß von Karl Philipp Moritz abschließt, beschäftigt sich nur mit Schillers Briefen und weist keine einzige Stelle im Gedicht nach, die für einen solchen Einfluß sprechen könnte. Vgl. Joachim Bernauer: »Schöne Welt, wo bist du?« Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller. Berlin 1995, S. 154-159. Als Einziger hat m.W. Sigmund Auerbach versucht, in den Versen 157-160, 225-228 und 371-371 des Gedichtes *Die Künstler* konkrete Beispiele des Moritzschen Einflusses nachzuweisen, den er allerdings für sehr gering und oberflächlich hält. Vgl. Sigmund Auerbach: Vorwort zu: Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Stuttgart 1888, S. III- XLV, hier S. XXXVIIIff.

In der Tat stimmen die Daten der Entstehung von Schillers Gedicht mit Moritz' Aufenthalt in Weimar auf seiner Rückreise aus Italien im großen und ganzen überein.⁹ Wie Schillers Briefe an die Schwestern Lengefeld oder an Körner eindeutig zeigen, hegte er von Anfang an großes Interesse für Moritz und traf ihn auch persönlich mindestens zweimal, gleich am 8. Dezember und dann wieder zwischen dem 17. und dem 19. Dezember 1788.¹⁰ Mit ihm unterhielt er sich über verschiedene Themen und erkannte auch mehrere Ähnlichkeiten nicht nur zwischen dem *Anton Reiser* und seinem *Verbrecher aus Infamie*,¹¹ sondern vor allem zwischen gewissen philosophischen »Lieblingsideen« über die Vervollkommnung der Gattung und die dazu notwendige Aufopferung des Individuums, die er und Moritz teilten.¹² Insbesondere interessierte er sich jedoch für Moritz' ästhetischen Hauptaufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, dessen Lektüre er seinen engsten Briefpartnern aufs wärmste empfahl.¹³ Obwohl Schiller von sich behauptete, den Aufsatz nur »flüchtig durch[ge]lesen« zu haben, da er »jetzt leider für solche Materien keine Zeit« habe,¹⁴ so mußte er andererseits Moritz' ästhetische Ideen gegenüber Knebel verteidigen und ausgerechnet ihm, der doch »fleißig genug mit Moritz umgegangen« war, auch »noch Aufschlüsse« darüber geben, »die mir aus einem Gespräch mit Moritz noch erinnerlich waren«.¹⁵

Auch scheint Moritz' ästhetische Theorie bei Schiller auf äußerst fruchtbaren Boden gefallen zu sein. Wenn Schillers Brief an Körner vom 1. Dezember 1788, mit der darin unternommenen Unterscheidung zwischen dem »schöpferischen Kopfe« und dem bloß genießenden Betrachter »fremder Kunstwerke«,¹⁶ welche die Kenntnis der Moritzschen ästhetischen Hauptschrift oder etwa des erst 1790 veröffentlichten vierten Teils von Moritz' *Anton Reiser*

⁹ Moritz hielt sich in Weimar als Goethes Gast vom 3. Dezember 1788 bis zum 1. Februar 1789 auf, während Schiller ungefähr von Ende Oktober 1788 bis Ende Februar 1789 an den verschiedenen Fassungen des Gedichtes gearbeitet hat. Vgl. über Moritz' Aufenthalt in Weimar die genaue und detaillierte Rekonstruktion von Johannes Nohl: Karl Philipp Moritz als Gast Goethes in Weimar. In: *Sinn und Form* XV (1963), S. 756-778. Hier auch über die Begegnungen mit Schiller bzw. über Schillers Interesse an Moritz: ebd., S. 760-765; 767; 769-771. Vgl. allgemein über Schillers Beziehung zu Moritz: Rose-Marie P. Akselrad: Schiller und Karl Philipp Moritz. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht* 45,3 (1953), S. 131-140, über Moritz' Besuch in Weimar insbesondere S. 134-139.

¹⁰ Vgl. den Brief an Caroline von Beulwitz vom 10. [und 11.] Dezember 1788, NA 25, S. 154 f., sowie die Briefe an Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld vom 12. und vom 23. Dezember 1788, ebd., S. 160, 166.

¹¹ Vgl. den Brief an Körner vom 12. Dezember 1788, NA 25, S. 159.

¹² Vgl. den Brief an Caroline von Beulwitz vom 10. [und 11.] Dezember 1788, NA 25, S. 154 und den Brief an Körner vom 12. Dezember 1788, ebd., S. 159, vor allem aber den Brief an Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld vom 12. Dezember 1788, ebd., S. 160.

¹³ Schiller empfiehlt die Lektüre des Aufsatzes zuerst Ludwig Ferdinand Huber (vgl. Brief vom 2. Januar 1788 [89], NA 25, S. 173), dann Caroline von Beulwitz, (vgl. ebd., S. 177f.) und schließlich Körner (vgl. Brief vom 2. Februar 1788, ebd., S. 195).

¹⁴ Vgl. den Brief an Caroline von Beulwitz, Weimar den 3[-6] Januar 1789, NA 25, S. 177 und S. 178.

¹⁵ Vgl. den Brief an Caroline von Beulwitz vom 25. Februar 1789, NA 25, S. 208. In der Tat war Knebel der ständige Begleiter von Moritz während dessen Weimarer Aufenthalt gewesen. Vgl. Nohl: Moritz als Gast Goethes in Weimar. Daß Knebel mit Moritz' ästhetischen Ideen nicht übereinstimmte, geht vor allem aus einem Brief desselben an Herder nach Rom hervor. Vgl. Karl Ludwig Knebel an Herder, Weimar, den 2. Februar 1789. In: Johann Gottfried Herder: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*. Hg. von Albert Meier und Heide Hollmer. München 1988, S. 324f. Die in diesem Brief dargestellte Auseinandersetzung führte zur Entstehung der sogenannten *Studie nach Spinoza*, die als ein gemeinsames Produkt von Moritz und Goethe betrachtet werden muß. Vgl. dazu Costazza: Ein Aufsatz aus der Zeit von Moritz' Weimarer Aufenthalt. Eine Revision der Datierung und Zuschreibung von Goethes »Spinoza-Studie«. In: *Goethe-Jahrbuch* 112 (1995), pp. 259-274.

¹⁶ Vgl. den Brief an Körner vom 1. Dezember 1788, NA 25, S. 148f.

vorauszusetzen scheint, nur als Produkt einer fast unglaublichen Koinzidenz betrachtet werden muß, da er genau zwei Tage vor Moritz' Eintreffen in Weimar und also auch vor Schillers Kenntnis von dessen ästhetischer Theorie geschrieben wurde, so ist dagegen der Einfluß von Moritz' Kunsttheorie im Brief an Körner vom 25. Dezember desselben Jahres unübersehbar. Indem Schiller nämlich sein Gedicht *Die Götter Griechenlands* als »ein schönes übereinstimmendes Ganze« bezeichnet, welches »wie jedes Kunstwerk nur sich selbst d.h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist«,¹⁷ macht er sich einige von Moritz' wichtigsten ästhetischen Grundsätzen über die Autonomie der Kunst zu eigen.¹⁸ Auch die im selben Brief zum Ausdruck kommende Idee, daß das Kunstwerk das Produkt einer »gewaltsamen Operation«, d.h. einer »Absonderung und neuer Zusammenfügung« der Wirklichkeit darstellt, könnte darüber hinaus aus der Lektüre von Moritz' Aufsatz oder aber aus den Unterredungen mit ihm herkommen.¹⁹

Eine solche Rezeptivität für die ästhetischen Ansichten von Moritz macht also in der Tat auch einen möglichen Einfluß von dessen Kunstauffassung auf das damals gerade im Werden begriffene Gedicht *Die Künstler*, welches ohnehin drei, zum Teil auch sehr radikale Umgestaltungen bis ungefähr Mitte Februar 1789 erlebt hat, durchaus plausibel.²⁰ Schon im bereits erwähnten Brief an Körner vom 25. Dezember 1788, der unzweifelhaft den Einfluß von Moritz' Idee der Autonomie der Kunst verrät, zitiert Schiller eine Strophe aus seinem noch »ungedruckten Gedicht«, die eine poetische Transposition dieses Gedankens darstellen soll. Es handelt sich um jene Verse, die den zweiten Absatz der letzten Strophe der endgültigen Fassung werden sollten und somit die Funktion einer Art Zusammenfassung für das ganze Gedicht übernehmen, wonach der Künstler nicht nach Moralität oder nach philosophischer Wahrheit, sondern einzig und allein nach Schönheit streben soll, weil er dadurch auch die

¹⁷ Brief an Körner vom 25. Dezember 1788, NA 25, S. 167

¹⁸ Die Idee des Kunstwerks als »in sich selbst vollendeten Ganzen« findet sich freilich nicht erst in Moritz' Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, sondern bereits in dem 1785 veröffentlichten Aufsatz *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*. Vgl. Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 3-9. Bereits Körners Schrift zur Verteidigung von Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands*, die gegen Ende des Jahres 1788 entstanden war und 1789 im Märzheft von Schillers *Thalia* veröffentlicht wurde, enthielt eine Verteidigung der Autonomie der Kunst gegenüber jeglichem moralischen oder sonst »fremdartigen Zwecke«, die unmittelbar an Moritz' ersten Aufsatz erinnerte. Vgl. Körner: *Über die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffes*, in: Oscar Fambach (Hg.): *Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit*. Berlin 1957, S. 53-57. Schiller erhielt Körners Aufsatz am 15. Dezember 1788. Vgl. Brief an Körner vom 15. Dezember 1788, NA 25, S. 161f.

¹⁹ Vgl. etwa das Vorgehen der »Thatkraft« in Moritz' *Bildende Nachahmung*: Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, S. 74. Dieser Prozeß der »Absonderung und neuen Zusammenfügung« hat Moritz eingehender in der Schrift *Die metaphysische Schönheitslinie* dargestellt, welche zwar erst 1793 veröffentlicht wurde, deren Argumentation aber Moritz bei seiner Unterredung mit Schiller vorweggenommen haben könnte. Vgl. ebd., S. 151-157. Vgl. über die umstrittene Datierung dieses Aufsatzes sowie über die Bedeutung dieser auflösenden und wieder zusammenfügenden Tätigkeit des Künstlers: Alessandro Costazza: *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien 1999, S. 37-87.

²⁰ Vgl. für eine plausible Rekonstruktion dieser verschiedenen Arbeitsphasen des Gedichtes, die sich an die nachprüfbaren Tatsachen und Äußerungen hält und nicht unbedingt versucht, alle in der letzten Fassung vorhandenen Strophen der einen oder der anderen Arbeitsphase zuzuschreiben: Franz Berger: »Die Künstler« von Friedrich Schiller. Entstehungsgeschichte und Interpretation. Zürich 1964.

vernachlässigten »Schwestern« der Schönheit gleichsam als ›Zugabe‹ erringen wird.²¹ Der Schlußgedanke dieses Zitats, nach dem das, »was schöne Seelen schön empfunden,/ [...] trefflich und vollkommen seyn« (V. 464 f.) muß, verrät allerdings auch, daß Schiller hier noch jenem für die gesamte ästhetische Reflexion der Schul- und Popularphilosophie typischen erkenntnistheoretischen und moralischen Optimismus frönte, der auf der Basis der Leibnizschen *harmonia praestabilita* zwischen höheren und niedrigeren Erkenntnisvermögen die Gleichheit von bloß empfundener Schönheit und rational erkannter Vollkommenheit voraussetzte, einem Optimismus, der bei Moritz schon brüchig geworden war.²²

Weitere mögliche Einflüsse von Moritz' ästhetischen Ideen lassen sich auch an anderen Stellen des Gedichtes ausmachen, etwa in jenen Strophen, die Schiller »über den Ursprung und Fortgang der Kunst [...] hazardiert« hat²³ und welche, wie der Brief an Körner vom 25. Februar bezeugt, nicht von ungefähr aus der letzten Umarbeitung desselben in der zweiten Februarhälfte des Jahres 1789 stammen. Unzweifelhaft eine Moritzsche Reminiszenz stellt etwa die Rede von der »Bildkraft« in der zehnten Strophe dar, welche in den Menschen schon »zu edel« war, um bloß »müßig zu empfangen«²⁴ und aus diesem Grund produktiv wurde, »des Wirkens süße Lust« verspürte und eine neue »Schöpfung« hervorbrachte (V. 133-138).²⁵ Aber auch die Tatsache, daß Schiller die »Betrachtung« und das »Späheraug« (V. 139 und 140) des Künstlers an den Anfang der künstlerischen Produktion und somit auch des Fortschrittes der Kultur stellt, erinnert unmittelbar an die »Spähungskraft« des Dichters und an die »stille Beschauung«, die bei Moritz am Anfang der menschlichen Kulturentwicklung stehen.²⁶

Mit noch größerer Wahrscheinlichkeit läßt sich ferner die Vorstellung vom Kunstwerk als »Kind der Schönheit«, das »sich allein genug« ist und »vollendet schon aus eurer [der Künstler] Hand gegangen« ist (V. 157f.), auf Moritz' Idee des in sich selbst vollendeten Kunstwerkes zurückführen, das noch »vor seinem *wirklichen* Daseyn« »als schon vollendet« vor die Seele des Künstlers tritt.²⁷ Aber auch der unmittelbar darauf folgende Gedanke, den Schiller in einem Brief vom 30. März 1789 Körner ausführlich erklären muß,²⁸ nach dem das einzelne Kunstwerk, als Ganzes, seinerseits nur Teil des größeren Ganzen der Kunst ist (V. 159-164),

²¹ Vgl. Brief an Körner vom 25. Dezember 1788, S. 167f. Vgl. die nur leicht modifizierten Verse 458-465 vom Gedicht *Die Künstler*. Im folgenden wird das Gedicht *Die Künstler* nach NA 1, S. 201-214, mit Angabe der Vers- bzw. der Strophenummer direkt im Haupttext zwischen Klammern angegeben.

²² Vgl. über diesen »moralischen Optimismus«, der die gesamte ästhetische Reflexion der Schul- und Popularphilosophie charakterisiert: Costazza: Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien 1996, S. 79-106. Moritz' Begründung der Autonomie der Kunst in dem Aufsatz *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften* wird hier als Antwort auf den Zusammenbruch dieses erkenntnistheoretischen und moralischen Optimismus gedeutet.

²³ Vgl. den Brief an Körner vom 25. Februar 1789, NA 25, S. 210.

²⁴ So muß m.E. der Vers 134 interpretiert werden, der sonst nach seinem Wortlaut – »Zu edel schon, nicht müßig zu empfangen« – genau das Gegenteil bedeuten müßte, was jedoch gegen den Sinn der folgenden Verse sprechen würde, die von einer schöpferischen Tätigkeit des Menschen handeln.

²⁵ Vgl. Moritz: Über die Bildende Nachahmung des Schönen. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik und Poetik S. 82-84. Moritz spricht zwar von »Bildungskraft« bzw. von »Bildungstrieb«, doch auch dieses Vermögen ist ähnlich wie Schillers »Bildkraft« eine höhere Stufe, sozusagen ein Überströmen der Empfindung.

²⁶ Vgl. ebd., S. 73 und S. 83.

²⁷ Vgl. ebd., S. 77.

²⁸ Vgl. den Brief an Körner vom 30. März 1789, NA 25, S. 236.

könnte aus dem mündlichen Austausch mit Moritz stammen, bei dem eine solche Idee zwar an keiner Stelle bündig formuliert aber stets vorhanden ist.²⁹

Bei näherer Betrachtung könnte man sogar in allen in diesem Brief erläuterten neuen Passagen des Gedichtes, die Körner offensichtlich zum ersten Mal gelesen und die auch Wieland zum Teil »nicht verstanden« hatte,³⁰ einen mehr oder weniger unmittelbaren Einfluß der Auseinandersetzung mit Moritz' Kunsttheorie erkennen. So verweist etwa der Unterschied zwischen den »ruhigeren Freuden,/ die aus der Ferne nur ihn [den Betrachter des Schönen] weiden«, und der »Gier« (V. 174-178), d.h. der »sinnlichen Begierde«, die den Gegenstand »sich einzuverleiben, in sich hinein zu reißen«³¹ sucht, einerseits auf die ursprüngliche Bedeutung des metaphorischen Geschmacksbegriffs und somit auf die Tradition der Geschmacksdiskussion, andererseits aber auch auf Moritz' Unterscheidung zwischen der »uneigennütigen Liebe« zum Kunstwerk³² und dem genießerischen Streben des Nichtkünstlers oder Dilettanten, der »für sich *das alles haben* [will], *was die Kunst zum Opfer fordert*«. ³³

Noch mehr als der zweite, weist aber der dritte Punkt, den Schiller seinem Briefpartner erklären muß, auf Moritz hin. Die Idee nämlich, daß alles, »was die Natur auf ihrem großen Gange/ in weiten Fernen auseinander zieht«, »auf dem Schauplatz, im Gesange/ der Ordnung gleich gefaßtes Glied« wird (V. 225-228), weil der Dichter den »moralischen Erscheinungen, Leidenschaften, Handlungen, Schicksale[n], deren Verhältnisse der Mensch im großen Laufe der Natur nicht immer verfolgen und übersehen kann, [...] *künstlich* Zusammenhang und Auflösung« gibt,³⁴ findet im letzten Teil von Moritz' Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* ein ziemlich genaues Äquivalent. Hier wird nämlich behauptet, daß »durch die Erscheinung der individuellen Schönheit« – d.h. im Kunstwerk – »dieselbe Summe der Zerstörung des Einzelnen, in einem kürzeren Zeitraume, sichtbar wird, welche zur Erhaltung der immerwährenden Jugend und Schönheit, in der Gattung überhaupt, durch Alter und Krankheit, fast unmerklich ihren Fortschritt hält«. ³⁵

Und schließlich können auch der vierte und der fünfte Punkt, in denen Schiller die achtzehnte Strophe des Gedichtes auf ein allgemeines Gesetz zurückführt, nach dem »der Mensch, in dem einmal das Gefühl für Schöne, für Wohlklang und Ebenmaß rege und herrschend geworden ist, nicht ruhen kann, bis er alles um sich in Einheit auflöst, alle Bruchstücke ganz macht, alles mangelhafte vollendet«, auf Moritz zurückgeführt werden, da auch für ihn die »Thatkraft« »nicht eher ruhen kann«, bis sie jedes einzelne Ding in »ein für sich bestehendes Ganze« verwandelt hat. ³⁶

Alle bis jetzt hervorgehobenen, zwar alles andere als unbedeutenden Übereinstimmungen zwischen Schillers Gedicht *Die Künstler* und Moritz' ästhetischen Ideen, die einerseits die von Schiller selbst zugegebene Beeinflussung bestätigen, bleiben auf der anderen Seite eher

²⁹ Vgl. Costazza: Schönheit und Nützlichkeit, S. 159-164.

³⁰ Vgl. den Brief an Körner vom 30. März 1789, NA 25, S. 236.

³¹ Vgl. ebd., S. 237.

³² Vgl. schon in dem Aufsatz *Versuch einer Vereinigung*, in: Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 5. Vgl. über die Tradition dieser Vorstellung: Costazza: Schönheit und Nützlichkeit, S. 138-143.

³³ Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, Vierter Teil (1790). In: Ders.: Werke. Hg. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1981, Bd. I, S. 336. Diese Problematik war bereits in Moritz' *Über die Bildende Nachahmung des Schönen* entwickelt worden. Vgl. Ders.: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 80f.

³⁴ Brief an Körner vom 30. März 1789, NA 25, S. 237

³⁵ Vgl. Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in: Ders.: Schriften zur Ästhetik und Poetik, S. 91.

³⁶ Vgl. ebd., S. 74.

punktueler Natur und sind noch weit davon entfernt, die Tiefe und die Komplexität der im Gedicht entwickelten Reflexion über die Kunst, insbesondere aber die schlechthin zentrale Problematik des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft, auch nur annähernd auszuschöpfen. Aus diesem Grund muß jedem Versuch einer Identifizierung der möglichen Quellen der im Gedicht enthaltenen Kunstauffassung eine genaue Rekonstruktion derselben vorausgeschickt werden.

III.

Eine solche Rekonstruktion muß jedoch zu allererst erkennen, daß das Gedicht *Die Künstler*, mit Sicherheit auch infolge seiner langwierigen Entstehungsgeschichte, kein einheitliches Kunstverständnis, sondern wenigstens zwei, vielleicht sogar drei oder mehrere verschiedene und nicht immer leicht miteinander zu vermittelnde Kunstauffassungen enthält.

Auf der einen Seite steht nämlich eine eher traditionelle Auffassung der Kunst, nach welcher diese, dem Horazschen Motto gemäß, sowohl *docere* als auch *delectare* bzw. durch das Gefallen unterrichten soll. Wenn im Gedicht die Kunst als Mutter bzw. als »weiche Amme« dargestellt wird (Str. II und VII), die die Menschen wie ihre eigenen Kinder erzieht, so hat das noch nichts mit der »ästhetischen Erziehung« von Schillers gleichnamigem Werk zu tun,³⁷ da die Erziehung hier nicht durch die Form bzw. durch die gleichzeitige Einwirkung von Form und Inhalt auf die entsprechenden Triebe des Menschen erfolgt, sondern einzig und allein durch Belehrung und Unterricht: Die Kunst unterweist nämlich den Menschen durch »leichte Räthsel« oder »spielend« (V. 25 u. 23), da eine solche Erziehung schneller und einprägsamer wirkt als das Gesetz, »das matte Blüten langsam treibt« (V. 46-49).

Neben dieser typisch aufklärerischen, belehrend-erzieherischen Aufgabe der Kunst, die der Zähmung der rohen Sinnlichkeit und der Erhebung des Menschen zum Idealen dienen soll (Str. XV und XVI), schreibt Schiller der Kunst auch eine andere Funktion zu, welche darin besteht, durch äußere Verschönerung auch der weniger erfreulichen Seiten der Wirklichkeit, das Leben insgesamt lebenswerter und lebenswürdiger zu machen. Vor allem in den Strophen XXII-XXIV, die mit größter Wahrscheinlichkeit der Urfassung oder zumindest der sogenannten »Körner-Fassung« des Gedichtes angehören – das legt vor allem die darin vorherrschende typisch rokokohafte Bildlichkeit nahe,³⁸ die auch die unzweifelhaft zur Körner-Fassung gehörenden Strophen sowie die Reste der Urfassung auszeichnet –,³⁹ wird der Kunst die Fähigkeit zugesprochen, auch den Kummer, »des Elends Tränen« oder die »tausend Schrecken« in

³⁷ Vgl. dagegen Pugh: »Die Künstler«: Schiller's Philosophical Programme, S. 19.

³⁸ Die Strophen XXII-XXIV sind von mythologischen Personifikationen der Schönheit, der Anmut, der Notwendigkeit oder des Schicksals, aber auch von »Huldegöttinnen«, »der Freude Götter«, von »Grazien und Musen« oder von der »Parze« bevölkert, während im Hintergrund ein »Harmonienbach« bzw. ein »Harmonienmeer« rauscht und alle Gegenstände oder Gefühle als »hold«, »mild«, »selig«, »lieblich«, »sanft«, »weich«, »wollustreich«, »hinschmelzend« oder »freundlich« charakterisiert werden.

³⁹ Vgl. etwa die Strophen V-VIII und XXXIIIf. Vgl. darüber hinaus die von Berger angeführten Verse oder Strophen der Urfassung bzw. der Körner-Fassung: Berger: »Die Künstler« von Friedrich Schiller, S. 7; 8, 11f. und 13. Die letzten Verse einer unterdrückten Strophe fassen diese verschönernde Funktion der Kunst paradigmatisch zusammen: »O wieviel schöner, als der Schöpfer sie gegeben,/ Gib ihm [dem Menschen] die Kunst die Welt zurück!« Ebd., S. 14.

Harmonie aufzulösen und den Menschen selbst mit dem Schicksal bzw. mit der Notwendigkeit zu versöhnen.

Gerade die Verwendung der rokokohaften Bildlichkeit verrät zwar eindeutig, daß Schiller sich des spielerischen und bloß literarischen Charakters dieser äußerlichen Verschönerung bzw. Verschleierung der Wirklichkeit stets bewußt war. Nichtsdestoweniger schreibt er auch dieser scheinbar bloß hedonistischen Funktion der Kunst eine lebenswichtige Bedeutung zu, indem er die Künstler mit dem göttlichen Schöpfer gleichstellt und ihnen eine Art ästhetische Theodizee in Auftrag gibt (V. 335-346): nur die Kunst bzw. die Schönheit kann dem von der höheren Wahrheit in das »Sinnenland« verbannten Menschen ein »Elysium« »mit lieblichem Betrug« auf die Kerkerwand malen und ihm dadurch das Leben erträglich machen (Str. VI).

Das Thema der Bewältigung des Todes hatte Schiller allerdings bereits in der XVIII. Strophe auf eine freilich philosophisch anspruchsvollere Art und Weise behandelt. Hiernach begnügt sich nämlich die Kunst nicht einfach damit, »der Sorgen schauervollen Chor« »mit holdem Zauberscheine« zuzudecken und die Dissonanzen des Universums mit lieblichen Harmonien zu übertönen, sondern sie integriert vielmehr den Tod selbst in das Leben des Menschen, indem sie ihn als notwendigen Bestandteil desselben, als die dunkle Seite des Mondes darstellt und ein Leben nach dem Tod erfindet, das als Fortsetzung und als Ergänzung des irdischen Lebens gelten kann (Str. XVIII).

Wie Schiller vor allem in seinem Brief an Körner vom 30. März 1789 deutlich gemacht hat, geht es hier nicht einfach um Zudeckung der Wirklichkeit und auch nicht um Vertröstung auf ein besseres Leben nach dem Tod, sondern vielmehr um eine neue Bestimmung der Kunst, die weit über ihre aufklärerisch-erzieherische Aufgabe der moralischen Unterweisung sowie über ihren rokokohaft-hedonistischen Auftrag einer Verschönerung der Wirklichkeit hinausgeht: Die Kunst wird hier nämlich zum lebenswichtigen weil erkenntnistiftenden Mittel einer ganzheitlichen Vision der Wirklichkeit.

Diese erkenntnistheoretische Reflexion hatte Schiller eigentlich bereits in der IX. Strophe angefangen, als er der Kunst die Aufgabe einer Begründung der Erfahrbarkeit der Welt und somit auch einer Fundierung der Identität des erkennenden Subjekts zugeschrieben hatte. Erst durch die Kunst vermochte nämlich nach Schiller der Wilde, der hier als passive Zielscheibe der äußeren Eindrücke und als Spielball der Leidenschaften dargestellt wird, Ordnung in das Chaos der Erscheinungen einzuführen und dadurch auch die eigene sonst stets bedrohte Identität zu sichern (V. 103-115). In einer Art von »ästhetischem Kritizismus« fällt hier mit anderen Worten der Kunst die Aufgabe zu, die etwa bei Herder oder bei Moritz die Sprache innehatte⁴⁰ und die bei Kant von den Kategorien gewährleistet wird, nämlich die Ermöglichung einer einheitlichen Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Nachdem dann Schiller im »historischen Teil« seines Gedichtes die Entstehung und den Fortgang der Künste dargestellt hat (Str. X-XV), kehrt er in der XVII. Strophe zur Erkenntnisproblematik zurück und zeigt, womöglich von Moritz' Ideen angeregt,⁴¹ wie der Mensch dank der Vorarbeit der Kunst und hier insbesondere der dramatischen Kunst lernt, im oft un-

⁴⁰ Auf Herder hat bereits Jørgensen verwiesen. Vgl. Jørgensen: *Vermischte Anmerkungen*, S. 91. Vgl. aber ähnlich auch Moritz: Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis. In: Ders.: *Werke*, Bd. III, S. 787-792, sowie die spätere Variante dieses Textes aus *Die große Loge: Die Schöpfung in der Seele des Menschen*, ebd., S. 331f.

⁴¹ Vgl. oben.

überschaubaren Werden und Vergehen der Wirklichkeit eine Rationalität, einen roten Faden zu erkennen, der Ursache und Wirkung, Schuld und Sühne verbindet und sogar zur Entstehung der Idee der »Vorsicht«, d.h. nach dem damaligen Sprachgebrauch der »Vorsehung«, führt (V. 220-236).⁴²

Von der »Vorsehung« bis zu der Vorstellung eines auch das Jenseits und den Tod integrierenden Lebens, wie sie in der XVIII. Strophe zum Ausdruck kommt, ist es ein kleiner Schritt. Diese erkenntnistheoretischen Überlegungen finden aber erst in der XX. und XXI. Strophe, nachdem Schiller in der XIX. einen weiteren Fortschritt der Kunst von der einzelnen Schönheit zu einer immer breiteren Kunstwelt dargestellt hat, ihren vorläufigen Abschluß. Hier zeigt Schiller nämlich, wie dieses Streben nach einer ganzheitlichen Sicht der Welt zur Entstehung der Wissenschaften und zur Ausweitung der »Wissens Schranken« führt (V. 266-279).

So wie Schiller von der Fiktionalität der hedonistischen Verschönerung der Natur wußte, so ist er sich auch in diesem Fall durchaus bewußt, daß diese Erweiterung des Wissens in Wirklichkeit nichts anderes als eine Art Projektion menschlicher Bedürfnisse ist. Ausdrücklich und unumwunden behauptet er, daß der Mensch die Natur »mit menschlichen Gewichten« und mit menschlichen »Maßen« misst und daß er ihr »seine Harmonie« leiht: Nur weil die Natur sich »seiner Schönheit Pflichten« beugt, wird sie ihm »verständlicher«, und nur insofern das »Weltgebäude« durch die »Symmetrie« prangt, die er ihm gegeben hat, kann er es auch preisen und genießen (V. 280-287).

Auch dieses klare Bewußtsein vom subjektiven Ursprung oder gar vom Projektionscharakter jedes menschlichen Wissens ist andererseits weit davon entfernt, die Bedeutung dieser ganzheitlichen Erkenntnisse in den Augen Schillers zu schmälern. Ganz im Gegenteil unterstreicht er ja noch in seiner akademischen Antrittsrede *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*, die nur wenige Monate nach dem Abschluß der *Künstler* gehalten wurde, die absolute Notwendigkeit einer solchen Projektion, indem er dem Historiker mit »philosophischem Verstande« die Aufgabe erteilt, »das Aggregat« der einzelnen Fakta »zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen« zu machen, welches »freylich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist«: »Er nimmt also diese Harmonie aus sich selbst heraus, und verpflanzt sie ausser sich in die Ordnung der Dinge d.i. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt, und ein teleologisches Prinzip in die Weltgeschichte.«⁴³

Zumindest im Gedicht *Die Künstler* wird es über jeden Zweifel hinaus klar, daß der Mensch durch solche Projektion seiner Bedürfnisse und Vorstellungen der Natur keine Gewalt antut, weil es vielmehr die Natur selbst ist, die dem Menschen jene Gewichte und jene Maße in die Hand gibt, mit denen er sie dann mißt und wiegt (V. 281). Im ganzen Gedicht herrscht nämlich die Idee eines gegenseitigen Entgegenkommen von Mensch und Natur, die einander bilden und vervollkommen. So liebt etwa die Natur jene Fesseln, die ihr der Mensch auferlegt (V. 10), weil sie selbst »in tausend Kämpfen« seine Kräfte geübt hat (V. 11), durch die er sie beherrscht. Nur durch diese »Beherrschung« kann die Natur nämlich aus ihrer »Verwildrung« heraustreten (V. 12), insofern der Mensch ihr durch die Kunst eine höhere Bildung verleiht. Nicht von ungefähr ist es auch im »kulturgeschichtlichen Teil« des Ge-

⁴² Vgl. auch dazu Schillers Brief an Körner vom 30. März 1789, NA 25, S. 237.

⁴³ Schiller: *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* Eine akademische Antrittsrede. NA 17, S. 359-376, Zitate ebd., S. 373 und 374.

dichtes noch einmal die Natur, die den Menschen in ihre Geheimnisse einführt, ihm durch Winke »hilfreich entgegen« kommt (V. 125f.) und »sich ihrem Räuber« anbietet (V. 132), indem sie ihn lehrt, ihre Konturen und ihre Schatten abzubilden (V. 121-132) oder ihm »die wunderwirkenden Gesetze« der Entzückung und der Wirkung der Kunst verrät (V. 139-145).

Wenn also die Wichtigkeit dieser projektiven Erkenntnis der Kunst außer Zweifel steht, so bleibt jedoch die Frage nach dem absoluten Wert derselben, vor allem im Verhältnis zur rationalen bzw. wissenschaftlichen Erkenntnis, offen. Mehrere Stellen des Gedichtes legen nämlich die Vermutung nahe, daß die Kunst gewissermaßen als bloße Vorstufe bzw. als Vorbereiterin für die höhere Erkenntnis der Wissenschaft diene. Da Wieland sich gerade an einer solchen Interpretation des Gedichtes gestoßen und Schiller vorgeworfen hatte, »daß die Kunst nach dieser bisherigen Vorstellung doch nur die Dienerin einer höhern Kultur sey«,⁴⁴ verdient dieses Thema eine besondere Aufmerksamkeit.

IV.

Bereits die dritte Strophe, in der Schiller den »Hauptgedanke[n] des Gedichtes [...] flüchtig anticipiert« haben will,⁴⁵ läßt mehrere Zweifel über den Wert und die Autonomie der ästhetischen Erkenntnis aufkommen. Die metaphorische Bezeichnung der Schönheit als »Morgentor«, durch das allein der Mensch in »der Erkenntnis Land« dringen kann (V. 34f.), beinhaltet nämlich auch die Vorstellung, daß der Mensch dieses Eingangs nicht mehr bedürfen wird, sobald er sich in diesem Land befindet.⁴⁶ Diese Vermutung wird alsdann dadurch erhärtet, daß der Verstand »am Reitze«, d.h. an der Schönheit, sich nur »übt«, um »an höhern Glanz sich zu gewöhnen« (V. 36f.). In den letzten Versen wird schließlich behauptet, daß die Künste, hier metaphorisch durch den »Saitenklang der Musen« bezeichnet, nur dazu dienen, jene Kraft zu erziehen, »die sich dereinst zum Weltgeist schwang« (V. 38-41), worunter man sich allzu leicht entweder den Verstand oder die Vernunft vorstellen kann.

Obwohl in der vierten Strophe der Kunst die Fähigkeit zugeschrieben wird, die Erkenntnisse der Rationalität »ahnend« vorwegzunehmen (V. 50-53), so bleibt jedoch das Mittel dieser Erkenntnis weiterhin ein »kindischer Verstand«, der insofern nur als Vorstufe eines erwachsenen Erkenntnisvermögens aufgefaßt werden muß. Diese Metapher des kindlichen Verstandes wird auch in der nächsten Strophe weitergeführt, in der jene Allegorie der zwei Wahrheiten bzw. der »*Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit*« eingeführt wird, die nach Schiller »die Hauptidee des Ganzen«⁴⁷ ausmacht und welche abschließend noch in der XXX. Strophe wiederkehren wird. Die »herrliche Urania«, die Wahrheit, die nur »von reineren Dämonen« angeschaut werden kann, muß nämlich ihre »Feuerkrone« ablegen, um als Schönheit »zum Kind« zu werden, »daß Kinder sie verstehen«, während die Erkenntnis der »Wahrheit« auf eine spätere unbestimmte Zeit vertagt wird (V. 54-65). Diese Idee eines niedrigeren Ranges und eines defizitären Charakters der ästhetischen Erkenntnis scheint schließlich auch von der sechsten Strophe bestätigt zu werden, wo sie nur als lieblicher Betrug

⁴⁴ Vgl. den Brief an Körner vom 9. Februar 1789, NA 25, S. 200.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 199.

⁴⁶ Vgl. etwa Pugh: »Die Künstler«: Schiller's Philosophical Programme, S. 19.

⁴⁷ Vgl. den Brief an Körner vom 9. Februar 1789, NA 25, S. 199.

erscheint, den die Schönheit für den aus dem Reich der Wahrheit verbannten Menschen an die Kerkerwand malt (V. 66-77).

Wielands Vorwurf, Schiller hätte der Kunst in seinem Gedicht eine rein subsidiäre Funktion zugeschrieben, indem er sie nur als Vorstufe oder Einleitung zur Wissenschaft erscheinen läßt, scheint hier also wenigstens auf den ersten Blick gerechtfertigt, auch wenn es freilich etwas erstaunlich wirken mag, daß ausgerechnet Wieland, der seinerseits eine rein hedonistische Auffassung der Kunst vertrat, sich mit dieser Hilfsfunktion der Kunst nicht zufrieden geben konnte.⁴⁸

In Wirklichkeit wurde jedoch die erkenntnistheoretische Problematik des Gedichtes von Körner besser als von Wieland und möglicherweise auch deutlicher als von seinem eigenen Autor verstanden, als jener Schiller beteuerte, nicht den Eindruck gehabt zu haben, »daß Du die Kunst der wissenschaftlichen Cultur nachsetztest.«⁴⁹ Körners Erläuterung seines eigenen Verständnisses des Gedichtes bewegt sich ganz im Kontext der Leibniz-Wolffschen Metaphysik und geht von der Idee des *malum metaphysicum*, d.h. von der Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens aus. Er unterstreicht nämlich, daß jene Wahrheit, die Schiller als »Urbild der Schönheit« betrachtet, »etwas ganz andres [ist] als die Bruchstücke menschlicher Kenntnisse«, weil sie vielmehr »das Ideen System eines vollkommenen Geistes [darstellt], der keiner dunkeln Begriffe fähig ist, der bloß *erkennt* ohne zu *empfinden*.« Körner erkennt also in dieser Wahrheit jene »metaphysische Wahrheit«, zu der der Mensch keinen Zugang hat, da ihm »Erkenntniß [...] sparsam zugemessen« wurde.⁵⁰ Genau diese Einschränkung begründet allerdings nach Körner die Legitimität, wenn nicht sogar die Superiorität der ästhetischen Erkenntnis: »Seine Sphäre zu erweitern bleibt ihm [dem Menschen] nichts übrig als *Ahndung* durch Phantasie. Gefühl für Schönheit ist es, was das Chaos der Erfahrungen ordnet, und zu Ergänzung der Lücken auffordert.«⁵¹

Durch diese Idee nimmt Körner nicht nur einen der wichtigsten Gedanken von Schillers Gedicht vorweg, der dann vor allem in den neu hinzugekommenen Strophen eine wichtige Rolle spielen wird,⁵² sondern weist vor allem auf den Kontext hin, vor dessen Hintergrund Schillers ästhetische Ideen im Gedicht *Die Künstler* gelesen und verstanden werden sollen, nämlich auf die Leibniz-Wolffsche Philosophie und insbesondere auf die daraus entstandene neue philosophische Disziplin der Ästhetik. Es ist nämlich geradezu erstaunlich, mit welcher Genauigkeit sich Schiller in seinen erkenntnistheoretischen Reflexionen im Gedicht implizit auf dieses philosophische System bezieht, so daß auch viele unscheinbare Einzelheiten desselben sich nur durch diesen Bezug erklären lassen und zum Gesamtverständnis der vielleicht wichtigsten Thematik des Werkes führen.

⁴⁸ Über diesen Widerspruch wundert sich in der Tat auch Körner im Brief an Schiller vom 17. Februar 1789, NA 31, I, S. 303: »Wirklich hat meine Idee von ihm beträchtlich durch das gewonnen, was Du mir von seinen Äußerungen über Dein Gedicht schreibst. Es überraschte mich um so mehr, da ich mich eines Aufsatzes in seinen prosaischen Schriften erinnere, über den ich mich wegen gewisser kleinlicher Begriffe von der Bestimmung der Kunst geärgert habe.«

⁴⁹ Brief an Schiller vom 18. Februar 1789, ebd., S. 304.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. vor allem die Strophen IX und XVII-XVIII, aber auch XX und XXVII-XXXI. Körner scheint dann allerdings seinen eigenen Gedanken in den Strophen XVII und XVIII nicht wieder zu erkennen, da Schiller ihn ihm wieder erklären muß. Vgl. den Brief an Körner vom 30. März, NA 25, S. 238.

V.

Bis heute ist vor allem eine Parallele zwischen Schiller und Baumgarten immer wieder hervorgehoben worden,⁵³ nämlich die zwischen der metaphorischen Rede im Gedicht *Die Künstler* vom »Morgentor des Schönen«, durch das man allein »in der Erkenntnis Land« (V. 34f.) eindringen kann, und Baumgartens Behauptung in der *Aesthetica*, daß die ästhetische Erkenntnis »eine unerläßliche Voraussetzung für die Entdeckung der Wahrheit« ist, da »aus der Nacht [...] der Weg nur über die Morgenröte zum Mittag« führt.⁵⁴ Gerade diese Stelle aus den »Prolegomena« zu Baumgartens Werk, in denen er das eigene Unternehmen vor möglichen Einwänden zu legitimieren versucht, scheint allerdings den bloß propädeutischen Charakter der ästhetischen gegenüber der logischen oder philosophischen Erkenntnis endgültig zu sanktionieren. So wie die weitere Argumentation Baumgartens jedoch diesen ersten Eindruck Lüge straft, indem sie zu einer Begründung nicht nur der Autonomie, sondern sogar der relativen Superiorität der »sinnlichen« bzw. »ästhetischen« Erkenntnis führt,⁵⁵ auf ganz ähnliche Art und Weise präjudiziert auch Schillers Metapher keinesfalls seine Interpretation und Bewertung dieser Art von Erkenntnis.

Baumgartens »Rehabilitierung« der sinnlichen Erkenntnis, die nicht nur die Erkenntnis der Sinne meint, sondern vielmehr die Erkenntnis aller jener nach der Cartesischen-Leibnizschen Stufenleiter »unteren« Vermögen, welche unterhalb der Schwelle der Rationalität stehen, d.h. insbesondere des Gefühls, des Geschmacks und der Einbildungskraft, geht vom Bewußtsein des *malum metaphysicum* oder der metaphysisch bedingten Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens aus. Erst dieses Bewußtsein macht nämlich einen Vergleich zwischen der sinnlichen und der rationalen Erkenntnis überhaupt möglich, indem beide darin übereinstimmen, daß sie von der »nur der Allwissenheit« zugänglichen »metaphysischen Wahrheit« ebenso »unendlich« entfernt sind.⁵⁶ Die Einsicht in diese Ähnlichkeit bildet alsdann die Voraussetzung für die Erforschung der *differentia specifica*, d.h. für die philosophische Untersuchung der Eigentümlichkeit der sinnlichen Erkenntnis und für die consequente Begründung von deren Autonomie.

Genau dieses gleiche Bewußtsein kommt aber auch in Schillers Dichtung zum Ausdruck. Jene »kindliche« Natur, die in der IV. und in der V. Strophe der ästhetischen Erkenntnis zugeschrieben wird (V. 45 und V. 63), ist nämlich nicht als Zeichen ihrer historischen Unreife im Verhältnis zu einer späteren rationalen, etwa wissenschaftlichen Erkenntnis zu interpretieren, sondern vielmehr als Ausdruck einer anthropologischen Inferiorität. Dementsprechend be-

⁵³ Vgl. etwa Ernst Cassirer: *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte.* (1916). Darmstadt 1961, S. 76f. Vgl. auch Schiller: *Sämtliche Gedichte.* Hg. von Georg Kurscheidt (Deutscher Klassiker Verlag). Frankfurt a.M. 1992, S. 1007. Schiller verkündet zwar die Absicht, Baumgarten zu lesen, erst in einem Brief an Körner vom 25. Mai 1792 (vgl. NA 26, S. 141), aber die Grundzüge seiner ästhetischen Theorie mögen ihm über andere Wege bzw. über andere Autoren bereits früher vermittelt worden sein.

⁵⁴ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik.* Die grundlegenden Abschnitte aus der »*Aesthetica*« (1750/58). Übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983, S. 4f., § 7.

⁵⁵ Vgl. vor allem die wichtigsten erkenntnistheoretischen Paragraphen der *Aesthetica*: Baumgarten: *Theoretische Ästhetik*, § 423ff., S. 53ff. und § 557ff., S. 141ff. Selbstverständlich kann im folgenden nicht die ganze erkenntnistheoretische Problematik von Baumgartens *Aesthetica* dargestellt werden, so daß ich mich mit einigen Hinweisen begnügen muß und für eine gründlichere Auseinandersetzung mit der Ästhetik Baumgartens auf die Ausführungen in meinen Untersuchungen *Schönheit und Nützlichkeit*, insbesondere S. 85-88, und *Genie und tragische Kunst*, S. 68-73 u.a.m., sowie auf die dort angegebene Literatur verweise.

⁵⁶ Vgl. Baumgarten: *Theoretische Ästhetik*, ebd., S. 141.

zeichnet auch jene Wahrheit, aus der der Mensch ausgeschlossen ist, und die er »einst« wohl erreichen und erkennen wird, keinesfalls die Wahrheit der Wissenschaft oder der Rationalität,⁵⁷ sondern vielmehr – wie Körner am genauesten verstanden hatte – jene »metaphysische Wahrheit«, die nur von höheren Wesen – »von reineren Dämonen« (V. 56) – angeschaut werden kann und für den Menschen dagegen schlechthin unerreichbar bleibt. Genau dieses metaphysische Exil aus dem Reich der Wahrheit stellt dann auch die VI. Strophe anhand der platonischen Höhlenmetaphorik bzw. der christlichen Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies dar, so daß auch der »Betrug« des vorletzten Verses dieser Strophe (V. 76) nicht als Eigentümlichkeit der ästhetischen, sondern viel allgemeiner als eine Charakteristik jeder menschlichen Erkenntnis verstanden werden muß.

Dieses Bewußtsein des *malum metaphysicum* bedingt auch die Interpretation jenes »einst« (V. 65), durch das Schiller die Zeit angibt, in der der Mensch zur Erkenntnis der absoluten Wahrheit gelangen wird. Jenes unbestimmte Zeitadverb bedeutet nämlich nicht, daß der Mensch irgendwann seine Einschränkung wirklich überwinden wird, sondern verweist vielmehr auf eine Dimension, die jenseits der menschlichen Sphäre und der menschlichen Zeit ist: Erst »am reifen Ziel der Zeiten« (V. 429) wird die »sanfte Cypria«, als Symbol der Schönheit und somit auch der ästhetischen Erkenntnis, sich ihrem »mündigen Sohne«, der hier den seiner Sterblichkeit und metaphysischen Inferiorität entwachsenen Menschen meint, als »Urania« oder als »metaphysische Wahrheit« zu erkennen geben (V. 433-436).

Zu diesem höchsten, nicht einmal utopischen, sondern rein eschatologischen Ziel⁵⁸ kommt aber der Mensch, wie verschiedene Hinweise vor allem gegen Ende des Gedichtes deutlich werden lassen, nicht etwa durch eine Vervollkommnung der rationalen oder wissenschaftlichen Erkenntnis, sondern ausgerechnet durch die Kunst und die von ihr vermittelte Erkenntnis. Nichts anderes als das bedeutet die Behauptung, daß diese »metaphysische Wahrheit« »so schneller nur von ihm [dem Menschen] erhaschet [werden soll],/ je schöner er von ihr geflohn« (V. 437f.). Diese Tatsache wird dann noch zusätzlich dadurch bestätigt, daß der Mensch dieses Ziel nur durch »eine glückliche Begeisterung,/ des jüngsten Menschenalters Dichterschwing« erreichen wird (430-432), da die »Begeisterung« oder der Enthusiasmus bekanntlich schon seit der Antike den kreativen Zustand des inspirierten Poeten oder Künstlers auszeichnen.

Selbst die zwei abschließenden Metaphern des Gedichtes, welche nach einem neuplatonischen emanationistischen Muster das Ausfließen der »metaphysischen Wahrheit« aus ihrer »hohen Einigkeit«, ihre Verteilung in die verschiedenen natürlichen Gegenstände und ihre Rückkehr zum Ursprung darstellen (V. 470-481), deuten darauf hin, daß diese höchste aller Erkenntnisse nur durch die Schönheit erreicht werden kann. Auf die Schönheit verweisen nämlich sowohl die »tausendfach verschlungenen Wege/ der reichen Mannigfaltigkeit« (V. 470f.), wodurch diese höhere Einheit erreicht werden soll, als auch die »tausendfache Klarheit« des vom Prisma in »sieben milde Strahlen« gebrochenen Lichts, welche »um den trunkenen Blick« »bezaubernd« spielen, bevor sie zum Schluß »in Einen Bund der Wahrheit,/ in

⁵⁷ So mißversteht etwa Staiger jene Wahrheit, die erst am Ende der Zeiten vom Menschen erreicht werden soll, als »wissenschaftliche Wahrheit«, und erblickt demgemäß einen Widerspruch zwischen den letzten Versen des Gedichtes und der XXVII. Strophe. Vgl. Emil Staiger: Friedrich Schiller. Zürich 1967, S. 160f.

⁵⁸ Vgl. Jørgensen: Vermischte Anmerkungen, S. 95.

einen Strom des Lichts zurück[fließen]«. ⁵⁹ Selbstverständlich symbolisieren diese »sieben Regenbogenstrahlen« an erster Stelle die verschiedenen Arten der menschlichen Erkenntnis, die nie einzeln, weder als wissenschaftliche noch als ästhetische Erkenntnis, sondern nur in ihrer Totalität zum Licht der höchsten Wahrheit zurückfinden können. Doch der Hinweis auf die »reiche Mannigfaltigkeit« in der ersten Metapher sowie die Anspielung auf die »tausendfache Klarheit« in der zweiten lassen wenige Zweifel daran, daß Schiller hierbei an die ästhetische Erkenntnis dachte, da »Klarheit«, »Reichtum« und »Mannigfaltigkeit« nach Baumgarten die wichtigsten Merkmale derselben darstellen.

Bereits in seinem Frühwerk *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* hatte Baumgarten die Autonomie der ästhetischen Erkenntnis im Begriff der »Klarheit« begründet. ⁶⁰ Er hatte nämlich diese Art der auf der Leibnizschen Skala der Erkenntnisarten niedrigeren Erkenntnis für die Dichtung und allgemein für die Kunst in Anspruch genommen und deren Vervollkommnung nicht etwa in einer qualitativen Intensivierung derselben gesucht, die sie in die Nähe der »Deutlichkeit« der rationalen Erkenntnis geführt hätte, sondern vielmehr in einer bloß »quantitativen« Steigerung, die sich im Begriff der »extensiven Klarheit« niederschlug. Diese die ästhetische Erkenntnis charakterisierende »extensive Klarheit« beinhaltet aber bereits die Autonomie und implizit sogar die Überlegenheit der von der Kunst angestrebten »sinnlichen Vollkommenheit« gegenüber der Vollkommenheit des rationalen oder logischen Denkens. Dank ihrer geringeren Spezifizierung vermag nämlich die »klare Erkenntnis« eine größere Anzahl an Bestimmungen und Merkmalen der vorgestellten Gegenstände zu enthalten als die rationale Erkenntnis, welche ihre »Deutlichkeit« eben nur um den Preis der Abstraktion von diesen Merkmalen erreichen kann. Daraus und aus der für die Leibnizsche Metaphysik typische Auffassung der Vollkommenheit als »Einheit in der Mannigfaltigkeit« ergeben sich sowohl die Autonomie als auch die wenigstens partielle Superiorität der »ästhetischen Erkenntnis«. Indem nämlich die »extensive Klarheit« der ästhetischen Erkenntnis bei gleichbleibender Einheit eine größere Mannigfaltigkeit enthält, so ist auch deren Vollkommenheit größer. Auf der anderen Seite bildet aber diese »sinnliche Vollkommenheit« keine matte Abspiegelung einer rational erkannten Vollkommenheit durch das niedrigere Medium der Sinne, sondern stellt vielmehr eine schlechthin eigenständige Vollkommenheit dar, die sich eben durch ihre breitere Mannigfaltigkeit auszeichnet. Aus diesem Grund bestehen die zwei ersten »ästhetischen Aufgaben«, die Baumgarten in der *Aesthetica* dem Künstler auferlegt, im Streben nach »Reichtum« (*ubertas*) und nach »Größe« (*magnitudo*), d.h. nach einer qualitativen sowie quantitativen Vermehrung der Merkmale der Vorstellung, welche aber durch die Vorschriften der Kürze (*brevitas*), der »Abgeschlossenheit« (*rotunditas*) und der »Vollständigkeit« (*completio*) wieder zur Einheit gebracht werden sollen.

Aus diesen Charakteristika der »sinnlichen Vollkommenheit« folgen noch zwei andere Eigentümlichkeiten der »ästhetischen Erkenntnis«, die sie von der rationalen unterscheiden, d.h. einerseits ihre größere Wirksamkeit und der höhere Grad an Vergnügen, das sie verursacht, andererseits ihr intuitiver Charakter. Obwohl Baumgarten bei seiner objektivistischen

⁵⁹ Vgl. die gleiche emanationistische Metapher auch in Schillers *Theosophie des Julius*, NA 20, S. 124.

⁶⁰ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Philosophische Betrachtung über einige Bedingungen des Gedichtes*. Übersetzt und herausgegeben von Heinz Paetzold. Hamburg 1983. Vgl. hier auch Paetzolds »Einleitung«, die den Gedankengang des Werkes gerade aus dem Begriff der »extensiven Klarheit« ableitet. Ebd., S. VII-LII.

Betrachtung des Schönen kein besonderes Interesse für die Wirkung der Kunst und für das von ihr hervorgerufene Vergnügen zeigt, so wurde diese Problematik vor allem in den späteren Reflexionen der Popularphilosophie, insbesondere von Sulzer und Mendelssohn, vertieft. Demnach läßt sich das durch die »sinnliche Vollkommenheit« verursachte größere Vergnügen auf der Grundlage der Leibnizschen Metaphysik, für die jedes Vergnügen von der Wahrnehmung einer Vollkommenheit herrührt und um so stärker ist, desto größer die Vollkommenheit ist, leicht erklären. Da das Wesen der Seele nach Leibniz in ihrer Tätigkeit besteht und sie sich über jeden Zuwachs derselben freut, so garantiert einerseits die in der »sinnlichen Vollkommenheit« enthaltene größere Mannigfaltigkeit auch einen höheren Grad der Tätigkeit der Seele, während die dazu gehörende Einheit andererseits jene »Leichtigkeit der Übersicht« verbürgt, die diesen Genuß erleichtert und erhöht. Bei der »sinnlichen Vollkommenheit« der »ästhetischen Erkenntnis« wird dieser leichte Überblick darüber hinaus durch den intuitiven und nicht »symbolischen«, d.h. diskursiven Charakter dieser Erkenntnisart begünstigt.

Während nämlich die rationale Erkenntnis der Zeichen bedarf und insofern nur analytisch nach den zeitlichen und räumlichen Koordinaten erfolgen kann, handelt es sich bei der sinnlichen Erkenntnis um eine *cognitio intuitiva*, d.h. um eine »anschauliche Erkenntnis«, welche nach der Leibnizschen Definition das Ganze und seine Teile »auf einmal« erfaßt. Gerade dieser intuitive und ganzheitliche Charakter der ästhetischen Erkenntnis begründet letztendlich auch ihren allmählichen aber unaufhaltsamen Aufstieg im Laufe des Jahrhunderts zur höchsten Erkenntnis überhaupt, d.h. den Übergang derselben von Baumgartens *analogon rationis* zum *analogon rationis dei*.

Schon Baumgarten hatte zwar die größere Nähe der ästhetischen Erkenntnis zur höchsten, d.h. göttlichen Erkenntnis der »metaphysischen Wahrheit« hervorgehoben, ohne jedoch je an eine Gleichheit zu denken. Diese Nähe rührt daher, daß die sinnliche Erkenntnis infolge ihres Reichtums an Merkmalen und individuellen Bestimmungen eine viel größere »materiale Vollkommenheit« als die logisch-rationale Erkenntnis besitzt, die nur mit allgemeinen, von allen konkreten und individuellen Bestimmungen der Vorstellungen abstrahierenden Begriffen operiert, und auf diese Art und Weise zu einer Erkenntnis der »Wahrheit des Individuellen oder des Einzelnen« führt.⁶¹ Da andererseits nach der Leibniz-Wolffschen Metaphysik die Erkenntnis des »Individuums« als »durchgängig bestimmtes Seiendes« (*ens omnimode determinatum*) der Erkenntnis der ganzen Welt gleichkommt,⁶² so nähert sich auf diese Art und Weise die ästhetische Erkenntnis tatsächlich der nur Gott zugänglichen »metaphysischen Wahrheit«.

Andererseits bleibt jedoch die Entfernung zwischen ästhetischer und göttlicher Erkenntnis auf dieser bloß quantitativen Ebene stets »unendlich«, so daß deren Verwandtschaft eher in ihrer gemeinsamen intuitiven und ganzheitlichen Natur gesehen werden muß. Tatsächlich wuchs die von Leibniz nur Gott zugeschriebene und sogar dem Genie vorenthaltene »anschauende Erkenntnis«⁶³ im Laufe des XVIII. Jahrhunderts, etwa bei Resewitz, aber später auch bei so unterschiedlichen Autoren wie Blanckenburg und Lenz, gerade aufgrund dieser

⁶¹ Vgl. Baumgarten: Theoretische Ästhetik, § 440, S. 69f.

⁶² Vgl. ebd., § 557, S. 141.

⁶³ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Darmstadt 1961, Bd. 2, S. 581f.

Charakteristik, zur typischen Erkenntnis des gottähnlichen Genies.⁶⁴ Selbst Moritz' Auffassung der »dunkelahnenden Thatkraft«, die möglicherweise auf Schillers Gedicht *Die Künstler* eingewirkt haben könnte, steht eindeutig in dieser Tradition, die in Hölderlins und Schellings »intellektualer Anschauung« als Organon jedes transzendentalen Denkens und als einzige Erkenntnisart des Absoluten ihren Abschluß findet.⁶⁵

Diese Rekonstruktion einiger Schwerpunkte von Baumgartens Ästhetik und einiger Tendenzen der späteren Entwicklung der ästhetischen Diskussion in Deutschland im 18. Jahrhundert macht eine angemessene Interpretation von Schillers Auffassung des Verhältnisses von ästhetischer und wissenschaftlicher Erkenntnis im Gedicht *Die Künstler* erst möglich.⁶⁶

Bereits in der IV. Strophe hat Schiller die Idee formuliert, daß die ästhetische Erkenntnis durch ihre ahnende Empfindung die Erkenntnisse der Wissenschaft vorwegnimmt (V. 50-53), und diesen Gedanken alsdann in der XXI. Strophe wieder aufgenommen, wo es heißt, daß durch die Kunst »des Wissens Schranken [auf]gehen« (V. 274), indem der Mensch »der Natur entlegener Säulen« stellt und sie dann »auf ihrem dunklen Lauf« einholt (V. 278f.). Zentral wird schließlich dieses Thema des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst in den Strophen XXVII-XXI, die angeblich nach der ersten Besprechung mit Wieland und als Antwort auf dessen Einwände gegen die subsidiäre Funktion der Kunst entstanden sein sollen.⁶⁷ Hier warnt nämlich Schiller die Wissenschaftler ausdrücklich davor, sich als Sieger und Eroberer zu fühlen und die Kunst als bloße Hilfswissenschaft abzutun (V. 383-390), und setzt vielmehr der Kunst »der Vollendung Krone« auf, indem er sie als Anfang und Ende – als »des Frühlings erste Pflanze« und als »Aerntekranz« – der von der Natur selbst zuwege gebrachten menschlichen Kulturentwicklung betrachtet (V. 391-396). In der nächsten Strophe sagt Schiller schließlich, daß Kunst und Wissenschaft zusammenarbeiten müssen, weil die Kunst einerseits die Erkenntnisse der Wissenschaft vorwegnimmt, während die Wissenschaft auf der anderen Seite auf dem höchsten Punkt ihrer Entwicklung selber zur Kunst werden muß.

Wenn man nach den Eigenschaften fragt, die der ästhetischen Erkenntnis ermöglichen, die wissenschaftlichen Errungenschaften vorwegzunehmen bzw. zu begünstigen, so stößt man nicht von ungefähr auf genau jene Charakteristika, die schon Baumgarten der ästhetischen

⁶⁴ Vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst, S. 51-87.

⁶⁵ Vgl. die Artikel »Anschauung«, »Anschauung Gottes« und »Anschauung, intellektuelle«, in: Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel, Stuttgart 1971ff., Bd. 1, S. 340-351.

⁶⁶ Dahnkes Untersuchung »zum Thema Kunst und Wissenschaft in Schillers Konzeptionsbildung am Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts« erfaßt die ästhetische und erkenntnistheoretische Problematik des Gedichtes nicht und verbleibt daher bei einer allgemeinen Argumentation, die Schiller eine idealistisch-metaphysische Überbewertung der Kunst vorwirft. Vgl. Hans-Dietrich Dahnke: Schönheit und Wahrheit. Zum Thema Kunst und Wissenschaft in Schillers Konzeptionsbildung am Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. In: Ansichten der deutschen Klassik. Hg. von Helmut Brandt und Manfred Beyer. Berlin, Weimar 1981, S. 84-119, hier insbesondere S. 104-114. Das gleiche läßt sich aber auch für Walter Hinck behaupten, der in seiner diesem speziellen Thema gewidmeten Untersuchung die erkenntnistheoretische Dimension des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft in Schillers Gedicht *Die Künstler* nicht wahrnimmt. Zu Recht weist ihn daher Sokel in der darauffolgenden Diskussion auf die »Leibniztradition« und auf Baumgarten bzw. auf »die leibnizsche Linie, die zur Autonomie der Kunst führt«, hin. Vgl. Walter Hinck: Wissenschaft zum Kunstwerk geadelt. Schillers poetologische Lyrik. In: Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Hrsg. von W. Wittkowski, Tübingen 1990, S. 297-310, insbesondere S. 305-310. Sokels Einwand befindet sich auf S. 310.

⁶⁷ Vgl. den Brief an Körner vom 9. Februar 1789, NA 25, S. 199 f. sowie Berger: »Die Künstler« von Friedrich Schiller, S. 22.

Erkenntnis zugeschrieben hatte. Wenn es nämlich in der XXI. Strophe heißt, daß die Ausweitung der menschlichen Wissensgrenze durch die Übung des Geistes gefordert wird, in den »leichten Siegen« der Kunst »mit schnell gezeitigtem Vergnügen/ ein künstlich All von Reizen zu durchheilen« (V. 274-279), so bedeutet dies nichts anderes, als daß die Erkenntnisse der Kunst infolge ihrer intuitiven Natur einerseits leichter, schneller und daher auch vergnüglicher, andererseits aber auch ganzheitlicher als jene der Rationalität sind. Die Vollkommenheit des Kunstwerks, das hier als »künstlich All von Reizen« bezeichnet wird, insofern es nach den in der XVII. Strophe formulierten Prinzipien keine natürlich gegebene, sondern vielmehr eine vom Künstler zusammengestellte Totalität darstellt,⁶⁸ ist nach den Baumgartenschen Prinzipien größer als jene der Rationalität und kann somit als Übung und als Muster für die wissenschaftliche Erkenntnis dienen.

Die Wichtigkeit dieses Ganzheitscharakters der ästhetischen Erkenntnis wird in der XXIX. Strophe durch eine lange und z.T. verwirrende Folge von Vergleichssätzen bestätigt und weitergeführt. Was nämlich die wissenschaftlichen Erkenntnisse fordert, ist noch einmal der in den Komparativen »reicher« (V. 409; 415), »höher« (V. 410) und »üppiger« (V. 414) zum Ausdruck kommende Reichtum der ästhetischen Erkenntnis, welcher aber zu einer Einheit verbunden ist, indem er vom »schnellen Blick« (V. 409) wie »in einem Zauberbund« überflogen wird (V. 411) und dadurch Vergnügen (V. 409), ja sogar »schwelgenden Genuß« (V. 412) verursacht. Dieser ganzheitliche Blick, der eine Totalität intuitiv wahrnimmt, begünstigt nun auch die wissenschaftliche Erkenntnis, indem auch diese nicht mehr bei den einzelnen »Glieder[n] aus dem Weltenplan/ die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden« (V. 416f.), stehen bleibt, sondern alle Erscheinungen als Teil eines größeren Ganzen betrachtet. Ein solcher holistischer Blick vermag alsdann viele wissenschaftliche Fragen zu lösen (V. 419), neue Tatsachen und Gegenstände in der Welt zu erkennen (V. 420f.) und auch den Menschen nur im Zusammenhang des Ganzen der Natur zu betrachten, wodurch dieser sich zwar einerseits »kleiner« vorkommen muß (V. 424), während jedoch andererseits seine Abhängigkeit vom Schicksal abnimmt (V. 422), seine Liebe oder Sympathie für das Ganze wächst und auch seine »Triebe« sich veredeln und läutern (V. 424 und 423).

Genau die gleichen Charakteristika, die die ästhetische Erkenntnis zur Wegbereiterin und Förderin der wissenschaftlichen Erkenntnis machen, erfordern auch, daß die Wissenschaft am höchsten Punkt ihrer Entwicklung wiederum zur Kunst wird. Die Tatsache, daß der Denker sich seiner Entdeckungen und Errungenschaften nur in den Armen der Kunst erfreuen wird, »wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,/ zum Kunstwerk wird geadelt seyn« (V. 402-404), bedeutet im Grunde nichts anderes, als daß die durch ihre Partikularität und Abstraktheit gekennzeichnete wissenschaftliche Erkenntnis jenen ganzheitlichen und intuitiven Charakter wiedergewinnen soll, die der ästhetischen Erkenntnis eigen ist. Aus diesem Grund muß der Wissenschaftler mit dem Künstler »auf einen Hügel« steigen, bis »seinem Auge sich, in mildem Abendschein,/ das malerische Tal – auf einmal zeigt.« (V. 406-408). Der umfassende Blick vom Hügel, der oft auch eine Metapher der göttlichen Sicht ist,⁶⁹ symbolisiert hier

⁶⁸ Berger interpretiert das Adjektiv »künstlich« ganz falsch, indem er es mit »nicht naturnahe« übersetzt und dementsprechend auch als negative Bezeichnung aufhast. Vgl. Berger: »Die Künstler« von Friedrich Schiller, S. 70.

⁶⁹ Moritz bedient sich etwa der Metapher des Blicks von einem Turm, um die göttliche simultane Übersicht darzustellen. Vgl. Moritz: *Zeit und Ewigkeit*. In: Ders.: *Werke*, Bd. III, S. 242. Vgl. ähnlich auch ebd., S. 304 f. In einem früheren Text rekurriert auch er jedoch auf das Bild des Blicks vom Hügel. Vgl. ebd., S. 19.

nämlich die Ganzheitsvision der ästhetischen Erkenntnis, welche aber bezeichnenderweise ihre größere Weite und ihren größeren Reichtum durch eine ungenauere Schärfe erkaufte, indem sie die Gegenstände »in mildem Abendschein« (V. 408) nur »klar« und nicht »deutlich« erblicken kann. Ihre Vision ist andererseits »intuitiv« und nicht »diskursiv«, weil sie die Mannigfaltigkeit des »malerischen Tals« »auf einmal« (V. 408) erfaßt und somit in Einheit verwandelt.

Man könnte diesen Moment der höchsten Erkenntnis, des gottähnlichen Blicks vom Hügel, bei dem Kunst und Wissenschaft in eine höhere Einheit zusammenfließen, auch als »fruchtbaren Augenblick« bezeichnen, und zwar in zweifacher Hinsicht. Auf der einen Seite nämlich, weil er den Kulminationspunkt des Gedichtes darstellt, indem er alles Vorhergehende in sich zusammenfaßt und die abschließende Metapher von der Vereinigung am »reifen Ziel der Zeiten« oder in den Augen Gottes der »tausendfachen Klarheit« der »milden Strahlen« vorwegnimmt (V. 474-481). Auf der anderen Seite aber, weil auch Lessings Auffassung vom »fruchtbaren« bzw. »prägnanten« Augenblick letztendlich in der Idee der »anschauenden Erkenntnis« gründet und insofern als *analogon* des hier dargestellten Erkenntnisaktes verstanden werden kann. In Lessings »prägnantem Augenblick« vereinigen sich nämlich, ähnlich wie in der göttlichen Schau und in der ästhetischen Erkenntnis, die Mannigfaltigkeit und die Einheit zur Vollkommenheit: während in der Einheit der malerischen Darstellung die Mannigfaltigkeit des Vorhergehenden und Nachfolgenden enthalten sein soll, muß auch die Mannigfaltigkeit der zeitlichen Nachfolge der poetischen Darstellung die Möglichkeit einer vereinheitlichenden bzw. ganzheitlichen Wahrnehmung garantieren.⁷⁰ Insofern kann aber der »prägnante Augenblick« zum Repräsentanten der ästhetischen Erkenntnis überhaupt erhoben werden, indem er die im Adjektiv »prägnant« angedeutete Mannigfaltigkeit in der Plötzlichkeit des Augenblicks intuitiv und einheitlich erfaßt. Der Blick des Künstlers, und zumindest mittelbar auch jener des Kunstbetrachters, wird durch den »fruchtbaren Augenblick« zum *analogon* des Blicks Gottes, indem er in der räumlichen Einheit der malerischen Darstellung eine temporale Mannigfaltigkeit erkennt, während er umgekehrt die temporale Mannigfaltigkeit der Poesie in die Einheit eines Ganzen auflöst.

VI.

Die Rückführung der erkenntnistheoretischen Argumentation im Gedicht *Die Künstler* auf die Leibniz-Wolffsche Metaphysik und insbesondere auf die ästhetische Diskussion der Schul- und Popularphilosophie kann schließlich auch dazu dienen, auf die bereits vor dem Erscheinen des Gedichtes angefachte Auseinandersetzung über die poetologische Rechtfertigung dieser »Gedankenlyrik« eine Antwort zu geben. Auf Wielands Bedenken angesichts der Form und des Inhalts dieses Gedichtes, das ihm wie eine »Philosophie in Versen« vorgekommen war, hatte noch einmal Körner eine angemessene Entgegnung gefunden, als er das Gedicht unabhängig von seinem Inhalt als Produkt und als Ausdruck der »Begeisterung« verstanden hatte. Eine solche Rückführung des Gedichtes auf das »sinnliche« Vermögen der »Begeisterung« bzw. des »Enthusiasmus« sprach es nämlich von jeder rationalen Beurteilung der histo-

⁷⁰ Vgl. vor allem Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Abschn. XVI. und XVII., in: Ders.: Werke 1766-1769. Hg. von Wilfried Barner. Frankfurt a.M. 1990, S. 117f. und 123f.

rischen oder philosophischen Wahrheit des Inhalts frei und begründete zugleich seine Legitimität als Kunstwerk.⁷¹

Schiller selbst hatte andererseits schon bemerkt, daß er sich bei der Niederschrift dieses Gedichtes nicht an philosophisch anerkannte Wahrheiten gehalten hatte, weil ihm vielmehr die Ideen erst beim Schreiben klar wurden.⁷² So wie für Baumgarten die »sinnliche Vollkommenheit« der Kunst kein bloßes Abbild der rational erkannten Vollkommenheit darstellt, so ist auch diese Dichtung also, wie etwas später August Wilhelm Schlegel am deutlichsten erkennen sollte, keine bloß äußerliche Verkleidung oder »willkürliche Auszierung« schon vorhandener philosophischer Gedanken, sondern vielmehr »notwendiges Werkzeug der Ideen-Mitteilung« und noch mehr der Ideen-Findung.⁷³ Die auf diesem »ästhetischen« Weg gefundenen Gedanken brauchen dann allerdings nicht der strengen Prüfung des Verstandes standzuhalten,⁷⁴ sondern müssen nur wirken und daher »wahr genug« bzw. »wahrscheinlich« sein.⁷⁵

Es ist mit Sicherheit kein Zufall, daß Schlegel diesen Betrachtungen über Schillers Gedicht eine Art *aesthetica in nuce* vorausgeschickt hat, die durch ihre Begrifflichkeit und Argumentation unmittelbar auf Baumgarten hinweist.⁷⁶ Auch Schlegel geht dabei nämlich von der Idee des *malum metaphysicum* aus, das uns nicht ermöglicht, alles »deutlich« zu erkennen und mitzuteilen, so daß wir uns auch auf »verworrene Gefühle und Ahnungen« verlassen müssen. Gerade auf solche ahnende Gefühle, auf sein »Wahrheitsgefühl«, verläßt sich aber der Dichter, dessen Erkenntnismittel nicht die Rationalität, sondern vielmehr jene »Begeisterung« ist, die »der Erkenntnis voraneilt.«⁷⁷ Aus diesem Grund muß aber auch die Dichtung nicht nach dem Maßstab der rationalen Wahrheit beurteilt und bewertet werden, indem man etwa nach logischen oder philosophischen Unstimmigkeiten sucht, sondern nur nach der von ihr erzielten Wirkung, d.h. also nach ihrer »dichterischen Wahrheit«.⁷⁸

Hatte Körner durch den Rekurs auf die ästhetische Theorie der Schul- und Popularphilosophie versucht, den Inhalt des Gedichtes gegenüber Wielands Einwänden in Schutz zu nehmen, so geht jetzt auch Schlegel den gleichen Weg, um deren Form zu rechtfertigen. Er wendet mit anderen Worten auf das Gedicht *Die Künstler* die gleiche Auffassung von Dichtung an, die das Gedicht selbst thematisiert und die auf die Kunst- bzw. Dichtungsauffassung der Popularphilosophie zurückgeht, um es dadurch als Kunstwerk zu legitimieren.

⁷¹ Vgl. Körners Brief an Schiller vom 4. März 1789, NA 33, I, S. 311.

⁷² Vgl. Brief an Körner vom 25. Februar 1789, NA 25, S. 211. Diese Vorstellung wiederholt Schiller noch einmal mehr als drei Jahre später, wenn er immer mit ausdrücklichem Bezug auf *Die Künstler* unterstreicht, wie »erst unter der Arbeit selbst [...] sich Idee aus Idee« entwickelt hatte, dermaßen daß die Ausgangsidee zum Schluß »gerade weggestrichen worden« ist. Brief an Körner vom 25. Mai 1792, NA 26, S. 141f.

⁷³ Vgl. August Wilhelm Schlegel: Über die Künstler, ein Gedicht von Schiller. In: Ders.: Kritische Schriften und Briefe. Hg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1962, S. 20-41, hier v.a. S. 21f.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 23f.

⁷⁵ Rasch hat den Ausdruck »wahr genug« aus einem Brief Schillers extrapoliert, um die Autonomie des Gedichtes *Die Künstler* von jeglicher »historischer, wissenschaftlicher Wahrheit« zu behaupten, ohne jedoch zu bemerken, daß er dadurch einfach den traditionsreichen poetologischen Begriff der »Wahrscheinlichkeit« paraphrasiert. Vgl. Wolfdietrich Rasch: Die Künstler. Prolegomena zur Interpretation des Schillerschen Gedichtes. In: Der Deutschunterricht 4 (1952), H. 5, S. 59-75, hier S. 64 f.

⁷⁶ Das ist bereits von Jørgensen erkannt worden. Vgl. Jørgensen: Vermischte Anmerkungen, S. 87.

⁷⁷ Schlegel: Über die Künstler, S. 21.

⁷⁸ Ebd., S. 33.

Wie kaum in einem anderen Kunstwerk stimmen also in diesem Gedicht Form und Inhalt überein, indem der Inhalt die Form rechtfertigt und diese ihrerseits eine perfekte Exemplifikation des Inhalts, d.h. der für die Kunst typischen Erkenntnisart darstellt. Die Vollkommenheit des Gedichtes darf nämlich nicht etwa in der Deutlichkeit der rationalen Erkenntnis, sondern muß vielmehr in der »extensiven Klarheit« des Enthusiasmus gesucht werden, d.h. ausgerechnet in jener »malerische[n] Sprache« und in dem »luxuriöse[n] Uebergehen von Bilde zu Bilde«, die Wieland so blendeten und störten, während Schiller sie seinerseits als »Üppigkeit in der Ausführung« für einen »Vorzug« des Gedichtes hielt.⁷⁹ Nach der Baumgartenschen Auffassung der Vollkommenheit des Gedichtes kann diese nur in dem Reichtum und in der Fülle der schnell durchlaufenen und nur undeutlich überblickten Bilder und Gedanken bestehen, die sich dann in die Einheit des Gesamteindrucks wie in einen »schwangeren« oder »prägnanten Augenblick« zusammenziehen.

⁷⁹ Vgl. Schillers Brief an Körner vom 25. Februar 1789, NA 25, S. 211.