



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Hässliche bei Lessing und Schiller“

Verfasser

Johannes Scheutz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch UF Philosophie und Psychologie

Betreuer:

Ao. Univ. - Prof. Dr. Franz Eybl

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung.....	3
II Das Hässliche in Lessings Mitleidspoetik.....	7
1 Anthropologische Voraussetzungen.....	7
1.1 Die empirische Wende.....	8
1.2 Die Natur des Menschen.....	10
1.2.1 Monistische und dualistische Triebmodelle.....	10
1.2.2 Mendelssohn und die „sonderbaren Köpfe“.....	13
2. Ästhetische Voraussetzungen.....	16
2.1 Das Vergnügen am Unangenehmen.....	16
2.1.1 Mendelssohns Theorie der vermischten Empfindungen.....	17
2.1.2 Illusionstheoretisches Konzept.....	19
2.2 Lessings Programm einer operativen Kunst.....	21
2.2.1 Die Wirkung des Mitleids.....	22
2.2.2 Lessings „feine Betrachtung“: die Struktur innerer Empfindung.....	25
3 Die Relativierung des Hässlichen.....	28
3.1 Medientheoretische Relativierung: Laokoon.....	29
3.1.1 Bildende Kunst.....	30
3.1.2 Poesie.....	31
3.1.3 Die „widrigste Wirkung“: Der Fleck in der Plastik.....	32
3.1.4 Die unsichtbare Funktion: Der Schrei in der Poesie.....	34
3.2 Semantisierung des Hässlichen. Vermischte Empfindung und Grenzwerte.....	36
3.2.1 Die Empfindung des Ekels.....	38
3.3 Funktionalisierte Hässlichkeit.....	41
3.3.1 Das Lächerliche.....	42
3.3.2 Das Schreckliche.....	46
3.3.3 Das Grässliche.....	49
3.4 Grenzwerte des Ästhetischen.....	51
3.4.1 Die „krude Gestalt“.....	52
3.4.2 Analogon der Weltordnung.....	53
III Das Hässliche in Schillers Ästhetik des Erhabenen.....	57
1 Anthropologische Voraussetzungen.....	57

1.1 Vermittlung von Geist und Körper: die Mittelkraft	59
1.2 Das Verhältnis von Anmut und Würde	60
1.3 Die „vollständige Schätzung“: Die ästhetische Erziehung.....	62
1.4 Die doppelte Natur des Menschen.....	65
2 Ästhetische Voraussetzungen	67
2.1 Tradition des Erhabenen	67
2.1.1 Pathetische Redefunktion	67
2.1.2 Rhetorisierung der Natur	68
2.1.3 Der negative Grund des Erhabenen	71
2.1.4 Die doppelte Ästhetik	73
2.2 Kants Analytik des Erhabenen.....	74
2.2.1 Die ästhetische Urteilskraft.....	76
2.2.2 Das Prinzip des Erhabenen	77
2.2.3 Das Theoretisch-Erhabene	78
2.2.4 Das Praktisch-Erhabene	79
3 Ästhetik der ausgehaltenen Widersprüche	81
3.1 Natur- und Kulturzustand	81
3.1.1 Sentimentalische Dichtung und erhabene Kunst	84
3.2 Über das Pathetische.....	87
3.2.1 Das Pathetischerhabene	89
3.2.2 Darstellungstechnik: der Modus negativer Darstellung.....	93
3.3 Das Hässliche in der Kunsttheorie Schillers.....	95
3.3.1 Geschichte als erhabenes Objekt	95
3.3.2 Erhabene Bösewichte.....	97
3.3.3 Die "Notstandsgesetzgebung" des Erhabenen	101
IV Schluss.....	103
Literatur	106

I Einleitung

Dass Ästhetik nicht die Theorie vom Schönen ist, war mit der Ablösung der relativ starren Regelpoetik durch eine Wirkungsästhetik, die sich nach Maßgabe der Wirkungen von Lust und Unlust orientiert, auch zur theoretisch begründbaren Einsicht geworden. Nur wer glaubte, dass ohnehin nur das Schöne Lust verschaffen könne, konnte die Ästhetik auch aus dieser Perspektive auf das Feld der Schönheit eingrenzen und aus Ästhetik Kallistik machen.

Nichts weniger aber legte die Erfahrung nahe: gerade hässliche Sujets – wenn sie vielleicht auch kein reines Vergnügen bereiten – faszinierten mit paradoxerweise bisweilen stärkerer Intensität, als das das nur Schöne zu erreichen vermag. Von den Debatten über die „Abschilderung eines unreinlichen alten Weibes“¹ bis zur Angstlust, die auch der ganz reale Schrecken der Wirklichkeit bietet², setzt sich das Bewusstsein durch, dass sich unser ästhetisches Vergnügen ganz und gar nicht an Symmetrie und Proportion und noch viel weniger an moralische Grundsätze hält.

Nun muss man sich nicht an die kontrovers diskutierten Beispiele des 17. oder 18. Jahrhunderts halten, um die Schwierigkeiten einer ästhetischen Theorie, die sich mit dem Nicht-Schönen auseinandersetzt, begreifen zu können. Das Phänomen ist bis heute schließlich das gleiche geblieben und allgegenwärtig beobachtbar: die gar nicht so eingebildete Angst, die beispielsweise Geisterbahnen zur besonderen Attraktion auf Vergnügungspärkten machen, über den angenehmen Schauer, aus dem Gruselgeschichten ihre Faszination zogen und weiterhin ziehen bis zu den heftigen Empfindungen des Ekels, der wir uns in den sich immer größerer Beliebtheit erfreuenden Splatterfilmen ausgesetzt sehen, sind Empfindungen, die im Grunde doch durch und durch unangenehm sind – und die wir der Harmonie der Idylle bei weitem vorzuziehen pflegen. Das ist eines der Probleme, mit dem sich die Ästhetik seit ihrem Beginn als Wissenschaft herumschlagen muss: die Frage, warum wir freiwillig Gegenstände betrachten, die wir außerhalb eines ästhetischen Rahmens mit aller Energie zu vermeiden suchen würden.

Die antike Autorität, Aristoteles, konnte nicht überzeugen. Dort hatte es noch geheißen,

¹ Batteux, Charles: *Einschränkungen der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Aus dem Franz. Übersetzt, und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen [von Johann Adolf Schlegel]. Zweyte, verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig: Weidmann 1759. Schlegels Anmerkung, S. 71.

² Vgl. Mendelssohn, Moses: *Über die Empfindung*. Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Begonnen von Ismar Elbogen, Julius Guttman, Eugen Mittwoch, fortgesetzt von Alexander Altmann. - Berlin 1929 – 1932, Breslau 1938, Stuttgart, Bad Cannstatt 1971. Band I, S. 306

die Lust am Hässlichen wäre nichts weiter als die Lust an der Nachahmung an sich. Das „intellektualistische“ Modell ästhetischer Lust beruft sich auf das Vergnügen, das die gelungene Nachahmung als solche bewirkt. In diesem Fall aber wäre niemals einzusehen, wieso gerade das Nicht-Schöne gefällt: denn aus dieser Perspektive ist die Nachahmung des Nicht-Schönen immer defizitär gegenüber dem „synergetischen Effekt der schönen Nachahmung des Schönen“³. Demnach wären KünstlerInnen, die sich der Nachahmung hässlicher Gegenstände befleißigen, von vorn herein auf einem ästhetischen Holzweg.

Allein, dagegen streitet die Erfahrung, und wir verweilen weiterhin vor Gemälden von Schlachten, Leichnamen usw. mit größerer (zumindest nicht mit von vornherein kleinerer!) Faszination als vor traditionell als „schön“ bewerteten Motiven. Dass Lessing im Zuge der Differenzierung der Künste im Laokoon die bloße Abschilderung einer schönen Blumenwiese kategorisch ausgeschlossen hatte, zeigt im Übrigen, wie wenig die ohnehin brüchig gewordene Verbindung vom Schönen und ästhetischer Lust weiterhin Gültigkeit beanspruchen konnte.

Eine zweite klassische Erklärung fand ebenso keinen Anklang: Lukrez hatte auf die Sicherheit durch Distanz rekurriert. Wir sind vergnügt darüber, nicht in der schrecklichen Situation zu sein, die die Kunst nachahmt. Neben ethischen Einsprüchen gegen den lukrezschen Sicherheitstopos hat diese Erklärung freilich ein anderes Manko, das eine Ästhetik, die sich um die Integration Nicht-schöner Phänomene bemühte, damit unzufrieden sein ließ. Wenn es nämlich nur die Distanz ist, die das Vergnügen am Hässlichen erklärt, so beruhte das Vergnügen ja ganz und gar nicht auf dem Hässlichen, sondern ganz im Gegenteil, auf dem Bewusstsein, damit nichts zu tun haben zu müssen.

In einem Brief an Christian Ludwig Hagedorn schreibt Nicolai im Bezug auf die Erklärung unseres Vergnügens am Unangenehmen, Ästhetik, Anthropologie und Moral wären auf vielfältige Weise miteinander verknüpft und „natürlich verbunden“⁴. Diese natürliche Verbindung ist nun insofern von größter Bedeutung, als sich im Zuge der „empirischen Ende“ anthropologische Veränderungen etablieren werden, die für die ästhetische Theorie auf Jahrzehnte hinweg grundlegend bestimmend bleiben werden. Das fragliche Verhältnis von Geist und Körper wird mehr und mehr zur Feststellung eines unüberwindlichen Risses, der den Menschen grundlegend in zwei Naturen teilt.

³ Menninghaus, Winfried: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. - Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag 2002, S. 51

⁴ *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*. Hg. von Torkel Baden. - Leipzig: Weidmann 1797. S. 254-259, hier S. 258 f. Vgl. Zelle, Carsten: *Angenehmes Grauen*. Studien zum 18. Jahrhundert. - Hamburg: Felix Meiner Verlag 1987, S. 331

Die Unüberwindbarkeit dieses Risses auf der einen und Möglichkeiten zur Harmonisierung und Überbrückung der Kluft von sinnlicher und vernünftiger Natur des Menschen auf der anderen Seite ist das Programm anthropologischer Konzepte – und, damit „natürlich verbunden“, der ästhetischen Theorien.

Im Streit um die „Natur des Menschen“, der zu einer grundlegenden Auseinandersetzung von monistischen und dualistischen Triebtheorien und einem rationalistischen Modell wurde, wird das Mitleid zur brisantesten Empfindung überhaupt. Nicht nur, weil sich gerade am Mitleid anthropologisch die monistischen von dualistische Geistern scheiden, sondern weil das Mitleid gleichzeitig auch eine ästhetische Empfindung ist – und zwar, wenn man Lessing folgen will, die „einzige“ überhaupt, die die Tragödie tatsächlich fühlbar machen kann. Da Ästhetik und Anthropologie hier so direkt aufeinander bezogen sind, ist es nur zu bezeichnend, dass beispielsweise Mandeville im tragischen Mitleid überhaupt nichts anderes als leeren Hohn zu sehen vermochte. Als einer der wirkmächtigsten Vertreter einer monistischen Triebtheorie hatte er dem Mitleid schon anthropologisch keinerlei Recht zugesprochen – und sah das durch das ästhetische Mitleid bestätigt: dass der Mensch extra ins Theater gehen müsste, um sich am künstlichen Leid anderer seiner guten Natur zu versichern, beweise letztlich genau das, was der Triebmonist anthropologisch ohnehin schon immer gewusst hatte: dass das Mitleid ein geheuchelter Affekt, eine besonders perfide Abwandlung des Egoismus sei.

Ganz im Gegensatz dazu wird Lessing das Mitleid an die Spitze aller ethisch-moralischen Tugenden stellen und auch deshalb zum Kern aller ästhetischen Empfindungen verallgemeinern können. Hier werden wir untersuchen, wie und in welchen Argumentationszusammenhängen Lessing den herausragenden Stellenwert des Mitleids als ethischen Wert begründet und welche Auswirkungen und Konsequenzen das auf die ästhetische Theorie haben wird.

Der Riss zwischen Geist und Körper, zwischen sinnlicher Natur und übersinnlicher Vernunft, den Lessing noch mit dem Glauben an die gute Natur des Menschen, die das Mitleid bezeugte, kitten konnte, bleibt bei Schiller eine Kluft, die es nicht zu überwinden, sondern auszuhalten gilt. Schiller, der seit der Zeit als Student der Karlsschule in immer neuen Anläufen das Problem der Unvereinbarkeit der beiden Naturen des Menschen verhandelte, hatte mit dem Konzept des Erhabenen ein Modell geformt, das nicht im Glauben an eine mögliche Einheit des Menschen, sondern in der vollständigen Schätzung des Menschen als zerrissenem Wesen besteht.

Sowohl die mitleidserregende Darstellung leidender Figuren als auch die erhabene

Darstellung moralischer Selbsttätigkeit im Leiden beruhen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, doch beide auf einem „negativen Grund“. So sagt Lessing, „die Häßlichkeit [...] wird [...] dem Dichter brauchbar“⁵, während Schiller bereitwillig eingesteht, dass zum Erhabenen Gegenstände „taugen“ würden, die „eher verderblich als gut [und] eher häßlich als schön“⁶ sind.

Doch auch wenn das Hässliche in beiden Fällen zum geradezu notwendigen Bestandteil der Ästhetik aufgewertet wird, so bleibt das Hässliche doch eine grenzwertige Kategorie, an der sich die Veränderungen einzelner Bereiche der „natürlich miteinander verbundenen Materie“ von Anthropologie, Ethik und Ästhetik in besonderer Weise niederschlagen. Der Versuch dieser Arbeit wird es sein, von dieser „ästhetischen Grenze“ auf die dahinter liegenden anthropologischen Voraussetzungen und ethischen Grundhaltungen zurückzublicken - und so die Veränderungen der Ästhetik von Lessings Mitleidspoetik zu Schillers Erhabenheitsästhetik nachzeichnen zu können.

⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*. Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hg. von Paul Rilla. 2. Aufl. - Berlin & Weimar: Aufbau Verlag 1968. Bd V, S. 168

⁶ Schiller, Friedrich: *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*. Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, Hg. Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. - Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1963. Bd. 20, S. 225

II Das Hässliche in Lessings Mitleidspoetik

1 Anthropologische Voraussetzungen

Die beiden wichtigsten Werke Christian Wolffs⁷ nehmen schon in deren Titel eines jener Probleme vorweg, um die die ideengeschichtliche Entwicklung in den nächsten Jahren kreisen wird. „Psychologica Rationalis“ und „Psychologica empirica“ nannte Wolff seine beiden Lehrbücher und bezeichnete damit die beiden möglichen Zugänge zu einer Seelenkunde. Bezeichnender als die Titel ist die unterschiedliche Gewichtung, die Wolff den beiden Disziplinen geben wollte. Kernstück seiner Arbeit war die „Psychologica rationalis“, die Seelenlehre, die sich mit allem Geistigen beschäftigte, während die empirische Psychologie kaum über den Status einer Hilfswissenschaft hinaus kam, die gewissermaßen naturwissenschaftlich das, was die Vernunft rein rational ohnehin schon längst herausgefunden hatte, experimentell bestätigte. Diese Gewichtung allerdings konnte sich nicht in dieser Form halten. Im Zeitalter der Aufklärung kam es, ganz im Gegenteil, zur vollkommenen Umwertung und Sprengung der klassisch gewordenen Wolffschen Kategorien.

Der unterschiedlichen Gewichtung bei Wolff lag eine Überzeugung zu Grunde, die seit Descartes als anthropologische Gewissheit galt: Leib und Seele sind zwei gänzlich voneinander getrennte Substanzen, die in keinerlei Wechselwirkung oder Beeinflussung zueinander stünden. Der Leib gehört dem Reich der Natur an und unterliegt konsequenterweise allen Naturgesetzen wie jeder andere Körper auch. Der Körper ist der bedingte, abhängige, veränderbare und schließlich sterbliche Teil des Menschen. Die „conditio humana“, das spezifisch Menschliche, hat in diesem Feld keinen Platz. Das ist, im Gegenteil, die Sache einer dem Körper gegenüberstehenden Substanz - das völlig Andere des Körpers, der Geist. Der Geist ist nun durch alles das charakterisiert, was der Körper nicht ist. Hinter der scharfen Trennung von abhängigem Leib und unabhängiger Seele steht nichts weniger als die Versicherung des freien, vernünftigen Menschen: um den Mensch als frei denken zu können, ist es schließlich schlechterdings notwendig, die Freiheit verbürgende Instanz - den Geist - von allen Naturkausalitäten zu entheben. Die Seele kann in keinem Zusammenhang mit der Körperwelt stehen, weil sie es nicht darf - sonst wäre sie nicht mehr, als ein bedingter Körper, eine notwendige Folge irgendeiner Wirkung. So war der Geist „nach Vorgabe des (cartesianischen)

⁷ Vgl. Fick, Monika: *Lessing-Handbuch*. - Stuttgart: Metzler 2000, S. 34. f.

Substanzdualismus als eine autochtone Substanz“⁸ vorzustellen. Was für das Reich der Natur gilt, gilt nicht für ihn.

Mit dieser Hierarchisierung war allerdings auch schon viel über die Methoden gesagt, der sich die Seelenkunde im Wolffschen Sinn bediente. Hier wurde spekulativen Vernunftschlüssen der Vorzug gegeben: einer Entität, die schon definitionsmäßig nichts mit Naturgesetzen und Kausalitäten zu tun haben durfte, war mit naturwissenschaftlich-empirischen Methoden eben nicht beizukommen. Gerade an dieser Hintansetzung empirischer Wissenschaft und Bevorzugung spekulativer, metaphysischer Überlegungen aber entzündete sich die Kritik an der Wolffschen Psychologie.

1.1 Die empirische Wende

Besonders von Johann Georg Sulzer und dem Wolff-Schüler Johann Gottlob Krüger wird die Empirisierung der Seelenkunde und die Hinwendung zur Wechselwirkung von Leib und Seele vorangetrieben. Während Krüger die Seele so beschreiben will „wie sie ist, nicht aber wie sie seyn soll“⁹, sie also auf ein erfahrungskundliches Fundament stellen möchte, veröffentlicht Sulzer die Schrift „Erklärung eines psychologisch paradoxen Satzes: Daß der Mensch nicht zuweilen nur ohne Antrieb und ohne sichtbaren Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet.“ Darin behauptet er, dass eine „den Bemühungen des Willens überlegene Kraft in uns ist“¹⁰, die uns gegen unser besseres Wissen handeln lässt. Damit thematisiert Sulzer offen die Möglichkeit, dass unser Handeln nicht nur Sache eines freien, vernünftigen Willens wäre, sondern den Anforderungen des Körpers, in diesem Fall den dunklen Sinnen und Empfindungen, gehorchen müsste.

Die Wechselwirkung von Geist und Körper wird in den nächsten Jahren zum heiklen Problem, da die Begriffe von Geist und Körper durch ihre gegenseitige Ausschließbarkeit sich geradezu aufheben würden. Was für merkwürdige Stellung der jene Wechselwirkung bezeichnende „Influxus Physicus“ auch Jahre später noch hatte, zeigt sich nicht zuletzt an Friedrich Schillers erster Dissertation, in der er eine „Mittelkraft“ beweisen möchte, die die Vermittlung der getrennten Substanzen Geist und Körper bewerkstelligt, ohne deren gegensätzliche Eigenschaften zu negieren:

⁸ Riedel, Wolfgang: *Um ein Naturprinzip der Sittlichkeit. Motive der Mitleidsdiskussion im 18. Jahrhundert.* In: Ethik und Ästhetik des Mitleids. Hg. von Nina Gülcher u. Irmela von der Lühe. - Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2004, S. 18

⁹ Krüger, Johann Gottlob: *Versuch einer experimental-Seelenlehre.* – Halle, Helmstedt: 1756, Vorrede (unpaginiert)

¹⁰ Sulzer, Johann Georg: *Vermischte philosophische Schriften*, 2 Teile in 1 Band. - New York / Hildesheim: 1974. Bd. 2, S. 99-121, S. 105

„Dies wäre also eine Kraft, die einesteils geistig, andernteils materiell, ein Wesen, das einesteils durchdringlich, andernsteils undurchdringlich wäre, und lässt sich ein solches denken? - Gewiß nicht.“¹¹

Schon bei Sulzer setzt sich schließlich das Bewusstsein durch, dass der Sitz unserer Entscheidungen nicht uneingeschränkt ein unabhängiger, freier Geist sein kann, sondern dass diese vielmehr von „Empfindungen, Affekte[n] und Leidenschaften [...] nach Maßgabe des Lust / Unlustprinzips“¹² geregelt werden. Das Lust / Unlustprinzip – immerhin das auf ausschließlich körperlichen Ansprüchen aufbauende Prinzip! - als entscheidende Größe im Entscheidungsprozess zu etablieren ließ nun eben das in den Bereich der Freiheit eindringen, was mittels Entgegensetzung von „res cogitans“ und „res extensa“ entschieden getrennt werden hätte sollen: die sinnliche, affektive Seite des Menschen habe auch an jenen Prozessen, die bis dahin die Sache einer unabhängigen Geistes gewesen ist, ein wichtiges, wenn nicht gar das wichtigere Wort mitzureden. Damit handelte man sich allerdings ein schwerwiegendes metaphysisches Problem ein. Die unbedingte Freiheit des Menschen liegt zu aller erst in einer ebenso unbedingten Trennung von Körper und Geist begründet. Soll der Mensch nicht genauso von Naturgesetzen bestimmt sein, wie es jeder andere Bestandteil der Natur auch ist, so darf er, kurz und schlüssig, eben nicht dem Bereich der Natur allein angehören. Genau das aber behauptete die vom Kopf auf die Füße gestellte Psychologie, wie sie Sulzer oder Krüger vorantrieben und damit nichts weniger in Frage stellten, als die grundsätzliche Möglichkeit zur Freiheit des Menschen. Die Annahme, dass sich der Mensch frei entscheiden könne, ist schließlich zutiefst erschüttert, wenn das Handeln nicht auf seinen freien Willen, sondern auf körperliche Faktoren zurückzuführen ist. „Ein kühne Angriff des Materialismus stürzt mir mein Schöpfung ein“¹³, schrieb Schiller in den Philosophischen Briefen und bis heute sind alle mittlerweile eben neurologisch begründeten Erklärungen unseres Handelns in unterschiedlichem Ausmaß eine gewisse Provokation für alle wie auch immer gearteten metaphysischen Menschenmodelle. Wenn unser Handeln vom Lust/Unlust-Prinzip bestimmt ist, dann ist es schwierig, am Mensch als moralisch - vernünftigen Wesen festhalten zu können. Das ist das Problem, dem sich die Moralphilosophie im Rahmen der anthropologischen Wende stellen muss, und tatsächlich stellt sich im Angesicht des aufkeimenden Materialismus in Philosophie und Anthropologie mit erhöhter Dringlichkeit die Frage nach dem Sitz unserer Fähigkeit zur Soziabilität und Humanität. Und diese Frage wird, nachdem die Konzentration von

¹¹ Schiller: *Philosophie der Physiologie*. NA 20, S. 13

¹² Riedel: *Um ein Naturprinzip der Sittlichkeit*, S. 19.

¹³ Schiller: *Philosophische Briefe*. NA 20, S. 115

der rein geistigen Substanz, der *res cogitans*, zumindest auf beide Substanzen, Geist und Körper und deren Vermittlung abzielt, unter der Hand zu einer Frage nach der – im wahrsten Sinne – Natur des Menschen.

1.2 Die Natur des Menschen

Es etablierten sich unterschiedliche, stark divergierende und miteinander konkurrierende Menschenkonzepte, die allerdings eines gemeinsam hatten. Sie ließen die Fähigkeit des Menschen zur Gemeinschaft und Gesellschaft, wenn auch in unterschiedlicher Weise, auf das Wesen seiner Natur gründen. Die Wolfsnatur des Menschen auf der einen und das Konstrukt des guten Wilden auf der anderen Seite sind dabei die berühmten Extrempositionen, zwischen denen sich ein engmaschiges Netz an Theorien und Menschenmodellen aufspannte, in das sich auch ganz unmittelbar Lessing und später, sowohl als Mediziner wie als philosophischer Schriftsteller, Schiller einschreiben werden.

Die Unterschiede der beiden extremen Positionen lassen sich auf den zu Grunde liegenden Unterschied von einem „monistischen[n]“ und einem „dualistischen[n] Triebmodell“¹⁴ zurückführen. Als Vertreter der ersteren hatten allen voran Hobbes und Mandeville den größten Einfluss, als glühendster Verfechter der zweiten gilt der letztlich deshalb später als „Moral-Tarantel“¹⁵ verunglimpfte Rousseau.

1.2.1 Monistische und dualistische Triebmodelle

Das Lust/Unlust-Prinzip reguliert unser Verhalten, die körperlichen Anforderungen entscheiden über unser Handeln. Alle Anforderungen des Körpers aber zielen ausschließlich auf das eigene Wohlergehen ab. Kurz, alles was wir machen, lässt sich, mehr oder weniger versteckt, auf den Trieb nach eigenem Wohlergehen ableiten. Diese monistische Triebtheorie ist das anthropologische Konzept, auf dem Mandeville seine in der „Fable of the Bees“¹⁶ dargelegte Philosophie aufbaut.

Mandeville beschreibt den Menschen als Egoist, der nicht nach moralisch-ethischen, sondern allein aus egoistischen, kalkulierten Motiven handeln würde. Der Trieb, der aufs eigene Wohlergehen abzielt, ist dabei nicht nur das bestimmende Motiv unserer Handlungen – es ist überhaupt der einzige Trieb, der die Menschen umtreibt. Die

¹⁴ Riedel: *Um ein Naturprinzip der Sittlichkeit*, S. 16

¹⁵ Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke*. hg. von Colli, Giorgio. - München: Dt. Taschenbuchverlag. Bd. 3, 1999, S. 14

¹⁶ Mandeville, Bernard: *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*. By Bernard Mandeville. With a Commentary Critical, Historical, and Explanatory by F. B. Kaye, 2 vol. Oxford 1924, 2. Aufl. 1957

besondere Schärfe erlangte diese Theorie dadurch, dass die Aufdeckung des herrschenden Egoismus keineswegs verteufelt wurde: nur daraus ließe sich so etwas wie Fortschritt oder funktionierende Gesellschaft überhaupt denken.

Moral entlarvte Mandeville überhaupt als realitätsfernes Konstrukt. Moralische Grundsätze, die aus der Vernunft stammen, sind ihrer Definition nach unbedingte Gesetze, für deren Erfüllung schlichtweg keine Abstriche denkbar sind. Nachdem es im von der Vernunft Gebotenen schlechthin keine Kompromisse geben kann, genügt ein empirischer Blick auf die stets hinter den Anforderungen der moralischen Ansprüchen hinterherhinkenden Wirklichkeit, um die Moral, die aufs Wohl der anderen abzielt, selbst als Illusion zu entlarven.

Das Programm der dualistischen Triebmodelle war die Wiederherstellung der Möglichkeit einer Moral überhaupt. Diese war schließlich in den triebtheoretischen Menschenmodellen, die auf Selbstliebe gründeten, quasi ausgelöscht. Hobbes hatte ja nicht verneint, dass Handlungen, die aufs Wohl anderer abzielten, möglich seien. Er hatte, und das war im Grunde der schwerere Schlag, behauptet, dass selbst was nach Nächstenliebe und Altruismus aussieht, nichts weiter wäre, als eine besondere Form der Selbstliebe. Mögen die Menschen auch friedlich zusammen leben – sie tun es doch nicht, weil sie ein natürlicher Trieb zum Zusammenleben oder Interesse am Mitmenschen treibt, sondern allein aus Sorge um ihr eigenes Wohlergehen.

In dualistischen Triebmodellen hingegen stellte die Nächstenliebe nicht nur eine letztlich vom Egoismus abgeleitete Form dar, sondern war ein gleichursprünglicher Trieb, der neben der Selbstliebe den Menschen bestimmt. Die Triebdualisten sahen sich mit dem Problem konfrontiert, dem Anspruch der Verallgemeinerbarkeit genügen zu können. Denn Moral ist immer ein unbedingtes, verbindliches Handlungsgesetz – andernfalls würde sich der Begriff gleichsam selbst aufheben oder zumindest, wie es bei Mandeville ja auch geschehen war, geradezu ins Gegenteil dekonstruiert werden.

Die Sinnlichkeit scheint ein zu unsicheres Fundament zu sein, um darauf ein allgemeingültiges selbstgegebenes Gesetz stellen zu können. Denn das Lust/Unlust-Prinzip, das unser Handeln, sofern man von einem grundsätzlichen Steuerung durch Trieb ausgeht, regulieren müsste, ist ja nun keine Instanz, von der man von vornherein Verbindlichkeit und Allgemeingültigkeit erwarten konnte.

Die moralphilosophischen Gegner Hobbes' und Mandevilles wie Hume, Ferguson oder Hutcheson brauchten ein moralisches Gefühl, eine Empfindung, die ihren Sitz nicht in der Reflexion, nicht in der Vernunft hatte, und von der sie annehmen konnten, dass sie allen Menschen gleich gegeben sein könnte. Auf der Ebene der Sinnlichkeit einen

„Übertragungsmechanismus“¹⁷ zu finden, das war es, was alle Moraltheoretiker, die der Hinwendung zur sinnlichen, zu empirischen Seelenkunde tendierenden Wissenschaft anhängen, brauchten.

In seiner Schrift *Treatise of Human Nature* fand David Hume eine Empfindung, die diese Qualitäten haben sollte: es waren dies diejenigen Empfindungen, die wir mit anderen mit-empfinden. Der Zwang, an den Gefühlen anderer gewissermaßen teilnehmen zu müssen, schien tatsächlich eine allgemeine Empfindung zu sein, die jene Qualitäten besaß, die einen „natürlichen“ Trieb, der auf das Wohl anderer gerichtet war, plausibel machte. Das Mitleid konnte zu der zentralen Kategorie dualistischer Triebmodelle werden, da in ihm jene „communications of passions“¹⁸, die Allgemeinheit der Empfindung, sicher gestellt schien. Das Mitleid wirkt unmittelbar. Es bedarf weder irgendeiner Verstandesoperation, noch einer Besinnung auf die Vernunft. Das Mitleid bedarf der höheren Seelenkräfte nicht, es ist ist deren Beeinflussung sogar gänzlich entzogen. Es ist ein unmittelbares Gefühl, das uns automatisch beim Anblick von Leid eines Anderen ergreift. Diese unmittelbare Wirkung und die vorrationale Qualität machte das Mitleiden zu jener Empfindung, die als Sitz der menschlichen Fähigkeit zu echtem moralischen Verhalten dienen konnte.

Zeitgleich veröffentlicht Rousseau den *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, indem er eine Trennung von Gesellschaft und Menschennatur einführt. Diese Dichotomie der die Welt konstituierenden Kategorien erlaubt ihm ein Menschenbild, das sich wie ein direkter Gegenentwurf zu Mandeville lesen lässt. Die Befunde Rousseaus und Mandevilles über die Zustände der Gesellschaft sind freilich so unterschiedlich nicht, wie die krass entgegengesetzte Position vermuten lässt. Die Gegnerschaft der beiden kommt daher, dass Mandeville in den Augen Rousseaus „zu Lasten der menschlichen Natur bucht, was auf das Konto der gesellschaftlichen Mechanismen geht.“¹⁹ Was an Schrecknissen in der Wirklichkeit zu beobachten ist, ist der Entwicklung der Zivilisation zuzuschreiben. Der Mensch im Naturzustand, unverdorben von Kultur und Gesellschaft, ist gut – weil er im Naturzustand neben dem Selbsterhaltungstrieb von einem zweiten, auf das Wohl der Mitmenschen abzielendem Trieb geleitet wird. Die „dualistische Triebtheorie“ sichert die Moralität des Menschen dadurch, dass sie dem Menschen eine moralische Natur

¹⁷ Riedel: *Um ein Naturprinzip der Sittlichkeit*, S. 20

¹⁸ Hume, David: *Ein Traktat über die menschliche Natur*. Übers. Von Theodor Lipps, neu hg. von Reinhard Brandt, 2 Tle. - Hamburg: Meiner 1989 (=PhB 283). Tl 2, S. 135. Vgl. Riedel: *Ein Naturprinzip der Sittlichkeit*, S. 20 f.

¹⁹ Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. - München: Beck 1980, S. 27

zuspricht.

Das Mitleid als „universelle Kraft“ kann Mandeville nicht beeindrucken. Verständlicherweise – wer davon ausgeht, dass das eigene Wohlergehen die einzige Triebfeder unseres Handelns ist, kann im Mitleid tatsächlich nie etwas anderes als einen falschen, geheuchelten Affekt sehen, der gewissermaßen nur indirekt das Ziel des eigenen Vorteils vor Augen hat. Rousseau hingegen hebt das Mitleid auf die Stufe einer ursprünglichen Empfindung, die das Handeln der Menschen bestimmt. Das Mitleid ergreift uns unmittelbar und geht so der Trennung von „Reflexion und Spontaneität, von Egoismus und Altruismus, von amor de soi und pitié“²⁰ voraus. Die Diskreditierung der Empfindung als falscher Affekt gehen dann natürlich ins Leere. Zum falschen Affekt des geheuchelten Mitleids gehören schließlich gewisse Verstandesoperationen, wie das Berechnen des eigenen Vorteils. Der wahre Affekt des Mitleids hingegen ist ein automatischer Reflex der natürlichen Emphatie mit dem Mitmenschen; da das Mitleid wirkt, bevor wir eine Situation verstandesmäßig erfassen, ist das diese Empfindung von dieser Seite vor Angriffen geschützt.²¹

Unter der Voraussetzung eines dualistischen Triebmodells und dem Status des Mitleids als einer ursprünglichen Empfindung, ist das Mitleid in der Tat eine völlig unverdächtige Empfindung. Und kann, ganz im Rousseauschen Konzept, zu Recht als die Quelle und Garantie der Moralität gelten. Lessing wird die rousseauschen Voraussetzungen aufnehmen und ebenso wie er, das Mitleid an die Spitze der Menschlichkeit stellen, ganz im Gegensatz zu seinem Freund und wichtigstem Diskussionspartner Mendelssohn, der das Mitleid lediglich in funktionalisierter und untergeordneter Rolle in seine Überlegungen aufnehmen wollte. Als Diskussionsgegner Lessings und als Vorläufer Schillers sind Mendelssohns Überlegungen zur Ästhetik eine Art Angelpunkt zwischen Lessings Poetik des Mitleids und Schillers Poetik des Erhabenen, in deren Rahmen jeweils die Behandlung des Hässlichen verankert werden wird.

1.2.2 Mendelssohn und die „sonderbaren Köpfe“

Mendelssohn konnte weder mit dem monistischen noch mit dem dualistischen Modell besonders viel anfangen. Er blieb nämlich gegen die hier gezeigte Entwicklung einem rationalistischen Konzept verhaftet und beurteilte die Bestimmung bzw. das Wesen des Menschen aus der Perspektive einer von der Schulphilosophie Wolffs geprägten

²⁰ Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, S. 38

²¹ Vgl. ebd., S. 28

Metaphysik: alles drängt zur „Lust an mehr oder weniger deutlich erkannten Vollkommenheiten.“²² Diese Vollkommenheit ist der Grund und der Antrieb unserer „Willensstrebungen“ – das Mitleid hingegen ist nur eine Begleiterscheinung.

„Mitleid gründet sich auf Liebe, Liebe gründet sich auf die Lust an Harmonie und Ordnung. Wo wir Vollkommenheiten erblicken, da wünschen wir sie wachsen sehen; und sobald sich ein Mangel bey ihnen äussert: so entspinnet sich darüber eine Unlust, die wir Mitleiden nennen.“²³

Rousseau hatte das Mitleid zum eigentlichen Kern der Menschlichkeit gemacht, die durch die Entwicklung zur bürgerlichen Gesellschaft verunstaltet und verloren ginge. Mendelssohn geht diese „Denunziation des 'gesitteten Menschen'“²⁴ natürlich gegen den Strich. Er möchte an der Verbindung von Moralität und Vernunft festhalten und deutet die Mitleidskonzeption Rousseaus um: „Ist der Wilde fähig – und dieses läugnet Rousseau nicht – mit seinem Nebenmenschen Mitleid zu haben; so muß er ihn lieben. Liebet er ihn; so wird er sich an seinen Vorzügen vergnügen, so wird er ungern von ihm weichen, das heist, er will gesellig seyn.“²⁵ Das Mitleid ist nun eben nicht mehr die Vollendung der Menschlichkeit, genausowenig wie der eigentliche Kern der Menschlichkeit. Es ist in der Auffassung Mendelssohns nichts anderes als „ein Mangel [über den sich eine] Unlust [entspinnt], die wir Mitleiden nennen“²⁶. Wer also zum Mitleid fähig ist, muss ursprünglicherweise zur Liebe fähig sein, zur Liebe zu Vollkommenheiten. Erst dieser Trieb zur Vervollkommnung führt den Menschen aus dem Tierreich hinaus in seine Entwicklung zur Kultur und Zivilisation. Das Mitleid ist in diesem Prozess lediglich eine Äußerung der Menschlichkeit, die erste, in Mendelssohns Worten gar die „geringste“²⁷. „Das Mitleid ist vielmehr eine untergeordnete, abgeleitete, ja defiziente Form jener Neigung zu Harmonie und Ordnung, die immer darauf aus ist, einen höheren Grad ihrer Wirklichkeit zu erreichen.“²⁸

Deshalb sind für Mendelssohn Hobbes, Mandeville und Rousseau alle gleich „sonderbare[n] Köpfe“²⁹, gegen die es sich mit der Rückbindung der Moral an die Vernunft zu wappnen gilt. Hobbes und Mandeville sprachen in ausuferndem Rationalismus dem Menschen lediglich auf sich selbst abzielende Interessen zu. Die Menschennatur war dabei der Brennpunkt der Kritik selbst, insofern das Schlechte, das

²² Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, S. 31

²³ Mendelssohn: *Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing in Leipzig*. JubA II, S. 86

²⁴ Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, S. 30

²⁵ Mendelssohn: *Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing in Leipzig*. JubA II, S. 87

²⁶ Ebd., S. 87

²⁷ Ebd., S. 88

²⁸ Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, S. 31

²⁹ Mendelssohn: *Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing*. JubA, II, S. 101

moralisch Minderwertige, der schrankenlose Egoismus als natürliche, notwendige, sogar positiv bewertete Wesensmerkmale menschlicher Natur und Gesellschaft waren. Dagegen machte Rousseau mobil und stellte dem Prinzip der Eigenliebe den Trieb zur Nächstenliebe, das Mitleid als ebenso natürlichen und ursprünglichen Trieb daneben. Waren Mandeville und Hobbes wegen ihres kühlen Rationalismus für den philanthropischen Mendelssohn zu anstößig, so wurde ihm Rousseau aufgrund seiner rein sinnlich begründeten Moralität verdächtig. Nachdem im Konstrukt des guten Wilden dem vergesellschafteten Menschen ein natürliches, moralisches Ideal entgegen gestellt wurde, war der Mensch jetzt nicht in seine Rechte als vernünftig-moralisches Wesen wieder eingesetzt, sondern noch schlimmer, der Fähigkeit zur Entwicklung beraubt. „Die Stoßrichtung seiner Widerlegung geht deshalb auf die Überschätzung des Natur- wie auf die Unterschätzung des Gesellschaftszustandes.“³⁰

Eben das, was Mendelssohn am Mitleid als das größte Manko ansah, nahm Lessing für das Mitleid ein. Die vorrationale Wirkung der Empfindung begründet dessen Allgemeingültigkeit. In dem vorrationalen Charakter, der eine moralische Kategorie gewissermaßen an der Vernunft vorbei etablierte, lag für Mendelssohn die moralische Inferiorität begründet; für Lessing hingegen garantierte eben das die wahre moralische Wirkung des Mitleids. Denn der unbedingten Forderung Mendelssohns, die Moral an die Vernunft zu binden und nicht in einer Empfindung begründet sein zu lassen, folgte Lessing nicht. Und so konnte er darauf vertrauen, dass sich im Mitleid jene Gefühlsregung zeigte, die die gute, moralische Natur, die „bonté naturelle des Menschen“³¹, garantierte. Das Mitleid bezeugte die moralische Natur des Menschen und war damit tatsächlich zur Spitze der Menschlichkeit aufgestiegen.

Ein unterschiedliches anthropologisches Konzept ist es, was Mendelssohn und Lessing in der Beurteilung des Mitleids auseinander bringt. Mendelssohn traut der rein sinnlichen Empfindung und deren Wirkung nicht: „Wer einen Menschen mitleidiger gemacht hat, hat ihn dadurch noch nicht tugendhafter gemacht, wenn er nicht zugleich auch seine Urteilsfähigkeit gebessert hat.“³² Bei Lessing aber ist das Mitleid nicht eine defizitäre Begleiterscheinung auf dem Weg zur Vervollkommenung, es ist der Kern der Menschlichkeit. Nachdem das Mitleid die wichtigste – weil streng genommen einzige – moralische Kategorie darstellt, ist der „mitleidigste Mensch“, so Lessing in seinem

³⁰ Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, S. 30

³¹ Ebd. S., 38

³² Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. hg. und komm. von Schulte-Sasse. - München: Winkler 1972, S. 98

Brief an Nicolai, „der beste Mensch.“³³ Hier wird in kürzester und prägnantester Form gesagt, was mittels der dualistischen Triebtheorie erklärt werden sollte.

2. Ästhetische Voraussetzungen

In dem Briefwechsel über das Trauerspiel, aus dem die obigen Zitate entnommen sind, wird nicht nur aufgrund der stark unterschiedlichen Positionen vehement diskutiert, sondern auch aufgrund der teilweise völlig unterschiedlichen Argumentationsziele, die Lessing und Mendelssohn verfolgten, zeitweise aneinander vorbei argumentiert. Mendelssohn schlägt sich mit dem Problem des Vergnügens an der ästhetischen Nachahmung herum, speziell am heiklen Problem des Vergnügens an schrecklichen und hässlichen Gegenständen. Er schreibt sich darin in eine schon lange schwelende Debatte ein, in deren Rahmen der „Bruch der Ästhetik mit sich selbst“³⁴, also die Bewertung und Integration des Nicht-mehr-Schönen in die auf Kallistik verkürzte Kunsttheorie, thematisiert wurde.

Lessing hingegen ist an der praktischen Wirkung der Tragödie interessiert. Warum gefällt der Schrecken in der Nachahmung?, fragt der eine, welche – möglicherweise nützliche – Wirkung hat die Kunst?, der andere. Im Briefwechsel führt die unterschiedliche Fragestellungen zu einigen Missverständnissen. Hier soll zunächst das Problem des Vergnügens an unangenehmen Empfindungen dargestellt werden.

2.1 Das Vergnügen am Unangenehmen

In der Tradition der Schulpsychologie, die von Wolff und Leibniz geprägt war, stand jede Lust auf dem soliden Fundament der Idee einer Vollkommenheit. Allein bei der Erklärung des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen schien dieses Fundament höchst fragwürdig – tatsächlich war bei den einschlägigen Beispielen des Schiffbruchs auf stürmendem Ozean oder den blutrünstigen Schauspielen des alten Roms eine Idee der Vollkommenheit nur schwer auszumachen. In den fingierten Briefen zwischen dem vollkommenheitstheoretischen Lehrer Palemon und seinem Schüler Euphranor Über die Empfindung lässt Mendelssohn seine Theorie auf den Prüfstand stellen. Dabei muss sich seine Theorie des Vergnügens, das sich immer nur aus der Idee einer Vollkommenheit speist, am Beispiel eines Bildes, das wir mit Vergnügen betrachten,

³³ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 55

³⁴ Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. - Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 7

beweisen lassen – es ist das schreckenerregende Bild eines untergehenden Schiffes³⁵.

Die ältere, rationalistische Erklärung des Vergnügens an gelungener Nachahmung schneidet sich Mendelssohn gleich selbst ab. Die bloße Bewunderung der Geschicklichkeit des Malers - „Gestehe es, Palemon!“³⁶ - kann es nicht sein, was Palemon an das Gemälde fesselt. Vielmehr räumt er hier ein, dass die „Voraussetzung des Vergnügens an Schreckensbildern das Vergnügen am Schrecken der Lebenswelt selbst“³⁷ sei. Die Distanz, die die Kunst gewährt, kann zwar weiterhin abschwächend wirken – wie sich daraus Lust gewinnen lassen soll, lässt sich nicht nachvollziehbar erklären.

2.1.1 Mendelssohns Theorie der vermischten Empfindungen

Mendelssohn, der sich von den schließlich selbst vorgebrachten Einwänden nicht aus der Ruhe bringen lässt, nutzt diese vielmehr dazu, die Vollkommenheit auch in strittigen Fällen zu ihrem Recht kommen zu lassen sowie die anstößigen Untersuchungen Dubos' zurückweisen zu können.

Dubos hatte 1719 mit den *Réflexions critiques sur la Poesie et la Peinture* eine Untersuchung vorgelegt, in der er das Vergnügen am Schmerz kurzerhand mit dem Bedürfnis, beschäftigt zu werden, erklärt wurde. Um der unerträglichen Langeweile zu entgehen, wäre den Menschen alles angenehm, was sie beschäftigen und ihre Leidenschaften rege machen kann. Dubos' Ausrichtung der Ästhetik auf das Bedürfnis der RezipientInnen führte nicht nur „zur Subjektivierung des poetischen Geschmacksurteils, sondern zur ethischen Indifferenz in Kunstdingen überhaupt.“³⁸ Mendelssohns diesbezügliche Erklärung baute aber bekanntlich auf seinem Grundsatz auf, dass nichts Vergnügen gewähren könne, was sich nicht „auf die Vorstellung einer Vollkommenheit“³⁹ gründete. Mendelssohns Aufnahme der Ästhetik der Zerstreuung von Dubos war zu erst von dem Bemühen, dessen Belege für seine eigene Theorie (Gladiatorenkämpfe, Hinrichtungen und das erwähnte Bild des untergehenden Schiffes) umzudeuten.

Er analysiert also die Grausamkeiten der antiken Gladiatorenkämpfe, nur um die eigentliche Quelle der Lust nicht mehr dem Kampf, den Grausamkeiten des Kampfes,

³⁵ vgl. Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 321 f.

³⁶ Mendelssohn: *Über die Empfindung*. JubA I, S. 74: „und dieser Anblick gefiele dir? Du nanntest ihn schön? - Es ist wahr, du bewunderst die Meisterhand, welche die Natur so geschickt nachzuahmen wußte. Allein war dies alles?“

³⁷ Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 326

³⁸ Ebd., S. 139 f.

³⁹ Mendelssohn: *Über die Empfindung*. JubA I, S.45

nicht mehr den Leidenschaften, die ein solcher Kampf erregt haben mochte, zusprechen zu müssen. Die vollkommene Geschicklichkeit der Kämpfer wäre es gewesen, die Bewunderung, die eine bis zum Moment des Todes durchgehaltene Disziplin hervorrufen könne, wäre verantwortlich für das Vergnügen der gemeinhin als stoisch bekannten Römer an Gladiatorenkämpfen gewesen. Und – Mendelssohn kann noch eine weitere Quelle des Vergnügens am Schrecken ausmachen, der sich mit seinem Begriff der Vollkommenheit vereinbaren lässt. Der Schrecken, der in der Kunst nachgeahmt ist, der Leid, Tod und Verwüstung anderer darstellt, erregt in den BetrachterInnen unter allen anderen unangenehmen Empfinden auch - Mitleid. In diesem Kontext bekommt das Mitleid für Mendelssohn einen besonderen Stellenwert. Wie bereits an seiner verhaltenen bis ablehnenden Haltung Rousseaus gegenüber gezeigt wurde, war das Mitleid für Mendelssohn keineswegs jene gewünschte Empfindung, die als „Communication of passion“ die Moral verbürgen konnte. Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Vergnügen an unangenehmen Empfindungen allerdings kam sie ihm und seiner noch immer an Wolff und der Vollkommenheitstheorie ausgerichteten Ästhetik gerade recht.

Mendelssohn analysiert das Mitleid und stellt fest, dass diese Empfindung durchaus nicht nur keine negative, sondern, ganz im Gegenteil, eine angenehme Empfindung wäre. Natürlich wäre es zwar unangenehm, das Leid der Gladiatoren, oder der sinkenden Passagiere auf einem untergehenden Schiff zu betrachten. Aber zum Mißfallen über das Leid anderer Menschen gesellt sich das süße Gefühl des Mitleids, und das lässt aus einer abscheulichen Sache eine „schmerzhaft-angenehme Empfindung[en]“⁴⁰ werden.

Nachdem Mendelssohn über das Mitleid das Phänomen der schmerzhaft-angenehmen Empfindungen erklärte, kann er das Mitleid als die Quelle des Vergnügens bei tragischen Schauspielen einführen. Unter allen Empfindungen, die das Trauerspiel bewirken kann, ist das Mitleid „die einzige unangenehme Empfindung, die uns reizet.“⁴¹ Erklären kann Mendelssohn diesen Umstand mit seiner Definition des Mitleids als der Liebe zu einem Anderen angesichts dessen Unglück. Im Moment des Verlustes wird uns der Wert einer anderen Person erst richtig bewusst, durch das Mitleid fühlen wir die Liebe zur unschuldig ins Unglück geratenen Person – und diese Liebe, die durch das Leid des anderen fühlbar gemacht wird, „stützt sich auf

⁴⁰ Mendelssohn: *Über die Empfindung*. JubA I, S. 107

⁴¹ Ebd., S. 110

Vollkommenheiten.“⁴² Nicht die empirische Beobachtung über unser Gefühlsverhalten im Moment des fremden Unglücks, als vielmehr die Rückführung des Mitleids auf eine Idee der Vollkommenheit ist der eigentliche Witz an der Erklärung, die Mendelssohn am Ende seiner Briefe Über die Empfindung liefern kann. Wie man in der Auseinandersetzung zwischen ihm und Lessing über den Stellenwert des Mitleids gegenüber der höher bewerteten Empfindung der Bewunderung sehen kann, war Mendelssohn weit davon entfernt, der Mitleidstheorie Lessings folgen zu wollen. Allein das Mitleid, so wie er es verstanden haben wollte, konnte ihm die Brücke zur Idee der Vollkommenheit schlagen.

2.1.2 Illusionstheoretisches Konzept

Natürlich sah er sich dabei einem gewaltigen Problem gegenüber. Wenn durch die mitleidende Empfindung das Leid anderer angenehm ist, wären die grausamsten Ereignisse als Schauspiel nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar wünschenswert. Und es ist nicht von der Hand zu weisen, dass, sofern das Vergnügen am Leid anderer auf der Bühne aus der „Natur“ des Menschen erklärt wird, ein Vergnügen am Leid anderer überhaupt ist - tatsächlich geht ein wirkungsästhetisches Konzept des Vergnügens an tragischen Gegenständen in die Richtung einer ästhetisch gerechtfertigten Weltsicht. In radikaler Weiterentwicklung dieses Gedankens, den Mendelssohn hier zumindest anreißt, und der Umwandlung des Mitleids- in ein Erhabenheitskonzept wird beispielsweise Moritz schon bald darauf schreiben:

„Wenn Tausende an einem Tage vor dem Schwertstreich fallen, das ist doch etwas Großes.
Und das Große wollen wir ja; unsre Seele will ja erweitert sein, unsre Einbildungskraft will viel umspannen.“⁴³

Davor aber schreckt Mendelssohn zurück: zum Schutz der Freiheit der Kunst und, vielleicht noch mehr, zur Sicherung der Unangreifbarkeit der Moral treibt er die Trennung der Sphären von Ethik und Ästhetik weiter voran. J.A. Schlegel hatte dem faszinierenden, aber moralisch fragwürdigen Gegenständen zu poetischer Dignität verholfen, indem er das moralisch Gute vom physisch Guten unterschied. Physisch gut ist all das, was dem „Herzen nicht fremd und gleichgültig ist“⁴⁴ und in Folge dessen in der Nachahmung angenehm wirken konnte. Im Theater konnten sich die ZuschauerInnen am Leid anderer erfreuen ohne dadurch moralisch fragwürdig zu

⁴² Mendelssohn: *Über die Empfindung*. JubA I, S. 110

⁴³ Moritz, Karl Philipp: *Fragmente eines Geistersehers*. In: Werke. Hg. von Horst Günther. 3 Bd. - Frankfurt / Main: Insel Verlag 1781. Bd. III, S.301

⁴⁴ Batteux: *Einschränkungen der Künste auf einen einzigen Grundsatz*, S. 360. Vgl. Zelle: *Angenehmes Grauen*, S.387

werden. Damit aber das Vergnügen an tragischen Ereignissen am Theater nicht gleichzeitig ein Vergnügen an Schrecken in der Wirklichkeit bedeutete, musste die ästhetische Betrachtungsweise von der wirklichen unterschieden werden. Der Tod auf der Bühne kann vergnügen, weil man ihn mit anderen Augen sieht, als den wirklichen Tod des Nebenmenschen. Der naheliegende Schlüssel dazu war das Bewusstwerden der Illusion, das sich zwischen Bühnengeschehen und Realität schob.

Mendelssohn schließt an ein Erklärungsmuster an, das vor allem von Batteux' Einschränkung der Künste auf einen einzigen Grundsatz in der Übersetzung von J.A. Schlegel bekannt war. Auch wenn verschiedene Fassungen der illusionstheoretischen Erklärung untereinander große Unterschiede aufwiesen, war bei ihnen doch ein immer gleicher Kerngedanke leitend: Die Kunst gewährt eine Distanz, die die schmerzlichen Eindrücke so stark abschwächt, dass das Vergnügen allein zurückbleibt.

Es zeigt sich das Kunsterlebnis als Prozess eines zweistufigen inneren Erlebens, in dem untere und obere Seelenkräfte aktiviert und miteinander in Verbindung gebracht werden. Auf der ersten Stufe sehen wir uns von dem dargestellten Gegenstand getäuscht. Auf die Illusion durch die gelungene Nachahmung des Urbildes folgt in einem zweiten Schritt durch die Tätigkeit des Verstandes die Desillusion. Wir erkennen die Tatsache, dass es sich hier um Nachahmung handelt. Der Schrecken und andere unangenehme Empfindungen gefallen, weil wir einsehen, dass es nur eine künstliche, gemachte Empfindung ist.

„Welch Zauberin sind doch die Künste!“⁴⁵, lautet also Schlegels Schlussfolgerung, da die Tatsache der Nachahmung es wäre, die aus einem abstoßenden einen anziehendes Objekt machte. In der Darstellung verändert sich die Wirkung eines Gegenstandes völlig; was in der Wirklichkeit fürchterlich sein mag, bekommt in der Kunst eine angenehme Wirkung. Das ist aber nur möglich, wenn wir uns grundsätzlich bewusst sind, dass es sich in einem Fall um Kunst handelt: das Hinzutreten des Fiktionalitätsbewusstseins ist die Erklärung für die veränderte Wirkung eines schrecklichen Gegenstandes. Diese Veränderung hatte für die Kunsttheorie die weitreichendsten Folgen. Der Erklärung unseres Vergnügens am Hässlichen lag im Fall der illusionstheoretischen Deutung die Entkoppelung der Sphären von Ethik und Ästhetik zu Grunde. Das Vergnügen an den tragischen Katastrophen wurde dadurch gerechtfertigt, dass es sich ausschließlich aus der Tatsache der Nachahmung speiste; so konnte das, was in der Natur das Schlimmste wäre, in der Nachahmung das Schönste

⁴⁵ Batteux: *Einschränkungen der Künste auf einen einzigen Grundsatz*, S. 71

werden, ohne dass den vergnügten ZuseherInnen deswegen verloren gegangene Moral unterstellt werden hätte können. Die Trennung der Sphären von Ethik und Ästhetik ist der „Preis für die Integration der faszinierenden schrecklichen Sujets in der Kunst.“⁴⁶

Schlegel allerdings zieht die Tür zur Integration schrecklicher Sujets, die er selbst weiter aufgestoßen hatte, vorsichtig wieder zu. So gäbe es Fälle, in denen weder „das Vergnügen über die Entdeckung der Ähnlichkeit“ noch „das Gefühl, daß es eine gemachte Empfindung ist“⁴⁷, die abschreckende Wirkung der Darstellung des Hässlichen in angenehme Empfindungen auflösen kann. Dass hier besonders ekelhafte oder schreckliche Fälle für die Darstellung schließlich doch noch verworfen werden, kann allerdings nicht darüber hinweg täuschen, dass die Entkoppelung ethischer und ästhetischer Betrachtung bereits zu einem konstitutiven Bestandteil einer ästhetischen Theorie geworden ist.

2.2 Lessings Programm einer operativen Kunst

An einem ganz anderen Ende ästhetischer Reflexion treibt Lessing seine Tragödientheorie voran. Seine Vorstellungen über die Tragödie formuliert er in einem Brief an Nicolai in größtmöglicher Knappheit, in dem er das Wesen der tragischen Kunst in einer überraschend einfachen Schlussfolgerung zusammenfasst.

Mitleid sei die einzige Leidenschaft, die die Tragödie erregen kann. Das Mitleid bessert den Menschen. Die Bestimmung der Tragödie ergibt sich aus der Zusammenführung der beiden Prämissen – die Tragödie soll den Menschen bessern. Weder die Prämissen für sich genommen, noch deren Zusammenführung sind allerdings selbstverständlich: die Kluft, die zwischen den beiden Bedingungen für Lessings Endzweck, den er der Tragödie beimessen wollte, sich auftut, darf nicht übersehen werden. Die erste bezieht sich auf eine emotionale, sinnliche Wirkungsweise der Tragödie. In ihr wird behauptet, die Tragödie, die Nachahmung der Wirklichkeit auf der Bühne, hat eine spezifische emotionale Wirkung bei den BetrachterInnen. In der zweiten aber wird behauptet, eine sinnliche Empfindung, ein bestimmter Affekt würde moralisch wirken. Damit ist einmal etwas über die Wirkung von Kunst, einmal etwas über die Wirkung einer Empfindung gesagt; nicht einer speziellen, der Kunst vorbehaltenen Empfindung, sondern dem Mitleid allgemein, das eben auch die Kunst zu erregen im Stande ist.⁴⁸

⁴⁶ Zelle: *Angenehmes Grauen*, S.387

⁴⁷ Batteux: *Einschränkungen der Künste auf einen einzigen Grundsatz*, übers. von Johann Adolf Schlegel, S. 71 f.

⁴⁸ Vgl. Martinec, Thomas: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung: humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik* -Tübingen: Niemeyer 2003, S. 11

2.2.1 Die Wirkung des Mitleids

Dass das Mitleid in den Augen Lessings bessert, ist bereits gesagt worden. Er setzt das Mitleid an die Spitze aller Tugenden, von der alle anderen abstammen. Die besonderen Qualitäten des Mitleids machen es zur einzigen Empfindung, die tatsächlich als Instanz für moralisches Handeln taugt: die unmittelbare, vorrationale Wirkung schützt die Empfindung vor dem falschen, auf den eigenen Vorteil abzielenden Missbrauch des Mitleids. Da das Mitleid als natürliche Eigenschaft des Menschen definiert wird, braucht es keinen Zusatz von Vernunft – es „bessert unmittelbar; bessert, ohne dass wir selbst etwas dazu beytragen dürfen; bessert den Mann von Verstand sowohl als den Dummkopf.“⁴⁹

Lessings zweite Bedingung betrifft eine ästhetische Frage: welche Empfindungen kann man im Theater tatsächlich fühlen? Diesem Grundsatz liegt ein Verständnis der Tragödienwirkung zugrunde, das das „tatsächliche Gefühltwerden“⁵⁰ im Blick hat. Welche Leidenschaften kann das Trauerspiel erregen, so dass sie von Zuschauern wirklich gefühlt werden können, fragt Lessing und findet seine Frage im – in seinem Verständnis in jedem Fall bessernden – Mitleid beantwortet. Um diesen Schritt, die Ausschließlichkeit des Mitleids, begründen zu können, glaubt Lessing ausgerechnet bei Mendelssohns Über die Empfindung psychologische Absicherung zu finden.

Dort hatte sich Mendelssohn schließlich mit der Erklärung des Vergnügens am Schrecken herumschlagen müssen. Vor allem die Bindung an die Idee der Vollkommenheit, die ja, wie Mendelssohn schrieb, überhaupt jedem Vergnügen zu Grunde liegen müsse, machte die Frage zum schwer lösbaren Problem. Allein die Empfindung des Mitleids konnte, wie gezeigt wurde, in manchen Fällen die Brücke zur Vernunftidee der Vollkommenheit schlagen. Während Lessing aber das Mitleid zur Moralität verbürgenden Instanz aufbaut und schließlich den „mitleidigsten Mensch[en] [zum] besten Mensch[en]“⁵¹ macht, verfolgte Mendelssohn ein ganz anderes Mitleidskonzept: ihm ist das Mitleid nur „der geringste Keim“⁵² der Menschlichkeit, in dem allerdings die Perfektibilität des Menschen angelegt ist. Mitleid gründet auf der Liebe zum Mitmenschen, und Liebe ist nichts weniger als eine Vollkommenheit. Die Empfindung des Mitleids gründet auf Liebe und damit auf Vollkommenheit – aus diesem Blickwinkel muss man Mendelssohns Ausführungen zum Affekt des

⁴⁹ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel*, S. 66

⁵⁰ Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung*, S. 88

⁵¹ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel*, S. 55

⁵² Mendelssohn: *Sendschreiben*, JubA II, S. 88

Schreckens lesen, auf die Lessing seinerseits natürlich unter ganz anderen Vorzeichen zurückgreift: „Was in den Trauerspielen unter dem Namen des Schreckens bekannt ist, ist nichts als ein Mitleiden, das uns schnell überrascht; denn die Gefahr drohet niemals uns selbst, sondern dem Mitmenschen, den wir bedauern“⁵³, schreibt Mendelssohn und bezeichnet damit den Affekt des Schreckens hier tatsächlich als einen Affekt, der „nichts als ein Mitleiden“ wäre. Doch ist der Kontext und das Argumentationsziel wichtig, indem er aus dem Schrecken einfach eine Erscheinungsweise des Mitleids macht; Mendelssohn verfolgt hier schließlich das Ziel, das Vergnügen an unangenehmen Empfindungen mit der Idee der Vollkommenheit auszusöhnen. Er fragte nicht nach der tatsächlichen Wirkung der Tragödie, sondern nach dem Ursprung des Vergnügens an der Nachahmung eben auch schrecklicher Gegenstände. Denn tatsächlich erschrecken wir in der Tragödie, finden dennoch an dieser augenscheinlichen Unvollkommenheit Gefallen. Der Umweg über das Mitleid ist bei Mendelssohn also ein Versuch, den Affekt des Schreckens in der Tragödie über die Theorie der Vollkommenheit versöhnen und rechtfertigen zu können. Der Schrecken gefällt, weil er „als Erscheinungsweise des Mitleids dessen Vergnügungen mit sich führt.“⁵⁴

Lessing kommt Mendelssohns Erklärung, dass „nichts als das Mitleiden [...] in diesen Fällen die Seele unseres Vergnügens“⁵⁵ ist, nun gerade Recht, um damit die Ausschließlichkeit des Mitleids zu begründen. Wenn der Schrecken – wie die Bewunderung im übrigen auch – nur eine Erscheinungsweise des Mitleids ist, so gibt es im eigentlichen Sinn überhaupt keine andere Leidenschaft als das Mitleid, das die Tragödie erregen kann: „Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids.“⁵⁶ Mendelssohn war daran interessiert, die unangenehme Empfindung des Schreckens erklären zu können, Lessing adaptiert dessen Erklärung, um die Frage beantworten zu können, welche Leidenschaften in der Tragödie überhaupt erregt werden.

Jetzt hat Lessing beide Bedingungen erläutert. Es lohnt sich, noch einmal die Ausgangssituation der Argumentation zu wiederholen: die erste Bedingung seines Konzepts betrifft die Wirkung einer Empfindung („wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter“⁵⁷). Im Rahmen einer dualistischen Triebtheorie spricht

⁵³ Mendelssohn: *Über die Empfindung*, JubAI, S. 110. Vgl. Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung*, S.187 f.

⁵⁴ Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung*, S. 190

⁵⁵ Mendelssohn: *Über die Empfindung*, JubAI, S. 110

⁵⁶ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 54

⁵⁷ Ebd., S. 55

Lessing im Gefolge Rousseaus dem Mitleid den Status eines ursprünglichen Wesenszugs des Menschen zu, der als Quelle der Moralität überhaupt gelten kann. Nachdem Lessing seine Vorstellung von Menschlichkeit auf die Fähigkeit zum Mitleiden ausgerichtet hatte, war das Mitleid umgekehrt in der Tat die Spitze der menschlichen Tugenden.

Die zweite betrifft ganz etwas anderes, nämlich die Wirkung der Tragödie („kurz, ich finde keine andere Leidenschaft, die das Trauerspiel in mir rege macht, als das Mitleiden“⁵⁸). Die Schlussfolgerung, die Tragödie bessert den Menschen, ist insofern bemerkenswert, als sie das ästhetische Gefühl des Mitleids und die moralische Wirkung des Mitleids komplett in eins setzt.

Die Theorie der zweiten Affekte ermöglicht ihm in scheinbarer Übereinstimmung mit Mendelssohn, alle ästhetischen Affekte auf das Mitleid zu reduzieren. Die Verbindung von Kunst und Wirklichkeit, von Ethik und Ästhetik funktioniert, weil in beiden Fällen die gleiche Empfindung zu Grunde liegt. Oder, anders gesagt, Lessing stellt zwischen dem moralischen Gefühl und dem ästhetischen Empfinden Identität her - und kommt so zu einer neuen Qualität des ästhetischen Mitleids, das jetzt

„nicht mehr nur die einschwingende, sinnliche Bewegung des tragischen Affekts [war, sondern] zugleich [...] jene Selbstverwechslung [...] jenes erste Gefühl der Menschlichkeit [...] jenes ursprüngliche Signal der Empfindlichkeit, in dem sich die bonté naturelle des Menschen bekundet, das erste Ereignis der Moral [...] und der Ursprung aller Tugenden.“⁵⁹

So ist Lessing schließlich bei der oben zitierten Schlussfolgerung angelangt: „Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann.“⁶⁰

Die letzte Formulierung erinnert an die Eingangssätze Schillers Theorie des Erhabenen - das Trauerspiel muss uns die „ganze volle Ladung Leiden geben.“⁶¹ Hinter dem Wechsel von Mitleidserregung zu Pathosdarstellung liegt die Differenz von einem auf die Kraft der sinnlichen Empfindung bauendem Tragödienkonzept und einer indirekten Darstellung von Vernunftideen. Lessing legte den Zweck des Trauerspiels in die Steigerung der Fähigkeit, Mitleid zu empfinden. Schiller hingegen sah den Zweck der Kunst „in der Darstellung des Uebersinnlichen.“⁶² Für beide Zwecke spielen dabei unangenehme Empfindungen und im Zuge davon die Integration hässlicher Gegenstände eine entscheidende – wenn auch jeweils ganz unterschiedlich bewertete - Rolle.

⁵⁸ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 55

⁵⁹ Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, S.38.

⁶⁰ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 56

⁶¹ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 197

⁶² Ebd., S. 196

2.2.2 Lessings „feine Betrachtung“: die Struktur innerer Empfindung

Die Schlussfolgerung, dass das Trauerspiel so viel Mitleid erregen soll, wie nur möglich, ist damit zu ihrem Ende gebracht. Aber wie entgegengesetzt war dieser Schluss zu dem, was Mendelssohn vor Augen hatte! Lessing hatte sowohl die Moral als auch die Tragödie auf eine einzige Empfindung reduziert: das Mitleid, also gerade jene Empfindung, die für Mendelssohn nur „der geringste Keim der Menschlichkeit“⁶³ war. An der der moralischen Inferiorität des Mitleids hatte er aufgrund dessen sinnlicher Qualitäten und Vernunftferne nie einen Zweifel gelassen. Schon in den anthropologisch-moralischen Debatten hatte er deshalb das Mitleid in einer Hierarchisierung der Empfindungen ans unterste Ende der Menschlichkeit gestellt. Dass Lessing nun moralische und ästhetische Anforderungen in einem gemeinsamen Ursprungsphänomen zusammen bringt, bleibt von Mendelssohn nicht unkommentiert.

Schon in den Briefen Über die Empfindung bahnte sich bei Mendelssohn ein Verständnis des ästhetischen Vergnügens, das die Illusion ins Zentrum der Erklärung rückte, an. Nun wurde das Fiktionalitätsbewusstsein weiter aufgewertet und schließlich als Einwand gegen Lessings Etablierung des Mitleids als einziger echten Leidenschaft ins Feld des Briefwechsels geführt. Die Entwicklung ist klar: Je mehr sich Mendelssohn in der Lage sieht, das Vergnügen am Schrecken durch das hinzutretende Fiktionalitätsbewusstsein in der ästhetischen Wahrnehmung zu begründen, umso weniger zentral ist das Mitleid als Quelle des Vergnügens, bis er schließlich in einer Erwiderung an Lessing am 23. Nov. 1756 behaupten kann, dass „eine jede Illusion vom Schrecken, auch ohne Beihülfe des Mitleids, angenehm sein müsse.“⁶⁴

Im Brief vom Jänner 1757 an Lessing legt Mendelssohn eine Abhandlung „Von der Illusion“ bei. Am Beispiel der „gemalten Schlange“ erklärt er die neue Begründung des Vergnügens an Schreckensbildern: im ersten Schritt des zweitaktigen Erlebens sehen wir die Schlange und erschrecken darüber. Erst in einem zweiten Schritt bemerken wir die Nachahmung und empfinden Lust über die Tatsache, dass wir uns täuschen ließen. Der Schrecken hat dabei eine besonders geeignete Wirkung, denn er „überführt uns unmittelbar, daß das Urbild getroffen sey.“⁶⁵

Lessings Antwort auf die kleine Abhandlung ließ nicht lange auf sich warten. Bereits im Brief am 2. Februar 1757 parierte er die drohende Sprengung eines jeden Zusammenhangs von Bühne und Lebenswirklichkeit, indem er die Struktur der inneren

⁶³ Mendelssohn: *Sendschreiben an den Herrn Mag. Lessing in Leipzig*, JubA II, S. 88

⁶⁴ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 61

⁶⁵ Ebd., S. 100

Empfindungen für die Theorie des Kunstgenusses nutzbar machte. Lessing adaptierte die Begriffe Leibniz' von Apperzeption und Perzeption für die Diskussion um die schmerzhaft angenehmen Empfindungen. Heftige Erregungen steigern demnach das Bewusstsein unserer Selbst. Nachdem die Steigerung des Selbstgefühls selbst mit Lust verbunden ist, kann grundsätzlich alles, was uns in Erregung versetzt, angenehm wirken – diese wirkungsästhetisch begründete Erklärung etablierte sich allerdings nicht ohne gleichzeitig eine moralische Instanz aufzubauen, die dem Vergnügen an schrankenloser Grausamkeit enge Grenzen zog: im weiteren Verlauf der Debatte wird dann auch von Mendelssohn das – in dieser Perspektive auch heute noch grundsätzlich mögliche – Vergnügen an Gladiatorenspielen erklärt: der Kampf auf Leben und Tod ist selbstverständlich aufregend. Allerdings würde eine feinere Bildung die Menschen davon abhalten, sich daran ergötzen zu können.⁶⁶

Lessing jedenfalls schreibt an Mendelssohn, dass wir „bey jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung, eines größern Grads unserer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtseyn nicht anders als angenehm seyn kann.“⁶⁷. Damit konnte Lessing den Einbruch des Illusionsbewusstseins in der tragischen Kunst abwehren – nicht das Bewusstsein der Illusion, sondern das gesteigerte Bewusstsein unseres Selbstgefühls erklärt die Lust an der Nachahmung schrecklicher Gegenstände. Der Schritt, den Lessing hier macht, ist für sein wie auch für Mendelssohns Ziel gleichermaßen zuträglich. Er unterscheidet die Wahrnehmung bei der Betrachtung eines Kunstwerks nur genauer – er teilt sie in die Wahrnehmung des dargestellten Gegenstandes einerseits, und gewissermaßen die Wahrnehmung des ganzen Wahrnehmungsprozesses andererseits. Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung, jene Unterscheidung, die Leibniz in der Trennung von Perzeption und Apperzeption im Grunde schon einige Jahrzehnte früher in einem freilich anderen Feld theoretisch nutzbar gemacht hat, ermöglicht Mendelssohn die vollkommenheitstheoretische Begründung des Vergnügens an den schrecklichen Unvollkommenheiten, die mit umso größerer Faszination locken.

Die Wahrnehmung einer objektiven Unvollkommenheit, das untergehende Schiff, die Leichen am Schlachtfeld und das zerstörte Lissabon, wird durch die Wahrnehmung einer subjektiven Vollkommenheit ergänzt – dem durch die „heftigen Begierde oder Verabscheuung“⁶⁸ gesteigerten Bewusstsein unserer Selbst. Für Mendelssohn hatte dieser Einwand Lessings weitreichende Konsequenzen. Er sah sich nun nicht mehr gezwungen, an jedem Vergnügen bereitendem Schreckensbild eine wie auch immer

⁶⁶ Vgl. Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 327 f.

⁶⁷ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 101

⁶⁸ Ebd., S. 101

geartete Vollkommenheit ausmachen zu können, und war dennoch in der Lage, das Vergnügen am Schrecken in der Kunst - wie schließlich in der Wirklichkeit - mit seiner Theorie der Vollkommenheit aufrecht zu halten.

Die unangenehmen Empfindungen führen ein Vergnügen mit sich. Erklären konnte man sich die nicht unangenehme Wirkung, die von grausigen, hässlichen und schrecklichen Gegenständen ausging, mit der Analyse der Empfindung selbst: die Empfindungen wären nie ganz rein, sondern treten in vermischtem Zustand auf. Mit der Herausstellung der zweifachen Beziehung, in der die BetrachterInnen zum Gegenstand stehen, sind die vermischten Empfindungen mit einem philosophischen Konzept in Einklang gebracht. Der Forderung Lessings, das die Beobachtungen Dubos' „philosophischer ausgedrückt“ werden müssen, wenn es „kein leeres Gewäsche seyn soll[en]“⁶⁹, ist somit nachgekommen worden:

„Das Vermögen, zu den Vollkommenheiten eine Zuneigung zu haben, und Unvollkommenheiten zu fliehen, ist eine Realität. Daher führt die Ausübung dieses Vermögens ein Vergnügen mit sich, das aber in der Natur comparative kleiner ist, als das Mißvergnügen, das aus der Betrachtung des Gegenstandes entspringt. In der Nachahmung hingegen, da der unvollkommene Gegenstand abwesend ist, muß die Lust die Oberhand gewinnen, und den geringeren Grad der Unlust verdunkeln.“⁷⁰

Die Theorie der vermischten Empfindungen ist damit an jenen Punkt gelangt, mit dem Lessing im Laokoon weiterarbeiten kann. Auch wenn Mendelssohn in die Rhapsodie von 1761 die Erkenntnisse des Briefwechsels nicht einfließen lässt, hat Lessing aus der Auseinandersetzung mit dem Vergnügen an vermischten Empfindungen und der Diskussion über die Wirkung der Affekte jene Basis, auf der er das Häßliche als „Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen“⁷¹ für die Kunst funktionalisieren wird können.

⁶⁹ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 107

⁷⁰ Ebd., S. 111

⁷¹ Lessing: *Laokoon*, S. 169

3 Die Relativierung des Hässlichen

Die Faszination des Unvollkommenen in der Nachahmung war das brisante Problem, dem sich die Ästhetiker von Dubos bis Mendelssohn stellten. Denn die Unzulänglichkeit der intellektualistischen Erklärungen des Vergnügens am Hässlichen war zu offensichtlich; wenn sich das Vergnügen aus der Lust an der Nachahmung bzw. durch das Geschick der KünstlerInnen erklärte, so wäre die Nachahmung des Unvollkommenen immer nur ein defizientes und minderwertiges Vergnügen gegenüber der Nachahmung des vollkommenen Schönen. Nichts weniger aber behaupteten die Ästhetiker von Dubos bis Mendelssohn, die in der Nachahmung des Schrecklichen und Hässlichen ja gerade eine besondere Faszination erkannten, die ein Vergnügen gewährte das, wie es Mendelssohn ausdrücken sollte, „reizender ist, als das lauterste Vergnügen.“⁷²

Die Theorie der vermischten Empfindungen war ein Erklärungsansatz, über den das Vergnügen an nachgeahmten Unvollkommenheiten erklärbar wurde. Weg von einer Kunstauffassung, die in der Befolgung von Regeln bestand, führte der Weg über den Wechsel einer Urbild-Abbild-Relation zu einer Urbild-Abbild-Referenz zu einer Hinwendung zu den inneren Vorgängen in den BetrachterInnen. Das ästhetische Erlebnis wird nun nicht mehr vom Kunstwerk her analysiert, sondern von der Seite der Wirkung, die es auf die Menschen hat, untersucht. Die Empfindungen kommen erstmals in den Blick und werden vor allem bei Moses Mendelssohn einer genauen Untersuchung unterzogen. Dabei stellt sich heraus, dass Empfindungen fast nie „rein“, sondern immer in vermishtem Zustand erlebt werden. Der Kunst kommt dabei die Möglichkeit zu, durch ihre besonderen Distanz schaffenden Qualitäten ein angenehmes Mischverhältnis herstellen zu können. Vor allem im Bezug auf die Integration hässlicher Sujets und der Frage am Vergnügen an unangenehmen Empfindungen in der Kunst konnte die Theorie der vermishten Empfindung Mendelssohns ein zur Geisteshaltung der „anthropologischen Wende“⁷³ passendes Erklärungsmodell bieten. Die Theorie der vermishten Empfindungen ist schließlich ein Lösungsansatz eines ästhetischen Problems im Rahmen einer subjektzentrierten Ästhetik.

Die vermishten Empfindungen öffnen die Ästhetik gegenüber dem Unvollkommenen – das Schreckliche, Gräßliche und Hässliche finden so ihren theoretisch begründeten Eingang in die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Doch – und das ist der entscheidende

⁷² Mendelssohn, Moses: *82 Litteraturbriefe*. JubA V, S. 132

⁷³ Riedel: *Erster Psychologismus*. In: *Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung*. Hg. von Jörn Garber u. Heinz Thoma. - Tübingen: Niemeyer 2004, S. 17

Punkt, auch und vor allem für Lessing – nur in semantisierte Form. Die vermischten Empfindungen bezeichnen schließlich jenes Zusammenspiel unterschiedlicher Gegenstände, in dem sich deren ursprüngliche Wirkung verliert, und zu einer neuen Empfindung verändert. Dieses Konzept der semantisierten Hässlichkeit bezeichnet eben diesen Modus, in dem sich ein Zug in einen größeren Kontext (sei es werks- oder wirkungsbezogen) einbetten lässt und darin gewissermaßen aufgeht.

3.1 Medientheoretische Relativierung: Laokoon

Damit zu Lessing und „Laokoon“. Die Argumentation und letztlich große Umwälzung im Laokoon sind so bekannt, dass sie hier nur kurz nach gezeichnet werden müssen. Lessing untersucht die medialen Bedingungen von Nachahmung und stellt dabei fest, dass nicht die Art des Gegenstandes an sich allein, sondern gewissermaßen die Art seines Gegeben-seins über dessen Wirkung entscheidet. Jeder Gegenstand der Nachahmung wird in einem jeweilig spezifischem Zeichensystem vorgestellt. Weil sich in der Nachahmung die Beziehungen von bezeichnetem Gegenstand, Zeichen und RezipientInnen unterscheiden, kann ein und derselbe Gegenstand in der Poesie eine ganz andere Wirkung haben als in der bildenden Kunst. Oder, kurz gesagt, unterschiedliche Medien haben jeweils eigene, den Eigenheiten ihres Zeichensystems angemessene Regeln der Darstellung.

Gemeinsam ist den unterschiedlichen Formen der Nachahmung das ihnen zugrunde liegende Prinzip der Täuschung. Das Prinzip der Kunst ist es demnach, abwesende Gegenstände als anwesend vorzustellen. Die Künstlerin bzw. Künstler „will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben“⁷⁴, so definierte Lessing an einer Stelle seine Vorstellung der Aufgabe der Kunst.

Eine Darstellung kann zunächst auf nichts anderes als die Sinne wirken, über die jeder Reiz erst einmal aufgenommen werden muss. Die Aufnahme durch die Sinne ist so etwas wie der erste Prüfstein beim auf dem Prinzip der Vertauschung beruhendem Kunsterlebnis. Um die Vorstellungen eines Gegenstandes tatsächlich „so lebhaft zu machen“, dass uns die Nachahmung die „wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände“ fühlen lässt, muss die Kunst zu aller erst versuchen, in ihrer Darstellung die „höchste sinnenhafte Wirkung“⁷⁵ durch eine den jeweilig angesprochenen Sinnen angemessene Darstellung zu erzielen. Weil die bildende Kunst den Gesichtssinn

⁷⁴ Lessing: *Laokoon*, S. 123

⁷⁵ Fick: *Lessing Handbuch*, S. 232

anspricht, sind ihr andere - und vor allem engere - Möglichkeiten der Darstellung als der Poesie angemessen.

3.1.1 Bildende Kunst

Gegenstand der Poesie sind Handlungen, die der bildenden Künste Körper, so die bekannte Differenzierung, die Lessing im Laokoon vornimmt. Erklärt wird das mit den unterschiedlichen Sinnen, auf welche das jeweilige Medium wirkt: die bildenden Künste wirken auf den Gesichtssinn – deshalb muss ihr Geltungsbereich auf das Sichtbare eingeschränkt bleiben. Die Anforderungen des Gesichtssinns betreffen nichts als die äußere Hülle, und zielen auf Maß, Proportion, Harmonie ab – kurz, jene Charakteristika, mit denen die Kategorie des Schönen gemeinhin umrissen ist. Schönheit tritt damit in ein wechselseitiges, sich gegenseitig bedingendes Verhältnis zu den bildenden Künsten: zum Einen ist die Schönheit zu deren „höchsten Gesetz“⁷⁶ erhoben, zum Anderen als Eigenschaft der äußeren Hülle festgeschrieben: „Nüchtern versucht er [Lessing], die Geltung der „Schönheit“ auf das Sichtbare einzugrenzen. Schönheit sei an die Form gebunden, sei Sache der Linienführung, der Proportion, des Maßes.“⁷⁷ Dass Lessing das Gesetz der Alten „weise“⁷⁸ findet, die Nachahmung hässlicher Gegenstände unter Strafe verboten sein zu lassen, weist neben Konsequenz auf einen weiteren Aspekt der Gesetzlichkeiten von bildender und dichtender Kunst hin: Die Nachahmung hässlicher Gegenstände, soviel ist bereits klar, widerspricht den Anforderungen des Gesichtssinnes. Die Wirkung der Nachahmung des Hässlichen, so die schlüssige Folgerung, kann für den Gesichtssinn nie anders als unangenehm sein. Zwar gesteht Lessing eine gewisse Faszination an der Nachahmung des Hässlichen, auch oder sogar im speziellen in den bildenden Künsten zu; er spricht von einem „erstegierigen Blick“⁷⁹, - also ausdrücklich von einer Faszination, die auch für den Gesichtssinn gelten muss – doch liegt es an der Eigengesetzlichkeit der bildenden Künste, dass eine solche Nachahmung nicht lang angenehm bleiben könne.

Das Prinzip der bildenden Künste ist Koexistenz. Bildende Kunst stellt Gleichzeitigkeit dar, anstatt Aufeinanderfolge. Ihre Gegenstände, Körper, können zwar neben einander stehen, doch sind sie – im wahrsten Sinne - in Stein gemeißelt. Die bildende Kunst bildet Zustände ab – die Möglichkeiten zur räumlichen Gestaltung bezahlt sie mit dem Ausschluss der Möglichkeit zur Veränderung. Dass dieser Auffassung bereits zu

⁷⁶ Lessing: *Laokoon*, S. 22

⁷⁷ Fick: *Lessing-Handbuch*, S. 234 f.

⁷⁸ Lessing, *Laokoon*, S. 18

⁷⁹ Lessing: *Laokoon*, S. 190

Laokoons Zeiten einige Beispiele widersprachen⁸⁰, musste Lessing unberücksichtigt lassen, um sein übergeordnetes Argumentationsziel nicht gefährdet zu sehen.

Hier kann es genügen, zwei Punkte festzuhalten: die Einschränkung des Geltungsbereichs auf Sichtbares und das Prinzip der Koexistenz, welche beide zum erwähnten höchsten Gesetz führen, das den bildenden KünstlerInnen leiten sollte, nämlich die Nachahmung schöner Körper.

3.1.2 Poesie

Die Poesie beschreibt Handlungen. Erst durch die lückenlos motivierte Handlung kann die Poesie die „sinnenhafte Wirkung“ erzielen, die die bildende Kunst durch die bloße Abbildung der (schönen) Körper zu erzielen vermag.

Das Prinzip, nach welchem die Poesie sich auszurichten hat, ist das der Konsekution. Während die bildende Kunst ein räumliches Nebeneinander darstellen kann, steht der Poesie die Möglichkeit des zeitlichen Nacheinander offen. Mit diesen wenigen Voraussetzungen ist bereits die entscheidende Unterschied zur bildenden Kunst herausgearbeitet; vor allem was die Behandlung hässlicher Gegenstände betrifft, liegt hier einer der zentralen Punkte für Lessings Theorie der Integration des Nicht-Schönen überhaupt. Denn es ist eine definitionsgemäße Eigenschaft von Handlung, dass sie Veränderung in der Zeit impliziert. Ein zeitliches Nacheinander zu beschreiben bedeutet ja nichts anderes, als die Veränderung einer bestimmten Erscheinung nachzuzeichnen. Die Abschilderung eines Zustands war, wie gezeigt, das Prinzip der bildenden Kunst. Die Beschreibung sich verändernder Umstände hingegen ist das Prinzip der Poesie: Die Möglichkeit, jede Erscheinung als „vorübergehende zu gestalten“⁸¹, gehört zu den Eigengesetzlichkeiten der dichtenden Kunst.

Der zweite Unterschied, der hier wichtig wird, ist das Prinzip der Enumeration. Wie lässt sich mit den Mitteln eines Mediums, das auf dem Prinzip der Konsekution beruht, Koexistenz darstellen? Die bloße Abschilderung wäre ja eine Verletzung der Gesetze der Poesie – man müsse ein Bild auf einmal überblicken können, um die Wirkung dieses einen Bildes fühlen zu können. Eine vielteilige Wahrnehmung der Elemente erlaubt keine einheitliche Wirkung des Ganzen. Eben das aber passiert in der Poesie, sofern sie es nicht vermag, ein Nebeneinander in ein Nacheinander zu verwandeln. Homer, antike Autorität für Lessings Theorie, zeigte den Schild des Achill in seiner Entstehung – er hielt sich an die Gesetze seiner Kunst, indem er die Schilderung zu einer Handlung

⁸⁰ Vgl. Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 393 ff.

⁸¹ Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 398

transformierte. Der Bannspruch gegen die als „Schilderungssucht“ abgewertete Form der Beschreibung eines räumlichen Nebeneinanders trifft ihn deshalb im Gegensatz zu Hallers Beschreibung der Alpen⁸² nicht.

Die genaue Abschilderung eines schönen Gegenstandes erweckt eben gerade nicht die Wirkung der Schönheit. So kann zwar natürlich ein Gemälde, das eine schöne Blumenwiese vorstellt, tatsächlich Schönheit versinnlichen - während die poetische Abschilderung einer vielteiligen Naturschönheit gerade nicht den sinnlichen Eindruck der Schönheit zu erwecken vermag. Durch die Aufzählung, durch die Aneinanderreihung einzelner Teile der Schönheit wird es unmöglich, die Schönheit als Ganzes wahrzunehmen. Das Prinzip der „Enumeration“ macht aus dem einen schönen Gegenstand eine vielteilige Schilderung von etwas, das, könnte man es auf einmal überblicken, Schönheit sein müsste. Kurz – durch die bloße Schilderung kann die Schönheit des Urbildes nicht die Wirkung des Schönen erzielen. Die Wirkung des nachgeahmten Schönen ist nicht automatisch schön - die Beschreibung einer Blumenwiese keine sinnlich evidente Darstellung davon. Dasselbe Prinzip lässt sich freilich ins Negative verkehren: die Nachahmung des Hässlichen hat nicht automatisch jene „widrigste Wirkung“, die ein Fleck auf den Gesichtssinn hat. Das Hässliche kann durch die besonderen Qualitäten der Poesie als ein Zug gestaltet werden, der zu einer anderen Wirkung beiträgt. Das ist, was das Konzept der semantisierten Hässlichkeit meinte: die Einbindung des Hässlichen in einen sinnvollen Kontext.

3.1.3 Die „widrigste Wirkung“: Der Fleck in der Plastik

Winckelmann schreibt, Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet. Damit vergleicht er nicht nur Laokoon mit Philoktet, sondern setzt vor allem zwei Darstellungsweisen in eins: eine Gleichsetzung, die für Lessing unmöglich war. Mit der eben hier gezeigten Argumentation greift er Winckelmanns Theorie, und dabei vor allem diese Vergleichung, an.

Die letzten Momente im Leben des Laokoon, der seinen Söhnen in den sicheren Tod im Kampf mit den Schlangen folgt, sind ein schrecklicher Gegenstand. Und nur zu natürlich ist es, dass Laokoon im Augenblick des größten Schmerzes für die Nachahmung einen hässlichen Gegenstand abgeben müsste. Sein Schicksal ist in zwei unterschiedlichen Medien dargestellt – als Dichtung bei Vergil und als Plastik, in denen die Frage der Hässlichkeit ganz unterschiedlich beantwortet wird. So lässt sich aus der

⁸² Vgl. Lessing: *Laokoon*, S. 124 f

Differenzierung von bildender Kunst und Poesie auch die Ausgangslage für die Behandlung des Hässlichen überhaupt ablesen.

Die Vorrangstellung bildenden Kunst lag ja zu aller erst in deren direktem Abbildungsverhältnis zum Urbild. Die natürlichen Zeichen von Malerei und Plastik stellten die „höchste sinnenhafte Wirkung“⁸³ sicher, weswegen sich die Poesie, um ebensolche Wirkung zu erlangen, sich an den bildenden Künsten zu orientieren habe. Augenscheinlich verwirklicht sah Lessing die gelungene Versinnlichung eines Urbildes in der Nachahmung ganz klassisch in den antiken Stauen nackter Menschen. Auch oder vor allem weil er darin das höchste Gesetz, nämlich die Darstellung der Schönheit verwirklicht sah. Dabei ist nicht die Darstellung nackter Menschen automatisch die Versicherung der Schönheit – ganz im Gegenteil! Schönheit verbürgt nur ein ganz klassisches Körperschema idealer Schönheit, in dem der menschliche Körper geradezu als Überschreitung wirklicher Körperlichkeit dient. Der idealschöne Körper zeigt sich gerade nicht als lebendiger Organismus, der verletzlich und vergänglich ist. Die schöne – und das heißt hier die sanfte, proportionierte, ebenmäßige – Form regiert den dargestellten Körper. Menninghaus nennt das Körperschema, das dem Schönheitsideal unterlegt ist, sogar eine hohle Form – Lessings Grundsatz, dass Schönheit, das höchste Gesetz der bildenden Künste, eine Eigenschaft der äußeren Hülle der Figuren wäre, greift mit Menninghaus' Beschreibung des schönen Körpers genau ineinander. Die Vorstellungen von Schönheit waren dabei verbindlich genug, so dass sich eine Art Kriterienkatalog für körperliche Schönheit in der Nachahmung aufstellen lässt⁸⁴: der schöne Körper ist bestimmt durch die Vermeidung all dessen, was der hohlen Hülle widersprechen würde. Körperöffnungen und Hautunterbrechungen sind dabei ebenso eines der Verbote, die das Konzept des idealschönen Körpers eingrenzen wie ganz im wörtlichen Sinn, das „Innere“ des Körpers, Organe und Körperflüssigkeiten. Geradezu paradigmatisch führt Lessing Beispiele auf, die jene Verbote missachten und darum als hässlicher Gegenstand eine besondere Behandlung benötigen: die fließende Nase der Achlys, die sich mit Gedärmen schmückenden Hottentotten, oder der unglückliche Marsyas, dem die Haut, also die Hülle, vom Leib abgezogen wird.

Auch der geöffnete Mund des Laokoon gilt, wie Menninghaus ausführlich belegt,⁸⁵ als Verletzung jener Gesetze, denen der „schöne Körper“ unterliegt. In der Plastik ist eine Mundöffnung nämlich zunächst einmal ein Fleck. Natürlich ließe sich auch hier aus

⁸³ Fick: *Lessing-Handbuch*, S. 232

⁸⁴ Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 82 ff.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 95 ff.

einem weit geöffneten Mund ein Schreien herauslesen und daraus auf ein großes Leiden schließen. Doch wirkt eine Plastik sowie alle bildenden Künste zu aller erst auf den Gesichtssinn; und für das Gesicht ist ein weit geöffneter Mund nichts anderes als eine Einhöhlung. Und diese ist – und vor allem bleibt – ein hässlicher Gegenstand.

Ganz im Gegensatz dazu interpretiert Winckelmann den nur leicht geöffneten Mund des Laokoon als Ausdruck einer großen Seele: Ein Mensch, der im Augenblick des größten Schmerzes gefasst wirkt, muss eine bewunderungswürdige Seele haben. Winckelmann betrachtet Kunstwerke mit einem anderen Blick: die Bewunderung ist schließlich das Werk der „oberen Seelenkräfte“, insofern sie nicht ohne einen gewissen Grad an Reflexion denkbar ist. Er hält also an einem Konzept fest, das Lessing aufgrund der Stärke des sinnlichen Eindrucks verwirft: Lessing interessiert sich für die direkte, sinnliche Wirkung eines geöffneten Mundes in der Plastik, und kann sich mit der Feststellung, eine Einwölbung in einer Statue wäre hässlich, begnügen. Nicht der Verweischarakter des Schreiens, bzw. dessen Bändigung ist entscheidend. Die Öffnung als solche hat eine Wirkung, die „die widrigste Wirkung von der Welt tut.“⁸⁶

3.1.4 Die unsichtbare Funktion: Der Schrei in der Poesie

Sophokles lässt seine Helden „so winseln und weinen, so schreien und brüllen“⁸⁷, dass hier ganz und gar nichts zu sehen ist von einer Milderung, einer Abschwächung, die auf eine gefasste Seele verweisen würde. Und dennoch hat das Schreien des Laokoon hier nicht jene „widrigste Wirkung“, die Lessing der Statue vorgeworfen hätte. Der Grund hierfür liegt in der ganz anderen Natur der Zeichen, derer sich die Poesie bedient. Die bildende Kunst kann das Schreien nur mittels einem weit aufgerissenen Mund darstellen. Dieser aufgerissene Mund, der „Fleck“ hat für den Gesichtssinn, auf den er wirkt, die „widrigste Wirkung.“ Die Poesie hingegen benötigt durch die größere Abstraktheit ihrer Zeichen nicht das Bild des aufgerissenen Mundes, um jemanden schreien zu lassen. Mehr noch, in der Schilderung des schreienden Laokoons kommt auf Seite der Wirkung die Vorstellung eines aufgerissenen Mundes eigentlich gar nicht vor. „Wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist und daß dieses große Maul häßlich ist?“⁸⁸ Dass das Schreien sich in einem hässlichen Gesichtsausdruck äußert, ist kein Umstand, der die Poesie überhaupt berühren würde – der hässliche Gegenstand, die Einhöhlung in eine makellose Hülle, kommt hier schlicht nicht vor.

⁸⁶ Lessing: *Laokoon*, S. 27

⁸⁷ Lessing: *Laokoon*, S.33

⁸⁸ Ebd., S. 31

Es sind jetzt die Unterschiede hinsichtlich Malerei und Poesie dargelegt. Weil sie auf unterschiedliche Sinne wirken, sind unterschiedliche Regeln für sie angemessen. Die direkten Zeichen der bildenden Kunst sicherten dieser lange den Vorrang, da in ihnen das Abbildungsverhältnis nahe liegender Weise gesichert schien. Die Poesie sollte sich an sie halten, um auf diese Weise die Nachahmung überhaupt bewerkstelligen zu können. Lessing differenziert die Gesetze nach den medialen Bedingungen und kommt zu einer genau umgekehrten Schlussfolgerung – eben weil die Zeichen der Poesie abstrakter sind, ist der Poesie mehr erlaubt: der „Putz“⁸⁹ des Hässlichen steht ihnen frei. Dafür muss man lediglich die Darstellungsprinzipien bildender bzw. dichtender Kunst ins Negative, auf das Hässliche, anwenden. Während die bildende Kunst die Koexistenz der Körper nachbildet, funktioniert die Poesie nach dem Prinzip der Konsekution und Enumeration. Wenn dieses Prinzip nun auf hässliche Gegenstände angewendet wird, eröffnet sich aus eben dem Grund, aus dem der Dichtung die Schilderung der Schönheit versagt ist, ein viel weiteres Feld an Möglichkeiten, als es der bildenden Kunst offen steht. „Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden lässt.“⁹⁰

Durch die Aussparung des hässlichen Bildes, das ein schreiender Laokoon eigentlich abgeben würde, wird das Schreien selbst noch lange kein gleichgültiger Gegenstand. Ganz im Gegenteil, das hässliche Bild, das der schreiende Laokoon in der Plastik abgibt, wird in der Poesie für die Versinnlichung des großen Leids sogar notwendig. Die „höchste sinnenhafte Wirkung“ ist das Ziel der Kunst und um das Leid und den körperlichen Schmerz tatsächlich glaubhaft darstellen zu können, braucht jede Nachahmung angemessene Zeichen. In dem Fall des Laokoons von Vergil eben ein Schreien, das sich bis zu den Sternen erhebt. „Weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar“⁹¹. So lautet die abschließende Schlussfolgerung, von der aus die Integration hässlicher Sujets weiter untersucht werden kann.

Wie etwas „Häßlichkeit zu seyn“ aufhört, darüber hat sich Lessing bereits mit

⁸⁹ Lessing: *Laokoon*, S. 82

⁹⁰ Ebd., S. 168

⁹¹ Ebd., S. 168

Mendelssohn im Briefwechsel über das Trauerspiel verständigt. Dort verhandelten die beiden bekanntlich neben bzw. mit dem Stellenwert des Illusionsbewusstseins den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen. Die Versuche, die durchaus nicht unangenehme Wirkung schrecklicher Gegenstände in der Nachahmung zu erklären ließen, sich unter dem Schlagwort der „vermischten Empfindung“ auf den Punkt bringen.

Wo die Empfindung, die das Hässliche bewirkt, nicht mehr das Hässliche selbst ist, stellt sich automatisch die Frage nach der möglichen Nutzbarmachung hässlicher Gegenstände in der Poesie. Bei Lessings Abhandlung über die Darstellungen des Laokoon und der Versinnlichung des Schmerzes bzw. des Leids bleiben zwei Fragen offen, die für diese Arbeit in Folge leitend sein werden. Zum einen stellt sich die Frage, ob die Theorie der vermischten Empfindungen das tragende Konzept für die Behandlung des Hässlichen überhaupt werden kann. Es ist schon gezeigt worden, dass sich die Theorie der vermischten Empfindungen als das Erklärungsmodell für das Vergnügen an der Nachahmung des Unvollkommenen durchsetzen konnte; doch franst die Stringenz der Argumentation an den Grenzwerten des Ästhetischen aus. Die ästhetischen Grenzwerte, an denen die Wirkung durch die Nachahmung nicht verändert werden kann, wird so zum Prüfstein für die Tragfähigkeit der Theorie. Eine Untersuchung der Grenzkategorien kann die Verbindlichkeiten dieses Konzepts aufzeigen.

Zum anderen bleibt zu fragen, wie Lessing das Hässlichen für den Zweck der Kunst und der Tragödie insbesondere nutzbar zu machen versucht. Lessing gibt eine ausdrückliche Anleitung zur Funktionalisierung hässlicher Züge, die zusammen genommen ein umfassendes Bild über den Stellenwert des Hässlichen in dem Konzept der direkten Wirkung von Nachahmung geben. Der erste Punkt wird unter dem Schlagwort der semantisierten Hässlichkeit bzw. der vermischten Empfindung abgehandelt, der zweite unter dem Kapitel der Funktionalisierung.

3.2 Semantisierung des Hässlichen. Vermischte Empfindung und Grenzwerte.

Anhand der Charakterisierung der vermischten Empfindung lassen sich die Bedingungen, unter denen hässliche Sujets in der Kunst ihren Platz bekommen, ablesen. Die vermischten Empfindungen sind solche, in denen sich die widrige Wirkung eines Gegenstandes mit einer anderen zu einer neuen, „reizenden“ Empfindung verbindet, die

dann „reizender ist, als das lauterste Vergnügen.“⁹² Entscheidender Punkt ist, dass sich die unangenehme Empfindung verändern lassen kann – die Wirkung eines hässlichen Gegenstands ist wie „einige saure Tropfen in einem Honig“⁹³. Und um in diesem Bild zu bleiben, ästhetisch gut sind nicht die sauren Tropfen an sich, sondern deren Verbindungen, denn jene „verdoppeln seine Süßigkeiten.“⁹⁴ Die widrigen Gegenstände sind dabei stets nur Mittel zu einem Zweck, der von der Hässlichkeit selbst unterschieden ist. Das Hässliche kann als „Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken“⁹⁵, in die Darstellung aufgenommen werden.

Bezeichnenderweise betreffen die ästhetischen Grenzwerte jene Empfindungen, die sich dem Prinzip der vermischten Empfindungen, sich zu einer anderen Empfindung zu verändern, nicht unterordnen. Das Feld der Ästhetik hört kurz gesagt bei jenen Empfindungen auf, die nicht funktionalisierbar sind. Das Ekelhafte und der höchste Grad des Entsetzens galt in intellektualistischen aber auch illusionstheoretischen Konzeptionen als das schlechthin Nicht-integrierbare der Kunst. Dem Widerwillen gegen ekelhafte Sujets kann „das Vergnügen über die Entdeckung der Aehnlichkeit nicht die Waage halten und das Gefühl, daß es eine gemachte Empfindung ist, [kann den Abscheu] nicht tilgen.“⁹⁶ Dieses Zitat stammt aus der Debatte über ein altes, aber dennoch besonders anstößiges Stück Literatur: Brockes hatte in einem Gedicht eine unreinliche, alte Frau geschildert und damit ein Sujet gewählt, das bis zu Mendelssohns Besprechungen nicht mehr aus den Debatten über die vormals schöne Kunst verschwinden sollte. Zwar feiert beispielsweise Schlegel die Künste als „Zauberinnen“⁹⁷, die die Wirkung eines Gegenstandes völlig verändern könnten, doch ist das „Gefühl, das es eine gemachte Empfindung ist“, immer nur relativ gegenüber der Wirkung, die das dargestellte Subjekt selbst bewirkt. In Folge dessen schließt er in den Anmerkungen zu Batteux auch jene Gegenstände aus der Kunst aus, von denen er glaubt, sie würden durch die Nachahmung nicht grundlegend verändert werden. „Alles das Sinnliche, welches eine Empfindung hervorbringt, die ihrer Natur nach sich in keine angenehme Empfindung verwandeln lässt, [schließe ich] ausdrücklich von der Poesie aus.“ Das gilt für den „Ekel und den höchsten Grad des Entsetzens.“⁹⁸

⁹² Mendelssohn: *82 Litteraturbrief*, JubA V, S. 132

⁹³ Mendelssohn: *Über die Empfindungen*. JubA I, S. 110. Vgl. Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 329

⁹⁴ Ebd., S. 110

⁹⁵ Lessing: *Laokoon*, S. 176

⁹⁶ Batteux: *Einschränkungen der Künste auf einen einzigen Grundsatz*, S. 71f.

⁹⁷ Ebd. S. 71

⁹⁸ Ebd., S. 367

3.2.1 Die Empfindung des Ekels

Mendelssohn untersucht im Anschluss an diese Debatte die grenzwertigen Empfindungen des Ekels und des Entsetzens neu. Schlegel musste jene Empfindungen aus der Kunst verbannen, weil weder das Vergnügen über die Entdeckung der Ähnlichkeit von Urbild und Abbild, noch jenes über die Bewusstwerdung der Täuschung die heftige negative Empfindung von Ekel oder Entsetzen aufwiegen kann.

Mendelssohn untersucht in einem neuen Anlauf und behauptet, die Empfindung des Ekels wäre eine Empfindung, die es eigentlich nur für die „allerdunkelsten Sinne“, das sind Geschmack, Geruch und Tastsinn, gibt. „Die Erfahrung des (Kunst-) Schönen verlangt Distanz; Gemälde, Dichtungen und Musik werden weder geschmeckt noch gerochen noch betastet.“⁹⁹ Das Schöne oder überhaupt ästhetische Betrachtung ist eine Frage der oberen Sinne. Daher sagt Mendelssohn, es gäbe „eigentlich zu reden, [...] keine Gegenstände des Eckels für das Gesicht“¹⁰⁰ und überhaupt nicht für die helleren Sinne, könnte man hinzufügen. Die Sinne, mit denen man Kunstwerke rezipieren kann, kennen die Empfindung des Ekels eigentlich nicht – nur durch Assoziation kann die Vorstellung eines ekelhaften Gegenstandes unerträglich werden.

Auch von der anderen Seite her kann die Empfindung des Ekels keine Kunsterfahrung werden: jene Sinne, auf die die Empfindung des Ekels wirkt, sind nur jene „allerdunkelsten Sinne[n]“, die „überhaupt nicht den geringsten Antheil an den Werken der schönen Künste“¹⁰¹ haben. Anteil daran haben sie nur, insofern sie sich dem Prinzip von Nachahmung und Täuschung eingliedern lassen. Genau diesen Schritt verweigern die dunklen Sinne aber. Eine Speise schmeckt gut oder schlecht – der Geschmackssinn kennt keine Differenz von Natur und Kunst, oder anders gesagt, eine Geschmacksempfindung lässt sich eigentlich nicht nachahmen.

„Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung.“¹⁰²

Mit der Einebnung der Kunstdifferenz im Fall des Ekels ist noch mehr über dessen Integrierbarkeit gesagt. Der Ekel ist eine Empfindung, die sich in der Nachahmung nicht verändert. Die Wirkung eines ekelhaften Gegenstands ist nie etwas anderes als

⁹⁹ Menninghaus: *Ekel*, S. 60

¹⁰⁰ Mendelssohn: 82. *Litteraturbrief*, JubA V, S.131

¹⁰¹ Ebd., S. 131

¹⁰² Ebd., S. 132

Ekel – und damit aus dem Modell der vermischten Empfindungen, jenem Konstrukt, auf dem die Erklärung des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen aufgebaut hatte, ausgeschlossen:

„Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde, sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich.“¹⁰³

Die Empfindung des Ekels war dagegen beschrieben als „die Bewegungen in dem Körper [...] welche vor dem Erbrechen vorhergehen.“¹⁰⁴ Dieses Gefühl machte nun nicht eine andere angenehme Empfindung fühlbar; es ist das die eine, rein unangenehme Empfindung, in der Mendelssohn verständlicherweise „keine merkliche Vermischung von Lust“¹⁰⁵ erkennen konnte. Deshalb wollte Mendelssohn auch das Ekelhafte aus der Kunst ausgeschlossen haben. Das Ekelhafte ist „von den unangenehmen Empfindungen, die in der Nachahmung gefallen, schlechterdings ausgeschlossen“¹⁰⁶, weil es sich dem Konzept der „semantisierten Hässlichkeit“ entzieht und zu nichts anderem brauchbar sein kann, als zur Evokation des Ekels selbst.

Der höchste Grad des Entsetzens ist hingegen durchaus ästhetisierbar. Das Entsetzliche dient als Quelle des Erhabenen. Ein Dichter wird „desto erhabener, je heftiger er uns erschüttert.“¹⁰⁷ Durch die Entwicklung der „qualitativen Fassung“¹⁰⁸ der vermischten Empfindungen kann auch der höchste Grad des Entsetzlichen in die Kunst aufgenommen werden. Die Grenze, an der eine Gegenstand aufhört, angenehm zu rühren, ist keine Frage der Intensität der Darstellung mehr, sondern eine Frage der Natur der jeweiligen Empfindung. Weil sich das Entsetzen immer auch mit angenehmen Empfindungen verbinden und durch die subjektive Vollkommenheit mit Vergnügen betrachten lässt, kann Mendelssohn von Dämpfungs- oder Ausschließungsforderungen auch beim höchsten Grad des Entsetzlichen absehen. Die als Beispiel des hässlichsten aber darstellbaren Bildes geltenden „abscheulichen Furien mit blutigen Augen und Schlangenhaaren“¹⁰⁹ greift Lessing im Laokoon wörtlich auf.

Auch wenn Lessings Behandlung des Ekels „mit einer anderen Anmerkung des Kunstrichters“¹¹⁰, nämlich Mendelssohns, nicht übereinstimmt, so ist der Widerspruch doch ein ganz oberflächlicher. Denn Lessing möchte zwar ekelerregende Sujets in der

¹⁰³ Mendelssohn: 82. *Litteraturbrief*, JubA V, S. 132

¹⁰⁴ Lessing: *Laokoon*, S.179

¹⁰⁵ Mendelssohn: 82. *Litteraturbrief*, JubA V, S. 133

¹⁰⁶ Ebd., S. 131

¹⁰⁷ Ebd., S. 133

¹⁰⁸ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 164

¹⁰⁹ Mendelssohn: 83. *Litteraturbrief*, S. 134

¹¹⁰ Lessing: *Laokoon*, S. 178

Kunst integriert haben – aber doch nicht, weil er den Ekel selbst für eine ästhetisch brauchbare Empfindung hielt, sondern weil er auch den Ekel für funktionalisierbar hielt. Auch wenn der Widerstreit auf der einen Seite ganz offensichtlich sein mag, so wird er, auf anderen Seite, zu einer Bestätigung der gemeinsamen theoretischen Basis, auf der die Integration hässlicher Gegenstände in die Nachahmung überhaupt möglich ist. Lessing folgt in der Argumentation der Rechtfertigung des Ekelhaften schließlich exakt den Spuren, auf denen Mendelssohn den Ekel ausgeschlossen hatte: im Feld der Theorie der vermischten Empfindungen.

Unter Berufung auf Longins Kritik an der Vorstellung der Achlys, einer Darstellung der Traurigkeit bei Hesiod, bekräftigt Lessing die Grenze der ästhetisierbaren Sujets. Beschrieben sind ihre rinnende Nase, die langen Fingernägel und aufgeschundenen Wangen. Im Hinblick auf das Konzept des idealschönen Körpers, in dem Körperflüssigkeiten und Hautunterbrechungen verboten sind, ist die Achlys ein fraglos ekelhafter Gegenstand. Lessing verwirft das Bild der Achlys dennoch nicht vollständig. Ebenso wie Longin möchte er zwar die fließende Nase ausgeschlossen haben; die langen Fingernägel, obwohl „nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase“¹¹¹ sind in der Vorstellung der hässlichen Achlys hingegen durchaus brauchbar. Denn die langen Fingernägel sind es, „welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet.“¹¹² Die langen Fingernägel verbinden sich mit der aufgeschundenen Haut zu einer schrecklichen Vorstellung und, um es in Anlehnung an Lessing zu sagen, hören auf, (nur) ekelhaft zu sein. Die Öffnung der Kunst für ekelhafte Sujets, die Lessing hier vorantreibt, lässt sich mit dem hier verfolgten Konzept der semantisierten Hässlichkeit direkt in Einklang bringen. Als Ingrediens für „gewisse vermischte Empfindungen“ ist das Ekelhafte, sofern es durch die Medialität des „wörtlichen Ausdruck[s] sehr gemildert wird“¹¹³, ein brauchbarer und der Darstellung würdiger Gegenstand. Natürlich stellt Lessing fest, dass „jener Ekel in Zeichenposition etwas ganz anderes ist als dieser nicht-semantisierte Ekel, dem das Tabu der Ausschließung gilt.“¹¹⁴ Die Fingernägel werden zum schrecklichen, die rinnende Nase hingegen bleibt ein ekelhafter Gegenstand. Diese entzieht sich dem hier beschriebenen Mechanismus der Semantisierung: „Eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase“ - und hat in der Nachahmung nichts verloren, „weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum

¹¹¹ Lessing: *Laokoon*, S. 182

¹¹² Ebd., S. 182

¹¹³ Ebd., S. 179

¹¹⁴ Menninghaus: *Ekel*, S. 72

Schrecklichen nichts beiträgt.“¹¹⁵

Die Argumentationsstruktur ist dabei immer die gleiche – selbst wenn Lessing und Mendelssohn die heikle Kategorie des Ekels unterschiedlich bewerteten, hatten sie doch beide den Mechanismus der Semantisierung hässlicher (bzw. ekelhafter) Züge im Auge. Weil dieses Prinzip für alle Fälle der Darstellung einer Unvollkommenheit gilt, kann Lessing das Ekelhafte auch als Steigerungsform des Hässlichen behandeln¹¹⁶ und behaupten, dass der Dichter „wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärke.“¹¹⁷ Denn das Prinzip der Integration bzw. des Ausschlusses ist in allen Fällen gleich: wo sie in einem übergeordneten Zweck eingebunden sind, sind sie in der Kunst ganz an ihrer Stelle. Und sofern sie sich als „Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen“¹¹⁸, die eben keine rein repulsive Wirkung haben, funktionalisieren lassen, da sind sie dem Dichter brauchbar.

3.3 Funktionalisierte Hässlichkeit

Funktionalisierte Hässlichkeit kommt bei Lessing ausdrücklich in zwei Varianten vor, nämlich als notwendiges Ingrediens zum Lächerlichen und zum Schrecklichen. Nachdem hier der Prozess der Veränderung der unangenehmen Wirkung im Vordergrund steht, scheint es angebracht, diese Zweiteilung um ein Drittes zu erweitern: das Grässliche wird bei Lessing ganz analog zum Lächerlichen und Schrecklichen als eine Empfindung beschrieben, in der ein an sich widriger Gegenstand zumindest „nicht ganz unangenehm“ wirken kann. „Es [das Ekelhafte] macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wo unser Mitleiden interessiert ist, nicht ganz unangenehm.“¹¹⁹ Dass das Gräßliche selbst „in der Natur“ angenehm wäre, weist auf das zu Grunde liegende Modell der „zweyfachen Beziehung“ hin, auf das sich Mendelssohn und Lessing im Briefwechsel über das Trauerspiel einigen konnten. Dabei hatte Lessing bekanntlich die Leibnizsche Trennung von Perzeption und Apperzeption für die ästhetische Diskussion nutzbar gemacht. Der Abscheu und Unwillen, den wir über ein schreckliches, hässliches oder ekelhaftes Bild fühlen mögen, erhöhe unsere

¹¹⁵ Lessing: *Laokoon*, S. 182

¹¹⁶ Ebd., S. 189 f.: „was ich aber von dem Häßlichen in diesem Fall angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr“

¹¹⁷ Ebd., S. 179

¹¹⁸ Ebd., S. 179

¹¹⁹ Ebd., S. 183 f.

Realität, was „nicht anders als angenehm seyn kann“¹²⁰, was Mendelssohn in seine Vollkommenheitsphilosophie einbauen konnte: „Das Vermögen, zu den Vollkommenheiten eine Zuneigung zu haben, und Unvollkommenheiten zu fliehen, ist eine Realität. Daher führt die Ausübung dieses Vermögens ein Vergnügen mit sich.“¹²¹

Schlussendlich führte diese Einsicht zur Zurücknahme des abwertenden Urteils Mendelssohns über den Abbé Dubos – dieser hatte in der *reflexions critiques* das Vergnügen am Schrecken als Vergnügen an Gemütsbewegungen schlechthin erklärt. Was bewegt, gefällt, so die kurze wie heikle Kernaussage Dubos', deren Konsequenzen wenig schmeichelhaft für das Menschenbild dahinter war; vor allem, wenn man an die Beispiele der Zerstörung, Hinrichtung und Leid denkt, die in dem Zusammenhang verhandelt wurden. Im Lauf der Diskussion von Lessing und Mendelssohn etablierte sich aber eine Trennung in die objektive Unvollkommenheit des hässlichen Gegenstandes einerseits und die subjektive Vollkommenheit der Wahrnehmung andererseits. Mit der Betonung dieser zweifachen Beziehung konnte Mendelssohn das anders beurteilen, was ihn anfangs gegen Dubos aufbrachte: „Ich habe den du Bos zu unrecht getadelt“¹²² nimmt er 1771, bemerkenswerterweise erst 10 Jahre nach dem Briefwechsel, seine Kritik zurück.

Sowohl Mendelssohns veränderte Haltung gegenüber Dubos als auch die zitierte Passage Lessings zeigen an, dass sich ein Verständnis durchsetzen konnte, nachdem alle unangenehmen Gegenstände gefallen können, sofern sie ihre rein repulsive Wirkung verlieren und sich als Bestandteil eines größeren Kontextes semantisieren lassen. In diesem Sinn aber gehört das Grässliche neben dem Lächerlichen und Schrecklichen als dritte Form zu den Varianten des semantisierten bzw. funktionalisierten Hässlichen.

3.3.1 Das Lächerliche

Im Zuge der Auseinandersetzung mit der Theorie der vermischten Empfindung spricht Mendelssohn dem Lachen und dem Weinen ihre rein bzw. direkt auf Glück oder Unglück abzielende Beziehung ab. Anders gesagt, weinen wir nicht, weil wir traurig sind, sondern weil wir einen „Contrast“ von glücklichem und unglücklichem Zustand gewahr werden. Die Empfindung des Weinens ist in der Analyse Mendelssohns eben gerade nicht die Reaktion auf einen klar bestimmbar – nämlich unglücklichen – Reiz, sondern in ein geradezu beliebiges Netz an Beziehungen zwischen Gefühlszuständen eingeflochten. Mit der Gefühlsregung des Weinens beschreibt er eine jener

¹²⁰ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 101

¹²¹ Ebd., S. 111

¹²² Mendelssohn: *Rhapsodie*, JubA I, S. 389

Gefühlsregungen, in der sich Lust und Unlust zu einer neuen, vermischten Empfindung verbinden.

„Daher weinen wir, wenn wir Mitleid fühlen; denn das Mitleid selbst gründet sich auf den Contrast von moralischer Vollkommenheit und physischer Unvollkommenheiten einer Person. Daher weinen wir, wenn wir jetzt glücklich sind, und uns an unser voriges Unglück lebhaft erinnern, und dieses sind Freudenthränen; oder wenn wir unglücklich sind und uns des vorigen Glücks erinnern.“¹²³

Beim Lachen verhält es sich umgekehrt genau so. So wie das Weinen nicht die Ausdrucksform von Unglück an sich ist, steht auch das Lachen in keiner direkten Beziehung zum Glück, oder, um es in den philosophischeren Worten Mendelssohns auszudrücken, zu der hinter der Empfindung des Glücks stehenden Idee einer Vollkommenheit. Auch das Lachen hat einen vermischten Gefühlszustand zu Grunde, der im Kontrast bzw. der Entgegensetzung von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten besteht.

In Lessings Konzept der funktionalisierten Hässlichkeit kommt die Theorie der vermischten Empfindung voll zum tragen. Da der Kontrast aus Vollkommenheit und Unvollkommenheit ein Vergnügen gewährt, das „reizender ist, als das lauterste Vergnügen“¹²⁴, ist im Fall des Lächerlichen die Hässlichkeit als „Ingrediens“ nicht nur ein gerechtfertigter, sondern notwendiger Teil der gemischten Gefühlsempfindung. „Einige hässliche Züge“ schreibt Lessing, können „dem Dichter brauchbar werden“¹²⁵, insofern er sie als notwendigen Kontrast zur Idee der Vollkommenheit an eine neue Wirkung binden kann – das Lächerliche ist die erste Form semantisierter Hässlichkeit, in der ein hässlicher Gegenstand seine widrige Wirkung verlieren kann und „von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhöret.“¹²⁶ Diese Sematisierung durch Funktionalisierung ist allerdings an ein striktes Netz an Bedingungen gebunden, die den Unterschied von semantisierter und „cruder“ Hässlichkeit, an deren Trennung Lessing vehement festhält, sicherstellen. Lessing folgt dabei Mendelssohns theoretischem Unterbau der vermischten Empfindung als auch der Charakterisierung des Lächerlichen völlig. Mendelssohn schreibt:

„Ein jeder Mangel der Übereinstimmung zwischen Mittel und Absicht, Ursache und Wirkung, zwischen dem Charakter eines Menschen und seinem Betragen, zwischen den Gedanken und der Art wie sie ausgedrückt werden, überhaupt ein jeder Gegensatz des Großen, Ehrwürdigen, Prächtigen, und Vielbedeutenden, neben dem Geringschätzigen, Verächtlichen und Kleinen, dessen Folgen uns in keine Verlegenheit versetzen, ist

¹²³ Mendelssohn: *Rhapsodie*, JubA I, S. 402

¹²⁴ Mendelssohn: *82. Litteraturbrief*, JubA V, S. 132

¹²⁵ Lessing: *Laokoon*, S. 168

¹²⁶ Ebd. S. 168

lächerlich.“¹²⁷

Das Lächerliche gründet sich dabei „auf einen Contrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit“, wobei dieser „Contrast von keiner Wichtigkeit sein und darf uns nicht sehr angehen“¹²⁸ darf. Damit befindet sich Mendelssohn und mit ihm Lessing auf den Spuren der Definition, die schon Aristoteles vom Lächerlichen gegeben hatte: die Folgenlosigkeit der Unvollkommenheit wird darin zur notwendigen Bedingung erhoben, damit der Mangel nicht in Schrecken – der anderen von Lessing genannten vermischten Empfindung – umschlägt: nur „unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich.“¹²⁹

Das Paradebeispiel einer durch Hässlichkeit lächerlich gemachten Figur gilt Lessing Homers Thersites. Anhand des intriganten Griechen am Schiff Achilles, dessen aufrührerische Pläne allesamt vereitelt werden, lassen sich die Bedingungen sowie der Nutzen einer Integration hässlicher Züge ablesen.

Homers Darstellung des Thersites ist auf den ersten Blick ein geradezu heikler Fall. Denn Homer hatte, wie Lessing zugeben muss, „die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert“¹³⁰ - und damit zwei Gesetze schöner Kunst bzw. der Poesie gebrochen. Die äußerste Hässlichkeit kann als solche kein Gegenstand der Nachahmung werden und die Schilderung, die bloße Beschreibung der körperlichen Hülle, ist der Poesie, als Nachahmung von Handlung, sowieso untersagt. Allein in ihrer Kombination heben sich Schilderungssucht und die Wirkung des hässlichen Gegenstandes auf. In der Enumeration der hässlichen Elemente verliert sich die Wirkung des hässlichen Thersites soweit, dass sie sich zu einer neuen Empfindung verändern kann. Die erste Bedingung an den hässlichen Gegenstand, er müsse aufhören, „Häßlichkeit zu sein“, ist damit erfüllt.

Thersites ist ein intriganter Verräter, seine Pläne ebenso niedrig wie fürchterlich. In der Erzählung Homers werden seine Pläne allesamt vereitelt. Seine ganze Rolle ist, gemessen an den Folgen, die er hinterlässt, völlig unbedeutend, oder, wie es in der aristotelischen Definition heißt, „unschädlich.“ Auch die zweite Bedingung für das Lächerliche, die Folgenlosigkeit, ist damit erfüllt.

Nachdem Thersites selbst nie zu einem Gegenstand des Schreckens wird, kann auch die „äußerste Häßlichkeit“, die Homer an ihm geschildert hatte, zu keiner Vorstellung des Schreckens werden und wendet sich so gegen den Thersites selbst: Er wird lächerlich.

¹²⁷ Mendelssohn: *Rhapsodie*, JubA I, S. 403

¹²⁸ Ebd., S. 403

¹²⁹ Lessing: *Laokoon*. Anhang, S. 232

¹³⁰ Lessing: *Laokoon*, S. 168

Wie fragil das Konstrukt des Lächerlichen im Grunde aber ist, kann man in einer von Lessing angeführten Textversion von Quintus Calaber¹³¹ nachlesen: Hier erzürnt Achill dermaßen über den niedrigen Charakter des Thersites, dass er ihn kurzerhand umbringt. Sobald Thersites aber seine niedrige Gesinnung mit dem Leben bezahlen muss, ist es mit dem Lachen vorbei. Eine am Ideal der Humanität und Soziabilität geschulte Betrachtungsweise kann den Tod eines Mitmenschen, selbst des niederträchtigsten, nicht mit jener für das Lächerliche notwendigen Unbefangenheit hinnehmen, sondern lässt uns automatisch auf die Seite des Toten treten: „schon stehen wir auf der Seite des Diomendes, weil wir fühlen, daß es auch unser Anverwandter war, ein Mensch.“¹³²

Die Annahme, Lessing macht aus dem Unterschied von Ekel und Hässlichkeit mehr einen Grad- als einen Artunterschied, verfestigt sich am Beispiel des Lächerlichen. Beim schärferen Gefühl des Ekels stellt sich die vermischte Empfindung des Lächerlichen unter den selben Bedingungen wie beim Hässlichen ein. Ein Reisebericht über die „Hottentotten“¹³³ hat sogar die höchste lächerliche Wirkung – durch die Vorstellung der Vollkommenheit, die die „Hottentotten“ von sich selbst haben und dem Kontrast, den deren Vorstellung von Schönheit und Würde mit dem gebildeten Blick Lessings ergeben. „Ihre Arme und Beine waren mit glänzenden Eingeweiden einer Färsen umwunden, von ihrem Halse hing ein Beutel herab, der aus dem Magen eines Böckleins bereitet war.“¹³⁴ Lessing schiebt seinen Betrachtungen hier, wie immer, wenn es um die Grenzen des Ekelhaften geht, das Konzept des idealschönen Körpers unter. Ununterbrochene Hautoberfläche, körperlose Hülle, das sind die Schlagwörter, unter denen der Körper zur Darstellung gebracht werden kann. Die Missachtung dieser Regeln ist der Grund, warum man sich bei solchen Reiseberichten „des Lachens“ kaum „enthalten“¹³⁵ könne. Allerdings lotet man an diesen Beispielen der Semantisierung immer auch schon deren Grenze aus und bewegt sich an dem Punkt, wo die Semantisierung der Hässlichkeit durch die Bindung ans Lächerliche umschlägt in den ebenfalls positiv bewerteten Schrecken oder aber den „cruden“, unsemantisierten Abscheu. Wir lachen über die „Hottentotten“, die sich zum Schmuck Gedärme um ihren Körper binden. Wo der selbe hässliche Gegenstand sich mit einer Vorstellung von Schädlichkeit verbindet, wird die Bewertung anders ausfallen; Lessing selbst nennt Beispiele, in denen Körperinneres nach außen gekehrt wird, für diesen Umschwung in der Wirkung: die offenen Wunden des Philoktet bzw. der gehäutete Marsyas sind, da

¹³¹ Vgl. Lessing: *Laokoon*, S. 170

¹³² Ebd., S. 171

¹³³ Ebd., S. 180 f., Anm. 4

¹³⁴ Ebd., S. 181, Anm. 4

¹³⁵ Ebd., S. 180

hier die Bedingung der Unschädlichkeit ganz offensichtlich nicht erfüllt ist, kein Gegenstand des Lachens, sondern, im Gegenteil, von Schrecken und Grauen.

3.3.2 Das Schreckliche

Der Schrecken ist mit der Idee der Bedrohung verknüpft. Die ästhetischen Konzepte, die mit dem Begriff der Bedrohung arbeiteten, bzw. das Gefühl des Bedroht-werdens zum integralen Bestandteil des ästhetischen Erlebens machten, wurden unter der wirkmächtigen Kategorie des Erhabenen formuliert. In der Debatte um das Konzept des Erhabenen, die ausgehend von der englischen sensualistisch orientierten Theorie um Dennis, Shaftesbury und schließlich Burke in der deutschsprachigen Ästhetik in der Mitte des 18. Jahrhunderts ankam, wurde die Faszination an Bedrohungsszenarien immer deutlicher artikuliert. Bei Lessing führte diese Bindung des Schreckens an das Erhabene im übrigen auch zu der in der endgültigen Laokoonfassung später verworfenen Gleichsetzung: „schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.“¹³⁶

Die Alpenüberquerungen sind so etwas wie die Initialzündung zur Neubewertung ästhetischer Phänomene, die sich nicht anhand eines Regelkanons herleiten lassen. Dennis beschreibt die gewaltigen Felsen nicht aus der Perspektive einer auf Proportion und Maß abzielenden Regelkunst, sondern setzt die Empfindung, also das innere Erleben beim Betrachten ins Zentrum seiner ästhetischen Überlegungen. Die Unförmigkeit der Berge, ihre gewaltigen Ausmaße, ihre Wildheit und Unüberschaubarkeit mochten zwar bei den gängigen Vorstellungen des damaligen Kunstideals auf Widerstand gestoßen sein – faszinierend waren sie allemal. Die Richtung, in die sich die Theorie des Erhabenen entwickeln sollte, fokussierte sich um jene Faszination, die in der Überwältigung durch übermächtige Objekte liegt. Das Gefühlserlebnis des Erhabenen wird später als eine Selbstaffizierung der Gemütskräfte durch ein überwältigendes Objekt beschrieben werden: „die Größe bin ich selbst, ist mein Selbstgefühl.“¹³⁷

Dabei ist aber die direkte Bedrohung des Betrachters bzw. der Betrachterin eine Grundvoraussetzung. Eine unendliche Größe übersteigt das Fassungsvermögen, eine überwältigende Kraft unser Widerstehungsvermögen. Immanuel Kant wird 1775 in der Kritik der Urteilskraft das Erhabene in diese beiden Kategorien des mathematisch und des dynamisch Erhabenen einteilen – und damit das Gefühlserlebnis des Erhabenen

¹³⁶ Lessing: *Laokoon*, Anhang, S. 232

¹³⁷ Große, Carl: *Ueber Größe und Erhabenheit*. In: Deutsche Monatsschrift 2 (Juli 1790), 275 – 302, hier S. 288.

nicht nur systematisch auf zwei ganz unterschiedliche Klassen von Gegenständen anwenden, sondern auch der Bindung an eine jeweilige Bedrohung, die dem Erhabenen eben immer zu Grunde liegt, Ausdruck verleihen.

Um noch einmal zurück zu den Beschreibungen der Alpen von Dennis zu kommen: Die Hässlichkeit der Alpen als unüberschaubare Unförmigkeit übersteigt die Grenzen unseres Fassungsvermögens und wird dadurch zumindest theoretisch bedrohlich. Die Wirkung einer solchen bedrohlichen Gegenstandes aber ist schrecklich. Doch aus der Richtung, die die Etablierung des Erhabenen nimmt, lässt sich die weitere Semantisierung der Hässlichkeit ziehen: immer dort, wo sich ein hässlicher Gegenstand mit der Vorstellung einer theoretischen oder praktischen Bedrohung für unser physisches oder psychisches Vermögen verbindet, bewirkt der Gegenstand die Empfindung des Schreckens. Das Schreckliche ist tatsächlich der Gegenentwurf zur „unschädlichen“ Kategorie des Lächerlichen. Lessing ist damit an der Definition, von der bereits Aristoteles ausgegangen war, angekommen: „unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich; Erklärung des Aristoteles. Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.“¹³⁸

Lessing beruft sich zur Erklärung auf ein berühmtes Beispiel – die Figur des eingefleischten Bösewichts Richard II. In Shakespeares Figur des durchtriebenen, von der Natur unglücklich bedachten Königs gibt die äußerste Hässlichkeit der Figur eine eindringliche Vorstellung seiner Boshaftigkeit ab. Verglichen mit Edmund aus Shakespeares King Lear zeigt sich auf Seite der Wirkung die besondere Schrecklichkeit Richards. Das liegt aber, so Lessing, nicht daran, dass die Handlungen des einen weniger fürchterlich wären als des anderen; allein, Shakespeare führt zwei ganz unterschiedliche Erscheinungen vor unsere Einbildungskraft. Im einen Fall sehen wir „einen Engel des Lichts“¹³⁹ im anderen aber eine Figur in einer „Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.“¹⁴⁰ Eine schöne Seele und ein hässliches Erscheinungsbild bleiben wie „Öl und Essig [...] sie ergeben kein drittes.“¹⁴¹ Ganz anders verhält es sich hier: mit der Vorstellung eines Bösewichts lässt sich äußere Hässlichkeit unter die Idee des Schreckens subsumieren und, wie im Falle Richards, zum höchsten Grad des Schrecklichen führen. Im Anfangsmonolog Richards¹⁴² wird tatsächlich plausibel, dass

¹³⁸ Lessing: *Laokoon*, Anhang, S. 232

¹³⁹ Ebd., S. 172

¹⁴⁰ Ebd., S. 173

¹⁴¹ Ebd., S. 169

¹⁴² I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,

Lessing hier einen teuflischen Bösewicht zu sehen glaubte.

Richard II kommt allerdings ein weiteres mal in den Blickpunkt der Theorie Lessings. In der Besprechung der Tragödie in der Version von Weiße in der Hamburgischen Dramaturgie kritisiert er dessen Figur aus einer ganz anderen Position heraus. Der veränderte Blickwinkel lässt Lessing ein – zumindest oberflächlich - zwiespältiges Urteil fällen. Für die Frage nach der Behandlung des Hässlichen ergibt sich daraus ein aufschlussreiches Bild über die Grenzen der Integrierbarkeit.

Der Richard in Weißes Drama erregt nämlich „Schaudern und Entsetzen“¹⁴³ in einem so großen Ausmaß, dass die Grenze des Erträglichen überschritten scheint. Das Stück führte, so Lessing, zu einem „Murren wider die Vorsehung“¹⁴⁴ - die hässlichen Züge in Weißes Drama überschreiten den Punkt, bis zu dem die Semantisierung, also die Einbettung in einen größeren und letztlich sinnvollen Kontext, möglich bleibt.

Die Definition von schädlicher bzw. unschädlicher Hässlichkeit hatte Lessing bei Aristoteles entlehnt. Dieser hatte als Beispiele einer durch die Nachahmung angenehm gewordenen Wirkung „höchst unansehnliche Tiere und Leichname“¹⁴⁵ genannt. In Lessings Übersetzung jener Passage schwingt schon der theoretische Gedankenunterbau mit: Lessing übersetzt die Stelle mit „reißende Tiere“ – mithin eine Übersetzung, die aus dem hässlichen einen bedrohlichen Gegenstand macht und damit die Vorstellung der hässlichen Tiere der Wirkung des Schreckens subsumieren kann. Das Grundprinzip der Behandlung des Hässlichen ist damit freilich sicher gestellt: auf Seite der Wirkung steht der Affekt des Schreckens oder die Empfindung des Lächerlichen an der Spitze, diesem können einige „häßliche Züge“ zuträglich sein oder nicht – im einen Fall ist dann das Hässliche ganz „an seiner Stelle.“¹⁴⁶ Im anderen Fall schlägt die Funktionalisierung fehl, und der hässliche Gegenstand in seiner „kruden Gestalt“¹⁴⁷ muss aus der Nachahmung ausgeschlossen werden.

And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a villain!

¹⁴³ Lessing: *Laokoon*, S. 171

¹⁴⁴ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79.Stück, S. 401

¹⁴⁵ Lessing: *Laokoon*, S. 175

¹⁴⁶ Ebd., S. 183

¹⁴⁷ Ebd., S. 190

3.3.3 Das Grässliche

In der Diskussion um die hässlichen Züge befindet man sich stets an der Grenze, an der das Hässliche aufhört, eine angenehme Wirkung erzielen zu können. Mit der Empfindung des Ekels ist in der Debatte von Mendelssohn bis Lessing dabei jene nicht funktionalisierbare Empfindung angesprochen, die sich durch die Nachahmung in keine angenehme Empfindung mehr verwandeln ließe. „Ganz anders verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen“¹⁴⁸, so Mendelssohn in der einschlägigen Stelle im 82. Litteraturbrief. Der Ekel ist bei Lessing selbst bezeichnet als jene Empfindung, die durch die „Häßlichkeit der Formen“ bewirkt wird:

„Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Eckels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Eckel, nur in einem geringern Grade.“¹⁴⁹

Die Hässlichkeit der Formen treibt das Problem der Integration des nicht mehr schönen Kunst auf die Spitze. Zunächst wird, wie gezeigt wurde, der Ekel zwar als stärkere, nicht aber als völlig andere Empfindung analysiert. Die Empfindung, die von einem hässlichen Gegenstand ausgeht, ist von der Wirkung ekelhafter Gegenstände bzw. den ihnen verwandten Hässlichkeit der Formen, nicht prinzipiell unterschieden; vor allem wenn es um die Frage der Integrierbarkeit geht, verhält sich das Ekelhafte gerade so wie das Hässliche. Vom Ekelhaften wird genau derselbe Prozess der Invisibilisierung und Funktionalisierung verlangt, durch den auch hässliche Züge zur Verstärkung des Lächerlichen und Schrecklichen brauchbar werden können. Die Schlagworte, unter denen dieser Mechanismus greift, sind Medialität und das Prinzip der Enumeration sowie die Theorie der vermischten Empfindungen, in deren Rahmen selbst die hässlichsten, fürchterlichsten und eben auch ekelhaften Züge als „Ingrediens“ zu poetischer Güte und Rechtfertigung kommen. Dem Ekelhaften an sich freilich gilt der rigorose Ausschluss aus der Kunst.

Als Ingrediens allerdings kann auch das Ekelhafte nützlich sein – „es macht das Schreckliche gräßlich“¹⁵⁰ und erhöht so die „Anzahl der Mitlied hervorrufenden Sujets.“¹⁵¹ Philoktet lebt alleine ausgesetzt auf seiner Insel. In Lessings Deutung des leidenden Philoktet wird das Stück zum Paradebeispiel für die moralische und ästhetische Rechtfertigung des leidenden Helden. Nur das offensichtliche Leiden des Philoktet, das durch sein Schreien versinnlicht wird, bewirkt den Fortgang der

¹⁴⁸ Mendelssohn, 82. *Litteraturbrief*. JubA V, S. 133

¹⁴⁹ Lessing: *Laokoon*, S. 178

¹⁵⁰ Lessing: *Laokoon*, 183

¹⁵¹ Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 403

Geschichte: Philoktet wird verwundet, das Gift, das in ihm wütet, macht ihn zu einem dahin siechenden Kranken und für die restlichen Griechen schließlich zu einer unerträglichen Belastung, sodass sie ihn auf einer Insel allein mit seinem Bogen aussetzen. Einem Orakelspruch zufolge können die Griechen Troja allerdings nur mit dem Bogen des Philoktet erobern. Neptolepemos kommt zu Philoktet auf die Insel, um ihm unter Vorspielung falscher Absichten den Bogen abzunehmen und ihn selbst, ohne jeder Möglichkeit zu überleben, auf der Insel zurück zu lassen. Erst das Geschrei des Philoktet bringt Neptolepemos von diesem Plan ab. Das Leid des Philoktet ist zu groß, um es durch den Betrug noch weiter zu vermehren – die dadurch bewirkte „Umkehr“ ist „vortrefflich“¹⁵², wie der auf die unmittelbar bessernde Wirkung des Mitleids vertrauende Lessing findet. „Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück“¹⁵³ Das Mitleiden ist dort am stärksten, wo der Zustand des Helden in Verzweiflung umschlägt. Ist der ausgesetzte Philoktet gesund und vital, so sehen wir kein bedauernswertes Schicksal, sondern im Gegenteil, einen faszinierenden und geradezu beneidenswerten „Robinson Crusoe“¹⁵⁴. Wäre er von Freunden umgeben, die sich um ihn kümmern und sein Leid zu mindern versuchen, so hält sich unser Mitleid in Grenzen, und „endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld.“¹⁵⁵ Philoktet vereint beides, er ist hilfsbedürftig und allein, die Beschreibung seiner Lebensumstände trostlos genug:

„Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dünnen Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken verlassenen Mannes!“¹⁵⁶

Doch um die verzweifelte Situation, in der Philoktet steckt, so eindringlich wie möglich vor die Einbildungskraft zu führen, ist ein Zusatz an Ekel hier an der richtigen Stelle. „Ha! hier trockenen zerissene Lappen, voll Blut und Eiter!“¹⁵⁷ Blut und Eiter sind freilich ekelhafte Gegenstände, die an und für sich kein Gegenstand der Kunst werden können. Hier sind sie noch mehr, als die sichtbaren Zeichen der Krankheit, derentwegen Philoktet überhaupt ausgesetzt wurde, eine sinnliche Vorstellung des ganzen Unglücks des Helden. Das Schreckliche des Leids des Philoktet wird grässlich; und das Grässliche ist - wie bereits gesagt - „selbst in der Natur, wenn das Mitleid dabei interessiert wird, nicht ganz unangenehm - wie viel weniger in der Nachahmung?“¹⁵⁸

¹⁵² Lessing: *Laokoon*, S. 43

¹⁵³ Ebd., S. 143

¹⁵⁴ Ebd. S. 36

¹⁵⁵ Ebd., S. 37

¹⁵⁶ Ebd., S. 182

¹⁵⁷ Sophokles: Philoktet, zit. nach: Lessing, *Laokoon*, S. 182

¹⁵⁸ Lessing: *Laokoon*, S. 184

Wie weit bzw. wie eng die Grenzen des Ästhetisierbarkeit reichen, illustriert die Episode des Marsyas. Dieser fordert Apoll zum Wettstreit und verliert. Die göttliche Strafe für seinen Hochmut ist an Grausamkeit kaum zu überbieten. Apoll zieht ihm die ganze Haut vom Körper ab, sodass er als einzige Wunde verbluten muss. Lessing bleibt angesichts des höchst ekelhaften Bildes allerdings recht ungerührt: „Wer empfindet es nicht, dass das Ekelhafte hier ganz an seiner Stelle ist?“¹⁵⁹ Die Theorie der gemischten Empfindung macht die Beurteilung hässlicher Sujets so elastisch, dass selbst die abgezogene Haut des Marsyas gefallen kann. Es scheint bemerkenswert, wie bereitwillig Lessing den auf die schlimmste Art geschundenen Marsyas ästhetisch gutheißt und gleichzeitig ein kleines Merkmal einer ekelhaften Schilderung nicht übergehen kann: die fließende Nase der Achlys, von Lessing als Personifizierung der Traurigkeit gelesen, steht für nichts als für sich selbst. Über den ästhetischen Nutzen eines ekelhaften Zuges, der sich dem hier beschriebenen Prinzip der Funktionalisierung entzieht, lässt Lessing dann auch keinerlei Zweifel: „Der Traurigkeit rate ich nur, ihr Maul zuzumachen.“¹⁶⁰

3.4 Grenzwerte des Ästhetischen

Schließlich glaubt Lessing ein zur Mitleidserregung geeignetes Sujet gefunden zu haben, in dem sich die „höchste sinnenhafte Wirkung“ überhaupt nur durch ekelhafte Züge darstellen ließe: „Es gibt eine Art von Leid, die einzig durch den Ekel darstellbar ist, das Schreckliche des Hungers“¹⁶¹, Lessing hatte das negative Beispiel der Beschreibung des Hungers bei Ovid vor Augen, als er das Ekelhafte als notwendige weil einzig brauchbare Möglichkeit zur sinnlich plausiblen Darstellungsweise des Hungers erhob. Dort ließ die Beschreibung des Hungerleids die RezipientInnen gerade kein Leid mitempfinden:

„Wie sie von fern den sah ---
Tat sie der Göttin Geheiß ihm kund, und nach kurzem Verweilen,
Ob auch fene sie stand, ob auch kaum erst sie gekommen,
Spürete Hunger sie doch.“¹⁶²

Für Lessing eine „unanntürliche Übertreibung!“¹⁶³ Das Leid des Hungers kann ohne Frage die heftigsten Gemütsreaktionen auslösen und Mitleid, und, in kruder Gestalt

¹⁵⁹ Lessing: *Laokoon*, S. 183

¹⁶⁰ Ebd., S. 182

¹⁶¹ Lessing: *Laokoon*, 184

¹⁶² Ovid, *Metamorphose*, zit. nach Lessing, *Laokoon*, S. 184

¹⁶³ Ebd. S. 184

vielleicht Ekel, bewirken – aber es kann uns nicht den Hunger selbst fühlen lassen. Nein, Lessing hatte eine andere Darstellung des Hungers im Kopf: die ekelhaften Gegenstände, die man zu essen bereit ist, um den furchterlichen Hungersqualen zu entgehen, würden ein plausibles, ein fühlbares Bild des Leids abgeben. Da konnte er natürlich mit dem Manuskript von „Ugolino“, das ihm Gerstenberg Jahre später zukommen ließ, noch nicht rechnen. Das allerdings führte das ganze Konzept der Ästhetisierbarkeit des Hässlichen an die Grenzen.

3.4.1 Die „krude Gestalt“

1767 schickt Heinrich Wilhelm von Gerstenberg das Manuskript einer Bühnenfassung von Ugolino an Lessing. Neben der Tragödie Richard II von Weiße ist es dieses Stück, in dem die Integration des Hässlichen zu scheitern droht und so jene Grenze der Semantisierbarkeit hässlicher Züge durch Funktionalisierung anzeigt.

Ugolino wird mit seinen beiden Söhnen in einen Hungerturm gesperrt, in dem langsam alle drei nach der Reihe verhungern müssen. Um diese tatsächlich gräßliche Geschichte sinnlich vor Augen zu führen, steht dem Dichter der Weg „einzig und allein durch das Ekelhafte“¹⁶⁴ offen – ein Weg, den Gerstenberg bereitwillig beschritten hat. Wenn wir Ugolino und seine Söhne sehen, wie sie langsam, aber umso sicherer verhungern, so wird die Relativierung einzelner hässlicher Züge unmöglich – wie auch die ganze gräßliche Geschichte sich auf kein sinnvolles Ganzes mehr beziehen lassen kann: „Sobald die Exposition vorbei, wissen wir es zuverlässig, daß Ugolino mit seinen Kindern verhungern muß.“¹⁶⁵ Damit aber ist das Stück in einer Situation, in der die Bedingungen, unter denen Hässlichkeit oder Ekel der Darstellung nützlich sein können, unmöglich scheinen. „In Gerstenbergs Ugolino wird der Schrecken nicht tranistorisch verflüchtigt, sondern im Gegenteil: im „Wohnhaus des Schreckens“ herrscht er in Permanenz!“¹⁶⁶ Die Argumentation, mit der Lessing der Malerei die Darstellung des Hässlichen verbot, kommt hier im größeren Kontext wieder zum Tragen. Lessing versucht hier wie dort die Bedingungen des jeweiligen Mediums zur Grundlage seiner Beurteilung zu machen. Gerstenbergs Stück ist im Unterschied zum Original, nämlich Dantes Episode der „Divina Commedia“, eine dramatisierte Version. Als Schauspiel steht das Stück zwischen den engeren Regeln der bildender Kunst und den vor allem hinsichtlich der Lizenzierung des Hässlichen weiteren Feld der Poesie. Hier wird der

¹⁶⁴ Lessing: *Laokoon*, S. 184

¹⁶⁵ Lessing: *Lessing an Gerstenberg*. Werke. Bd. 9, S. 273

¹⁶⁶ Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 411.

„Unterschied der Gattung“¹⁶⁷ zum heiklen Problem: „Bey dem Dante sehen wir die Geschichte als geschehen: bey ihnen sehen wir sie als geschehend.“¹⁶⁸ Der Zuschauer bzw. die Zuschauerin aber, die seit der Exposition „zuverlässig“ vom unglücklichen Ende wissen, sehen so das schrecklichste Leiden eines Helden in der vergeblichen Hoffnung auf ein glückliches Ende – die Unmöglichkeit einer Relativierung freilich ist von vornherein gewiß:

„Ugolino muß aushalten, weil er nicht weis, wie es alle Augenblicke mit ihm werden könnte: und wir, die wir wissen, daß sich nichts zu seinem Besten eräugnen kann, wir – sind unwillig, daß er aushält.“¹⁶⁹

3.4.2 Analogon der Weltordnung

Lessing hatte in seiner Differenzierung der verschiedenen Künste hinsichtlich des Hässlichen der Dichtung das weitere Feld und die größeren Möglichkeiten aufgeschlossen. Aus wirkungsästhetischer Perspektive hatte er, wie gezeigt wurde, das Hässliche als funktionalisierbare Züge zu einem brauchbaren und nützlichen „Ingrediens“ gemacht. Die spezifischen Mittel der Poesie machen es möglich, das Hässliche als vorübergehende Erscheinung zu gestalten, und so für eine Wirkung nutzbar zu machen, die von der Hässlichkeit selbst unterschieden ist. Diese Möglichkeit wird von Lessing innerhalb einer kunstimmanenten Argumentation begründet: durch den transitorischen Charakter der Dichtung und die „Enumeration der Elemente“ löst sich die Hässlichkeit auf, und hört auf „Häßlichkeit zu seyn.“ Auf den Spuren, die Mendelssohn in den Briefen Über die Empfindung vorgezeichnet hatte, folgt Lessing dessen Theorie der vermischten Empfindungen. Die Zulassung hässlicher Züge beruht auf einem Darstellungsmodus, dem die Möglichkeit zur Überwindung bzw. zur Relativierung des Hässlichen inne wohnt.

Was für einzelne hässliche Züge gilt, gilt auch für das große Ganze: dieselben Prinzipien der Relativierung, mit denen Lessing die „blutigen Lappen“ des Philoktet rechtfertigte, die „fließende Nase“ aber ausschloss, lassen sich geschichtsphilosophisch wenden¹⁷⁰:

Das dichterische Werk soll ein „Analogon der Weltordnung“¹⁷¹ darstellen. Das ist allerdings gar nicht einzusehen, ohne sowohl die Vorstellung jener Weltordnung, wie sie Lessing vorschwebte als auch die Möglichkeiten der Darstellung einer solchen zu

¹⁶⁷ Lessing an Gerstenberg. Werke. Bd. 9, S.272

¹⁶⁸ Ebd., S. 272

¹⁶⁹ Ebd., S. 273

¹⁷⁰ Vgl. Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 405 f.

¹⁷¹ Zelle: *Angenehmes Grauen*, S. 407

untersuchen. Die unendlichen Erscheinungen der Natur sind allesamt aufeinander bezogen. Der „unendliche[n] Zusammenhänge“ mag zwar uneinsichtig sein, und dennoch folgt alles dem „allgemeine Plane der Dinge.“¹⁷²

Die Darstellung der Natur der Erscheinungen zielt auf eine formende Gestaltung ab: denn die Natur in ihrer „unendlichen Mannigfaltigkeit ist ein Schauspiel für den unendlichen Geist.“¹⁷³ Der Zusammenhang ist für den endlichen Geist nicht ohne die formende Kraft des Dichters zu haben; wenn das dichterische Werk tatsächlich ein „Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers“¹⁷⁴ sein soll, dann muss die Natur der Erscheinungen der Natur unserer Seelenkräfte gemäß geformt werden. Die Aufgabe des Dichters leitet sich direkt daraus ab – es muss sich darin so alles aufeinander beziehen lassen, dass es als ins Kleine gewendete Ordnung des Großen erscheint. Das Schlagwort, um das diese Argumentation kreist, heißt Kausalität. Die Figuren müssen aus einer lückenlosen Motivationskette heraus handeln.

Die Handlungen der Figuren müssen sich als Wirkung einer klar einsehbaren Ursache gestalten lassen und so, durch das Prinzip einer in sich bzw. einer innerhalb des Stückes liegenden Kausalität die Mitempfindung erzwingen.

„Die Lückenlosigkeit der Motivation garantiert, daß der Zuschauer mitgerissen wird, daß er sich der Logik der Leidenschaften nicht entziehen kann. Dadurch – und nicht durch ständische Gleichheit – werden Identifikation und Mitempfindung gewährleistet.“¹⁷⁵

Doch zurück zum dichterischen Werk als „Analogon der Weltordnung“: Die Welt der Erscheinungen in ihren unendlichen Mannigfaltigkeit erscheint dem endlichen Geist immer nur als Chaos. Lessings Vorstellung der „Weltordnung“ hingegen sieht ein ordnendes Prinzip, in dem alles, was geschieht, „seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhänge aller Dinge“¹⁷⁶ hat. Dieses Prinzip hat der Dichter ins Kleine zu wenden. Auch hier muss die Handlung aus einer lückenlos begründeten Motivation erklären lassen, dass auch die Katastrophe als eine Folge der Ursachenkette erscheint: „Er habe seine kleine Welt, die Welt des Dramas, so zu organisieren, daß das Ungeheuerliche sich auf natürliche Art erklärt.“¹⁷⁷ Er soll

„ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem anderen sich völlig erklärt; [...] das Ganze dieses sterblichen Schöpfers soll ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum

¹⁷² Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79. St., S. 402

¹⁷³ Ebd., 70. St., S. 359

¹⁷⁴ Ebd., 79. St., S. 402

¹⁷⁵ Fick: *Lessing-Handbuch*, S. 287

¹⁷⁶ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79. St., S. 402

¹⁷⁷ Fick: *Lessing-Handbuch*, S. 288

Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen.“¹⁷⁸

Der Ausgangspunkt der unglücklichen Handlung der Tragödie ist eine „Schwachheit“ oder „Fehler“ des dennoch „sehr guten“ Menschen:

„Ein Mensch kann sehr sehr gut sein, und doch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllet, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist.“¹⁷⁹

Wieso die Darstellung der Katastrophe als notwendige Folge und unausweichliches Ende einer Kausalkette ein versöhnlicher oder gar ermutigender Gedanke sein könne, ja, diese Darstellung uns sogar Gedanken vertraut machen könne, das sich „alles zum Besten auflöse“, ist allerdings in der Tat eine auf den ersten Blick bemerkenswerte Feststellung.¹⁸⁰

Ein ursprünglicher Impuls, der „Fehler“, von dem Lessing schreibt, setzt eine Handlungskette in Bewegung, an dessen Ende die Katastrophe wartet. Die ist zwar gewissermaßen unabänderlich – doch kommt sie nicht aus der Börsartigkeit der Figuren. Große Leidenschaften, auch negative, motivieren das Handeln und führen schlussendlich zur Tragödie.

„Das Destruktive der Taten und Leidenschaften entspricht nicht den ursprünglichen Impulsen des menschlichen Herzens. Diese noch im „fatalen Strom“ der Leidenschaften, der die Bühnenfiguren fortreißt, freizulegen, ist der moralische Sinn der psychologischen Kausalität.“¹⁸¹

Das heißt aber auch – wir sehen in der Tragödie keine Bestien, sondern Menschen, die zwar aus fehlgeleiteten Leidenschaften fehlerhaft handeln; doch sind es Menschen.

Im Übrigen ist damit – und nur damit – der Definition der Tragödie als Mitleid erregendem Gedicht Rechnung zu tragen. In der Hamburgischen Dramaturgie heißt es, nur jene, die uns ähnlich sind, können unser Mitleid beanspruchen; deshalb ist der durch und durch böse und verabscheuungswürdige Verbrecher ja auch keine geeignete Bühnenfigur. Umgekehrt wird das Mitleid am Theater zur Versicherung eines positiven Menschenbildes und eines sinnvollen Ganzen überhaupt: „Im Mitleid ist die Erkenntnis enthalten, daß nicht der schlechte Wille die Menschen regiert; auch da nicht, wo die Leidenschaften aufschäumen und tödliche Folgen haben.“¹⁸² Mit dieser kurzen Ausblick auf die Weltordnung, dessen Analogon das Dichtwerk sein soll, kommen wir zurück zu Lessings Problem mit Weißes Richard und Gerstenbergs Ugolino:

¹⁷⁸ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79. St., S. 402

¹⁷⁹ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 82. St., S. 418

¹⁸⁰ Vgl. Fick: *Lessing-Handbuch*, S. 289

¹⁸¹ Ebd., S. 291

¹⁸² Ebd., S. 291

Richard II in der Gestaltung von Weiße durchbricht geradezu diese Kausalität, in der sich die Katastrophe als „natürliche Folge eines Fehlers“ eines Menschen ereignet: denn hier sehen wir gar keinen Menschen, sondern einen „so eingefleischten Teufel“, so einen „abscheulichen Kerl.“¹⁸³, dass der Glaube an den guten Gang der Geschichte nicht aufrecht zu erhalten ist. Die Opfer, die Richards Bössartigkeit kostet, erwecken in den ZuschauerInnen kein Mitleid, sondern Verzweiflung, vor allem „die vielen unschuldigen Schlachtopfer, die kaum noch rechts von links unterscheiden können.“¹⁸⁴ Hier regiert ein blindes Schicksal, das völlig unentschieden gute und böse, schuldige und unschuldige Figuren wahllos begünstigt oder tötet. Die Empfindung, die das Stück lehrt, ist dann tatsächlich kein Mitleid, sondern Unterwerfung unter ein blindes Geschehen. Mitleid gilt ja, wie gezeigt, als Versicherung unseres Glaubens an die „Mitleidswürdigkeit“ der Figuren und damit an ein positives Menschenbild; „Mitleid gründet sich auf Liebe“¹⁸⁵ konnte schon Mendelssohn den Gedanken der Vervollkommnung in die Empfindung des Mitleids legen. Weißes Richard zerstört eben dieses Konstrukt und verunmöglicht den ZuschauerInnen sympathetische Anteilnahme. Das unverschuldete Unglück, das aus der Kausalitätskette gerissene Katastrophe nennt Lessing „gräßlich“ - und das trifft den Bannstrahl des Moraldidaktikers: „Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!“¹⁸⁶

¹⁸³ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79. St., S. 598

¹⁸⁴ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79. St., S. 598

¹⁸⁵ Mendelssohn: *Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing in Leipzig*, JubA II, S. 86

¹⁸⁶ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79. St.

III Das Hässliche in Schillers Ästhetik des Erhabenen

1 Anthropologische Voraussetzungen

Die „Empirisierung“¹⁸⁷ der Wissenschaften war vor allem für eine ihrem Selbstverständnis nach spekulative Wissenschaft, wie sie die Psychologie im 18. Jahrhundert war, nachhaltig erschütternd. Wie sehr der materialistische Einbruch in die Lehre der als freien Entität konzipierten Seele metaphysische Schwierigkeiten aufwirbelte, ist schon gezeigt worden; aus medizinischer Sicht war das selbe Problem freilich keine geringere Schwierigkeit, wenn sie auch gewissermaßen von der genau anderen Seite auf die Kluft blickte, die sich zwischen *res extensa* und *res cogitans*, zwischen Leib und Seele auftat.

Schiller wurde an der Karlsschule als Mediziner mit dem Problem des Substanzdualismus konfrontiert. Und als Mediziner hatte er auch deren Vermittlung bzw. deren Unvermittelbarkeit Rechnung getragen – bis weit hinein auch in sein ästhetisches Schaffen, das bis zuletzt von einem gewissermaßen naturwissenschaftlichen Blick geerdeten Menschenverständnis geprägt war. Es lag freilich in der Natur des Gegenstandes selbst, dass die Medizin immer mehr an den möglichen Wechselwirkungen interessiert war. Während die Moralphilosophie nach der Möglichkeit freier und vernünftiger Entscheidung unter den neuen Maßstäben der Wissenschaftlichkeit fragte, interessierten sich die „philosophischen Ärzte“ genau für den Zusammenhang und die Abhängigkeiten von Geist und Körper.

Das Wissen um zwei Naturen, die einerseits unter anderen Gesetzen stehen und andererseits dennoch vermittelbar sein müssen, bleibt entscheidend. Der „Riss“, der sich zwischen der Welt der Abhängigkeit und Naturnotwendigkeit und dem Reich (oder zumindest der Idee) der Freiheit auftut, treibt die Anthropologie und die Ästhetik zu immer neuen Anläufen an, eben diesen Riss zu kitten. Das war die Aufgabe, der sich Schiller als Medizinstudent stellte, dessen Dissertationen zweimal zurückgewiesen wurden, nicht zuletzt, weil sie als zu spekulativ beurteilt wurden – und es war die Aufgabe als Ästhetiker, der die Möglichkeit der harmonischen Ausbildung aller Vermögen, ganz Mensch sein zu können, suchte. In diesem Sinn lassen sich aus dem Medizinstudium schon die Wege in die späten ästhetischen Schriften finden; solche, die auf Harmonie abzielen, und solche, die den Widerstreit akzentuieren: was die

¹⁸⁷ Riedel: *Erster Psychologismus*, S. 1

anthropologische Voraussetzung der Tragödie und deren favorisierte Wirkungskategorie, das Pathetischerhabene, darstellen wird.

Um das Problem noch einmal unter den nun veränderten Vorzeichen kurz zu skizzieren: Die *res cogitans* war in der cartesianischen Substanzentrennung ein immaterieller, freier, von äußeren Bedingungen unabhängiger Gegenstand – mithin schlicht und ergreifend eine Substanz, die sich jedem wissenschaftlichen Zugriff entzog. Die Hierarchie von Geist und Körper war durch den epochemachenden „methodischen Zweifel“ Descartes' philosophisch entschieden. Descartes hatte in seinem methodischen Zweifel gerade in der geistigen Verfasstheit, nämlich einer geistigen Operation, die einzige wirkliche Sicherheit finden können. Was Descartes im Geist und im Denken gefunden zu haben glaubte, nämlich eine unhintergehbare Gewissheit, wurde im Zug der Empirisierung gerade in die gegenteilige Sphäre, in die „*res extensa*“, verlegt. Gewissheit schaffen, das konnte nur mehr, was wissenschaftlich und experimentell belegbar und nach Gesetzmäßigkeiten der Natur erklärbar war. Das traf nun natürlich auf den Geist gerade nicht mehr zu. Gesetzmäßigkeiten finden sich eben nur in der *res extensa*, in der Körperwelt, wodurch „das Unbezweifelbare [...] nun als körperliches Sein verstanden“¹⁸⁸ werden musste. Das Verhältnis wurde komplett umgekehrt: wollte man überhaupt irgendetwas über den Geist aussagen können, so war das nur mehr über den Umweg des Körpers und seinem angenommenen Einfluss auf die Seele möglich. Für die philosophischen Ärzte war die Frage damit vorgegeben: sie kreisten alle um die Beeinflussung bzw. die Wechselwirkung, in der Geist und Körper miteinander standen. Dem Körper kommen als einem ausgedehnten Objekt all jene Prädikate zu, mit denen Körper im mathematischen bzw. naturwissenschaftlichen Sinne beschrieben werden, sie sind zusammengesetzt, teilbar und undurchdringlich. Die Definition des Geistes ist freilich mit der bloßen Negation der Bestimmungen des Körpers gegeben. Wie aber war eine Beziehung von zwei völlig unterschiedlichen Substanzen medizinisch gesehen überhaupt denkbar?

Schillers Lehrer an der Karlsschule, Abel, hatte eine in ihrer etwas paradoxen Struktur bezeichnende Lösung des Problems der Wechselwirkung von Geist und Körper vorgeschlagen. Als einer der führenden „philosophischen Ärzte“ entsprachen die Prämissen seiner Untersuchungen der Substanzentrennung zum einen, Konzentration auf körperliche Eigenschaften und deren Vermittlung mit der Seele zum anderen ganz den Standards für die sich herausbildende neue Disziplin der Anthropologie. Um den

¹⁸⁸ Safranski, Rüdiger: *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*. - München, Wien: Hanser 2004. S. 62

„influxus physicus“ erklären zu können, müssen Geist und Körper irgend etwas gemeinsames haben. Abel postuliert nun die Undurchdringlichkeit der Seele – und überträgt damit eine Eigenschaft der „res extensa“ auf den Bereich der „res cogitans“. Was Übertragungen wie diese metaphysisch bedeuteten, zeigt die Debatte zwischen Moralists und Egoismustheoretikern; hier interessieren andere Aspekte, nämlich jene, die bezeichnend für die philosophisch-medizinische Geisteshaltung waren: die Notwendigkeit der Vermittlung der beiden Substanzen galt als so ausgemacht, dass zu deren Erklärung gerade jene spekulativen Schlüsse erlaubt schienen, denen man mit der Empirisierung der Seelenkunde gerade entgegen arbeiten wollte. Dass Abel der Seele eine Eigenschaft der Körperwelt zugesprochen hatte, ist freilich Beleg einer bemerkenswerten Umwertung, die trotz aller metaphysischen Bedenken von da an nicht mehr aufgegeben werden sollte: der Geist richtet sich nach dem Körper.

1.1 Vermittlung von Geist und Körper: die Mittelkraft

In ähnlicher Weise paradigmatisch lässt sich im Übrigen Schillers Weg zur Dissertation nachzeichnen. In seiner ersten Dissertation, *Philosophie der Physiologie*, beginnt Schiller mit dem „geistigen Leben“ und der „Bestimmung des Menschen.“¹⁸⁹ Den Ausgangspunkt seiner Abhandlung bilden dabei metaphysische Annahmen über die Unsterblichkeit des Menschen, denen Schiller das anthropologische Konzept gleichsam nachreicht. In seiner dritten hingegen, der Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur mit seiner geistigen lässt er metaphysische Grundbestimmungen beiseite und nimmt, ganz im Sinne dieses Paradigmenwechsels, zuerst die körperlichen Funktionen in den Blick, aus denen sich auf geistige Verfasstheit schließen lassen müsse.

Um in seiner ersten Dissertation den Zusammenhang möglich machen zu können, argumentiert Schiller (für die Prüfer an der Karlsschule zu) spekulativ. Weil der Körper keine geistige, der Geist aber auch keine körperliche Zuschreibung verträgt, nimmt er eine Substanz an, die weder das eine, noch das andere ist. Ein drittes, das zwischen Körper und Geist tritt, und „beede verbindet“¹⁹⁰, soll die Verbindung zweier sich ausschließender Entitäten gewährleisten. Ohne eine Möglichkeit, jene dritte Substanz nachweisen zu können, postuliert Schiller die so genannte „Mittelkraft“¹⁹¹, die zwar die Vermittlung erklären würde, durch ihren fragwürdigen Status allerdings keine befriedigende Antwort geben konnte. Die Harmonie von Geist und Körper, in der sich

¹⁸⁹ Schiller: *Philosophie der Physiologie*, NA 20, S. 10

¹⁹⁰ Ebd., S. 13

¹⁹¹ Ebd., S. 13

„die heterogenen Principien des Menschen gleichsam zu Einem Wesen“ verbindet und „die innigste Vermischung dieser beiden Substanzen“¹⁹² deren Einklang garantieren, war mit dem spekulativen Konstrukt der Mittelkraft keineswegs auf sicheren Boden gestellt. So fragwürdig die Mittelkraft war, so fragwürdig blieb letztlich auch die Möglichkeit der Harmonie von Geist und Körper überhaupt.

Die Frage, auf die die „Mittelkraft“ die Antwort geben sollte, war auch das Problem, um das Schillers ästhetische Schriften kreisten. So lassen sich in Anmut und Würde, den Briefen Über die ästhetische Erziehung des Menschen und letztlich in den Abhandlungen zum Erhabenen verschiedene Anläufe nachzeichnen, die Naturen vermitteln oder aber die Zerrissenheit ertragen zu können.

1.2 Das Verhältnis von Anmut und Würde

Ein Versuch zu beweisen, „daß die thierische Natur mit der geistigen sich durchaus vermischt“¹⁹³, war die Auswirkung der moralischen Verfasstheit auf das Erscheinungsbild eines Menschen. Eine solche Sicht auf die Wechselwirkung setzt allerdings ein genau umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis voraus: der Körper stünde demnach unter der prägenden Kraft des Geistes. Ein solches Verhältnis postulierte etwa das Konzept des Animismus, den Stahl als Erklärungsversuch über den fraglichen Zusammenhang populär gemacht hatte.

Im Versuch über den Zusammenhang postulierte Schiller unter dem Kapitel „Physiognomik der Empfindungen“¹⁹⁴ die Möglichkeit, den Körper nach Maßgabe der moralischen, also geistigen Verfasstheit zu bilden. Wenn es hier heißt, durch bestimmte Charaktereigenschaften „formiert sich endlich die feste perennierende Physiognomie des Menschen, daß es beinahe leichter ist, die Seele nachher noch umzuändern als die Bildung“¹⁹⁵ klinge das nach der Richtung, die das Stahlsche Konzept des Animismus vorgegeben hätte. In wissenschaftlichen Kreisen allerdings galt ein solches Verhältnis freilich als überholt; auch aufgrund der Gegenläufigkeit zur naturwissenschaftlichen Entwicklung der Psychologie, könne man, so Wolfgang Riedel, im Werk Schillers, auch in jenem Abschnitt der „Physiologie der Empfindungen“ nur einen abgeschwächten, oder gar ironischen Gebrauch Stahlscher Annahmen ausmachen¹⁹⁶. Wenn es auch so

¹⁹² Schiller: *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*. NA 20, S. 64

¹⁹³ Ebd., S. 68

¹⁹⁴ Ebd., S. 68

¹⁹⁵ Ebd., S. 70

¹⁹⁶ Vgl. Riedel: *Die anthropologische Wende. Schillers Modernität*. In: *Die Realität des Idealisten*. Hg. von Hans Feger. - Heidelberg: Winter 2006. S. 35 – 60, hier S. 37 ff.

war, dass Schiller selbst im Versuch über den Zusammenhang unter dem Kapitel „Physiognomik der Empfindungen“ die Bildung des Körpers nach der geistigen Verfasstheit des Menschen postulierte, würde er die Hierarchie zugunsten des Körpers umgekehrt haben. Dahinter steckt die Überzeugung, dass Schiller seinen „realistisch ernüchterten Blick“¹⁹⁷ nie mehr preisgegeben habe. Der Körper stelle seine eigenen Ansprüche, die sich nicht ohne weiteres bzw. gar nicht mit den Anforderungen des Geistes vereinbaren lassen. Von einem Primat des Geistes über den Körper könne beim Realist, der Schiller gewesen sein soll, nicht ausgegangen werden. Spätestens wenn der gebrochene Wallenstein am Ende schließlich sagt, „Es ist der Geist, der sich den Körper baut“¹⁹⁸, ist die Annahme, dass der Geist über den Körper regieren würde, unterlaufen und durch die Diskrepanz von Geist und Körper zur freilich ironischen Widerlegung des Animismus von Stahl geworden.

Andererseits ließe sich der Satz aus dem Versuch über den Zusammenhang, dass sich der Körper nach Maßgabe des Geistes richten würde, direkt auf Schillers spätere ästhetische Konzeption umlegen. Dass gewisse Züge am Erscheinungsbild des Menschen eine „moralische Ursache“ und also unter dem Gesetz des Geistes stünden, klinge, so Carsten Zelle, nach einer Vorwegnahme des zentralen Gedankens in Anmut und Würde über die Möglichkeit, Freiheit überhaupt zur Erscheinung zu bringen. Nachdem er Schönheit in Kallias oder über die Schönheit als die „Freiheit in der Erscheinung“¹⁹⁹ definiert hatte, sah sich Schiller schließlich mit der paradoxen Situation konfrontiert, dass Schönheit nur innerhalb der Sinnenwelt existierte, Freiheit aber nur außerhalb davon. Das Phänomen der Anmut konzipierte er als ästhetische Kategorie, in der die Kluft zwischen dem sinnlichen Begriff der Schönheit und dem übersinnlichen der Freiheit überwunden werden könne. Bei halb willkürlichen Bewegungen scheint die „moralische Ursache“²⁰⁰ durch. „Anmutig sind solche Bewegungen, die nicht mehr dem Trieb, aber noch nicht der willkürlichen Zwecksetzung gehorchen.“²⁰¹ Wenn wir nach etwas greifen, ist unsere Bewegung ein willkürlicher Akt; wie wir aber dorthin greifen geschieht gewissermaßen automatisch – die willkürliche Bewegung wird von einer unwillkürlichen begleitet, die ihren Ursprung in der „moralischen Ursache“ hat. In seiner dritten Dissertation hat Schiller freilich nicht mehr, als die Möglichkeit der Veränderung der Gesichtszüge durch Habitualisierung der Mimik gemeint und die moralische Ursache unserer Handbewegung ist ohnehin mehr dem Versuch, einen

¹⁹⁷ Riedel: *Die anthropologische Wende*, S. 44

¹⁹⁸ Schiller: *Wallensteins Tod*, III 13, NA 8, S. 258

¹⁹⁹ Schiller: *An Körner*, 8. Feb. 1793. NA 26, S. 183

²⁰⁰ Schiller: *Über Anmut und Würde*. NA 20, S. 277

²⁰¹ Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 164

Vernunftbegriff sinnlich wahrnehmbar machen zu können, geschuldet, als der Überzeugung, der Körperbau stünde unter dem direkten Einfluss des Geistes bzw. der Seele.

Inwiefern man aus Schillers eigener Dissertation, seiner ästhetischen Theorie und seinem literarischen Werk eine Bestätigung bzw. Widerlegung Stahlischer Annahmen herauslesen kann, ist für sich genommen ohnehin weniger von Bedeutung, als die Einsicht, dass auf verschiedenen Ebenen, sowohl anthropologischer, ästhetischer wie literarischer, zu ganz unterschiedlichen Zeitpunkten (zwischen Studium und Schillers ästhetischer Theorie lagen schließlich auch über zehn Jahre) das immer gleiche Problem zur Sprache kommt: die Frage nach der Harmonie von Geist und Körper blieb bis zuletzt ein drängender Impuls. Wie unauflösbar diese Differenz war, zeigte sich ja nicht zuletzt in der doppelten Struktur von Anmut und Würde selbst. Wie das Verhältnis dieser beiden Kategorien zueinander sein sollte, ist nämlich höchst fraglich. Anmut würde nämlich auf ein „Paradies“ verweisen, doch, die „Bestimmung zur Freiheit könnte nicht hervortreten.“²⁰² Diese Bestimmung äußert sich nur in unserer Würde, das allein aber wäre eine „Welt ohne Versöhnung schlechthin.“²⁰³ Kurz – Anmut und Würde bedingen und brauchen sich gegenseitig. Zwischen Anmut und Würde aber gibt es weder „Kontinuität, noch [...] dialektische Vermittlung“²⁰⁴. Die schöne Seele und der über alle Sinnlichkeit erhabene Charakter beruhen auf zwei ganz unterschiedlichen Weltverhältnissen, zwischen denen kein fließender Übergang (bestenfalls der „Ruck einer plötzlichen Verwandlung“²⁰⁵) und schon gar keine Vereinigung denkbar ist.

1.3 Die „vollständige Schätzung“: Die ästhetische Erziehung

Die Frage der Vermittelbarkeit von Geist und Körper und die Möglichkeit einer harmonischen Ausbildung bekam unter dem Eindruck der französischen Revolution eine neue Dimension der Dringlichkeit. Ursprünglich stand Schiller der Revolution positiv gegenüber. Die Wirklichkeit aber, die den Idealen der französischen Revolution in erschreckendem Abstand hinterher hinkte, ließ ihn sich nicht nur von der Revolution, sondern an der dort aufgedeckten erschreckenden Menschennatur abwenden. Denn was den Traum der Freiheit in den Albtraum der Terrorherrschaft kippen ließ, war für Schiller in erster Linie ein anthropologisches Problem:

Die Revolution scheiterte aus seiner Perspektive „nicht politisch [...], sondern von

²⁰² Schiller: *Philosophische Schriften*, Teil 2. NA 21. Anm. von Benno von Wiese, S. 230

²⁰³ Ebd., S. 230

²⁰⁴ Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 169

²⁰⁵ Ebd., S. 169

Anfang an anthropologisch.“²⁰⁶ Anstatt ein „weitere[r] Durchbruch zu jenem menschlichen Vernunft- und Friedensreich hin“²⁰⁷ zu sein, wurde im Verlauf der französischen Revolution der „stete[n] Aufwärtsgang der Geschichte“ ins Gegenteil „verkehrt.“²⁰⁸ Der Mensch war um „ein ganzes Jahrhundert, in Barbarey und Knechtschaft zurückgeschleudert.“²⁰⁹ Der Terror der Volksmassen und des Wohlfahrtsausschusses wurde zum Zeichen einer schrecklichen Menschennatur; die Revolution war ein Zeichen dafür, dass die Menschheit schlicht nicht bereit dazu war, sich „in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen“²¹⁰. Denn dazu braucht es die Ausbildung der Totalität des Charakters. Gerade die halbierte Ausbildung, eine halbierte Aufklärung, die sich auf eine Ausbildung des Verstandes beschränkte, hatte das Scheitern und vor allem die Schreckensbilder, die zum Sinnbild der schrecklichen Menschennatur wurden, zu verantworten: fällt der unaufgeklärte Mensch, kann er „nicht tiefer als zum Thier herabstürzen; fällt aber der aufgeklärte, so fällt er bis zum Teuflischen herab.“²¹¹

Von zwei Seiten droht dem modernen Mensch die „herrschenden Gebrechen des gegenwärtigen Zeitalters“²¹², namentlich die „Verwilderung“ der Triebe und die „Erschlaffung“²¹³ der Kultur. Darin liegt die Gefahr des ungebildeten bzw. schiefgebildeten Menschen, die ihn zum Tier oder gar zur Bestie herabwürdigen kann. Die Ausbildung der „Totalität“ muss beide Naturen berücksichtigen. Nur in der doppelten Erziehung von Sinnlichkeit und Vernunft kann möglicherweise das Ideal stecken, zu dem sich die Menschen der französischen Revolution aufschwingen wollten, ohne die anthropologischen Voraussetzungen dafür mitzubringen. Diese doppelte Ausbildung traute Schiller nun der Ästhetik bzw. der Erziehung durch die Kunst zu. Der Verwilderung der Triebe und der Erschlaffung der Kultur entgegen zu arbeiten, oder positiv ausgedrückt, die „Erschaffung veredelter Charaktere“²¹⁴ war das Programm, das Schiller in den Briefen Über die ästhetische Erziehung formulierte.

Es muss die „rohe Gewalt der Natur entwafnet und die Thierheit erschlaft“²¹⁵, als auch die „selbstthätige Vernunftkraft [ge]weckt und [der] Geist wahrhaft“²¹⁶ gemacht

²⁰⁶ Zelle: *Doppelte Ästhetik*, S. 173

²⁰⁷ Riedel: *Die anthropologische Wende*, S. 58

²⁰⁸ Ebd., S. 58

²⁰⁹ Schiller: *Briefe an den Augustenburger*, NA 26, S. 262

²¹⁰ Ebd., S. 262

²¹¹ Ebd., S. 263

²¹² Ebd., S. 301

²¹³ Ebd., S. 301

²¹⁴ Zelle: *Doppelte Ästhetik*, S. 173

²¹⁵ Schiller: *Briefe an den Augustenburger*, NA 26, S. 304

²¹⁶ Ebd., S. 304 f.

werden. Die ästhetischen Kategorien, deren Wirkung in der Auflösung der sinnlichen Anspannung und der Stärkung der Vernunftkraft liegen, sind die „schmelzende Schönheit“ im ersten, und die „energische“ im zweiten Fall. Dass das Erhabene, das mit der „energischen Schönheit“ in Eins zu setzen ist, „zu dem Schönen hinzukommen [müsse], um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen“²¹⁷, verweist zum einen auf das Wissen um die grundsätzliche Verschiedenheit der menschlichen Natur und die Notwendigkeit grundsätzlich zweier ästhetischer Kategorien, da diese immer auf eine wie auch immer gelagerte Anthropologie antworten. Zum anderen zeigt die Möglichkeit der „vollständigen Erziehung“ die Möglichkeit einer Synthesekategorie, die Schiller in Anmut und Würde noch gefehlt hat: die Kategorie des Idealschönen.

Die Disposition der ästhetischen Briefe ließe freilich genau eine solche erwarten. Die Wirkungen der schmelzenden Schönheit sollen den angespannten Menschen auflösen, die Wirkungen der energischen Schönheit den abgespannten anspannen – um schließlich, in einer Art göttlicher Symbiose, beide Arten der Schönheit in der Einheit des Idealschönen zu vereinen. Die Kategorie des Idealschönen würde nun genau jene Leerstelle füllen, die in Anmut und Würde noch offen geblieben war, eine ästhetische Kategorie, die weder Anmut noch Würde ist, „weil es beydes zugleich ist“²¹⁸. Die Verbindung ist sozusagen zur Synthese aufgestiegen – und damit „noch mehr in die Ferne“²¹⁹ gerückt. Denn auch wenn die Symbiose jetzt einen Namen hat, ist die Symbiose selbst damit noch lange nicht geglückt. Die Verbindung von schmelzender und energischer Schönheit bleibt „wenn auch auf einer höheren Stufe“²²⁰ genauso unaufgelöst, wie in Anmut und Würde, zumal die Aussicht auf die Erklärung des Idealschönen letztlich nicht eingelöst wurde. Nachdem Schillers ursprünglicher Plan die Ausarbeitung der beiden unterschiedlichen Arten der Schönheit und schließlich deren Verbindung im Idealschönen umfasste, brechen die Briefe nach dem 27. Brief ab; das Dispositionsschema bleibt unausgefüllt, das Ideal der versöhnten Schönheiten in die Utopie verschoben. Dass der Plan ein ursprünglich anderer war, als es die in den Horen abgedruckten Briefe schlussendlich zeigten, ließ sich auch aus einem Brief Friedrich Schlegels ablesen, der im November 1795, fünf Monate nach Abdruck des 27. und damit letzten Briefes in den Horen noch meinte, er müsse „den Jahrgang erst vollständig

²¹⁷ Schiller: *Über das Pathetische*, NA 21, S. 52

²¹⁸ Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. NA 20, S. 359

²¹⁹ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 175

²²⁰ Ebd., S. 170

ab[zu]warten, da ich ohnehin noch Fortsetzung der aesth.[etischen] Briefe erwarte.“²²¹

1.4 Die doppelte Natur des Menschen

Im Kontext einer philosophischen Rechtfertigung der Mannigfaltigkeit der Natur war die Theory of chain of being populär. Demnach gäbe es vom einfachsten Lebewesen über das jeweils nächsthöhere bis zum allmächtigen Gott eine „Kette“, in dem jedes Lebewesen, so gut es nur immer sein kann, seinen notwendigen und damit berechtigten Platz einnimmt. In dieser Kette gibt es freilich keine Sprünge und keine Brüche. Und doch gerade im Menschen macht sich so ein Bruch fühlbar. Zwischen den beiden Naturen entdecken wir einen Riss, dessen Vermittlung so schwierig scheint, dass die Versuche, ihn zu kitten, letztlich immer wieder in einer neuen Aporie und dem Aufdecken eines neuen Risses enden. So muss zur Anmut die Würde hinzukommen, und die ästhetischen Briefe brechen, mit Ankündigung der Idealschönheit, ab.

Schmelzende und energische Schönheit entsprechen bekanntlich anthropologischen Zuständen, insofern sie eine ästhetische Antwort auf ein anthropologisch begründetes Problem darstellen. In diesem Sinn lässt sich auch das Idealschöne mit einem Zustand menschlicher Verfasstheit zusammen denken. Sowie im Idealschönen schmelzende und energische Schönheit verbunden und verschmolzen wären, entspräche dem ein anthropologischer Zustand der Versöhnung der beiden Naturen des Menschen. Ebenso wie die Ausführungen zum Idealschönen nicht zu Stande gekommen sind, ist auch der Idealmensch nicht Wirklichkeit geworden. Wie die ästhetische Synthese, bleibt auch der Mensch, in dem der „Riss“, gekittet und die ausgewogene, harmonische Totalität des Charakters erreicht ist, letztlich eine Utopie. Demgegenüber setzt sich die Überzeugung oder das Eingeständnis durch, dass „der Mensch unvollendet bleibt und es dies zu ertragen gilt“²²²: eine anthropologische Einsicht, die, ästhetisch gewendet, das Programm des Erhabenen vorweg nimmt.

Das ist der Ausgangspunkt der doppelten Natur des Menschen. Die doppelte Anthropologie bezeichnet zwei Weltverhältnisse des Subjekts. Dieser doppelten anthropologisch fundierten Stellung des Menschen zur Welt korrespondieren ästhetische Kategorien des Schönen und des Erhabenen: das Schöne, das werkästhetisch durch Regelmäßigkeit gefällt und wirkungsästhetisch als Wohlgefallen an Harmonie von Einbildungskraft und Verstand beschrieben wird, vermittelt uns das Gefühl, dass der

²²¹ Fr. Schlegel an Niethammer, 29. Nov. 1795, KFSa 23, S. 259. Vgl. dazu Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 176 f.

²²² Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 176

„Mensch in die Welt passe“²²³. Als „Rückzugsästhetik der ausgehaltenen Widersprüche“²²⁴ hingegen gibt uns das Erhabene das Bewusstsein, dass wir über sie hinaus sein können. Die sich widerstreitenden „Naturen“ des Menschen werden hier nicht versöhnt, sondern ihre Zerrissenheit zum Grundstock des ästhetischen Erlebens gemacht.

Mit dem Erhabenen, das Schiller zum Zentrum der Tragödientheorie machen wird, schließt er sich an eine Tradition an, deren Wurzeln bis in die Rhetorik der Antike zurückliegen. Ausgehend von einem rhetorischen Verständnis, in dem das Erhabene die überwältigende Wirkung der pathetischen Rede bezeichnete, schematisierte im 17. Jahrhundert das Prinzip der gemischten Lust am Überwältigtwerden eine ganz neue Form der Naturbetrachtung. Die Rhetorisierung der Natur²²⁵ führte zur ästhetischen Hochschätzung des Großen und Ungestümen.

Während das Erhabene zu Beginn auf Seite der Wirkung einen Zustand der Passivität und des Überwältigt-Seins beschrieben hatte, wurde es im Zuge der Subjektivierung der Wirkungsästhetik zu einem Akt „imaginativer Selbsterweiterung“²²⁶. Bei Schiller schließlich beruht das ganze Wesen und der Grund der Lust am Erhabenen überhaupt nur noch in der Selbsttätigkeit des Subjekts.

Ein entwicklungsgeschichtlicher Abriss ist nicht nur insofern von Bedeutung, als er erklären kann, über welche Argumentationslinien das Hässliche in die Kunst aufgenommen wird, sondern weil sich in der Tradition des Erhabenen eine grundsätzlich zweifache Ästhetik, deren Kategorien nicht mehr vermittelbar sind, herausbildet und nicht zuletzt diese Spannung zueinander für das theoretische Werk Schillers prägend war.

²²³ Kant, Immanuel: *Reflexions*, 1820a.. Kant's gesammelte Schriften. hg. von der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften. - Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & co, 1924. Bd. XVI, S. 127.

²²⁴ Marquard, Odo: *Transzendentaler Idealismus, romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*. - Köln: Verlag für Philosophie Dinter 1987, S. 186

²²⁵ Vgl. Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. - Berlin: Erich Schmitt Verlag 2004, S.

33

²²⁶ Ebd., S. 50

2 Ästhetische Voraussetzungen

2.1 Tradition des Erhabenen

Boileau hatte den Dichtern den Rat gegeben, durch eine der Vernunft gemäße Gestaltung zu gefallen; in diesem Rat konzentrierten Klassizismus' steckt eine Kunstauffassung, die das Vergnügen an der Kunst werkästhetisch mit Regelbefolgung in Eins setzt. Korrektheit, Schliff und Eleganz²²⁷ sind die Schlagworte einer Regelpoetik, die die Ästhetik zu dem ordnenden Prinzip der Vernunft analog gestaltet haben wollte. Dieser „Rat“ wird aber von ihm selbst unterlaufen: der *Art poetique* wird ein Werk zur Seite gestellt, das die eben aufgestellten Grundsätze der Regelbefolgung sofort auszuhöhlen scheint. *Traite du sublime*, eine Übertragung der fälschlicherweise Longin zugeschriebenen Abhandlung über das Erhabene, betont eine Ästhetik, die sich dem Zugriff der in der *Art poetique* aufgestellten Grundsätze völlig entzieht. Das Konzept, das im *Traite du sublime* verfolgt wurde, war keine Erweiterung oder Modifizierung der in der *Art poetique* vertretenen klassizistischen Kunstauffassung, sondern eine ganz andere Ästhetik, die sich in die Grundsätze der *Art poetique* nicht integrieren ließen: die doppelte Ästhetik im Sinn zweier unvereinbarer, nebeneinander stehender Konzepte hat im ambivalenten Werk Boileaus einen bezeichnenden Ursprung.

Während im einen Fall das regelhaft gestaltete Werk im Zentrum ästhetischer Überlegungen stand, war im anderen Fall die Wirkung, die vom Objekt ausgeht, Gegenstand der Betrachtung. Und dabei artikuliert Boileau im *Traite* jenes Phänomen, das in weiterer Folge zum „Paradox“²²⁸ der Kunst werden wird – nämlich, dass das, was gefällt, durchaus nicht mit der Wirkung des Schönen ident sein muss, sondern, durchaus ganz im Gegenteil, vom Großen, Rauhen, Ungeordneten ausgeht – kurz, von jenen Begriffen, die den Bestimmungen des Schönen entgegengesetzt sind.

2.1.1 *Pathetische Redefunktion*

Longin, der das Sublime noch als besondere Form der Rede konzipierte, unterscheidet zwei Wirkungsweisen der Rede: sie könne durch die Kraft der Argumentation überzeugen, oder durch die Macht der Sprache überwältigen bzw. in einen Zustand der Ekstase versetzen. Alle Bestrebungen, die in irgendeiner Weise auf Überzeugung abzielen, appellieren an die Vernunft, die Überwältigung aber genau daran vorbei – denn die Überwältigung besteht gerade in einem irrationalen Ergriffen-werden, das von

²²⁷ Vgl Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 46

²²⁸ Ebd., S. 124

Größe und Macht ausgeht: das ist „das Herzstück sowohl der antiken als auch der modernen Ästhetik des Erhabenen [...] die Faszination durch das Große und Machtvolle.“²²⁹

Wieso dieses Ergriffen-werden, das bei Longin als Zustand der Passivität und Selbstverlust begriffen wird, Vergnügen bereiten soll, begründet Longin mit der „Natur“ des Menschen. Es wäre schlicht ein natürlicher Zug, das Große zu lieben. Die Faszination am Erhabenen erfährt so schon bei Longin eine erste anthropologische Fundierung: „Daher bewundern wir aus einem natürlichen Trieb wahrhaftig nicht die kleinen Bäche, wenn sie auch klar und nützlich sind, sondern den Nil, die Donau oder den Rhein und viel mehr noch den Ozean.“²³⁰ Longin geht zwar von einem literarischen Erhabenheitsbegriff aus; dass er ihn aber mit Bildern übermächtiger Natur umschreibt, weist bereits auf die später zentrale Anwendung rhetorischer Kategorien zur Schematisierung der Natur hin. Dass die Natur, wo sie groß und mächtig erscheint, eben jene Wirkung hat, die von einer mitreißenden Rede ausgeht, wird spätestens bei Dennis zum zentralen Theorem.

Longin gibt dem Erhabenen ursprünglich einen objektiven Grund, was sich im Lauf der Begriffsentwicklung des Erhabenen ganz verlieren und schließlich umkehren wird. Allerdings kündigt sich auch schon bei ihm eine vorsichtige Wendung ins Subjektive an – denn das Erhabene ergreift den Menschen deshalb mit unüberwindlicher Gewalt, weil „unsere Liebe zum Großen so unüberwindlich ist.“²³¹ Zwar ist es so, dass die Ekstase, das Außer-sich-sein von einem äußeren Objekt bewirkt wird, doch dass das Große und Mächtige eben diese Wirkung haben kann, liegt in der besonderen Verfasstheit des betrachtenden Subjekts. Bei der erhabenen Rede wird die Seele „mit stolzer Freude erfüllt, als hätte sie selbst geschaffen, was sie hörte.“²³² Bereits hier klingen die späteren Erklärungen der paradoxen Lust am Erhabenen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, in denen das Erhabene als subjektive Selbsterweiterung aufgefasst werden wird.

2.1.2 Rhetorisierung der Natur

Für die erste Entwicklungslinie des Erhabenen lässt sich festhalten, dass ethische und pathetische Redefunktion mit den ästhetischen Kategorien des Schönen und des

²²⁹ Barone: *Tradition des Erhabenen*, S. 33

²³⁰ Longinus: *Vom Erhabenen*. Griechisch-Deutsch. Übers. Und hrsg. Von Otto Schöneberger. - Stuttgart: Reclam 1988, S. 87 f.

²³¹ Barone: *Tradition des Erhabenen*, S. 39

²³² Longin, S. 17

Erhabenen parallelisiert werden.²³³ Der hohe Stil der Rede, dessen Wirkung in der Überwältigung besteht, wird zur ästhetischen Kategorie, die nicht in werkästhetisch fassbaren Regeln, „sondern nur auf der pragmatischen Ebene eines Effekts“²³⁴ definierbar war. Diesen überwältigenden Effekt, der ursprünglich dem hohen Stil der Rede zugesprochen wurde, erstmals zur Grundlage der Bewertung der Natur zu machen, war das Verdienst John Dennis'. Als er auf einer Italienreise die Alpen überquert, ist es der Anblick des ungeordneten, mächtigen Gebirges, der in ihm jene Überwältigung hervorruft, die traditionell mit der Wirkung des Erhabenen parallelisiert wurde.

In der Reflexion seines Gefühls bei der Durchquerung der Alpen bedient sich Dennis am Begriffsinventar, das seit der Longin-Schrift zur Erklärung der überwältigenden Wirkung von Größe und Macht zur Verfügung steht: Er fühlt „a delightfull horror, a terrible Joy, and at the same time, that I was infinitely pleas'd, I trembled.“²³⁵ So wie wir bei der pathetischen Rede überwältigt wurden, hingerissen von der Macht der Sprache, so werden wir das nun beim Anblick der Natur – die Rede ist hier freilich nicht vom „schönen“ Landschaft, die Dennis in Italien erwartet, sondern vom „formlosen, vormals häßlichen Landschaftstyps“²³⁶, den Dennis in den Alpen erlebt.

Damit aber tritt eine bemerkenswerte Parallelisierung ein, die alles andere als folgenlos bleibt: für die Wirkung der Überwältigung ist das am zuträglichsten, was sich vom Konzept des Schönen am weitesten entfernt. Mit der Aufwertung der überwältigenden Wirkung geht die Aufwertung hässlicher Gegenstände in der Kunst einher: „Unter dem Mantel des Erhabenen findet das Nicht-mehr-Schöne: Entsetzliche, Schreckliche und Häßliche Einlaß in die Ästhetik.“²³⁷

Dennis knüpft an eine Sichtweise an, die wir auch schon bei Longin angelegt finden; was gefällt, ist weniger das Nützliche, als das Aufregende: „Doch wird man bei all diesem sagen, daß für die Menschen das Nützliche und Nötige leicht zu erwerben ist, immer jedoch das Außerordentliche bewundernswert bleibt.“²³⁸ Bei Dennis wird die hier angelegte Differenz von „schön“ und „erhaben“ zum unvereinbaren Gegensatz erhoben: „Yet she [die Natur] moves us less, where she studies to please us more.“²³⁹

Dennis zitiert für seine Differenzierung der Ästhetik in zwei auseinander fallende Bereiche eine antiken Autorität. Horaz hat bereits mit der Differenzierung von *pulchrum*

²³³ Vgl. Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 50

²³⁴ Ebd., S. 53

²³⁵ Dennis: *Letter describing his crossing the Alps*. Turin Oct. 25, 1688. The critical works Ed. Edward Nils Hooker. 2 vols. 380- 382, II, S.380

²³⁶ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 114

²³⁷ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 124

²³⁸ Longin, S. 88

²³⁹ Dennis, *Letter describing his crossing the Alps*. Vol. II, S. 381

und dulcia den Bereich der Ästhetik auf „eine Schönheit, die durch Regeln bestimmt wird, und einer Anmut, die ohne Regeln gefällt“²⁴⁰ ausgedehnt – und damit die Einsicht vorweggenommen, dass Dichtung nicht nur schön, sondern auch gewinnend bzw. ergreifend sein müsse. Während pulchrum mit dem Schönen gleichzusetzen war, zielte dulcia auf die pathetische Wirkung ab. Dennis greift eben diese Unterscheidung auf. Dass er weniger an der Fortführung einer älteren Tradition als an der Legitimation seines eigenen Konzepts interessiert war, zeigt, dass er die Definitionen von pulchrum und dulcia falsch, nämlich genau umgekehrt, verwendet.

Auf jeden Fall stellt Dennis dem Schönen – bei ihm dulce – eine andere Kategorie, nämlich das Erhabene, zur Seite und verbindet beide Kategorien mit einer bestimmten Wirkung. Der Unterscheidung auf werkästhetischer Ebene folgt die wirkungspoetische: vulgar passions erregt das Schöne, enthusiastic passions das Erhabene.

„The pulchrum, appealing to the enthusiastic passions, becomes the equivalent of the sublime; and the dulce, appealing to the quieter, ordinary passions, becomes the equivalent of the beautiful.“²⁴¹

Mit der Unterscheidung der vulgar von den enthusiastic passions nimmt er freilich gleichzeitig eine Hierarchisierung zu Gunsten der enthusiastic passions vor, die wiederum das Erhabene, und dabei vor allem erstmals ausdrücklich den Affekt des Schreckens, ins Zentrum der Ästhetik rücken.

Weil die Erregung der enthusiastic passions das Ziel der Kunst sei, wird all das ästhetisch wertvoll, was die heftigsten Affekte zu erzeugen im Stande ist. Der Schrecken „and as Terror is one of the violentest of all Passions, if it is very great, and the hardest to be resisted, nothing gives more force, nor more Vehemence to a Discourse.“²⁴²

Wenn uns das Erhabene aber mit unwiderstehlicher Kraft ergreift und wir der ungleich heftigeren Wirkung, die vom Erhabenen ausgeht, ganz und gar ausgeliefert sind, so hat sich die Ästhetik der Aufklärung naheliegenderweise kein ganz kleines Problem eingehandelt. Denn der Zustand der Ekstase und des Außer-sich-seins, die Erfahrung des Übergroßen, das uns an den Rand des Selbstverlustes bringt, war mit den Prämissen der Aufklärung schlichtweg nicht in Einklang zu bringen. Das war die Herausforderung, der sich die Ästhetik des 18. Jahrhunderts stellen musste: wie ließ sich „delightfull horror“ und „terrible joy“ erklären, ohne dass dabei ausschließlich auf die Entmachtung des Subjekts rekuriert wurde? Eine unendliche Größe, sei sie als Größe oder als Macht vorgestellt, erweist sich für den Betrachter bzw. die Betrachterin als zu groß – dem

²⁴⁰ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 105

²⁴¹ Dennis: *The Critical Works*. Vol. II, 524.

²⁴² Ebd., Vol I, S. 361

Unendlichen sind wir als endliche Wesen freilich immer unterlegen. Die für die Erhabenheitskonzeptionen von Longin bis Dennis und Dubos verbindlich gebliebene Konstruktion der Entmachtung des Subjekts und sein Verschwinden im Angesicht der erhabenen Natur deutete Addison in einer gewaltigen Umwälzung völlig um: die unendliche Natur schränke uns nicht ein, sondern werde ganz im Gegenteil zur Versinnlichung unserer eigenen Unendlichkeit:

„Our Imagination loves to be filled with an Object, or to grasp at any thing that is too big for its capacity. We are flung into a pleasing Astonishment at such unbounded Views, and feel a delightful Stillness and Amazement in the Soul at the Apprehension of them.“²⁴³

Der Blick in die unendlichen Weiten einer Berglandschaft wird zum ästhetischen Analogon unserer eigenen, inneren Freiheit. Der Blick geht „nicht auf enthusiastisches Ergriffen-werden, sondern auf spontanes Ergreifen des Großen.“²⁴⁴ Wir sind bei einem solchen Anblick vergnügt – der Grund dafür liegt in „der subjektiven Erfahrung unserer eigenen Freiheit und Unbeschränktheit im ungehinderten Umher-Schweifen-Lassen des Blicks“.²⁴⁵ Interessant ist die Entwicklung des Bildes, in das Dennis und Addison ihren Gefühlseindruck fassten: Dennis war fasziniert vom Schauern, das ihn angesichts der rauhen und wilden Gebirgsmassen anfiel, während Addison die Weite der Gebirgslandschaft vergnügte – der eine wollte heftige Affekte erregt, der andere eine Idee dargestellt haben.

2.1.3 Der negative Grund des Erhabenen

Während die Differenzierung und die doppelte Struktur der Ästhetik beibehalten und weiter verfestigt wird, verliert sich die Bindung des Erhabenen an die Idee der Freiheit vorerst wieder. Es wird Kants und nicht zuletzt Schillers Aufgabe und Programm werden, den „negativen Grund“ des Erhabenen zur Grundlage der indirekten Darstellung der Vernunftideen zu machen.

Als in vieler Hinsicht richtungsweisend kristallisierte sich die Ästhetik des Schreckens, die Burke in *Enquiry of our Ideas of the Beautiful and the sublime* verfolgte, heraus. Seine Schrift war in vielen Punkten entscheidend für die weitere Entwicklung des Erhabenen, und sei es nur dadurch, dass sie zum Widerspruch und zur Korrektur Anlass gegeben hat. Denn Burkes Konzept einer Ästhetik scheute sich nicht davor, ganz gegenaufklärerische Modelle ästhetischer Lust zu propagieren. Despotische Machtausübung oder blinder Gehorsam unter göttlich-strafende Gewalt waren die

²⁴³ Addison: *The Spectator*. Vol. III, S. 279

²⁴⁴ Barone: *Die Tradition des Erhabenen*, S. 47

²⁴⁵ Ebd., S. 47

Beispiele, mit denen Burke sein neues Konzept des Erhabenen charakterisierte.

Auf jeden Fall war der Einfluss seiner Schrift in mehrerer Hinsicht ein fruchtbarer Ausgangspunkt für die weitere Begriffsentwicklung des Erhabenen. Das lag zum einen in der Betonung des Schreckens, die Burke im Anschluss an die Longinische Tradition, bezeichnenderweise aber unter Ausklammerung der Freiheitskonzeption Addisons trifft. Zum anderen stellt Burkes sensualistisch-empirische Untersuchung den ersten Versuch dar, das Vergnügen am Erhabenen rein subjektiv zu begründen. Dass Burkes Versuch der subjektiven Erklärung ästhetischer Lust überhaupt nicht zu überzeugen wusste, änderte nichts daran, dass seitdem im ästhetischen Urteil die Bedingungen für Lust und Unlust im Subjekt anstatt im Objekt gesucht wurden.

Zunächst aber zum Schrecken: das Erhabene wird als erschütternde Macht, die die bis zum Selbstverlust gehende Gemütsbewegung auszulösen vermag, aufgefasst. Doch die pathetische Redefunktion, von der Longin ausgegangen war, musste im sensualistisch-empirischen Argumentationsmuster einem Affekt Platz machen. Der Schrecken ist mehr als alles andere geeignet, die heftigsten Affekte auszulösen:

„Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.“²⁴⁶

Die Erklärung unseres Vergnügens ist im übrigen ganz parallel zu Lessings „feiner Betrachtung“, mit der er im Briefwechsel über das Trauerspiel auf Mendelssohns Vorstoß bezüglich der Illusion reagierte: „Gemütsbewegungen als Gemütsbewegungen“²⁴⁷ sind angenehm.

Burkes Ästhetik des Schreckens ist gekennzeichnet von einer ganz klaren Entgegensetzung von Schönerm und Erhabenem, wobei das zweite jeweils als Negation des ersten charakterisiert ist: das Schöne ist „klein, zart, fein und hell“, das Erhabene ist „groß, solide und massiv, düster und dunkel.“²⁴⁸ Die Wirkungen des ersten sind Vergnügen und Liebe, die des zweiten Schmerz, angenehmes Grauen und Schrecken. Die Frage, warum Schmerz, Grauen und Schrecken überhaupt angenehm sein können, wurde von Burke - das wird bei aller systematischen Unausgewogenheit des Konzepts als sein „historische[s] Verdienst“²⁴⁹ gewürdigt – rein subjektiv begründet.

Die gemischte Empfindung, die das Erhabene schließlich ist, eine Vermischung aus Lust

²⁴⁶ Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. David Womersley. - London: Penguin Books 1998. Part I. Sect. VII, S. 86

²⁴⁷ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 126

²⁴⁸ Barone: *Die Tradition des Erhabenen*, S. 57

²⁴⁹ Ebd., S. 59

und Unlust, hat bei Burke ihren Sitz in der subjektiven Befindlichkeit der BetrachterInnen. Die Kontraktion der Nerven verursacht Schmerz. Die tiefste Dunkelheit etwa, ein Beispiel des schreckenerregenden Erhabenen, bewirke eine bis zum Schmerz gesteigerte übermäßige Anspannung der Sehnerven. Dieser Schmerz reinige die feineren Sinnesorgane von „troublesome incumbrance“²⁵⁰ und erzeuge so eine Form des Vergnügens.²⁵¹

Die Rezeption war gespalten. Die Beispiele, die Burke aufzählte, „verdienen“ es, so Mendelssohn beispielsweise, „mit Aufmerksamkeit gelesen zu werden.“²⁵² Weniger eingenommen war man allerdings vom Konzept als ganzem. „Allein das Gebäude taugt nichts“²⁵³, so lautete das einheilig abschätzige Urteil über die rein sensualistische Argumentation Burkes. Die Richtung, ästhetische Erfahrung subjektiv zu begründen, wurde freilich dennoch nicht mehr aufgegeben.

2.1.4 Die doppelte Ästhetik

Spätestens durch die strenge Dichotomie, in die Burke die Ästhetik zwingt, haben sich endgültig zwei verschiedene Kategorien etabliert. Die erste Kategorie ist die des Schönen, der eine zweite, davon unberührte Kategorie des Erhabenen zur Seite gestellt wird. Sämtliche ästhetische Begriffe lassen sich in dieser doppelten Struktur einem der beiden Kategorien zuordnen: Regelpoetik, Harmonie und Proportion, Freude und Wohlgefallen auf der einen Seite; Wirkungsästhetik, Unordnung und Streit, Schrecken und angenehmes Grauen auf der andern.

Während Burkes philosophischen System Unzulänglichkeit vorgeworfen wurde, erfuhren seine Beschreibungen und Beispiele größtenteils Interesse und Zustimmung. Dass, kurz gesagt, das Hässliche (Dunkelheit oder Lärm einerseits, das Schreckliche andererseits) gefallen könne, wurde bei ihm zum zentralen Punkt der Konzeption des Erhabenen. Von den vielen offen gebliebenen Punkten seines Systems wird Kant und in dessen philosophisch-ästhetischem Gefolge Schiller anknüpfen, die den von Burke endgültig fixiertem negativen Grund des Erhabenen übernehmen, diesem aber einen ganz anderen Platz zuweisen.

Lessing, dem die außergewöhnliche Stellung zukommt, mit der Integration des Hässlichen in der Kunst den „Anfang gemacht“²⁵⁴ zu haben, war von dem Konzept des Erhabenen bei Kant und Schiller im Übrigen denkbar weit entfernt: Dieser hatte das

²⁵⁰ Burke: *A Philosophical Enquiry*. Part IV. Sect. VII, S. 165

²⁵¹ Vgl. Barone, S.58 f.

²⁵² Mendelssohn: *Zu Burkes Enquiry*. JubA 3. 3.1, S. 248

²⁵³ Lessing: *An Mendelssohn*, 18. Feb. 1758. Bd. 9, S. 162

²⁵⁴ Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. - Königsberg: Bornträger 1853. S. 435, Anm. 1

Hässliche als „Ingerdiens zu gewissen vermischten Empfindungen“ nützlich gefunden. Um die sinnliche Wirkung des Mitleids erzielen zu können, wären hässliche Züge nun einmal notwendig, so Lessing, und rechtfertigte damit die grauenvollsten Handlungen und ekelhaftesten Gegenstände. Weil (und nur insofern) die Häutung des Marsyas oder die Hinrichtung Hektors zur gewünschten sinnlichen Wirkung direkt beitrugen, und die hässlichen Züge sich für eine größere Wirkungsabsicht funktionalisieren ließen, ist den KünstlerInnen ein „Gebrauch [...] zu machen vergönnet“.²⁵⁵

Das Erhabene hingegen ist spätestens in jener Form, die Kant ihm gegen wird, der Sinnlichkeit gerade entgegengesetzt. Die sinnliche Vorstellung hässlicher Gegenstände ist hier insofern von Bedeutung, als diese zur Erhebung über die Sinnlichkeit herausfordern können. Dass es zur Erhebung über die Sinnlichkeit kommen muss, weist freilich auf das anthropologische Problem der Unvereinbarkeit der sinnlichen und vernünftigen Natur des Menschen hin. Das Erhabene, so zeigt sich, erweist sich exakt als jene ästhetische Kategorie, die dazu geschickt ist, die beiden Naturen in ihrer Spannung und widerstreitenden Unvereinbarkeit zu erhalten. Sie wird zur Ästhetik der ausgehaltenen Widersprüche, insofern sie den Riss, der das „Ich“ selbst in zwei teilt, nicht zu versöhnen, sondern offen zu Tage treten lässt.

2.2 Kants Analytik des Erhabenen

Erkenntnistheoretisch bringt Kant diesen Riss mit dem Begriff des „Ding an sich“ auf den Punkt. Der Sache nach betrifft das „Ding an sich“ genau das Problem der Verbindung von erkennendem Subjekt und erkanntem Objekt. Mit dem „Ding an sich“ bezeichnet Kant „jenes Unbekannte, das wir paradoxerweise erst erzeugen, indem wir uns damit bekannt machen; wir können alles nur als das erfassen, was es für uns ist.“²⁵⁶ Denn in dem Moment, in dem wir einen Gegenstand erkennen, bzw. etwas Gegenstand unserer Erkenntnis werden kann, ist er immer schon das, was er für uns ist; was er an sich ist, bleibt unergründbar. Was ein Gegenstand unabhängig von Erkenntnis ist, muss sich dieser selbstverständlich entziehen. Die Folge davon ist die Abwendung vom Ding an sich und die Hinwendung zum erkennenden Subjekt und den Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung: „ein Subjekt-unabhängiges Ding ist ein Unding.“²⁵⁷

Damit vollzieht sich durch Kant eine „kopernikanische Wende“ in der Philosophie, die

²⁵⁵ Lessing: *Laokoon*, S. 173

²⁵⁶ Safranski: *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, S. 355

²⁵⁷ Ebd., S. 351

den Riss zwischen dem erkannten Objekt und dem Ding an sich zu kitten versucht, indem das Ding an sich einfach aus dem Erkenntnisprozess ausgeklammert wird. Das erkennende Subjekt wird zum Dreh- und Angelpunkt der Erkenntnis, denn die „Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten.“²⁵⁸

Wenn aber die Inhalte der Erkenntnis nicht mehr „an sich“ zugänglich sind, sondern sich geradezu im Gegenteil nach unseren Vorstellungen richten müssen, dann steht das erkannte Objekt natürlich nicht mehr länger im Zentrum philosophischen Interesses. Ohne also über den eigentlichen Inhalt einer Erkenntnis zu diskutieren, untersucht Kant die Struktur des Erkenntnisaktes, also die Bedingungen der Möglichkeiten, unter denen der Erkenntnisprozess stattfinden kann.

Jede Erkenntnis benötigt ein Fundament, einen letzten Grund, auf dem sie aufbauen kann. Solche Gewissheiten lassen sich nun nicht in der Erfahrung finden, sie müssen vielmehr in den die Erfahrung ermöglichenden Bedingungen anzutreffen sein. Diese vor aller Erfahrung liegenden Gewissheiten sind die Prinzipien a priori unseres Verstandes wie Raum, Zeit und Kausalität. Sie liegen vor jeder Erfahrung, gelten aber für jede Erfahrung. Das heißt nichts anderes, als dass alle Gegenstände der Erkenntnis, mithin die gesamte uns erscheinende Welt, diesen Prinzipien folgen müssen. Es ist gar kein Gegenstand der Erfahrung möglich, der außerhalb der Zeit oder außerhalb des Kausalitätsprinzips liegt, sofern er Gegenstand der Erfahrung wird. Selbst der Mensch ist, sobald er sich selbst betrachtet, als Gegenstand seiner Erfahrung nichts anderes als ein Objekt der erscheinenden Welt, das nach den Gesetzmäßigkeiten des Verstandes erfasst werden kann. Er ist somit eingespannt in zeitlich-räumliche Bedingtheit, in Notwendigkeiten und Kausalitäten.

Der Mensch ist aber nicht nur Gegenstand der Erfahrung, er ist gleichzeitig auch erkennendes Subjekt. Als Objekt der Erkenntnis befindet sich der Mensch also eingespannt in die Gesetzmäßigkeiten der Notwendigkeit, denn „von außen gesehen, finden wir keine Freiheit in uns, sondern nur Kausalitäten und Determinationen. Von innen aber erleben wir die Freiheit“²⁵⁹, denn als erkennendes Subjekt sind wir das „Ding an sich“, das aus Freiheit handelt, das zumindest die Freiheit spürt, aus der es handeln soll.

Neurologische Erkenntnisse über die Unfreiheit des Mensch lesen sich in dieser Argumentation freilich wenig erschütternd: in einer Objektwelt, in der alles nach Kausalitäten funktioniert, weil alles nur unter dem Kausalitätsprinzip angeschaut

²⁵⁸ Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Werke in 12 Bd. Hg. Wilhelm Weischedel. - Frankfurt / Main: Suhrkamp 1977. Bd. 1. Vorrede, S. 26

²⁵⁹ Safranski: *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, S. 355

werden kann, wird sich notwendigerweise nichts anderes als Kausalität und Bedingtsein finden lassen. Willensfreiheit ließe sich empirisch nicht widerlegen (im Übrigen auch nicht bestätigen), da Freiheit des Willens schlicht kein Gegenstand der empirischen Erfahrung, sondern des Erlebens ist.

Natur und Freiheit bilden die zwei sich entfremdeten Bereiche, in denen sich der Mensch gleichermaßen bewegt. Die Natur ist hierbei der Bereich, der unter den Gesetzmäßigkeiten des Verstandes steht und alles Naturgeschehen aus Notwendigkeit abgeleitet werden kann. Das Bewusstsein von Freiheit hingegen ermöglicht dem Menschen ein von Zwängen unabhängiges und damit selbst bestimmtes und moralisches Handeln. Dieser Bereich der Freiheit steht unter dem Gesetz der Vernunft.

„Wenn also der Verstand in der Natur kein Ziel und keinen Zweck, kein teleologisches Prinzip entdecken kann; und wenn die praktische Vernunft andererseits im freien Handeln solche Ziele und Zwecke als das Gesollte und Gewollte kennt, so besteht die Gefahr, dass die Welt [...] in zwei Paralleluniversen auseinanderbricht.“²⁶⁰

Die Gesetzmäßigkeiten des Verstandes und die Ansprüche der Vernunft sind zwei Bereiche, die keine einheitliche Erkenntnis ermöglichen, sondern vielmehr zwei auseinander brechende Erfahrungswelten bilden. Hier setzt das ästhetische Urteil an, das zwischen die beiden hinein konstruiert wird und ihre Vermittlung ermöglichen soll.

2.1.1 Die ästhetische Urteilskraft

Die Einheit der unterschiedlichen Vermögen des Menschen ist nur unter der Bedingung möglich, dass „die Synthesis von Verstand und Sinnlichkeit als transzendente Voraussetzung von Erfahrung nur Gegenstand der Erforschung werden kann, wenn sie nicht zum Inhalt eines Wissens, sondern zum Gegenstand ästhetischer Reflexion gemacht wird.“²⁶¹ Denn nur über diesen Umweg kann die „Einheit der Bereiche von Natur und Freiheit über den Modus eines subjektiven Reflexionsurteils zur Darstellung“²⁶² kommen. Dieses Reflexionsurteil muss ästhetisch sein, da es auf einem Affiziert-sein der Sinne durch die Vorstellung eines Objekts beruht. Reflektiert ist es, weil auf das erkennende Subjekt zurück gesehen wird. Der Gegenstand dieser Reflexion ist nichts anderes als die Struktur des ästhetischen Urteils.

Es beruht die „Struktur des Geschmacksurteils auf derselben subjektiven Bedingung, wie das Erkenntnisurteil, nämlich auf der harmonischen Proportion von

²⁶⁰ Safranski: *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, S. 356f.

²⁶¹ Feger: *Die Macht der Einbildungskraft*, S.10

²⁶² Ehrenspeck: *Schiller und die Realisierung von Freiheit und Sittlichkeit im Medium ästhetischer Bildung*. In: *Die Realität des Idealisten*, S. 305 – 342, hier S. 320

Einbildungskraft und Verstand.“²⁶³ Das ästhetische Urteil reflektiert nun auf seine eigene Struktur, derart, dass es „jede gegebene Vorstellung auf die Zusammenstimmung von Einbildungskraft und Verstand hin untersucht.“²⁶⁴ Die Zusammenstimmung bzw. die Bewusstwerdung dieser Zusammenstimmung ist von dem subjektiven Gefühl der Lust (das ja gerade als die Übereinstimmung der verschiedenen Vermögen definiert ist) begleitet.

Durch dieses Gefühl der Lust erfüllt die Vorstellung des Gegenstandes, der ein ästhetisches Urteil auslöst, einen „Zweck“: nämlich den, die Vermögen, die an dem ästhetischen Urteil beteiligt sind – Einbildungskraft und Verstand bzw. Vernunft - zu befördern und uns ihrer bewusst zu werden. Es ist jetzt aber ein Gegenstand der Natur, der für unsere inneren, subjektiven Vermögen zweckmäßig ist. Diese Übereinstimmung „nötigt den Betrachter, die Natur so zu interpretieren, als sei sie zweckmäßig für ihn eingerichtet“²⁶⁵, dass die Wirklichkeit also nach den Gesetzen der Vernunft existiere. Die Vernunft, deren Anforderungen nur unter der Bedingung der Freiheit denkbar und erfüllbar sind, bekommt im ästhetischen Urteil also eine Entsprechung, derart, dass die Natur, die nach Gesetzmäßigkeiten und Notwendigkeiten funktioniert, so angesehen werden kann, als ob sie nach den Gesetzen der Vernunft konstruiert wäre.

Damit ist der Boden geschaffen, auf dem das „Problem der transzendentalphilosophischen Fundamentalaporie, die Mittel der theoretischen Vernunft mit den Zwecken der praktischen“²⁶⁶ zusammen denken zu können, gelöst werden kann: die innere Möglichkeit des Subjekts, sich selbst das Gesetz zu geben und die äußere Möglichkeit der Übereinstimmung der Natur mit diesem Gesetz, schaffen den Brückenschlag zwischen theoretischer und praktischer Vernunft.

Das ästhetische Urteil legt in die Natur eine Gesetzmäßigkeit, deren Übereinstimmung mit den Anforderungen der Vernunft Lust erzeugt.

2.1.2 Das Prinzip des Erhabenen

Der Gegenstand der Betrachtung ist nunmehr nicht mehr das dargestellte Objekt, sondern die Betrachtung selbst bzw. die Art und Weise, wie ein ästhetisches Urteil überhaupt zu Stande kommt. Wie bereits gezeigt wurde, beruht das ästhetische Urteil

²⁶³ Mein, Georg: *Die Konzeption des Schönen. Der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik: Kant – Moritz – Hölderlin – Schiller*. - Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2000, S. 178

²⁶⁴ Feger: *Die Macht der Einbildungskraft*, S. 10

²⁶⁵ Mein: *Die Konzeption des Schönen*, S. 181

²⁶⁶ Feger: *Die Macht der Einbildungskraft*, S. 286

auf dem Verhältnis der Gemütsvermögen Einbildungskraft und Verstand bzw. Vernunft. Diese Vermögen können grundsätzlich auf zwei Arten zueinander in Beziehung stehen. Sie können, wie es beim Schönen der Fall ist, in Harmonie und Übereinstimmung zu einander stehen. Diese Harmonie gewährt einen direkten Lustgewinn, der mit dem Prädikat „schön“ bezeichnet wird. Dass überhaupt etwas als schön bezeichnet werden kann, liegt nun nicht in der besonderen Beschaffenheit der Natur – dass sie selbst als „schön“ bezeichnet wird, liegt in der als „Subreption“ bezeichneten Vertauschung – sondern in der Struktur der Beziehungen der Gemütsvermögen zueinander.

Es ist aber auch möglich, dass Einbildungskraft und Verstand einander widerstreiten. Während im ersten Fall die Natur so angesehen wird, als ob sie „zweckmäßig“ für die Ansprüche des Menschen eingerichtet wäre, zeigt sich die Natur in diesem Fall zunächst als „zweckwidrig.“ Zweckwidrig ist sie insofern, als die Einbildungskraft einen Gegenstand vorstellt, der die Vermögen des Menschen, diese Vorstellung im weitesten Sinne 'bewältigen' zu können, übersteigt. Erst in einem zweiten Schritt kommt es durch die höhere Kraft der Vernunft zu einer Zweckmäßigkeit und „indirecte[n]“ Lust.

2.1.3 Das Theoretisch-Erhabene

Wenn ein Gegenstand allein aufgrund seiner Größe, das Vermögen ihn zu fassen, übersteigt, so nennt Kant ihn ein Mathematischerhabenes. Es ist eine „Forderung der Vernunft, jede gegebene Größe 'in eine Anschauung' zusammenzufassen.“²⁶⁷ Die Aufnahme eines Gegenstandes zerfällt in zwei Teile: die Auffassung verschiedener Teile und die Zusammenfassung in eine Anschauung. In der Zusammenfassung dessen, was im ersten Teil aufgenommen wurde, gibt es aber „ein Größtes“²⁶⁸, über das die Einbildungskraft nicht hinaus kann.

„Denn, wenn die Auffassung so weit gelagert ist, daß die zuerst aufgefaßten Teilvorstellungen der Sinnesanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indes daß diese zu Auffassung mehrerer fortrückt: so verliert sie auf der einen Seite eben so viel, als sie auf der andern gewinnt, und in der Zusammenfassung ist ein Größtes, über welches sie nicht hinauskommen kann.“²⁶⁹

Die einschlägigen Beispiele einer „erhabenen Größe“ (ungeachtet des Umstands, dass 'erhaben kein Prädikat der Gegenstände ist, bezeichnet selbst Kant sie zeitweise so) sind Ozean, Sternenhimmel oder auch die Mannigfaltigkeit der Natur – also Gegenstände, die in ihrer Vielfalt oder ihrer Ausdehnung die Idee der Unendlichkeit bei sich führen. Die Idee der Unendlichkeit ist ein für die Konzeption des Erhabenen aufschlussreicher

²⁶⁷ Barone: *Die Tradition des Erhabenen*, S. 101

²⁶⁸ Kant: *Werke*, Bd. X., S. 173

²⁶⁹ Ebd., S. 173 f.

Begriff. Alles, was unendlich scheint, muss notwendiger Weise der Einbildungskraft zweckwidrig sein. Sie kann schlicht und ergreifend keine Anschauung geben, die der Unendlichkeit gerecht werden würde - das Unendliche ist schließlich kein Gegenstand einer sinnlichen Erfahrung. Gleichzeitig aber lässt das notwendige Scheitern der Einbildungskraft eine andere Kraft ins uns fühlbar werden. Die Forderung, selbst unendliche Mannigfaltigkeit unter eine Einheit zusammenfassen zu können, ist, wie gesagt, eine Forderung der Vernunft. Das Unlust bereitende Scheitern der Einbildungskraft macht uns die Forderung fühlbar – und die Forderung beweist unsere Vernunft, mithin „ein Gefühl, daß wir reine selbständige Vernunft haben“.²⁷⁰

Unendlichkeit und Totalität sind Ideen der Vernunft, die in der Erfahrung nie anzutreffen sind. Es sind Begriffe, die wir nicht aus Erfahrung lernen können, die aber für unsere Erfahrungen gelten müssen. Es ist freilich möglich, die

„Idee der Totalität 'der Weltanschauung, als bloßer Erscheinung, zum Substrat' unterzulegen und damit 'das Unendliche der Sinnenwelt, in der rein intellektuellen Größenschätzung, unter einem Begriffe ganz' zusammenzufassen.“²⁷¹

So macht uns das Scheitern der Einbildungskraft (ein zur Sinnlichkeit des Menschen gehörendes Vermögen) ein Vermögen fühlbar, das sich unabhängig über alles erheben kann, was uns als Sinnenwesen überwältigt.

2.1.4 Das Praktisch-Erhabene

Es kann aber auch die furchtbare Natur sein, die uns unsere Ohnmacht fühlen lässt. Hier wirkt die Natur nicht ob ihrer Größe, sondern ob ihrer Macht, die sie darstellt, überwältigend. Ein Gegenstand, dem wir hoffnungslos unterlegen sind, ist ein Gegenstand der Furcht. Furcht, „Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heiliger Schauer“²⁷² sind dann auch die Erklärungen, die Kant zur Umschreibung der Wirkung der furchtbaren Natur anbietet. Erklärungen, die aus der Schreckensästhetik Edmund Burkes bekannt sind und denen, so legt es die Verwendung seiner Beispiel nahe, sich Kant anschließt. Während er phänomenologisch den Beobachtungen von „Burke und viele[n] scharfsinnige[n] Männer[n] unter uns“²⁷³ folgen will, so ist doch die Ferne bemerkenswert, die die Erklärung des Vergnügens der ausdrücklich gleichen Phänomene einnimmt. Während die Übung der feineren Sinnesorgane, die durch schreckliche Gegenstände wie tiefe Dunkelheit bewirkt werde, bei Burke ein wackeliges Konstrukt aus sensualistischen Mutmaßungen ergeben hatten,

²⁷⁰ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werke, Bd. X, S. 182

²⁷¹ Barone: *Tradition des Erhabenen*, S. 101

²⁷² Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werke, Bd. X, S. 195

²⁷³ Ebd., S. 204

legt Kant nun in das Gefühl, das uns beim Anblick furchtbarer (Natur-) Macht ergreift, die Vergewisserung bzw. die Erhöhung zum freien Vernunftwesen.

„Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung“²⁷⁴

sind Beispiele einer Naturmacht, gegen die die Macht des Menschen nichts vermag. Gegen die zerstörende Kraft eines Vulkans oder eines Orkans gibt es keine Möglichkeit des Widerstandes, zu überwältigend ist die Macht, die von den von Kant genannten Beispielen der zum Dynamisch-Erhabenen tauglichen Naturmacht ausgeht.

In der Überwältigung unserer Widerstehungskräfte im Angesicht einer solchen übergroßen Macht wird ein „Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns [geweckt], welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“²⁷⁵ Denn die Naturmacht ist freilich eine physische Macht, und als solche beschränkt sich der Bereich, in dem sie ihre – hier zugegebener Maßen unüberwindliche – Gewalt ausüben kann bzw. wo diese Geltung hat, auf die „physische Welt.“ Damit aber ist der Untergang des Menschen noch lange nicht besiegelt, da der Mensch ein Bürger zweier Welten ist, das „Mittelding von Vieh und Engel“²⁷⁶, kurz, nicht auf die physische Welt einzugrenzen ist. Das, was als „Vereinbarkeit des Unvereinbaren“²⁷⁷ die Anthropologie vor geradezu unlösbare Schwierigkeiten stellte, erfährt ästhetisch in der Konzeption des Erhabenen bei Kant vielleicht seinen entschiedensten Widerhall. Was dort freilich unauflösbare Schwierigkeit war, wird hier zum Nutzen umgedeutet: die Naturmacht kann uns unsere „physische Ohnmacht“²⁷⁸ fühlen lassen – allerdings nur diese. Das Widerstehungsvermögen „ganz anderer Art“ – nämlich intelligibler – kann durch die physische Macht der Natur schlicht nicht berührt werden. Die Naturmacht ist insofern erhaben, als sie unsere Kraft aufruft,

„um das, wofür wir besorgt sind (Güter, Gesundheit und Leben) als klein, und daher ihre Macht (der wir in Ansehung dieser Stücke allerdings unterworfen sind) für uns und unsere Persönlichkeit dem ohngeachtet doch für keine solche Gewalt ansehen, unter die wir uns zu beugen hätten.“²⁷⁹

Kants Kritik der Urteilskraft gelang es, die Entwicklung einer subjektiven Begründung unseres Vergnügens im ästhetischen Urteil zu einem philosophisch befriedigenden Ende gebracht zu haben. Das hatte bekanntlich Burke auch versucht, allein er blieb lediglich

²⁷⁴ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werke. Bd. X., S. 185

²⁷⁵ Ebd., S. 185

²⁷⁶ Schiller: *Ueber den Versuch*. NA 20, S. 47

²⁷⁷ Riedel, Wolfgang: *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der "Philosophischen Briefe"*. - Würzburg: Königshausen & Neumann 1985, S. 61

²⁷⁸ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werke. Bd. X, S. 185 f.

²⁷⁹ Ebd., S. 186

als „großer Beobachter der Natur“²⁸⁰ geschätzt. Angesichts seines als defizitär erlebten philosophischen Ansatzes hingegen wünschte sich Mendelssohn noch, dass die in dieser Hinsicht seiner Meinung nach avancierteren Deutschen den Beobachtungen „mit [...] Vernunftschlüssen auf dem Fuße nach[folgen]“²⁸¹ würden.

Diesem Wunsch ist Kant und die kritische Wendung auf die Bedingungen der Möglichkeiten eines Urteils überhaupt nachgekommen. In radikaler Abkehr von den Bestimmungen des objektiven Gegenstands ließ er den Grund unseres Vergnügens ausschließlich in der Struktur des Urteils liegen

- was ihm bezeichnender Weise den Vorwurf des Mangels von Schiller selbst einbrachte, der die objektive Bestimmung des Schönen sich in Kallias und Anmut und Würde zur Aufgabe setzte, freilich nicht ohne dadurch in erhebliche systematische Schwierigkeiten zu geraten.

Die vielleicht folgenschwerste Umwälzung, die ab Kants Kritik der Urteilskraft zu den philosophisch ausgemachten Punkten zählte, war die Aufdeckung des „Projektionsmechanismus“, die jedem ästhetischen Urteil innewohnt. Das Urteil, das wir fällen, bezeichnet demnach nie eine Eigenschaft des Objekts selbst, sondern ist lediglich Ausdruck des subjektiven Verhältnisses des Betrachters bzw. der Betrachterin zum Gegenstand. Die Beurteilung eines Gegenstandes als „schön“ oder „erhaben“ unterliegt einer „Subreption“, also der fälschlichen Zuschreibung einer Eigenschaft zu dem Gegenstand, die doch eine Sache des Gemüts ist: die Natur als solche nennt Kant lediglich „gräßlich“²⁸² und für Schiller ist sie ohnehin nicht mehr als nichtswürdig und für sich genommen bedeutungslos.

3 Ästhetik der ausgehaltenen Widersprüche

3.1 Natur- und Kulturzustand

Natur wird freilich an einer anderen Stelle von Schiller als der positive Ausgangspunkt einer ganzen Philosophie inszeniert: In Über naive und sentimentalische Dichtung wird das Leben im Zustand der Natur als die nunmehr verlorene Einheit aufgewertet. Nur scheinbar und nicht ohne eben jenen Mechanismus der Subreption allerdings, wie

²⁸⁰ Mendelssohn: *Philosophische Schriften*, JubA Bd. 1, S. 400

²⁸¹ Mendelssohn: *Rezensionsartikel in Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. JubA Bd. IV, S. 216

²⁸² Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werke. Bd. 10, S. 166

anschaulich nach gezeichnet worden ist²⁸³. Denn die Begriffe 'naiv' und 'sentimentalisch' selbst, deren Aufschlüsselung, nachdem Schiller sie selbst in unterschiedlichen Bedeutungen gebrauchte, kompliziert genug ist, sind zwei vor allem aufgrund ihres wechselseitigen Bedingungsverhältnisses bestimmte Kategorien.

Von den gängigen Erklärungen des Phänomens des Naiven war Schiller, wie er in einem Brief an Körner bekundete, „mit keiner [...] zufrieden“²⁸⁴. Mendelssohn beschreibt das „Naive des sittlichen Charakters in der Einfalt im Aeüßerlichen, die ohne es zu wollen, innere Würde verrät.“²⁸⁵ Der „Ursprung“ des Naiven läge in einer „von Kunst, Verstellung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele“²⁸⁶, wies Sulzer dem Naiven einen quasi objektiven Status zu. Gemeinsam war den Erklärungen eben das, woran sich Schillers Kritik entzündete, nämlich der Bestimmung des Naiven als „substantielle Kategorie“²⁸⁷. Schiller fasst die Kategorien des Naiven und Sentimentalischen zunächst nicht als Gattungs- oder Epochenbegriff, sondern als „Verhältnißbegriffe“²⁸⁸: Das Naive setzt das sentimentalische Interesse immer voraus, da ohne das Zweite das Erste ganz ohne Bedeutung bliebe. Das Problem ist im Grunde schon aus der Struktur von Anmut und Würde bekannt. Anmut bezeichnet bekanntlich jene „automatische“ und unbewusste Übereinstimmung von Sinnlichkeit und Vernunft, sodass „schöne Seelen“ immerfort den Gesetzen der Vernunft gehorchen, ohne sich jemals des Vernunftgesetzes überhaupt bewusst werden zu können. Die Bestimmung des Menschen zur Freiheit bleibt in der Anmut freilich ewig unerfüllt; die Natur handelt in ihr zwar pflichtgetreu, jedoch ohne Bewusstsein dieser Pflicht. Die Bestimmung, sich nach vernünftigen Gesetzen selbst das Gesetz geben und also frei handeln zu können, kommt jenen Mensch zu, die außerhalb dieser Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft stehen. Denn wie Schiller ja nicht zuletzt in der Theorie zum Erhabenen ausführte, braucht es, um sich der Versicherung des unabhängigen Vermögens der Vernunft, die Niederlage der Sinnlichkeit: die „physische Ohnmacht“ ist einer der Voraussetzungen, um überhaupt das Vermögen zur autonomen Selbstbestimmung fühlbar machen zu können. Ohne dem Bewusstsein eines Mangels macht eine Kategorie des erfüllten Zustandes schlicht keinen Sinn und keine Bedeutung.

²⁸³ Vgl. Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 103 ff.

²⁸⁴ Schiller an Körner, 4. Okt. 1793. NA 26, S. 289. Vgl. Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 194

²⁸⁵ Mendelssohn: *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*. Ästh. Schriften in Auswahl. Hg. von Otto Best. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974. S. 207-246, hier S. 240

²⁸⁶ Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Neue verm. Zweyte Aufl., 'Naiv' III, S. 409

²⁸⁷ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 194

²⁸⁸ Schlegel: *Vorlesungen über Ästh.* 1, Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Hg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles. - Paderborn, Wien: Schöningh 1989, S. 765

Um über ein anderes Beispiel zurück zum Naiven zu kommen: der Begriff der Gesundheit macht nur Sinn, wenn es das Kranke gibt. Genau in dieses Bild kleidet Schiller seine Definition der Kategorien des Naiven und Sentimentalischen: „Unser Gefühl für die Natur gleicht dem Gefühl des Kranken für die Gesundheit.“²⁸⁹ Wie auch immer das Naive nun gefasst werden wird, als unverdorbene Seele oder als Einfalt oder Einheit, es ist nur denkbar als Gegenbegriff zu etwas anderem: also als Kategorie, die durch das Verhältnis zu einer entgegengesetzten Kategorie bestimmt wird.

Freilich bleibt Schiller in den Spuren, die Mendelssohn und Sulzer dem Naiven gewiesen haben, insofern für ihn „naiv“ ein Prädikat der natürlichen, unverdorbenen Einheit bzw. unreflektierten Einfalt bezeichnet. Der entscheidende Punkt aber liegt darin, dass Schiller den besprochenen „Projektionscharakter solcher Fiktionen“²⁹⁰ aufdeckt. Denn erst aus einer Position der Reflexion und dem Bewusstsein verllorener Einheit kann überhaupt eine Kategorie der unreflektierten und unreflektierbaren Einheit Konturen gewinnen. Erst aus der Perspektive und für den Blick der sentimentalisch gestimmten BetrachterInnen kann das Naive überhaupt entstehen. Oder, anders gesagt: „Für wen ist denn das sogenannte Naive naiv, außer für den Sentimentalen?“²⁹¹

Damit aber sind entscheidende Punkte zur Beurteilung des Naiven festgehalten: es ist also nicht die Natur oder der Naturzustand, der „naiv“ genannt werden sollte, es ist vielmehr, analog zum Erhabenen, eine auf Subreption beruhende Zuschreibung des Prädikats zu einem Gegenstand, wo es doch ein Prädikat der Betrachtung ist. Es ist keine Eigenschaft des Gegenstandes, dem Naturzustand, sondern „das Prädikat eines sentimentalisch gestimmten Beobachters für Dinge, die ihm als 'einig mit sich selbst' erscheinen.“²⁹² Die Natur an sich ist im eigentlichen Sinn nicht naiv – sie wird es durch die sentimentalische Betrachtungsweise, denn sie ist es, „das der Natur das naive Ansehen aufdrückt.“²⁹³

Naiv nennen wir also einen Gegenstand, der die Idee der Einheit mit sich selbst widerspiegelt und setzen den Naturzustand mit dem Naiven gleich; die Natur ist dabei aber nie mehr als die Projektionsfläche, auf der sich die Ideen, die der „Sentimentale“ zuvor in sie hinein gelegt hat, spiegeln. Die Natur an sich ist freilich völlig nichtssagend. Was Achtung verdient, liegt allein in der Idee, die der „Sentimentale“ in sie legen und dann an ihr erfahren könne. Und nur bis hier her und nicht weiter geht auch das Interesse, das wir für die Natur nehmen: nur sofern sie „zum Naiven

²⁸⁹ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. NA 20, S. 431

²⁹⁰ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 194

²⁹¹ Schlegel: *Vorlesungen über Ästh. I*, S. 765

²⁹² Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 199

²⁹³ Ebd., S. 199

tauglich“²⁹⁴ ist, ist die Natur interessant. Und dieses Interesse besteht nicht in der Hochschätzung der Natur, sondern an der sentimentlichen Rührung am Naiven.²⁹⁵

Der Naturbegriff, mit dem hier operiert wird, ist nach ästhetischen Interessen konstruiert: damit die Natur zum Zeichenträger des Naiven werden kann, muss die Natur entsprechend „geliftet“ werden. Das „an sich gleichgültige[s] Einerlei“²⁹⁶ ist nur insofern relevant, als es zur „Darstellung unserer verlorenen Kindheit“ und „unserer höchsten Vollendung im Ideale“²⁹⁷ dienen kann. Nur in diesem sehr eingeschränkten, bzw. sentimentalisch begradigten Naturbegriff kommt der Natur überhaupt Bedeutung zu. Wie sehr sich ein solcher Naturbegriff nach den Anforderungen des ästhetischen Systems strecken musste, zeigt schließlich auch, dass es Schiller als notwendig erachtete, die „wahre“ und „wirklichen Natur“²⁹⁸ zu trennen. So wäre zwar jede Äußerung der Natur ein Teil der „wirklichen“, deshalb aber noch lange nicht Bestimmung der „wahren“ menschlichen!

3.1.1 Sentimentalische Dichtung und erhabene Kunst

Die Nachahmung der Natur ist also eigentlich bedeutungslos und noch lange keine „naive“ Kunst. Denn eine solche Sicht würde vergessen, dass nicht die Natur an sich, sondern die Idee der Einheit, die der sentimentalische Blick der Natur unterschiebt, das Phänomen des Naiven bezeichnet. Eine solche Sicht würde ausblenden, dass die Natur nur als Projektionsfläche für Ideen zum Naiven tauglich“, nicht aber „an sich“ naiv sein kann. Und unser Interesse an der Natur nicht in der Hochschätzung der Natur, sondern in der sentimentalischen Rührung, die wir an ihr nehmen besteht. Welchen Grund es geben könne, den „bemooste[n] Stein“²⁹⁹ höchzuschätzen, ist Schiller stets unklar geblieben: die Natur als solche ist für ihn nur „Zeichenmaterial ohne eigene Bedeutung“.³⁰⁰

Gerade in diesem Irrtum, die „gemeine“ Nachahmung der Natur wäre die Kunst des naiven Dichters, liegt die größte Gefahr für die naive Kunst: „die naive Poesie aber bringt es auf den Glauben, als wenn schon die bloße Empfindung, der bloße Humor, die bloße Nachahmung wirklicher Natur den Dichter ausmache.“³⁰¹ Wo sich Dichter an die

²⁹⁴ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 195

²⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 193 ff.

²⁹⁶ Ebd., S. 195

²⁹⁷ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. NA 20, S. 414

²⁹⁸ Ebd., S. 476

²⁹⁹ Ebd., S. 414

³⁰⁰ Ebd., S. 456

³⁰¹ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 479

Nachahmung der „wirklichen Natur“ machen – also die unbeschönigte, die nicht gereinigte Natur, die doch als Idee des sentimentatischen Gemüts dem Naiven immer untergeschoben werden muss – da werden ihre Werke nur „Abgeschmacktheiten“³⁰² und „Armseligkeiten“³⁰³ hervorbringen.

Das Kennzeichen naiver Dichtung ist zwar das Fehlen von Reflexion - die Umkehrung dessen führt freilich noch lange nicht zu wahrer naiver Dichtkunst. Im Gegenteil, wenn die Poesie, die sich der Wirklichkeit nähert, „anstatt die wahre Natur nachzuahmen, nur den geistlosen und unedlen Ausdruck der wirklichen erreicht“³⁰⁴, verliert sie sich nur in „Trivialitäten“ und „unsäglichen Platituden“. Denn es ist der Aufgabe und dem Wesen der Kunst gerade entgegen gesetzt, Gegenstände, „die einen schon aus der wirklichen Welt herausängstigen, in der dichterischen sorgfältig aufbewahrt und nach dem Leben konterfeit zu sehen.“³⁰⁵ Wenn die Nachahmung der Natur zu schöner Kunst werden soll, so ist das ohne eine doppelte Absicherung nicht möglich. Die Natur muss zum Naiven tauglich, und die Empfindungen des Dichters dürfen nicht gemein sein: „So weit die Natur in ihnen und ausser ihnen schön ist, sind es auch die Dichtungen der Alten; wird hingegen die Natur gemein, so ist auch der Geist aus ihren Dichtungen gewichen.“³⁰⁶

Wenn sich nun der naive Dichter einem zu rohen Stoff annimmt, wird der „Leser von feinem Gefühl [...] eine gewisse Leere und einen Überdruß“³⁰⁷ empfinden. Wie sich Schiller die - naive - „Schilderungen der weiblichen Natur, des Verhältnisses zwischen beiden Geschlechtern und der Liebe insbesondere“³⁰⁸ vorstellt, bleibt im Dunkeln. Denn auch wenn das „Verhältnis der Geschlechter [und der] Affekt der Liebe eines edlern Charakters“³⁰⁹ grundsätzlich fähig sein sollte, und die modernen naiven Dichter das auch zu Wege gebracht hätten, bleibt letztlich doch nur der Rat, einen solchen „zu rohen Stoff“ zu vergeistigen bzw. die Einschätzung, dass keiner der naiven Dichter diese „Klippe ganz vermieden“³¹⁰ hätte:

„Hier wäre nun für die Alten der Fall gewesen, einen von außen zu rohen Stoff von innen heraus durch das Subjekt zu vergeistigen, den poetischen Gehalt, der der äußern Empfindung gemangelt hatte, durch Reflexion nachzuholen, die Natur durch die Idee zu ergänzen, mit einem Worte, durch eine sentimentalische Operation aus einem beschränkten

³⁰² Ebd., S. 477

³⁰³ Ebd., S. 480

³⁰⁴ Ebd., S. 480

³⁰⁵ Ebd., S. 477

³⁰⁶ Ebd., S. 478, Anm.

³⁰⁷ Ebd., S. 478, Anm.

³⁰⁸ Ebd., S. 478, Anm.

³⁰⁹ Ebd., S. 478, Anm.

³¹⁰ Ebd., S. 478

Objekt ein unendliches zu machen.“³¹¹

Also verhält es sich mit der Nachahmung hässlicher Natur so: sie muss durch eine sentimentalische Operation behandelt werden, da der Eindruck allein „Abgeschmacktheit“ oder doch zumindest Platttheit und Leere wäre. Denn wo die „Natur in ihnen und außer ihnen [...] gemein“³¹² wird, muss sie, um es mit einem Wort zu sagen, vergeistigt werden.

Es stünde dem Künstler zwar frei, auch schlechte Natur nachzuahmen – die Satire beispielsweise erfordere das ja definitionsmäßig – doch ist es nur da der Darstellung wert, wo die „schöne Natur [des Dichters!] den Gegenstand übertragen“³¹³ kann. Interessant ist, wie Schiller an diesem Punkt das wechselseitige Bedingungsverhältnis des Naiven und Sentimentalischen streift: der Charakter des Naiven bestehe in der „schönen Zusammenstimmung von Empfinden und Denken“³¹⁴, nur um diese Definition sogleich als „Idee, die in der Wirklichkeit nie ganz erreicht wird“³¹⁵ als Idee des sentimentalisch gestimmten Menschen zu relativieren.

Das Geschäft des naiven Dichters ist „mit der äussern Empfindung geendigt“³¹⁶ und bleibt insofern immer von äußeren Eindrücken abhängig; der sentimentalische Dichter aber kann nicht mehr „natürlich“ empfinden: er empfindet, wie es in einer der vielen Differenzierungen heißt, „das Natürliche.“ Der Unterschied liegt darin, dass die sentimentalische Kunst sich eben gerade nicht durch die äußere Empfindung, sondern durch Reflexion auszeichnet. Der Bezugspunkt ist nicht mehr die „schöne“ oder „wahre“ (die Attribute der zum Naiven tauglichen) Natur, sondern liegt dahinter: der sentimentalische Dichter bezieht „sein poetisches Sujet auf das Ideal, das es in der Gegenwart mangelt“.³¹⁷ Dadurch hat es der sentimentalische Dichter immer mit zwei Vorstellungen zu tun: zum einen mit der „Wirklichkeit als Grenze“, zum anderen mit der „Idee als dem Unendlichen“³¹⁸. Deshalb ist die Wirkung sentimentalischer Kunst ein gemischtes Gefühl aus Wehmut über den Mangel und Lust durch die Vorstellung des Unendlichen. Mehr noch als das aber, lässt sich daraus die Unterscheidung naiver und sentimentalischer Kunst erklären, in der es heißt, die naive Kunst wäre eine Kunst der Begrenzung, die sentimentalische aber eine Kunst des Unendlichen. Dazu passt freilich die Charakterisierung des sentimentalischen Dichters, dessen Stärke in der „Idealität“ -

³¹¹ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. NA 20, S. 478, Anm.

³¹² Ebd., S. 478, Anm.

³¹³ Ebd., S. 477

³¹⁴ Ebd., S. 477

³¹⁵ Ebd. S. 477

³¹⁶ Ebd. S. 478, Anm.

³¹⁷ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 212

³¹⁸ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. NA 20, S. 441. vgl. Zelle, S. 212

nicht aber in (naiver) „Individualität“ - liegt. Die „Sphäre [des sentimentalischen Dichters] ist immer das Ideenreich, und ins Unedliche weiß er alles, was er bearbeitet, hinüberzuführen“³¹⁹, so definiert Schiller das Werk des sentimentalischen Dichters.

Damit sind drei Punkte, die für die Bestimmung der sentimentalischen Kunst maßgeblich sind, heraus gestellt. Werkästhetisch ist das die Darstellung einer Idee und damit einhergehend das Problem der Darstellung des Undarstellbaren. Wirkungsästhetisch betrifft das das gemischte Gefühl negativer Lust und schließlich anthropologisch den Verlust der Einheit von der Natur im Zustand der Kultur.

Diese drei Bestimmungen sentimentalischer Kunst lenken auf „Bestimmungen aus Kants Analytik des Erhabenen zurück“³²⁰. Aus denen hat Schiller in einer „Fortführung einiger kantischer Gedanken“ seine um das Erhabene zentrierte Tragödientheorie gewonnen. Zunächst setzt Schiller den Zweck der Kunst als Fühlbarmachen unserer unabhängigen Vernunftkraft, der Darstellung unserer Freiheit, fest. Dafür braucht er den Modus negativer Darstellung, mit dem allein der Schwierigkeit der „Darstellung des Undarstellbaren“ beizukommen ist.

Damit geht ein gemischtes Gefühl aus Leid (durch die Überwältigung unserer Sinnlichen Vermögen) und Lust (Über die Erhebung durch Ideen) einher. Als Ästhetik der ausgehaltenen Widersprüche wird das Erhabene zu jener ästhetischen Kategorie, die auf den Zustand der verlorenen Einheit und der inneren Zerrissenheit antworten kann. „Die Schönheit“, so Schiller in einer Replik auf eine Kritik seines zu deprimierenden Wallensteins, „ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen.“³²¹

3.2 Über das Pathetische

Der Zweck der sentimentalischen Kunst, schreibt Schiller gleich zu Beginn seiner tragödientheoretischen Abhandlung Über das Pathetische, bestünde in der „Darstellung des Uebersinnlichen“³²². Das übersinnliche Vermögen fühlbar zu machen, ist der Kern des Erhabenen, dieses Vermögen zur Darstellung zu bringen, der Zweck der sentimentalischen Kunst. Der Mechanismus, über den wir uns unserer unabhängigen Vernunftkraft bewusst werden, und uns also „moralisch, d.i. mit Ideen, erheben“³²³ können, ist bereits bei Kant herausgestellt worden. Das Naturwesen muss unterliegen,

³¹⁹ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. NA 20, S. 457

³²⁰ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 214

³²¹ Schiller: *An Süßern, 26. Juli 1800*. NA 30, S. 177. Vgl. Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 184

³²² Schiller: *Über das Pathetische*. NA, 20, S. 196

³²³ Schiller: *Vom Erhabenen*. NA 20, S. 171

damit sich unsere Vernunftkraft fühlbar machen kann. Nur wenn jene Vermögen des Menschen, die in irgendeiner Abhängigkeit zur Außenwelt stehen, überwältigt werden, fühlt der Mensch, dass er auch über eine ganz andere Natur, nämlich ein autonomes und unabhängiges Ich verfügt. Das Prinzip des Erhabenen besteht aus dieser vernünftigen bzw. moralischen Erhebung über die Abhängigkeiten der Sinnenwelt.

Bei Schillers Abhandlungen über das Erhabene handelt es sich zwar um deren „Ausführung einiger Kantische[r] Ideen“³²⁴, allerdings unter ganz anderen Vorzeichen. Der erkenntnistheoretische Impuls, der der Kritik der Urteilskraft ihren vermittelnden Platz zugewiesen hatte, weicht dem Interesse für die Anthropologie des ganzen Menschen, oder wie es konkreter heißt, der „vollständige[n] Anthropologie des Menschen.“³²⁵

Der Mensch ist – als Naturwesen – von den Bedingungen der Natur abhängig. Das Fühlbarmachen dieser Abhängigkeit setzt also den Widerspruch zu den sinnlichen Bedürfnissen voraus. Nur wenn der Teil, der der Natur angehört, andere Ziele hat, als es die Natur, von der er abhängig ist, möglich macht, ist Abhängigkeit fühl- und dadurch Freiheit denkbar. Schiller wendet sich folgerichtig zunächst der Triebnatur des Menschen zu. Wir werden als Naturwesen von Trieben bestimmt, deren Nichterfüllung die Voraussetzung dafür ist, dass wir überhaupt unsere Abhängigkeit von Naturbedingungen bemerken können. Die Triebe lassen sich auf lediglich zwei Triebe, nämlich einen, der auf Entäußerung und Veränderung abzielt, und einen, der auf die Erhaltung des Zustandes geht, zurückführen. Die Differenzierung unserer Triebnatur in einen Selbsterhaltungs- und den Vorstellungstrieb führt auf ästhetischer Ebene zu der Unterscheidung, die Kant noch kurz und bündig mit der Differenzierung von Mathematisch- und Dynamischerhabenem benannt hat. Mit der Unterscheidung zweier Triebe verankert Schiller die ästhetische Kategorie des Erhabenen in der anthropologischen Verfasstheit des Menschen. Die Ausdifferenzierung der sinnlichen Verfasstheit strukturiert aus dieser Perspektive das ganze Konzept des Erhabenen, indem Schiller ein jeweils unterschiedliches Verhältnis unserer sinnlichen Natur zu den Bedingungen, die die Natur vorgibt, behauptet.

Was sich für die Einbildungskraft als zu groß, und für den Vorstellungstrieb als zweckwidrig erweist, nennt Schiller in nur terminologischer Veränderung von Kant eine Quelle des Theoretischerhabenens. Analog dazu benennt Schiller jene Gegenstände als Quelle des Praktischerhabenens, die Kant als Dynamischerhabenens bezeichnet hatte.

³²⁴ Schiller: *Vom Erhabenen*. NA 20, S. 171

³²⁵ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 154

Schiller übernimmt nun erstens die Differenzierung des Erhabenen, wie sie Kant vorgenommen hatte, begründet zweitens die Differenzierung in der Triebnatur des Menschen und leitet schließlich daraus eine hierarchische Struktur ab:

Weil es, wie Schiller schreibt, etwas ganz anderes ist, ob die Bedingungen unserer Erkenntnis oder die Bedingungen zur Existenz bedroht sind, ist in beiden Fällen zwar der Mechanismus und die Erhebung über sinnliche Ansprüche der gleiche, doch ist der Grad, inwieweit unsere Sinnlichkeit dabei interessiert ist, ein jeweils ganz anderer.

„Ob aber gleich beide Arten des Erhabenen ein gleiches Verhältnis zu unserer Vernunftkraft haben, so stehen sie doch in einem ganz verschiedenen Verhältniß zu unsrer Sinnlichkeit, welches einen wichtigen Unterschied, sowohl der Stärke als des Interesse, zwischen ihnen begründet.“³²⁶

Nicht der widrige Gegenstand ist erhaben, sondern unser Vermögen, uns über eben diesen Gegenstand zu erheben, und zwar durch unsere von allen Bedingungen unabhängige Kraft – namentlich beruht „das ganze Wesen des Erhabenen auf dem Bewußtsein dieser unsrer Vernunftfreiheit.“³²⁷ Das Bewusstsein unserer Vernunftfreiheit ist aber nicht anders zu erlangen, als dass einer der sinnlichen Triebe in uns unbefriedigt bleiben muss und wir „physisch den kürzeren ziehen“. Denn nur so kann überhaupt ein Vermögen aktiviert werden, dass von den Bedingungen, die die Natur bereithält, schlicht nicht berührt wird, und wir uns moralisch erheben können. Kurz, die Diskrepanz von Sinnlichkeit und Übersinnlichem ist es, die das Gefühl unserer moralischen Freiheit erst ermöglicht. Der „Abstand zwischen dem sinnlichen und übersinnlichen Vermögen“³²⁸ ist naheliegenderweise dort am größten, wo die Bedingungen unserer sinnlichen Existenz aufgehoben werden, und nicht dort, wo Erkenntnisbedingungen zur Disposition stehen. Aus dieser Struktur erklärt sich der Vorzug, den Schiller dem Praktischerhabenen vor dem Theoretischerhabenen gibt.

3.2.1 *Das Pathetischerhabene*

Das Praktischerhabene teilt Schiller wiederum in Kontemplativ- und Pathetischerhabenes. Der Unterschied besteht darin, dass im ersten Fall die Natur zwar als überwältigende Macht vorgestellt wird, es aber dennoch der Einbildungskraft der BetrachterInnen überlassen bleibt, den Gegenstand der Macht auf unser Widerstehungsvermögen zu beziehen. Das Kontemplativerhabene der Macht beschreibt Schiller mit Bildern des Naturerhabenen, die seit Burke zum fixen Inventar schrecklich-

³²⁶ Schiller: *Vom Erhabenen*. NA 20, S. 174

³²⁷ Ebd., S. 175

³²⁸ Ebd., S. 175

erhabener Naturmacht gehören, und derer sich auch Kant bediente. Dazu gehören unter anderem

„ein Abgrund, der sich zu unsern Füßen auftut, ein Gewitter, ein brennender Vulkan, eine Felsenmasse, die über uns herabhängt, als wenn sie niederstürzen wollte, [oder] ein Sturm auf dem Meere“³²⁹. Diese Beispiele geben „nichts her als einen Gegenstand als Macht, aus dem etwas Furchtbares für die Menschheit zu machen der Einbildungskraft überlassen bleibt.“³³⁰

In diesen Fällen kommt es zwar zur Vorstellung einer „objektiven physischen Macht“ als „objektive Ursache des Leidens“³³¹. Die Vorstellung des Leids selbst allerdings könne hier nur die Einbildungskraft bewerkstelligen, weshalb die Beziehung eines kontemplativerhabenen Gegenstandes auf unser Widerstehungsvermögen freiwillig und zufällig bleibt.

Wenn ein Gegenstand der Macht hingegen nicht nur als Macht gezeigt, sondern als „verderbliche Macht objektiv gegeben“³³² wird, das heißt, wenn die Beziehung der feindlichen Macht auf unser Widerstehungsvermögen nicht freiwillig, sondern notwendig ist, gehört er in die Klasse des Pathetischerhabenen.

Wie geht das, dass wir einen Gegenstand der Macht auf uns beziehen müssen? Das Mitleid sei, Lessing und Rousseau haben dafür gesorgt, ein natürlicher, und so automatisch ausgelöster Affekt, der keine freiwillige Äußerung der Kultur, sondern unwillkürlicher und damit notwendiger Wesenszug des Menschen /der Menschheit überhaupt sei:

„Die Sympathie oder der teilnehmende (mitgeteilte) Affekt ist keine freie Äußerung des Gemüts, die wir selbsttätig in uns hervorbringen müßten, sondern eine unwillkürliche, durch das Naturgesetz bestimmte Affektion des Gefühlsvermögens [...] Sobald wir eine Vorstellung davon haben, müssen wir es. Die Natur, nicht unsre Freyheit handelt, und die Gemütsbewegung eilt dem Entschluß zuvor.“³³³

Das Mitleiden muss sich in Grenzen halten. Es darf nicht wirkliches Selbstleiden werden, weil das jene Freiheit aufhebt, die Kant zur Bedingung der Möglichkeit des freien Spiels der Gemütsvermögen – Kennzeichen des ästhetischen Urteils überhaupt – gemacht hatte. Das klingt nach Lukrez und die ganze Tradition jener Argumentationen, die in der ästhetischen Betrachtung fremden Unglücks auf die eigene Sicherheit rekurrierten. Nichts weniger ist die Idee, die Schiller verfolgt: seine ausführlichen Einlassungen zur Unterscheidung der physischen gegen die moralische Sicherheit geben

³²⁹ Schiller: *Vom Erhabenen*. NA 20, S. 187

³³⁰ Ebd., S. 187

³³¹ Ebd., S. 186

³³² Ebd., S. 192

³³³ Ebd., S. 193

weniger ein Zeugnis davon ab, wie befriedigend Schiller jenes Problem lösen konnte, als die Dringlichkeit der Feststellung, dass nicht die eigene Sicherheit es ist, auf die es im ästhetischen Urteil ankommt: „Aber dieses Gefühl der Sicherheit bei der Vorstellung fremder Leiden ist ganz und gar nicht der Grund des Erhabenen und überhaupt nicht die Quelle des Vergnügens, das wir aus dieser Vorstellung schöpfen.“³³⁴

Grund und Quelle des Erhabenen und des Vergnügens daran ist allein, dass wir einsehen können, dass das untergehende Schiff – Schiller bleibt in der Erklärung des Pathetischerhabenen und der Notwendigkeit innerer Sicherheit bezeichnenderweise beim Topos des Schiffbruchs – überhaupt keinen Einfluss auf unsere Willenskraft haben kann. Dass die Gefahr den sinnlichen Menschen überwältigt, ist nur Voraussetzung dafür, dass wir uns unserer Unabhängigkeit von der ganzen sinnlichen Welt spüren lassen.

„Daß wir uns aber über einen Verlust hinwegsetzen können, der uns als Sinnenwesen mit Recht so empfindlich ist, beweist ein Vermögen in uns, welches nach ganz anderen Gesetzen handelt als das sinnliche und mit dem Naturtrieb nichts gemein hat. Erhaben aber ist alles, was dieses Vermögen in uns zum Bewußtseyn bringt.“³³⁵

Dieses Bewusstsein bringt nichts so sehr zur Darstellung als der Widerstand gegen eine objektiv gegebene Macht, die die Bedingungen der Existenz auslöscht: jene Definition, die das Pathetischerhabene beschreibt. Aus diesem Zweck ließen sich direkt die beiden „Fundamentalgesetze aller tragischer Kunst“³³⁶ ableiten. Nämlich die Darstellung des Leids zum einen und der moralische Widerstand dagegen zum anderen.

Die Verknüpfung der Kategorie des Pathetischen und Erhabenen und die Aufwertung zur zentralen Stelle in der Tragödien-theorie ging eine bemerkenswerte Verknüpfung voraus: Mendelssohn wollte noch gegen Lessing und dessen Favorisierung der mitleidserregenden Figuren den bewundernswerten Helden auf der Bühne sehen; sein Begriff des Erhabenen war, was nicht zuletzt Lessing die Argumente gegen diese Hierarchie lieferte, aus einem „neustoischen Geist heraus“³³⁷ mit dem Ideal der apatheia verbunden. Der Held aus Richardsons Erzählung Grandison flößte Mendelssohn Bewunderung ein, weil dieser, selbst beim „größten Verdruß“ - „nichts“³³⁸ fühlte. Die Notwendigkeit des Leids hatte zwar vor allem darstellungstechnische Gründe, spiegelte aber auch eine anthropologische Auffassung wider, die jener des klassizistischen Helden

³³⁴ Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 193

³³⁵ Ebd., S. 194

³³⁶ Ebd., S. 195

³³⁷ Barone: *Tradition des Erhabenen*, S. 172

³³⁸ Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 75

durchaus entgegen steht. Die Suche nach der Möglichkeit, einen vollständigen Menschen zu machen, bringt zwar immer neue Risse zutage, reißt aber selbst nie ab. Schiller räumt, unabhängig davon, ob man gestimmt ist, diese Aufgabe als letztlich gelöst zu halten oder nicht, die Notwendigkeit einer Kultivierung beider Naturen des Menschen nicht nur bereitwillig ein, sondern insistiert vehement darauf. Dieses Ideal, in dem „die ganzheitliche und einheitliche Ausbildung der menschlichen Kräfte und die Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit das höchste Ziel sind“³³⁹, ist mit dem Helden, der einfach „nichts“ fühlt, nicht in Einklang zu bringen: denn hier ist nicht „die harmonische Kultivierung sämtlicher menschlicher Anlagen [sondern] die Unterwerfung seiner Natur unter die Vernunft“³⁴⁰ das Ziel. Nun ist Schillers Konzeption des Pathetisch-Erhabenen nichts weniger als die ästhetische Kategorie des Ausgleichs und der Versöhnung anthropologischer Entgegensetzungen. Aber dennoch ist es so, dass Schiller in der künstlerischen Gestaltung des Erhabenen der sinnlichen Natur und dem Ausdruck sinnlichen Schmerzes einen konstitutiven Platz, sogar den ersten, einräumt. Denn: „Die erste Forderung an den Menschen macht immer und ewig die Natur, welche niemals darf abgewiesen werden“³⁴¹: der Mensch muss sich zuerst „als empfindendes Wesen bey uns legitimirt haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen“³⁴². Aus dieser Perspektive erklärt sich die bis zur Verachtung gesteigerte Geringschätzung, mit der Schiller das französische Trauerspiel straft. Durch die „angebotete Dezenz“ der Franzosen verfehlten deren Tragödien die „Menschheit in ihrer Wahrheit“³⁴³, da der Anstand und die Regeln, die ein bestimmter Rang mit sich bringt, immer den Ausdruck der Natur verfälsche. Die Bühnenfiguren, die „weit eher ihre Menschheit als ihre Würde“³⁴⁴ ausziehen, sind einer anthropologischen Grundhaltung, die beide Naturen des Menschen im Blick behält, unangebracht und erscheinen falsch. Richtig gemacht haben es die zum idealen Gegenbild aufgewerteten Griechen. Ihre Darstellung des Leids war die Darstellung der „wahren“ Natur: „Nie schämt sich der Grieche der Natur, er lässt die Sinnlichkeit ihre vollen Rechte“³⁴⁵, was die Griechen in ihrer Kunst zeigen würden, ist die „aufrichtige, wahr (!) und offen da liegende Natur.“³⁴⁶

Die stoischen Helden sind demnach überhaupt kein Gegenstand des Pathetischerhabenen. Groß ist es, das Leid ertragen zu können, und nicht, kein Leid zu

³³⁹ Barone: *Tradition des Erhabenen*, S. 172

³⁴⁰ Ebd., S. 172

³⁴¹ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 199

³⁴² Ebd., S. 196

³⁴³ Ebd., S. 197

³⁴⁴ Ebd., S. 197

³⁴⁵ Ebd., S. 197

³⁴⁶ Ebd., S. 198

fühlen. Die Helden, die Schiller im Blick hat, leiden, wie jeder Mensch leiden würde, doch sie können ihr Leid ertragen, ohne davon überwältigt zu werden. Winckelmann klingt durch: „sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können“³⁴⁷

3.2.2 Darstellungstechnik: der *Modus negativer Darstellung*

So ließen sich die beiden „Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst“ auch anthropologisch begründen. Sowohl der Sinnlichkeit als auch der Vernunft muss ihr Platz und ihre vollen Rechte eingeräumt werden. Dennoch sind die Fundamentalgesetze in erster Linie aus darstellungstechnischen Gründen formuliert. Denn die Darstellung des Übersinnlichen ist eine heikle Aufgabe, da, wie Schiller eingesteht, „Ideen im eigentlichen Sinn und positiv nicht darzustellen“³⁴⁸ sind. Die Schwierigkeit ist jene, dass es für das Übersinnliche schlicht keine Entsprechung in der Anschauung geben kann: Ideen entziehen sich sinnlichen Formen.

Schiller denkt in seiner Tragödientheorie an die Konzeption des Erhabenen, wie er es von Kants Analytik kennt: der Mechanismus des Erhabenen bestand bekanntlich darin, gerade durch die Unangemessenheit des sinnlichen Vermögens sich der übersinnlichen Kraft bewusst werden zu können. Es gäbe „vielleicht keine erhabener Stelle im Gesetzbuch der Juden als das Gebot: du sollst dir kein Bildnis machen“³⁴⁹, schreibt Kant zu eben jenem Problem und nahm damit bereits den *Modus negativer Darstellung* vorweg: eine Gottheit lässt sich nicht in eine menschliche Anschauung fassen. Im Bildverbot liegt das Wissen um die Größe der Gottheit, und wird dadurch zur „erhabenen Stelle“. Eben das, was als Einschränkung und Zugeständnis verstanden werden könnte, wird beim Erhabenen zum Prinzip der Darstellung gemacht. Die Unangemessenheit sinnlicher Darstellung wird zur Möglichkeit, auf Undarstellbares zu verweisen. Lessing im Übrigen hatte gerade diesen Verweischarakter aus seiner Kunsttheorie heraus halten wollen. Laokoons Leid ist zum Seufzen herabgemildert, weil das Schreien sein Gesicht zur hässlichen Fratze entstellt hätte – nicht aber, weil er im Seufzen eine indirekte Darstellung der gefassten Seele des Laokoons erkennen wollte. Ganz im Gegensatz zu Winckelmann, aus dessen Richtung die Ideen zur Darstellung des Übersinnlichen kommen. Eine gefasste Seele schließlich könne im Grunde nicht dargestellt werden. Dass Laokoon sein Leid nicht ungefiltert herausschreit, verweist auf

³⁴⁷ Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Hg. von Bernhard Seuffert. Bd. 20, S. 24 f.

³⁴⁸ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 202

³⁴⁹ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werke. Bd. 10, S. 201

eine Kraft, die von der Sinnlichkeit unterschieden sein muss. Diesen Gedanken macht sich Schiller zu eigen und macht daraus das Zentrum der negativen Darstellungsmodus des Übersinnlichen: Die Vernunftkraft wird darstellbar, indem

„in der Anschauung etwas gegeben wird, wozu wir die Bedingungen in der Natur vergebens aufsuchen. Jede Erscheinung, deren letzter Grund aus der Sinnlichkeit nicht kann abgeleitet werden, ist eine indirekte Darstellung des Übersinnlichen.“³⁵⁰

Welcher Art sind die Erscheinungen, deren Grund nicht in der Sinnlichkeit liegt? Zunächst hält Schiller fest, dass die Erscheinungen, die an einem Menschen wahrgenommen werden können, von „zweierlei Gattung“ sind. Zum einen gibt es „Erscheinungen an dem Menschen [...], die nicht seiner Person als Intelligenz, sondern bloß seinem Instinkt als einer Naturkraft zugeschrieben werden.“³⁵¹ Das sind alle unwillkürlichen Bewegungen, die wir ausführen, weil wir müssen und die der Mensch als Naturwesen ausführt. „Werkzeuge des Blutumlaufs, des Atemholens und die ganze Oberfläche der Haut“³⁵² gehören ohne Zweifel in die Klasse jener Erscheinungen, die nur Natur sind und auf die unsere Willenskraft irgendeinen Einfluss nehmen könnte. Diese Klasse aber hat viel weitere Grenzen als diese sehr eng gezogenen der rein körperlichen Organe. Im Zustand des Affekts beginnen auch „Werkzeuge, die dem Willen unterworfen sind“³⁵³ dem bloßen Instinkt zu gehorchen: dass wir unseren Arm plötzlich zurückziehen, wenn wir auf zu heiße Gegenstände greifen, ist keine Entscheidung unseres freien Willens; die Handlung ist ausgeführt, ehe wir uns dessen überhaupt bewusst werden. Unsere Natur handelt in uns, und es gibt, in jenem Bereich, in dem wir unter der Herrschaft unserer Instinkte stehen, nichts, was die Existenz des freien Willens überhaupt verraten würde.

Gleichzeitig aber steht der Mensch nicht nur unter dem Gesetz der Instinkte. Schon Kraft des Begriffs der Menschheit verfügt der Mensch über ein Vermögen, das ihn über das bloß Tierische – nämlich dem Gehorchen der Triebnatur – erheben kann. Es gibt also Handlungen, die „die Person und nicht der Instinkt zu verantworten“³⁵⁴ haben. Das alte doppelte Schema des Menschen als Wesen „zwischen Vieh und Engel“, einerseits dem Tierreich angehörig, gleichzeitig in der Lage, sich kraft seines spezifischen Vermögens über seine Triebnatur hinwegzusetzen, spürt das Konzept des Erhabenen und weist die Technik der Darstellung des Übersinnlichen.

Die unwillkürliche Bewegung im Affekt des Schmerzes, der überraschte Schrei im

³⁵⁰ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 202

³⁵¹ Ebd., S. 203

³⁵² Ebd., S. 203

³⁵³ Ebd., S. 203

³⁵⁴ Ebd., S. 203

Schrecken, all

jene Erscheinungen im Zustand des Affekts sind Äußerungen der Triebnatur. In der Darstellung jener Erscheinungen, die nicht aus der Triebnatur abgeleitet werden können, wäre die negative Darstellung des Übersinnlichen gelungen. Schiller also sucht Erscheinungen, die ihren Grund nicht in der Triebnatur haben können: und findet keine, die dazu so geschickt sind, als jene, die auf Bekämpfung der Affekte zielen.

Der Affekt ist jede Äußerung der Triebnatur. Ein von der Triebnatur unterschiedenes Vermögen darzustellen, ist „durch nichts anders als durch Beherrschung, oder, allgemeiner, durch Bekämpfung des Affekts“³⁵⁵ möglich. Denn auch wenn im Rahmen von Sinnlichkeit größte Anstrengungen und auch unfassbare Kräfte mobilisiert werden können, um das zu erreichen, was die Triebe fordern, so kann die Sinnlichkeit doch nie die Affekte selbst bekämpfen. Was sie auch vollbringen kann, in einen Kampf mit sich selbst kann die Sinnlichkeit niemals treten.

3.3 Das Hässliche in der Kunsttheorie Schillers

So also kommt das Erhabene zur Darstellung. Nachdem das Erhabene aber eigentlich nur in der Beurteilung liegt, und es „schicklicher wäre, sie [die Gegenstände] erhebend zu nennen“³⁵⁶, bleibt die Frage, von welcher Art diese erhebenden Gegenstände sind. Wie ist dieser Gegenstand der furchtbaren Macht, wie der der unendlichen Größe? Sie sind hässlich, verwerflich, schmerzlich. In den kleineren Abhandlungen „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände“ und „Gedanken über den Gebrauch des Niedrigen und Gemeinen in der Kunst“ gibt Schiller Erklärungen über die „schädliche Natur“ und den „erhabenen Verbrecher“.

Die Gegenstände, die zum Erhabenen tauglich sind, nennt Schiller „eher verderblich als gut [...] eher häßlich als schön, [...] den Sinnen eher schmerzhaft als annehmlich“³⁵⁷. Die jeweiligen Gegensätze der neben dem Erhabenen möglichen anderen ästhetischen Urteile 'schön', 'gut' und 'angenehm' fixiert zum einen eindrucksvoll den negativen Grund des Erhabenen und weist zum anderen dem Hässlichen und Bösen seinen Platz in der Tragödientheorie zu.

3.3.1 *Geschichte als erhabenes Objekt*

Der negative Grund des Erhabenen kann sich als überwältigende Naturmacht äußern. Die Bestimmungen der erhabenen bzw. der „erhebenden“ Natur lesen sich als genaue

³⁵⁵ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 202

³⁵⁶ Schiller: *Zerstreute Betrachtungen*. NA 20, S. 229

³⁵⁷ Ebd. S. 225

Entgegensetzung all jener Bestimmungen, die Wirkung und Form des Schönen beschreiben. Lärm, Dunkelheit, abrupte Veränderungen, schließlich Gefahr und Furcht – das sind die Begriffe, anhand derer Schiller ein erhabenes Naturschauspiel beschreibt, das uns „nicht wirklich Lust“, dafür aber ein Gefühl, dass man „der Lust oft weit vorzieht“³⁵⁸, bietet.

Die alles zerstörende Natur, gegen deren Macht unsere Sinnlichkeit nichts vermag, ist ein Sammelbecken für all jene Topoi – Gewitter, Bergmassen, stürmischer Ozean -, in denen die ganze Tradition des Erhabenen hindurch hässliche Naturerscheinungen diskutiert wurden. Die Natur aber kann nicht nur als verderbliche Macht zum Praktischerhabenen, sondern auch als das „Unerreichbare für die Einbildungskraft“ und „das Unfaßbare für den Verstand“, die Verwirrung³⁵⁹ zum Theoretischerhabenen führen.

Analog zur erhabenen Naturmacht lässt sich auch die Geschichte als erhabenes Konstrukt konzipieren. Denn eine feindliche Macht in Form von „unverfügbaren und übermächtigen Kräfte[n]“³⁶⁰ ist es, was das Naturerhabene ausmacht und für die Weltgeschichte im gleichen Maß gelten kann. Denn

„wer freilich die große Haushaltung der Natur mit der dürftigen Fackel des Verstandes beleuchtet und immer nur darauf ausgeht, ihre kühne Unordnung in Harmonie aufzulösen, der kann sich in einer Welt nicht gefallen, wo mehr der tolle Zufall als der weise Plan zu regieren scheint.“³⁶¹

Die Geschichte stellt ihrerseits „pathetische Gemälde der mit dem Schicksal [ringenden] Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld“ auf. Sowohl Geschichte als auch Natur erscheinen aus dieser Perspektive „eher hässlich als schön“ und „schädlich als gut“. Die Absage an eine positive Geschichtsphilosophie und ein negatives Naturbild liegt der Erhebung über die Welt der Erscheinungen zugrunde. Der

„Abfall der Natur im großen von den Erkenntnisregeln, deren sie sich in ihren einzelnen Erscheinungen unterwirft, macht die absolute Unmöglichkeit sichtbar, durch Naturgesetze die Natur selbst zu erklären und von ihrem Reiche gelten zu lassen, was in ihrem Reiche gilt.“³⁶²

Wenn wir die Weltgeschichte unter diesem Blickwinkel betrachten und einsehen, dass die Natur den Regeln, mit denen wir sie zu fassen trachten, „spottet“, so werden wir „unwiderstehlich aus der Welt der Erscheinungen heraus in die Ideenwelt, aus dem

³⁵⁸ Schiller: *Zerstreute Betrachtungen*. NA 20, S. 225

³⁵⁹ Schiller: *Über das Erhabene*. NA 21, S. 47

³⁶⁰ Barone: *Tradition des Erhabenen*, S. 206

³⁶¹ Schiller: *Über das Erhabene*. NA 21, S. 48

³⁶² Ebd., S. 50

Bedingen ins Unbedingte getrieben“.³⁶³

Die Weltgeschichte als Naturschauspiel betrachtet, entzieht sich unserer Verstandeskraft. Unser Versagen, die Welt zu fassen, ist Anlass,

„über den bloßen Verstandesgebrauch hinaus sein übersinnliches Denkvermögen, die Vernunft zu aktivieren und sich so in Anbetracht der Dunkelheit und Verworrenheit der Geschichte die Erhabenheit der menschlichen Vernunft bewußt zu machen.“³⁶⁴

„Ein deutliches Bewußtsein [...] einer erhabenen Ordnung“³⁶⁵ nannte Schiller in der Abhandlung *Über die tragische Kunst* das höchste künstlerische Ziel. In *Über das Erhabene*, liegt das, was die Weltordnung zum erhabenen Objekt macht, gerade darin, dass sie keine Ordnung, keinen Plan und schon gar keine Gerechtigkeit, die sich in der Geschichte verwirklichen ließe, zeigt. Gerade die Darstellung von Chaos und Verwirrung macht die Weltgeschichte erhaben, weil wir lernen können, uns über sie zu erheben: „Aus diesem Gesichtspunct betrachtet, und nur aus diesem, ist mir die Weltgeschichte ein erhabenes Object.“³⁶⁶

Die Analogie von Naturerhabenem und der Geschichte wird deutlich: sie zeigt sich darin, dass die Geschichte nur da erhaben sein kann, wo sie, so wie die Natur als unverfügbare Macht gegen die der einzelne unterliegen muss, vorgestellt und betrachtet wird. „Ihre Unbegreiflichkeit selbst macht sie zu einem ästhetisch erhabenen Gegenstand“³⁶⁷: dass die Natur für unseren Verstand unbegreiflich

„auf ihrem eigenwilligen Gang die Schöpfungen der Weisheit und des Zufalls mit gleicher Achtlosigkeit in den Staub tritt, daß sie das Wichtige wie das Geringe, das edle wie das Gemeine, in einem Untergang mit sich fortreißt, daß sie hier eine Ameisenwelt erhält, dort ihr herrlichstes Geschöpf, den Menschen, in ihre Riesenarme nimmt und zerschemettert“³⁶⁸,

macht sie zu einem erhabenen Gegenstand. Einer solchen Macht können wir nicht widerstehen, wir können diese Macht nur dem Begriff nach vernichten: das ist es, was es heißt, den negativen Grund des Erhabenen zu vergeistigen.

3.3.2 Erhabene Bösewichte

So können die zerstörende Macht der Natur und das Chaos der Geschichte jene Gegenstände abgeben, über die sich der Mensch nur mittels seiner Vernunft erheben kann. Der negative Grund des Erhabenen kann sich auf eine zweite Weise äußern, nämlich in der Darstellung erhabener Bühnenfiguren.

³⁶³ Schiller: *Über das Erhabene*. NA 21, S. 50

³⁶⁴ Barone: *Tradition des Erhabenen*, S. 212

³⁶⁵ Schiller: *Über die tragische Kunst*. NA 20, S. 157

³⁶⁶ Schiller: *Über das Erhabene*. NA 21, S. 49

³⁶⁷ Barone: *Tradition des Erhabenen*, S. 211

³⁶⁸ Schiller: *Über das Erhabene*. NA 21, S. 50

Schiller unterscheidet hier in ein Erhabenes der Handlung und eines der Fassung. Eine erhabene Fassung zeigen jene Figuren, deren Charakter von äußeren, auch den widrigsten Umständen nicht beeinflusst wird. Wenn Luzifer in Miltons *Paradise Lost* zum ersten Mal die Unterwelt betritt, so hat die wenig ermutigende Aussicht keinen Einfluss auf den Zustand seiner Person. Nicht, im Übrigen, weil er unempfindlich wäre, sondern weil er sich seiner geistigen Unabhängigkeit bewusst ist.

„Schrecken, ich grüße euch [...] nimm auf deinen neuen Gast. Er kommt zu dir mit einem Gemüte, das weder Zeit noch Ort umgestalten soll. In seinem Gemüte wohnt er. Das wird ihm in der Hölle selbst einen Himmel erschaffen.“³⁶⁹

Daneben gibt es die Klasse der Figuren, deren Leid eine direkte Folge ihrer Handlung ist. Das Leid hat hier nicht nur keinen Einfluss auf die Gesinnung der Figur, sondern ist umgekehrt deren Folge. In diese Klasse gehört nicht zuletzt Laokoon, der sich, was Lessing verabsäumte, bestens dazu eignet, „den Begriff des Pathetischen daraus zu entwickeln“³⁷⁰. Nur naheliegend ist es, dass Lessing den Begriff des Pathetischen daraus nicht hat ableiten wollen – den bewunderungswürdigen Held, und mit ihm die ganze auf das Konzept des Erhabenen hinarbeitende Tragödientheorie stellte Lessing bekanntlich stets hinter die mitleidserregende Figur des Trauerspiels zurück. Bezüglich den Debatten zwischen Mendelssohn und Lessing wurde dann auch festgehalten, dass „der Weg zu Schiller - von Mendelssohn [und dessen Favorisierung der Bewunderung gegenüber dem Mitleid], und nicht von Lessing“³⁷¹ führte. Schiller aber kann in der Erzählung Vergils all das herausfiltern, was den Begriff des Pathetischerhabenen ausmacht: eine furchtbare Macht, die heillose physische Unterlegenheit und schließlich der moralische Entschluss, gegen die Sinne zu handeln, und sich, gewissermaßen „moralisch zu entleiben.“³⁷²

Wenn Luzifer gefasst die Schrecken der Unterwelt als neue Heimat begrüßt, schreibt Schiller, wären wir ob seiner Seelenstärke „mit einem Gefühl von Bewunderung“³⁷³ durchdrungen. Daraus zu schließen, die erhabenen Helden wären mit einer subjektivierten Wirkungsästhetik nur schwer vereinbar, weil sie den objektiven Begriff der Bewunderung voraussetzen³⁷⁴, würde den negativen Grund des Erhabenen teilweise vernachlässigen. Denn der Bewunderung liegen „ungemein gute Eigenschaften zu Grunde“³⁷⁵ - gute Eigenschaften aber hat Luzifer keine; zumindest müssen wir sie

³⁶⁹ Milton: *Paradise Lost*, zit. nach Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 211

³⁷⁰ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 207

³⁷¹ Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, S. 48

³⁷² Schiller: *Über das Erhabene*. NA 21, S. 51

³⁷³ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 211

³⁷⁴ Vgl. Barone: *Tradition des Erhabenen*, S. 177 f.

³⁷⁵ Mendelssohn: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 59

nicht kennen, da sie nicht der eigentliche Grund unserer Bewunderung sind. Seine Rede ist der entschiedenste Ausdruck des übersinnlichen Vermögens, der Möglichkeit, sich mit Ideen über alle Abhängigkeiten zu erheben. Dieses Vermögen aber ist keine Eigenschaft, die Luzifer im Speziellen zukommt, sondern ist ein allgemein menschliches – sein Vermögen ist für uns von Bedeutung, weil es auch unser Vermögen bezeugt.

Von der objektiven Darstellung des guten, also dem von der Vernunft gebotenen Handeln sagt Schiller gar, es bewaise „für uns nichts“³⁷⁶. Das gute Handeln liegt im richtigen bzw. moralisch gebotenen Gebrauch unserer Freiheit. Dieser aber ist zufällig und sagt über nichts etwas aus, als über diese eine Figur. Die bloße Möglichkeit zum moralisch gebotenen Gebrauch der Freiheit hingegen ist ein allgemeines Vermögen der Menschheit. Was an den erhabenen Helden begeistert und wir an Miltons Luzifer bewundern, liegt nicht in der Anschauung einer Vollkommenheit, sondern ausschließlich in dem subjektiven Vermögen, das wir mit ihnen teilen.

Die Handlung und Fassung der erhabensten Helden teilen wir nur da, wo wir unser Augenmerk „auf das moralische Vermögen überhaupt und auf die Möglichkeit einer absoluten Freiheit des Willens“ richten, nicht aber da, wo wir „auf den Gebrauch dieses Vermögens und auf die Wirklichkeit dieser absoluten Freiheit des Willens“³⁷⁷ blicken. Je nachdem wir die Möglichkeit oder die Pflicht im Auge haben, kann ein und derselbe Gegenstand eine ganz andere Beurteilung verdienen. Schiller führt den „Schwärmer Peregrin“³⁷⁸ an, der sich aus moralisch unreinen Motiven selbst aufopfert. Während diese Tat moralisch empörend ist, weil sie die Pflicht zur Selbsterhaltung negiert, gefällt sie uns umso mehr, weil sie das übersinnliche Vermögen verrät, selbst dem stärksten sinnlichen Trieb widerstreiten zu können.

„Es ist etwas ganz anders [...] und diese Verschiedenheit liegt nicht etwa in den beurteilten Gegenständen, sondern sie liegt in der verschiedenen Betrachtungsweise.“³⁷⁹

Da lediglich die Darstellung des Übersinnlichen der Zweck der Kunst ist, ist für die ästhetische Schätzung nichts von Belang, was über die Darstellung des übersinnlichen Vermögens hinausgeht. Allein unsere Fähigkeit, gegen das Interesse unserer Sinnlichkeit zu handeln, ist, ästhetisch gesprochen, interessant, denn darin erschöpft sich die Darstellung unserer Freiheit (bzw. dem über-sinnlichen Vermögen in uns).

Dagegen ist es moralisch kein Interesse, ob aus Freiheit gehandelt wird: die Moral setzt

³⁷⁶ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 218

³⁷⁷ Ebd., S. 212 f.

³⁷⁸ Ebd., S. 215

³⁷⁹ Ebd., S. 213

das voraus. Moralisch handeln heißt ja aus Rücksicht auf das Vernunftgesetz, oder, was das Gleiche ist, aus Pflicht gegen die Neigung zu handeln; das Vermögen, gegen die Neigung (die Sinnlichkeit) zu handeln, ist moralisch betrachtet, kein Interesse, sondern Voraussetzung. Wäre dieser Umstand nicht erfüllt, würde das den Begriff der Moral einfach aufheben.

Gut – aus dem bis jetzt Gesagten lässt sich im Umkehrschluss die Differenz von moralischem und ästhetischem Urteil ableiten, denn: die ästhetische Schätzung interessiert sich für nichts als das Vermögen, sich über die Sinnlichkeit hinweg zu setzen. Die moralische Schätzung dafür, dass dieses Vermögen richtig, also nach dem Vernunftgesetz eingesetzt werde. Hier stehen wir den „pathologisch-afficierbaren Willen dem absoluten Willensgesetz und der unendlichen Geisterpflicht“ gegenüber, dort steht das „absolute Willensvermögen und die unendliche Geistergewalt dem Zwang der Natur gegenüber.“³⁸⁰ Insofern fühlen wir uns beim ersten erniedrigt, da man dem bedingungslosen Forderungen des Vernunftgesetzes nur selten ganz, und nie mehr als das, entsprechen kann. Hingegen fühlen wir uns beim zweiten unendlich erhoben. Die Rede der Selbsterweiterung, die die Tradition des Erhabenen seit Dennis begleitet und bei Addison zum zentralen Punkt wurde, hallt hier deutlich nach.

Sich über die Sinnlichkeit zu erheben – dafür bedarf es eines Vermögens bzw. einer Kraft. Um die Darstellung dieser Kraft ist es dem Künstler gelegen – nicht, wie es aus moralischer Betrachtung heißen müsste, um die „Richtung dieser Kraft“³⁸¹. Die „ästhetische Kraft“ besteht nicht in einem „Interesse der Vernunft, daß recht gehandelt werde, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, daß recht handeln möglich sey“³⁸². Die Versicherung dieser Möglichkeit liegt aber, wie wir gesehen haben, überhaupt nicht im vernünftigen oder guten Verhalten, sondern allein an Ausdrücken unserer Kraft, gegen Sinnlichkeit zu handeln. „In jeder starken Äußerung von Freiheit und Willenskraft“³⁸³ liegt etwas Zweckmäßiges für den Dichter – denn sein Zweck ist die Darstellung dieser Kraft. Aus dieser Perspektive erklärt sich die ästhetische Hochschätzung und moralische Verwerflichkeit des Peregrinus, sowie die ganze Rede vom erhabenen Verbrecher. Denn dem Dichter muss es gleichgültig sein, „aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will.“³⁸⁴ Alles was Kraft verrät, ist ästhetisch wertvoll. Alles was diese Kraft nicht verrät,

³⁸⁰ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 216

³⁸¹ Ebd. S. 220

³⁸² Ebd. S. 220

³⁸³ Ebd. S. 220

³⁸⁴ Schiller: *Über das Pathetische*. NA 20, S. 220

dagegen schlicht unästhetisch.

Gerade die größten Verbrechen sind es aber, deren Durchführung ein besonders großes Maß dieser Kraft verrät. Zur Überwindung aller Widerstände benötigt der erhabene Verbrecher eine viel größere Willensstärke, als dies der tugendhafte Langweiler zur Erfüllung seiner moralischen Grundsätze tut; was ästhetisch gesehen aus dem ersten einen höchst wertvollen, aus dem zweiten einen völlig unbrauchbaren Gegenstand macht. „Das nämliche Maß an Kraft, welches zum Guten nötig ist, sehr oft zur Konsequenz im Bösen erfordert werden kann.“³⁸⁵ Der konsequente Bösewicht verrät durch die Missachtung aller Regeln eine ebenso moralisch verwerfliche Haltung, wie eine ungeheure Kraft, die dazu notwendig ist. Wie sehr moralisches und ästhetisches Urteil auseinander klaffen, zeigen jene Fälle, in denen die Kraft sich nur auf Kosten der Moral äußern kann. „Stehlen z.B. ist etwas absolut niedriges“³⁸⁶, das sowohl ästhetisch als auch moralisch verwerflich ist und gar zum „unauslöschliches Brandmahl“ wird. Aus der einen Perspektive widerstreitet eine solche Handlung dem Sittengesetz, aus dem anderen ist es nur eine „feige und kriechende Tat“³⁸⁷, die keinerlei Kraft verrät. „Wird der Mensch aber zugleich Mörder, so ist er zwar moralisch noch viel verwerflicher; aber ästhetisch wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer.“³⁸⁸

3.3.3 Die „Notstandsgesetzgebung“ des Erhabenen

Schiller hatte sich nie mehr von dem kritischen, medizinisch geerdeten Blick auf den Menschen abgewendet. Die vielfach bemühte Bild der vollständigen Anthropologie des Menschen ist in Wahrheit eine Anthropologie des vollständigen Menschen - eine Unterscheidung, die kaum größer sein könnte. Denn eine Anthropologie des ganzen Menschen bedeutet ja nichts anderes, als eine Sicht auf den Menschen, die sich beider Naturen annimmt, die sowohl seine Sinnlichkeit als auch seine Vernunft im Blick hat und – als wohl entscheidendster Einschnitt – deren Vermittelbarkeit nicht mehr voraussetzt. Im Gegenteil, das Ideal der Versöhnung wird mehr und mehr in die Utopie verschoben, während die Einsicht, dass es die Unvollkommenheit des Menschen zu ertragen gilt, an Raum gewinnt. Die Debatte, ob Schillers letzte große Abhandlung *Über das Erhabene* tatsächlich erst 1801, also im Jahr ihres Erscheinens, geschrieben wird oder unmittelbar an die Schriften *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* von 1793 anschließt, ist, neben tatsächlich schlagkräftigen Argumenten, auch eine Frage, welcher

³⁸⁵ Ebd., S. 220

³⁸⁶ Schiller: *Über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen*. NA 20, S. 244

³⁸⁷ Ebd., S. 245

³⁸⁸ Ebd., S. 244

der „doppelten“ Ästhetik man das letzte Wort geben möchte – dem „versöhnten Schiller oder dem Schiller der ertragenen Widersprüche“³⁸⁹. Denn die Unvermittelbarkeit, die Zerrissenheit, das ist ohne Frage eine anthropologische Schätzung, für die das Schöne nichts vermag. Auf diesen Zustand antwortet das Konzept des Erhabenen, und solange sich die Utopie des Idealschönen nicht verwirklicht, solange bleibt das Erhabene auch „Notstandsgesetzgebung“³⁹⁰ für den zerrissenen Menschen.

Das Erhabene aber war der ästhetische Mantel, unter dem hässliche Natur und böse Charaktere zu darstellungswürdigen Gegenständen wurden. Im Erhabenen geht es schließlich ausschließlich um die Darstellung der Kraft, sich über reine Sinnlichkeit hinweg setzen zu können. Wie gezeigt wurde, äußert sich diese Kraft in unterschiedlichen negativen und hässlichen Kontexten; im physischen Leid, im ungeordneten Chaos und schließlich in konsequenten aber erschreckenden Charakteren. Das Auseinandertreten von ästhetischem und moralischem Urteil, das freilich auch schon bei Lessing (und überhaupt immer, wenn sich die Kunst gegenüber hässlichen Gegenständen öffnet) zu beobachten war, wird zur Bestätigung und zur Verstärkung dieser Entwicklung.

Der „negative Grund“ des Erhabenen war ästhetisch notwendig, um das übersinnliche Vermögen des Menschen überhaupt darstellen zu können. Die Gegenstände, die, wie man in einer kleinen Ableitung sagen könnte, zum Erhabenen tauglich sind, werden durch eine sentimentalische Operation zum Prinzip der Darstellung des Übersinnlichen. Das Prinzip des Erhabenen aber wird dadurch zum Zentrum aller sentimentalischen Kunst.

³⁸⁹ Zelle: *Die doppelte Ästhetik*, S. 179

³⁹⁰ Ebd., S. 155

IV Schluss

Das Hässliche bleibt in den verschiedenen Konzepten nur insofern ein Gegenstand der Kunst, als es sich auf einen größeren Sinnzusammenhang relativieren lässt in dem das Hässliche seine ursprünglich reine Negativität verliert. Bei Lessing gelingt diese Relativierung über die Theorie der gemischten Empfindungen, in der, so die vielleicht prägnanteste Formel, die Wirkung eines Gegenstandes von den Qualitäten dieses Gegenstandes unterschieden ist. Die Theorie der gemischten Empfindungen verhilft negativen und widrigen Gegenständen zu poetischer Dignität, sofern sie sich für die gewünschte Wirkung als zuträglich erweisen: weil die geschönte Beschreibung von Hungerqualen unnatürlich und demnach wirkungslos ist, ist das Hässliche für die DichterInnen in diesem Fall nichts weniger als notwendig.

Lessings gewünschte Wirkung, in deren Rahmen sich „einige häßliche Züge“ relativieren, indem sie ihre unangenehme Wirkung verlieren, ist das gemischte Gefühl des Mitleids. Ihm gelingt damit freilich auch die Erklärung am Vergnügen am Unangenehmen, die zuvor so umstritten gewesen ist. Weil das Mitleid ein gemischtes Gefühl ist, eine Vermischung aus lust- und unlustvollen Empfindungen, die wiederum Lust erzeugt, kann das Hässliche (und die damit assoziierten Empfindungen des Schrecklichen, Gräßlichen und Ekelhaften) in der Nachahmung gefallen.

Diese Erklärung lässt sich für Lessing insofern verallgemeinern, als er sämtliche unangenehmen Empfindungen, die die Tragödie wirklich fühlbar macht, auf das Mitleiden reduziert: der Schrecken und die Bewunderung wären, so ist im Briefwechsel über das Trauerspiel gezeigt worden, nichts als besondere Erscheinungsweisen des Mitleids.

Die Theorie der gemischten Empfindungen öffnet die Ästhetik gegenüber den nicht-schönen Phänomenen, zeigt aber gleichzeitig deren Grenzen an: nur insofern sie sich der gewünschten Wirkungsabsicht unterordnen und sich im Hinblick auf eine übergeordnete Wirkungsabsicht relativieren lassen, sind „häßliche Züge“ gerechtfertigt. Aus dieser Perspektive lässt sich Lessings Differenzierung der Künste ebenso erklären, wie seine Kritik an Weiße oder Gerstenberg. Nicht zuletzt weist dieses Prinzip auf Lessings Geschichtsverständnis hin, als dessen „Analogon“ das dichterische Werk dem Menschen den Glauben an den guten Gang der Dinge versichern könne: die Zulassung des Hässlichen besteht in dessen Überwindung.

Gerade was das Geschichtsverständnis betrifft, zeigt sich der Unterschied, zu dem die

unterschiedlichen ästhetischen und anthropologischen Voraussetzungen Schiller geführt haben: für ihn ist die Weltgeschichte ein erhabenes Objekt, in dem nicht der „Glaube an den weisen Fortgang“ beschworen, sondern die Unabhängigkeit von dem „tollen Zufall“, der zu regieren scheint, behauptet werden muss.

So weist Schillers Erhabenheitskonzept auf jenes anthropologische Grundproblem hin, das sich bis zuletzt als nicht überwindbar erwiesen hatte: der Riss, der den Menschen in zwei Naturen teilt, bleibt auch ästhetisch als Unvereinbarkeit und Widerstreit bestehen.

Damit schließt Schiller an die Tradition des Erhabenen an. Ausgehend von einem rhetorischen Begriff, der die Wirkung der mitreißenden Rede bezeichnet hatte, wurde das Erhabene zu der ästhetischen Kategorie der Überwältigung des Subjekts, welche im Besonderen von großen, rauhen, dunklen oder ungestümen Objekte bewirkt werden konnte. So ließ sich in der Begriffsentwicklung zeigen, dass das zum integralen Bestandteil der Erhabenheitsästhetik wird, was traditionell zur Beschreibung des Hässlichen gebraucht wurde.

Über die Epoche machende Analytik des Erhabenen bei Kant wird die Subjektivierung der Ästhetik zu einem Höhepunkt getrieben und zum Ausgangsbasis für Schillers Konzept erhabener Tragödien gemacht: die Erhebung der Vernunftkraft über die Sinnlichkeit manifestiert damit nicht nur die Unausgesöhnteheit der beiden „Naturen“ des Menschen, sondern bedeutete auch eine Aufwertung des Hässlichen - insofern das Erhabene ja gerade nicht auf der Harmonie und der angenehmen Wirkung, die mit dem Schönen assoziiert ist, beruht - sondern mit deren genauem Gegenteil.

Die Mitleidspoetik Lessings zielt auf die Nähe von BetrachterInnen und Bühnengeschehen ab. Das Mitleid selbst ist schließlich eine Empfindung der Nähe – ob Verwechslung der leidenden Figur mit sich selbst, ob Identifikation mit den leidenden Helden – die Empfindung des Mitleids beruht auf der Nähe der ZuseherInnen mit dem Dargestellten. Mehr als bezeichnend dafür ist Lessings rigorose Abwehrhaltung gegen den Einbruch des Illusionsbewusstseins, mit dem Mendelssohn das Vergnügen am Unangenehmen zu erklären versuchte. Das Hässliche erweist sich für diese Absicht als dienlich; in dem Moment freilich, in dem das Hässliche diese Nähe unzuträglich wird, wünscht Lessing, wie gezeigt wurde, all das Schreckliche, Hässliche und Gräßliche, am liebsten, „von der Bühne“, und, wenn es denn möglich wäre, „aus allen Büchern“³⁹¹ hinweg.

Schillers Ästhetik hingegen lässt sich als eine Ästhetik der Distanz beschreiben. Hier

³⁹¹ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. 79. St., S. 402

soll die Darstellung des Leids keineswegs unsere Mitleidsfähigkeit erhöhen – sondern die Darstellung der moralischen Selbsttätigkeit im Leid uns unsere Unabhängigkeit von all dem beweisen, dessen Verlust uns „als Sinnenwesen mit Recht so empfindlich“³⁹² ist. Während Lessing auf die Nähe zur leidenden Figur auf der Bühne baut, lässt uns Schillers Ästhetik des Erhabenen in gewisser Weise in eine Distanz zu uns selbst treten. Nach dem bisher Gesagten ließe sich nun weiter untersuchen, wie sich zwei kritische Anmerkungen zu literarischen Texten als Entsprechungen der jeweiligen ästhetischen Theorien lesen ließen: Lessing hatte an Gerstenberg geschrieben, dass dessen Stück *Ugolino* den Zweck einer Tragödie verfehle. Der sich nicht verflüchtigende Schrecken und die Unmöglichkeit des guten Ausgangs machen hier das Mitleid zu einer gänzlich schmerzlichen Empfindung. Im *Ugolino* kann die für die Lizenzierung des Hässlichen notwendige Relativierung nicht gelingen.

Schiller befand sich in einer ähnlichen Situation, wenn auch mit vertauschten Rollen. Süvern kritisierte, dass *Wallenstein* kein vergnügliches, sondern ein deprimierendes Stück sei, das, so müsste man weiter untersuchen, ebenfalls gerade die Perspektive auf den guten Gang der Dinge bzw. die Hoffnung darauf verweigern würde.

Von hier aus ließen sich die Konsequenzen der ästhetischen Theorie für das eigene literarische Werk weiter untersuchen. Denn Schiller vermag es bereits sehr wohl, die Konzeption des verdrießlichen *Wallensteins* rechtfertigen, wenn er antwortet, „ein unglückliches [Geschlecht] muß man erhaben zu rühren suchen“³⁹³, und damit den Kern der Theorie des Erhabenen trifft, nachdem nicht die versöhnliche Aussicht, sondern die Unabhängigkeit von der Unversöhnlichkeit behauptet werden muss.

³⁹² Schiller: *Vom Erhabenen*. NA 20, S. 194

³⁹³ Schiller: *An Süvern*, 26. Juli 1800. NA 30, S. 177

Literatur

Primärliteratur

- Addison, Joseph / Steele Richard and others: *The Spectator*. Ed. By Gregory Smith. 4 Volumes. - London, New York: 1950
- Batteux Charles: *Einschränkungen der Künste auf einen einzigen Grundsatz [frz. 1746] aus dem Französischen übersetzt, und mit einem Anhang einiger eigener Abhandlungen versehen* [von Johann Adolf Schlegel]. Zweyte verbesserte und vermehrte Auflage. - Leipzig: Weidmann 1759
- Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. David Womersley. 1. publ. - London: Penguin Books 1998
- Dennis: *The critical works*. Ed. By Edward Nils Hooker. 2 vols. - London: Oxford Univ. Press 1964
- Große, Carl: *Ueber Größe und Erhabenheit*. In: Deutsche Monatsschrift 2 (Juli 1790), S. 275 – 302
- Hagedorn, Christian Ludwig: *Briefe über die Kunst von und an Chrisitan Ludwig von Hagedorn*. Hg. von Torkel Baden. - Leipzig, Weidmann: 1797
- Hume, David: *Ein Traktat über die menschliche Natur*. Übers. Von Theodor Lipps, neu hg. von Reinhard Brandt. 2 Tle. - Hamburg: Meiner 1989. (=PhB 283)
- Kant, Immanuel: *Werke in 12 Bänden*. Hg. Wilhelm Weischedel. - Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977
- Kant, Immanuel: *Kant's gesammelte Schriften*. hg. von der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften. - Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & co 1924
- Krüger, Johann Gottlob: *Versuch einer experimental-Seelenlehre*. - Halle, Helmsted: 1756
- Lessing: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Hg. von Paul Rilla. 2. Aufl. - Berlin & Weimar: Aufbau Verlag 1968
- Lessing, Mendelssohn, Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Hg. und komm. von Schulte-Sasse. - München: Winkler 1972
- Longinus: *Vom Erhabenen*. Griechisch-Deutsch. Übers. und hrsg. von Otto Schöneberger. - Stuttgart: Reclam 1988
- Mandeville, Bernard: *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*. By Bernard Mandeville. With a Commentary Critical, Historical, and Explanatory by F.

- B. Kaye. 2 vol. - London: Oxford Univ. Press 1924, Repr. 1957
- Mendelssohn, Moses: *Gesammelte Schriften*. Jubiläumsausgabe. Begonnen von Ismar Elbogen, Julius Guttmann, Eugen Mittwoch, fortgesetzt von Alexander Altmann. - Berlin 1929 – 1932, Breslau 1938, Stuttgart, Bad Cannstatt 1971
- Mendelssohn: *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*. Ästh. Schriften in Auswahl. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974
- Moritz, Karl Philipp: *Werke*. Hg. von Horst Günther. 3 Bd. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. - München: Dt. Taschenbuchverlag 1999
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. - Königsberg: Bornträger 1853
- Schiller, Friedrich: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen. Hg. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. - Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1963
- Schlegel, August Wilhelm: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Hg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles. - Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 1989
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden*. Hg. Ernst Behler, Jean- Jaques Anstett, Hans Eichner. - Paderborn, München, Wien: Schöningh 1958 ff.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Reprog. Nachdruck der neuen verm. zweyte Aufl. Leipzig 1793. - Hildesheim: Olms 1967
- Sulzer, Johann Georg: *Vermischte philosophische Schriften*. 2 Teile in 1 Band. - Hildesheim/NY: 1974
- Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Hg. von Bernhard Seuffert. - Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1885.

Sekundärliteratur

- Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. - Berlin: Erich Schmitt Verlag 2004.
- Ehrenspeck, Yvonne: Schiller und die Realisierung von Freiheit und Sittlichkeit. In: *Die Realität des Idealisten*. Hg. von Hans Feger. - Heidelberg: Winter 2006, S. 305 - 342

- Feger, Hans: *Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers*. - Heidelberg: Winter 1995
- Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*. - Stuttgart: Metzler 2000
- Martinec, Thomas: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung: humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik*. -Tübingen: Niemeyer 2003
- Mein, Georg: *Die Konzeption des Schönen. Der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik: Kant – Moritz – Hölderlin – Schiller*. - Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2000
- Menninghaus, Winfried: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. - Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag 2002
- Riedel, Wolfgang: *Um ein Naturprinzip der Sittlichkeit*. In: Ethik und Ästhetik des Mitleids. Hg. von Nina Gülcher u. Irmela von der Lühe. - Rombach. Freiburg, Berlin, Wien 2004, S. 15 - 32
- Riedel, Wolfgang: *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der "Philosophischen Briefe"*. - Würzburg: Königshausen & Neumann 1985
- Riedel, Wolfgang: *Erster Psychologismus. Umbau des Seelenbegriffs in der deutschen Spätaufklärung*. In: Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Hg. von Jörn Garber u. Heinz Thoma. - Tübingen: Niemeyer 2004, S. 1 - 18
- Riedel, Wolfgang: *Die anthropologische Wende. Schillers Modernität*. In: Die Realität des Idealisten. Hg. von Hans Feger. - Heidelberg: Winter 2006, S. 35 - 60
- Safranski, Rüdiger: *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*. - München, Wien: Hanser, 2004
- Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. - München: Beck 1980
- Zelle, Carsten: *Angenehmes Grauen. Literarhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*. - Hamburg: Meiner Verlag 1987
- Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. - Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.

Lebenslauf

Ich wurde am 15.06.1983 in Oberndorf bei Salzburg geboren. Von 1989 bis 1993 besuchte ich die Volksschule Bergheim und von 1993 bis 2001 das PG Liefering in Salzburg. Als Zivildienstler arbeitete ich von 2001 bis 2002 im Kindergarten der Lebenshilfe Salzburg. Von 2002 bis 2010 habe ich an der Universität Wien Germanistik, Philosophie und Psychologie studiert. Ein Semester davon leitete ich das Tutorium Sprachgeschichte am Institut für Germanistik.

Meine Schwerpunkte lagen in meinem Studium in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, philosophischen Geschlechtertheorien und dem geschlechtssensiblen Unterricht.

Zusammenfassung: Das Hässliche bei Lessing und Schiller

Die Einsicht, dass uns hässliche Phänomene mit besonderer Faszination fesseln können, hatte sich im Lauf des 18. Jahrhunderts zwar durchgesetzt – die Erklärung für dieses Vergnügen allerdings blieb höchst umstritten: aus der Perspektive des (gängigen) intellektualistischen Modells ästhetischer Lust - Nachahmung *an sich* gefällt - wäre die Nachahmung des Hässlichen schließlich immer defizitär gegenüber dem „synergetischen Effekt der schönen Nachahmung des Schönen“³⁹⁴.

Brisant wurde die Erklärung des Vergnügens am Hässlichen vor allem dadurch, dass sie stets Antworten auf die dahinterliegenden anthropologischen bzw. ethischen Haltungen gaben. Das im Zuge der „anthropologischen Wende“ fraglich werdende Verhältnis von Geist und Körper wird mehr und mehr zur Feststellung eines Risses. Dessen Unüberwindbarkeit auf der einen und Möglichkeiten zur Harmonisierung auf der anderen Seite ist das Programm anthropologischer Konzepte – und, damit „natürlich verbunden“, der ästhetischen Theorien: So konnte Lessing mit der gemischten - und gerade dadurch angenehmen - Empfindung des *Mitleids* nicht nur den Glauben an die gute Natur des Menschen aufrecht erhalten, sondern gleichzeitig die Erklärung für unser Vergnügen am Hässlichen mitliefern.

Der Riss zwischen sinnlicher Natur und übersinnlicher Vernunft bleibt hingegen bei Schiller eine Kluft, die es nicht zu überwinden, sondern *auszuhalten* gilt. Schiller hatte mit dem Konzept des *Erhabenen* ein Modell geformt, das nicht im Glauben an eine mögliche Einheit des Menschen, sondern in der vollständigen Schätzung des Menschen als zerrissenes Wesen besteht.

Doch sowohl die mitleidserregende Darstellung leidender Figuren als auch die erhabene Darstellung moralischer Selbsttätigkeit im Leiden beruhen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, beide auf einem „negativen Grund“. So sagt Lessing, „die Häßlichkeit [...] wird [...] dem Dichter brauchbar“³⁹⁵, während Schiller bereitwillig eingesteht, dass zum Erhabenen Gegenstände „taugen“ würden, die „eher verderblich als gut [und] eher häßlich als schön“³⁹⁶ sind. Das Hässliche bleibt freilich bei beiden eine ästhetische Grenzkategorie. Von dieser Grenze wird in dieser Arbeit auf die dahinter liegenden anthropologischen und ethischen Voraussetzungen zurückgeblickt, um so die ästhetischen Veränderungen von Lessings Mitleidspoetik zu Schillers Erhabenheitsästhetik nachzeichnen zu können.

³⁹⁴ Winfried Menninghaus: *Ekel*, S. 51

³⁹⁵ Lessing: *Laokoon*, S. 168

³⁹⁶ Schiller: *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*. NA 20, S. 225