

Gerhard Kurz

DAS WAHRE, SCHÖNE, GUTE

Gerhard Kurz

DAS WAHRE, SCHÖNE, GUTE

Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Anton Raphael Mengs, *Das Urteil des Paris*, (ca. 1757),
The State Hermitage Museum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch
die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen
oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier,
Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Satz: Martin Mellen, Bielefeld
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5888-9

Inhalt

Dem Wahren, Schönen, Guten	9
Die Werte der Trias	13
Platonische Inspirationen	19
Entwicklung der Trias in der Geschmacksdebatte	27
Systematisierung der Trias	35
Kunst als Ort der Trias: Die Neubegründung der Trias in der Autonomieästhetik	39
Affinität des Schönen zum Wahren und Guten	47
Aufstieg der Trias	53
Verschwisterung der Wahrheit und Güte in der Schönheit: <i>Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus</i>	61
Weihe der Trias: Goethes <i>Epilog zu Schillers Glocke</i>	79
Die wahre Dreieinigkeit des 19. Jahrhunderts	89
Fall der Trias	93
Fortbestehen der Trias	105
Literaturverzeichnis	III
Anhang	II9
Namenregister	125

Sie war imstande, ‚das Wahre, Gute und Schöne‘
so oft und natürlich auszusprechen, wie ein anderer
Donnerstag sagt.

Aus: Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften

Dem Wahren, Schönen, Guten

Am 20. Oktober 1880 wurde in Anwesenheit von Kaiser Wilhelm I. die Frankfurter Oper eröffnet.¹ Aufgeführt wurde, dem Programmzettel zufolge, die Oper „Don Juan“, „Oper in zwei Akten von W. A. Mozart“. Zuvor ein „Festspiel“ des Frankfurter Dichters Wilhelm Jordan. Darin treten als Personifikationen Germania und die Muse auf und sie haben das Operngebäude, den Kaiser, die Stadt und die Bürgerschaft zu preisen. Der Bau der Oper war von der Stadt und mäzenatischen Bürgern finanziert worden. Ihre Spenden hatten diese Bürger mit dem Anspruch auf ein Abonnement fürstlich geplanter Logen verbunden. 1873 war mit dem Bau begonnen worden. Entworfen hatte der Berliner Architekt Richard Lucae das Gebäude als einen Tempel der Musen und der bürgerlichen Gesellschaft und gewidmet wurde es „DEM WAHREN, SCHÖNEN, GUTEN.“

Das reiche Bild- und Figurenprogramm spart nicht mit Bezügen auf die antike Mythologie, die Künste und auf Frankfurt.² Es umfasst am Außenbau die Figur des Apollo, des Gottes der Musen, die Figuren der drei Grazien und der drei Parzen, weibliche Figuren, welche die Komödie, die Tragödie, den Tanz, die Poesie, die Wahrheit, die Musik personifizieren, die Figur der Isabella aus Schillers *Die Braut von Messina* und die Figur der Recha aus Lessings *Nathan der Weise*; Medaillons von Dichtern und Komponisten wie Shakespeare, Schiller, Kleist, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Molière, Cherubini, Weber, Meyerbeer und Beethoven. Bevorzugt werden, wie man sieht, Opernkomponisten und Theaterautoren. Ausnahmen bilden im Treppenhaus die Porträts von Homer, Vergil, Horaz und Dante.

Im Innengebäude, im Treppenhaus, sieht der Besucher zwei Figuren, die Deklamation und den Gesang verkörpernd, dann zwei Marmorplastiken, „Kunst und Natur“ die eine, die andere „Wahrheit

1 Für Hinweise und kritische Anmerkungen danke ich Herbert Anton, Wolfgang Braungart, Joachim Jacob, Petra Maisak und Raimar Zons.

2 Zur Architektur und zum ikonographischen Programm vgl. Christiane Wolf Di Cecca, *Die Frankfurter „Alte Oper“*. Baumonographie eines Opernhauses 1869–1880. Frankfurt a. M. 1997.

und Dichtung“, beide eine Hommage an Goethe.³ Andere Plastiken verkörpern Eigenschaften wie Klugheit, Stärke, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Trug, Zorn, Feigheit und Hinterlist. Im Deckengemälde umgeben, vor einem glorienartig erleuchteten Himmel, vier Genien die „dramatische Poesie“, die Begeisterung mit einer Fackel, die Wahrheit mit einem Spiegel, die Harmonie mit einer Leier und die Wissenschaft mit einem Globus. Eine Figurengruppe verkörpert Liebe und Hass als mächtige Antriebe des Lebens und als mächtige Motive der dramatischen Poesie. Die Gemälde des Foyers zeigen Apollo und die neun Musen, Szenen aus Opern Mozarts, Musikinstrumente und Porträts von Theaterarchitekten, Bildhauern und Malern des 19. Jahrhunderts. Zur Bildausstattung des Zuschauerraums gehören ein Dirigent, der ein Doppelquartett aus himmlischen Musikern dirigiert, Illustrationen zu den *Rheinmärchen* von Clemens Brentano, einem Frankfurter, und Medaillons von Prometheus und Dionysos. Also vom Titanen, dem ‚Vorausdenkenden‘, wie der Name Prometheus besagt, der nach dem Mythos die Gestalt des Menschen schuf und den Menschen gegen den Willen der Götter das Feuer brachte, und von Dionysos, dem Gott der Vitalität, der Kultur und dem Gott der Theaterspiele. Auf dem Bühnenvorhang ist das *Vorspiel auf dem Theater* aus Goethes *Faust* dargestellt. Insgesamt ein ‚schöngeistiges‘ ikonographisches Programm also. Ausgespart wird eine Kunst, die es ja schon gab, die Kunst der Technik und der Industrie.

In der Loggia der Vorderfront stehen Statuen von Mozart und Goethe. Von wem sonst als Goethe! Er war in Frankfurt geboren, man hatte ihm verziehen, dass er sein Bürgerrecht aufgegeben hatte, und er galt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als der größte deutsche Dichter. Mozart schließlich hatte in Frankfurt eine besonders große Verehrergemeinde. Mit einer Oper Mozarts wurde dann auch das Opernhaus eröffnet.

Bekrönt wird der Bau von einer Pegasusfigur, der Figur des geflügelten Musenrosses, dessen Hufschlag die Musenquelle Hippokrene am Helikon hat fließen lassen. Im Giebelrelief der Hauptfassade ist

3 Für seine Autobiographie hatte Goethe auf Vorschlag seines Freundes Riemer den Titel *Aus meinem Leben. Wahrheit und Dichtung* übernommen, den Untertitel aus „euphonischen Gründen“, wie Riemer berichtet, aber geändert in *Dichtung und Wahrheit*. Es waren nicht nur euphonische Gründe. Die Quartausgabe von Goethes Werken, die Riemer und Eckermann herausgaben, verwendet *Wahrheit und Dichtung*. Diese Form wurde dann von zahlreichen Ausgaben benutzt. Erst die Weimarer Ausgabe ging wieder auf *Dichtung und Wahrheit* zurück. – Das Verhältnis von Kunst und Natur ist für Goethe von fundamentalem Interesse.

das Stadtwappen Frankfurts angebracht, flankiert von zwei bärtigen, nackten Männerfiguren, Personifikationen des Rheins und des Mains. Im Fries darunter ist die Inschrift „DEM WAHREN SCHÖNEN GUTEN.“ zu lesen, nach der damals geltenden orthographischen Konvention mit einem Punkt abgeschlossen. Dieser Musentempel, heißt dies, ist dem Wahren, Schönen, Guten gewidmet. Ursprünglich war, wie üblich, in lateinischer Sprache eine Widmung an Apollo und die Musen vorgesehen: „APOLLONI ET MUSIS DEDICATUM OPUS ANNO MDCCCLXXIII.“

Wie in einer Geschichte des Frankfurter Opernhauses mitgeteilt wird, war die Widmung „DEM WAHREN SCHÖNEN GUTEN.“ nicht unumstritten. Die Widmung dem „Wahren“ überzeugte nicht alle, da ein Theater, wie man einwandte, nicht dem Wahren, sondern vielmehr dem „Kultus der schönen Täuschung“ gewidmet sei.⁴ Der Überlieferung nach soll die Widmung von dem Professor am Städtischen Gymnasium Theodor Creizenach angeregt worden sein.⁵ Er unterrichtete dort Deutsch und Geschichte. Creizenach war ein radikaler Anhänger der jüdischen Reformbewegung, konvertierte dann zum evangelischen Glauben und war eine prominente Figur in der kulturellen Szene Frankfurts. Er verfasste Gedichte, Dramen und Essays und edierte den Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer. 1849 hielt er die Festrede zu Goethes 100. Geburtstag.

Die architektonische Form und die ikonographische Ausstattung des Gebäudes stellen nicht nur einen Tempel der Musen, sondern auch einen Tempel der bürgerlichen Gesellschaft zur Schau. Ein zentrales Bauelement bildet der große, opulente Treppenaufgang zu den Parkett- und Balkonlogen. Die Treppe fungiert als Bühne des Publikums, das in diesem Aufstieg ins ‚Höhere‘ der Kunst, wie es im 19. Jahrhundert immer wieder heißt, seinen eigenen gesellschaftlichen Aufstieg und Status, seine Kultur, seine Macht und Dynamik demonstriert und genießt.⁶

Vielfältig verweist die ikonographische Ausstattung des Opernbaus auf die Werte des Wahren, des Schönen und des Guten. So kann man auf das Wahre die Wissenschaft beziehen, auf das Schöne die Figuren und Porträts der Künstler, auf das Gute die Figuren der Klugheit,

4 Vgl. Albert Richard Mohr, *Das Frankfurter Opernhaus 1880–1980*, Frankfurt a. M. 1980, S. 52.

5 Vgl. Paul Arnsberg, *Die Geschichte der Frankfurter Juden seit der Französischen Revolution*. Bearb. v. Hans-Otto Schembs, Bd. 3, Darmstadt 1983, S. 86–88.

6 Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Eine wilhelminische Oper*, Frankfurt a. M. 1985, und Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a. M. 1980.

Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Liebe, aber auch, negativ, des Zornes, des Hasses und des Trugs. Diese einzelnen Verweise werden aber gesammelt im Anspruch der Widmung, wonach die Kunst als Kunst, vor allem die gesellschaftliche Kunst des Schauspiels und der Oper, der eigentliche Ort des Wahren, Schönen und Guten ist. Die Kunst ist wahr, weil sie ein Bild des Lebens ist, sie ist schön, weil sie dieses Leben in ein harmonisches, reizvolles Bild überführt, sie ist gut, weil sie in ein menschlich ‚höheres‘ Dasein weist. Der Sinn des Daseins vollendet sich in der Kunst. Daher steht in der Widmung auch das Schöne in der Mitte der Trias.

Die Kosten für das Gebäude übertrafen am Ende um mehr als das Sechsfache die ursprüngliche Kalkulation. Der scharfzüngige Frankfurter Schriftsteller Friedrich Stoltze ließ sich deswegen in seiner Zeitschrift *Frankfurter Latern* die satirische Abwandlung der Widmung als „das Gute Schöne Bäre“ nicht entgehen.⁷ Und sein Sohn Adolf Stoltze dichtet:

Dem Wahre, Scheene, Gute,
die Berjerschaft muss blute.
Dem Scheene, Gute, Wahre,
der Magistrat sollt spare.
Dem Wahre, Gute, Scheene,
merr muss sich dran gewöhne.⁸

7 Und noch ein anderer Frankfurter Poet und Satiriker nicht: Robert Gernhardt, Vom Schönen, Guten, Baren, Frankfurt a. M. 2007.

8 Zit. nach Frankfurter Rundschau, 18.7.1981, Nr. 163.

Die Werte der Trias

Die Trias ‚Das Wahre, Schöne, Gute‘ oder auch ‚Das Wahre, Gute, Schöne‘ bildet das Leitgestirn am kulturellen Himmel vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts – und darüber hinaus, sei es auch verschämt oder unterschwellig, jedenfalls tiefer gehängt, bis in die Gegenwart.

In der Rhetorik nennt man eine solche Trias ein Trikolon. Das Trikolon ist ein überaus produktives rhetorisches Muster, da es rhythmisch eingängig ist. Jeder Selbstversuch belegt die rhythmische Prägnanz des Musters. Hier ergibt sich die Prägnanz aus einer regelmäßigen Folge von drei zweisilbigen, trochäisch akzentuierten Lauteinheiten, die in ihrem Zeitmaß einem festen Zeitmuster von Äußerungseinheiten nahe kommt. Tendenziell wird die mittlere Lauteinheit leicht betont. Getragen wird dieses Muster auch von einer in vielen Kulturen verbreiteten Hochschätzung der Zahl 3 als Zahl einer dynamischen und ‚runden‘ Struktur. Aller guten Dinge, heißt es, sind drei, als eine magische Zahl kommt sie in der antiken Mythologie oder in den Märchen der Brüder Grimm vor. Schon bei den Pythagoräern erhielt diese Zahl eine kosmische Bedeutung. Sie umfasst Anfang, Mitte und Ende, also das Ganze.⁹ Beispiele für die ubiquitäre rhetorische Produktivität dieses Musters fallen schnell ein: „Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei...“ (1. Korinther 13, 13) oder Cäsars „veni, vidi, vici“ (ich kam, sah, siegte) oder „liberté, fraternité, égalité“, „Einigkeit und Recht und Freiheit“ oder auch „Friede, Freude, Eierkuchen“. Diderot vergleicht in seinem Roman *Le Neveu de Rameau* (Rameaus Neffe, 1761–1776 entstanden) die Trias des Wahren, Guten und Schönen mit der christlichen Trias „Vater, Sohn und Heiliger Geist“: „Le vrai, le bon, le beau ont leurs droits. On les conteste, mais on finit par admirer. [...] L’empire de la nature et de ma trinité, contre laquelle les portes de l’enfer ne prévaudront jamais, le vrai, qui est le père et qui engendre le bon qui est le fils, d’où procède le beau qui est le saint-

9 Vgl. Heinrich Usener, Dreiheit: ein Versuch mythologischer Zahlenlehre, in: *Rheinisches Museum* 58, 1903, S. 1–48, 161–208, 321–326; Art.: Trias; Triaden, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Sp. 1479–1483.

esprit, s'établit tout doucement.“¹⁰ („Das Wahre, Gute und Schöne haben ihre Gerechtsame. Man bestreitet sie, aber man endigt mit Bewunderung [...] Das Reich der Natur setzt sich ganz sachte fest, das Reich meiner Dreieinigkeit, gegen welche die Pforten der Hölle nichts vermögen. Das Wahre, das der Vater ist, der das Gute zeugt, das der Sohn ist, aus dem das Schöne hervorgeht, das der heilige Geist ist.“ Übersetzung von Goethe)

Philosophen und Theologen lieben die Systematik und das Prestige einer Trias. In der Antike wurde z. B. die Philosophie eingeteilt in Logik, Physik und Moral, in der Neuzeit, bei Descartes z. B., in Metaphysik, d. h. die Lehre von den Prinzipien der Erkenntnis, Physik, d. h. die Lehre von der Natur, und Moral, d. h. die Lehre vom guten menschlichen Handeln. Plotin unterschied im Kosmos Sein, Leben, Denken; die Vermögen des Menschen wurden, z. B. von Augustin, wirkungsmächtig geordnet nach Gedächtnis, Intellekt, Willen, im 18. Jahrhundert nach Denken, Wollen, Fühlen. Die berühmten drei Fragen Kants, in denen sich das „Interesse der Vernunft“ vereinigt, lauten: „1. Was kann ich wissen? 2. Was soll ich tun? 3. Was darf ich hoffen?“ (*Kritik der reinen Vernunft*, B 833). Die moderne Denkfigur der Dialektik lässt in einem Dreischritt aus Gegensätzlichem ein Drittes hervorgehen. Zu den allgemeinsten Bestimmungen des Seins, den sog. Transzendentalien, zählen nach mittelalterlicher Lehre das Seiende (ens), das Eine (unum), das Wahre (verum) und das Gute (bonum). Aus diesen als konvertibel verstandenen Bestimmungen konnte sich eine Trias herausbilden, wonach das, was Sein ist, auch unum, verum, bonum ist. Natürlich wurde auch diese Trias trinitätstheologisch ausgedeutet, z. B. von Thomas von Aquin: der Vater ist das Eine, d. h. der Ursprung, der Sohn das Wahre, der Geist das Gute.¹¹ Noch Kant erwähnt in seiner *Kritik der reinen Vernunft* (B 113) den „unter den Scholastikern“ so beliebten Satz: „quodlibet ens est unum, verum, bonum“. (Jedwedes Seiende ist eins, wahr, gut) Zu diesen Bestimmungen wurde auch das Schöne (pulchrum) hinzugefügt, z. B. bei Thomas von Aquin, Dionysius Areopagita oder Heinrich von Gent.¹² In seiner vielbenutzten *Enzyklopädie* von 1630 fasst Johann

10 Denis Diderot, *Oeuvres Romanesques*, hg. v. Henri Bénac, Paris 1962, S. 467.

11 Thomas von Aquin, *De veritate* (Von der Wahrheit), q.1, a.2.

12 Vgl. Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brugge 1946, Bd. 3, S. 153, 160 f.

Heinrich Alstedt kurz und bündig zusammen: „Und alles, was schön ist, ist eins, wahr, gut.“¹³

Es heißt ‚das Wahre, Schöne, Gute‘ nicht ‚Wahrheit, Schönheit, Güte‘. Zur analogen Wortbildung ‚Gutheit‘ kam es nicht, der Ausdruck ‚Güte‘ kommt vor, aber seltener, da er noch eine andere semantische Nuance hat. Im Unterschied zu ‚Wahrheit‘ und ‚Schönheit‘ bedeutet ‚das Wahre‘ und ‚das Schöne‘ stärker ein allgemeines Prinzip. Wir reden z. B. eher von der Schönheit, nicht vom Schönen einer Gestalt. In diesem Sinne wurde schon im 18. Jahrhundert zwischen ‚Schönheit‘ und dem ‚Schönen‘ unterschieden.¹⁴ Zum Eintrag „Das Wahre“ vermerkt das *Grimmsche Wörterbuch*: „allgemeiner als wahrheit, in der neueren sprache sehr verbreitet.“ Die Bedeutung von ‚das Wahre‘ reicht von Wahrheit im Sinne einer Aussagenwahrheit, das wäre ein epistemischer Begriff, bis zum Wahrhaftigen, Wirklichen, Echten, Authentischen, das wäre ein normativer Begriff.¹⁵ Als das Wahre kann das bezeichnet werden, worauf es eigentlich ankommt. Kafka war von einer Stelle aus den *Souvenirs intimes* (Intimen Erinnerungen) von Caroline Commanville, der Nicht Flauberts, besonders bewegt. Flaubert, der der „littérature“ alles opferte, kam vom Besuch einer Familie mit Kindern: „Ils sont dans le vrai.“ („Sie sind im Wahren“) Diesen Satz zitierte Kafka oft, wie der Freund Max Brod mitteilt.¹⁶ Bewegt waren Flaubert und Kafka von diesem Bild eines einfachen, authentischen Lebens. Dieser Bedeutung nahe kann ‚das Wahre‘ normativ auch eine mustergültige, ‚ideale‘ Erfüllung einer Idee oder eines Typs bedeuten, wie z. B. in den Ausdrücken ‚wahre Menschlichkeit‘ oder ‚wahrer Freund‘.

Im 18. Jahrhundert kommt die Variante der eigenen Wahrheit von Kunst hinzu, der *veritas aesthetica*, der ‚ästhetischen‘ oder ‚poetischen Wahrheit‘. Ihre eigene Wahrheit ist die sinnfällige Wahrheit, wonach z. B. gegen das Wissen die Sonne aufgeht, und die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit von Ereignissen, Handlungen und Personen in der Welt des Kunstwerks. Dieser Wahrheitsbegriff fordert vom Kunst-

13 Johann Heinrich Alstedt, *Encyclopaedia*, Herborn 1630, ND Stuttgart-Bad Cannstatt 1989/90, S. 581: „Et omne pulchrum est unum, verum, bonum.“

14 Vgl. z. B. die Artikel ‚Schön‘ und ‚Schönheit‘ in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771/74, 2. Aufl. 1792/94. ND: Hildesheim/Zürich/New York 1994. Hegel trennt in seiner *Ästhetik* das ‚Schöne an und für sich‘ von der Schönheit einzelner Gegenstände.

15 Heidegger hat bekanntlich den entsprechenden griechischen Begriff ‚aletheia‘ mit ‚Unverborgenheit‘ übersetzt.

16 Max Brod, *Über Franz Kafka*, Frankfurt a. M. 1974, S. 89.

werk, verstanden nun als eine „kleine Welt für sich“, auch eine innere Kohärenz seiner Teile, eine „innere Wahrheit“. ¹⁷ Aber immer noch enthält diese „kleine Welt für sich“ implizite oder explizite Aussagen über die Welt ‚außer ihr‘.

So kann in der Trias die Bedeutung des Wahren von einer wahren Aussage über die Welt über die Erfüllung einer Lebensform bis zur ästhetischen Wahrheit reichen. In diesen Bedeutungsvarianten geht es jeweils um eine Übereinstimmung, um eine Übereinstimmung einer Aussage mit dem Gegenstand der Aussage oder um eine Übereinstimmung eines Wertes, einer Idee mit einer Handlung oder Lebensform oder einer Person, und um die Übereinstimmung mit dem Möglichen und Wahrscheinlichen. ¹⁸ Dem Publikum der Frankfurter Oper kündigt die Inschrift in der Höhe an, dass es an diesem Ort der Kunst Wahres über das Leben erfährt, dass diese Kunst ein höheres Dasein gewährt, worauf es eigentlich ankommt.

Wie das ‚Wahre‘ haben auch das ‚Schöne‘ und das ‚Gute‘ eine weite Bedeutung. Schön nennen wir nicht nur Objekte wie z. B. eine Landschaft, ein Bild, ein Gesicht, ein Gedicht, schön können wir auch Handlungen, Erlebnisse, Gedanken nennen. Am Gebrauch fällt auf, dass wir das Prädikat ‚schön‘ mehr auf Sichtbares und Hörbares als auf Sprachliches beziehen. ¹⁹ Gleichwohl können wir von einer schönen Formulierung oder einem schönen Gedicht reden. Seltener reden wir von einem ‚schönen Roman‘. Das mag damit zusammenhängen, dass im Gebrauch das semantische Merkmal des überschaubar Gestalthaften eine Rolle spielt. Das Wort ‚schön‘ kann ‚erfreulich, gelungen, passend, nützlich‘ bedeuten. Wenn wir sagen ‚Das war nicht schön von ihm‘, dann geht die Bedeutung von ‚schön‘ ins Moralische. Auch für den Sprachgebrauch heute gilt noch die Erläuterung in Adelungs *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* vom Ende des 18. Jahrhunderts, wonach wir all das schön nennen, was wir mit „Wohlgefallen“ wahrnehmen, und das kann ein ästhetisches oder ein intellektuelles oder ein moralisches Wohlgefallen oder alles zusammen sein.

17 Johann Wolfgang von Goethe, Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke [1798]. Werke. Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz u.a., 9. Aufl. München 1982, Bd. 12, S. 70.

18 Zum Wahrheitsbegriff vgl. auch Burghard Damerau, Die Wahrheit der Literatur, Würzburg 2003, S. 69 ff.

19 Dieser Sprachgebrauch geht auf die antike Betonung des Sichtbaren zurück, vgl. Joachim Jacob, Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense, Tübingen 2007, S. 3 ff.

Das Gute hat nicht nur die Bedeutung des moralisch Guten, sondern auch des Nützlichen. Das Wort können wir auch gebrauchen, wenn etwas passt, etwas wichtig, nützlich, etwas gelungen ist, wenn etwas gut ist für einen Zweck. Gut ist auch, was lebensnotwendig ist, was ein gelingendes, befriedigendes Leben ermöglicht. Was Wohlsein verschafft, das tut gut. Ein Essen kann gut oder nicht gut schmecken. Gut ist auch, wenn etwas gefällt. So können die Ausdrücke ‚gut‘ und ‚schön‘ in bestimmten Situationen synonym verwendet werden. Sage ich aber ‚Schön, dass Du da bist‘, beziehe ich mich auf die gegenwärtige Situation, sage ich hingegen ‚Gut, dass Du da bist‘, denke ich an Zwecke und erhoffte Folgen.

Platonische Inspirationen

Entstanden ist die Trias des Wahren, Schönen, Guten im 18. Jahrhundert. Ihre Vorgeschichte beginnt mit Platon und dem Platonismus, vor allem dem Platonismus der Florentiner Renaissance. Die Trias selbst kommt bei Platon explizit nicht vor, aber doch fast. Platon bezieht die Schönheit (kallos) bzw. das Schöne (to kalon), das Gute (to agathon) und die Wahrheit (aletheia) eng aufeinander.²⁰ Auch bei Platon hat ‚schön‘ eine weite Bedeutung. Schön kann genannt werden, was vortrefflich, was fein, wertvoll, nützlich und was moralisch gut ist und was gut tut. Besonnenheit ist z. B. etwas „Gutes und Schönes“. (*Laches* 192c) Alles Schöne ist auch gut und alles Gute auch schön. Das Gute umfasst das Nützliche und das Moralische, es kann ein Mittel für einen Zweck sein und der Zweck selbst.

Wahr können das Gute und Schöne genannt werden, insofern sie echt, wirklich, evident sind, wenn sie wirklich das sind, als was sie erscheinen. Für Platon sind das Wahre, das Gute und das Schöne „Ideen“. Idee bedeutet in seinem Begriffsgebrauch so viel wie Muster, Vorbild, Urbild, Wesen, Maßstab, die Sache selbst, eine letzte Gewissheit, also das Wahre. Ideen ermöglichen und orientieren unsere Erkenntnis. Die höchste Idee ist für Platon das Gute. (*Politeia* 509b) Die spätere Bildung der Trias ‚das Wahre, Schöne, Gute‘ wurde auf seine Ideenlehre bezogen und konnte an Stellen in den Dialogen *Phaidros*, *Philebos* und an das *Symposion* (Das Gastmahl) anknüpfen.

In *Phaidros* erörtern Sokrates und Phaidros unter anderem die Frage, ob die Seele der sterblichen Menschen einen unsterblichen, göttlichen Anteil hat. Sokrates wählt für seine Antwort einen Vergleich, nämlich den Vergleich der Seele mit einem geflügelten Gespann. Vergleichbar ist die Seele mit der Kraft eines geflügelten Gespanns und seines Lenkers. Gespann und Lenker sind bei den Göttern gleicher-

20 Zum Stand der Diskussion dieser Begriffe vgl. die Artikel ‚Gute, das (agathon)‘, ‚Schönheit (kallos)‘, ‚Wahrheit (alêtheia)‘ in: Platon-Lexikon, hg. v. Christian Schäfer, Darmstadt 2007; ‚Schönes/Schönheit‘ und ‚Wahrheit‘ in: Platon-Handbuch, hg. v. Christoph Horn u.a., Stuttgart/Weimar 2009; Vgl. auch Johann Kreuzer, Göttliche Begeisterung. Zur Reflexion des Schönen in der Antike, in: Vom Zauber des Schönen. Reiz, Begehren und Zerstörung, hg. v. Konrad Paul Liessmann, Wien 2010, S. 41–66.

maßen „gut“, bei den Menschen hingegen sind die Pferde „gemischt“, das eine ist gut, das andere nicht. Daher ist die Lenkung des Gespanns bei den Sterblichen mühsam und beschwerlich. Doch hat auch dieses gemischte Gespann die Fähigkeit, dorthin zu gelangen, wo die Götter wohnen. Dann wird, fast beiläufig, das Göttliche umschrieben: Das Göttliche ist „schön, klug, gut und überhaupt alles, was sonst noch als positiv zu nennen.“:

„Es ist die natürliche Kraft eines Flügels, das, was schwer ist, nach oben zu führen und emporzuheben dorthin, wo das Geschlecht der Götter wohnt, und mehr als alle anderen Teile des Körpers hat er in gewissem Sinne teil am Göttlichen. Das Göttliche aber ist schön, klug, gut und überhaupt alles, was sonst noch als positiv zu nennen. Und davon also besonders nährt sich das Gefieder und wächst, durch Hässliches aber und Schlechtes und was sonst noch negativ, schwindet es dahin und verdirbt.“ (*Phaidros* 246e)²¹

Das Schöne und das Gute werden ausdrücklich genannt. Im Klugen oder Weisen, wie andere hier übersetzen, steckt auch das Wahre. Man muss die ‚Wahrheit‘ einer Situation erkennen können, um in ihr klug handeln zu können. Das Schöne, heißt es hier auch, übt einen Reiz auf die Menschen aus. Es „zieht“ (250e) nach dem Göttlichen hin.

Die zweite Stelle findet sich im Dialog *Philebos*. In diesem Dialog geht es hauptsächlich um die Frage, worin das Gute besteht. Liegt das Gute hedonistisch im Streben nach Lust, wie die einen, oder im Streben nach Einsicht, nach Vernunft, wie die anderen behaupten? Oder ist diese Alternative falsch, da Einsicht mit Lust und Lust mit Einsicht gemischt sein können? Eher diese These vertritt Sokrates. Es scheint freilich unmöglich zu sein, das Wesen des Guten zu bestimmen. Daher versucht Sokrates das Gute mit Hilfe von drei Kriterien oder Aspekten zu erläutern, nämlich als richtiges Maß bzw. das Angemessene in den Mischungen des Lebens, als Schönheit und als Wahrheit. Das Gute ist von „dreifacher Gestalt“. Es ist Maß, Schönheit und Wahrheit. Das Leben ist eine Mischung, diese Mischung ist dann gut, wenn in ihr Maß, Schönheit und Wahrheit zusammenkommen. Das Gute zeigt sich also nach Sokrates zuerst als angemessenes Maß, dieses Maß als Schönheit und, in seiner zweifellosen Gültigkeit, auch als Wahrheit. Schönheit ist, wie es in *Phaidros* (250b) heißt, der „Glanz“ des Guten.

21 Übersetzung nach: Platon, *Phaidros*. Übersetzung und Kommentar v. Ernst Heitsch, 2. Aufl. Göttingen 1997. Schleiermacher übersetzt hier: „Das Göttliche nämlich ist das Schöne, Weise, Gute und was dem ähnlich ist.“

Wenn wir etwas als schön und wahr wahrnehmen, dann liegt das Gute als richtiges Maß zugrunde:

„Sokrates: Nun aber ist uns ja das Wesen des Guten in die Natur des Schönen entwichen. Denn Maß und Ebenmaß ist doch wohl überall das, woraus Schönheit und alles Edle entsteht.

Protarchos: Allerdings.

Sokrates: Aber auch Wahrheit, sagten wir ja doch, sei denselben bei der Verschmelzung beigemischt worden.

Protarchos: Allerdings.

Sokrates: Wenn wir aber das Gute nicht in *einer* Form einfangen können, dann wollen wir es in dreifacher Gestalt [idea] fassen, als Schönheit, Angemessenheit und Wahrheit, und erklären, dass es wie eine Einheit zu Recht für die Konsistenz der Mischung verantwortlich zu machen ist und dass seinetwegen, weil es gut ist, eine ebensolche Mischung zustande gekommen ist.“ (*Philebos* 64e–65a)²²

Die platonische These, dass sich im Schönen und Wahren das Gute zeigt, mag vielleicht befremdlich wirken. Dass sich im Wahren das Gute oder ein Gutes zeigt, mag einleuchten. Aber im Schönen? Doch kann man mit Platon sagen, dass wir in der Erfahrung des Schönen auch etwas erfahren, das ‚gut‘ ist, weil es ‚gut‘ tut, ein Wohlgefallen, das auf der Wahrnehmung eines Maßes, einer Ordnung, eines Sinns der Welt beruht. Daher geht für Platon das Schöne auch einher mit der Wahrheit. An der ‚dreifachen Gestalt‘ des Guten konnte man später anknüpfen.

Was das Wesen des Eros ist, umkreisen die Reden im *Symposion*. Aufgeworfen wird auch die Frage nach der Beziehung des Eros zum Schönen und Guten. Sokrates wird von der Seherin Diotima belehrt, dass Eros ein Mittelwesen zwischen Sterblichen und Unsterblichen ist und nach dem Guten und Schönen strebt. Streben nach dem Guten und Schönen ist ein erotisches Bedürfnis. Das Gute, das Schöne und das Wahre werden von den Menschen geliebt. Dieses Streben führt, einer Initiation in Mysterien vergleichbar, in einen Aufstieg über schöne Körper, schöne Handlungen und schöne Reden zur Schönheit der

22 Übersetzung nach: Platon, *Philebos*. Übersetzung und Kommentar v. Dorothea Frede, Göttingen 1997. Schleiermacher übersetzt an dieser Stelle: „Wenn wir also nicht in Einer Form das Gute auffangen können, so wollen wir es in diesen dreien zusammenfassen: Schönheit und Verhältnismäßigkeit und Wahrheit.“ Plato, *Philebus*. Translated with Notes and Commentary by John C. B. Gosling, Oxford 1975: „Then if we cannot use just one category to catch the good let’s take this trio, fineness, commensurability, truth (*aletheia*), and treating them as a single unit say that this is the element in the mixture that we should most correctly hold responsible, that it is because of this as something good that such a mixture becomes good.“

Seele und Erkenntnisse, schließlich zur Schau der Idee des Schönen selbst, des Schönen an und für sich (210e–212a). Wer soweit kommt, der erlangt nun auch das Verständnis des Guten, des Guten an sich, der „wahren Tugend“, und der ‚berührt‘ auch das Wahre. Auch hier gilt im Zusammenhang des Guten, Schönen und Wahren das Gute als der höchste Wert. Nach ihm streben die Menschen um seiner selbst willen. Von ihm hängt alles ab, auch das Schöne und Wahre:

„Oder bist du nicht der Ansicht, sagte sie, dass es ihm allein dort zuteil werden wird – da er das Schöne mit dem anschaut, womit es anzuschauen ist –, nicht bloß Schattenbilder der Tugend hervorzubringen, ist er doch nicht mit einem Schattenbild in Berührung, sondern mit wahrer Tugend, da er Wahres berührt. Wenn er aber wahre Tugend hervorgebracht und herausgebildet hat, dann kommt es ihm zu, von den Göttern geliebt zu werden, und wenn es überhaupt einem der Menschen zuteil wird, unsterblich zu werden, dann auch jenem.“
(*Symposion* 212a)²³

In der Renaissance kam es zu einer ‚Wiedergeburt‘ Platons, freilich in der spätantiken und mittelalterlichen Tradition eines christlich gedeuteten und überlieferten Platonismus und Neuplatonismus. Ein Zentrum dieser Renaissance war im 15. Jahrhundert Florenz mit seiner „Platonischen Akademie“. Hier übersetzte Marsilio Ficino alle Werke Platons ins Lateinische. Diese Übersetzung wurde noch im 18. Jahrhundert in der damals besten Ausgabe der Werke Platons, der *Zweibrücker Ausgabe* (1781–1787), zusammen mit dem griechischen Text abgedruckt. Ficino legte die Philosophie des „göttlichen Platon“ im Rahmen der christlichen Theologie als eine „fromme Philosophie“ aus. Seine Abhandlung *De amore* (Von der Liebe), 1469 abgeschlossen, ein Kommentar zu Platons *Symposion*, entfaltete eine große Wirkung bei den europäischen Gelehrten und Dichtern. Darin lehrt er, dass in Gott das Gute, das Schöne und das Wahre eins sind. Die Philosophie Platons wird mit der Trias des Guten, Schönen und Wahren zusammengefasst und diese Trias auf Gott bezogen. Insofern Gott die Wirklichkeit aller Dinge ist, wird er das Gute (*bonum*) genannt, insofern er sie belebt, vergeistigt, ihnen Anmut verleiht, das Schöne (*pulchrum*), insofern er die menschliche Erkenntnis zu ihnen leitet,

23 Übersetzung nach: Platon, *Symposion*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Thomas Paulsen/Rudolf Rehn, Stuttgart 2006. Schleiermacher übersetzt an dieser Stelle: „[...] indem er schaut, womit man das Schöne schauen muss; nicht Abbilder der Tugend zu erzeugen, weil er nämlich auch nicht ein Abbild berührt, sondern Wahres, weil er das Wahre berührt.“

das Wahre (verum). Das Schöne ist die Manifestation, der Vollzug (actus), der Vorschein, das Äußere dieses Guten und Wahren, sein Strahl (radius), der die Welt durchdringt und erhellt.²⁴

Die zweite Version seines Kommentars zu Platons Dialog *Philebos* von 1491, den er als erster aus dem Griechischen übersetzte, widmete Ficino seinem Gönner Lorenzo de' Medici. In diesem Kommentar übersetzt er die ‚dreifache Gestalt‘ des Guten (*Philebos* 65a) mit Wahrheit (veritas), Maß (commensuratio) und Schönheit (pulchritudo). Die Einheit der Wahrheit, des richtigen Maßes und der Schönheit machen das Gute für den Menschen aus. (Cap. XXXV) In seiner Widmung preist er seinen Gönner, dass er, anders als Paris oder Herkules oder Sokrates, unter den drei Göttinnen Venus, Juno und Minerva nicht eine oder zwei ausgewählt hat, sondern alle drei zusammen. Venus, die Göttin der Schönheit, steht für Genuss, Minerva, die Göttin der Macht, steht für das aktive Leben, d. h. auch das gute Handeln, Juno, die Göttin der Weisheit, für das kontemplative Leben. So legt Ficino die ‚dreifache Gestalt‘ in die drei ‚göttlichen Gestalten‘ aus:

Einst habe Paris auf dem Berg Ida zu wählen gehabt, wer von den drei Göttinnen die schönste sei und er habe sich für Venus entschieden. Da er Weisheit und Macht verschmäht habe, sei es ihm danach elend ergangen. Überliefert werde auch, dass Herkules zwischen Venus und Juno sich für Juno entschieden habe, dafür aber auch viel leiden müssen. Sokrates schließlich habe Minerva vorgezogen. Darum hätten ihn Juno und Venus zum Tode verurteilt. Lorenzo aber, belehrt durch Apollo, den Gott der Weisheit und Weissagung, den Patron der Musen und den Gott der Ordnung, habe keine der drei Göttinnen vernachlässigt. So habe er Weisheit von Minerva, Macht von Juno und von Venus die Grazien, Poesie und Musik gewonnen.²⁵

In der englischen Rezeption im 16. und 17. Jahrhundert wurde der Platonismus mit dem neuzeitlichen Rationalismus vermittelt.²⁶ Es war

24 Marsilio Ficino, Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Übers. v. Karl P. Hasse, hg. v. Paul R. Blum, Hamburg 1984, I. Rede, 2.–5. Kapitel. Vgl. Werner Beierwaltes, Marsilio Ficanos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse, 1980, II. Abh., S. 7–56; Thomas Leinkauf, Der neuplatonische Begriff des ‚Schönen‘ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance, in: Neuplatonismus und Ästhetik: Zur Transformationsgeschichte des Schönen, hg. v. Verena Lobsien/Claudia Olk, Berlin 2011, S. 85–115.

25 Vgl. Marsilio Ficino, The *Philebus* Commentary, hg. v. Michael J. B. Allen, Berkeley 1975, S. 480–483. Bei seiner allegorischen Auslegung des Parisurteils bezieht sich Ficino auf Xenophon, *Memorabilia* II, I, 21–34.

26 Vgl. Platon-Handbuch, a.a.O., S. 408 ff., 452 ff., 463 ff.

vor allem, in der Schule der *Cambridge Platonists*,²⁷ Shaftesbury, der mit diesem Platonismus der ‚dreifachen Gestalt‘ oder der ‚drei Gestalten‘ die in Europa aktuelle Diskussion um das Verhältnis von Religion und Moral, von Individuum und Natur, Individuum und Gesellschaft, der kognitiven, ethischen und ästhetischen Vermögen des Menschen inspirierte und anreicherte. Jedenfalls wurde Shaftesbury aus dieser Tradition verstanden und begeistert aufgenommen.²⁸ Für den jungen Herder war Shaftesbury, maliziös-ankennend, dieser „Weltweise, der den Platonismus nach dem Modegeschmack seiner Zeit einkleidet.“ (*Über die neuere deutsche Literatur. Zweite Sammlung: Von der griechischen Literatur in Deutschland*) 1711 hatte Shaftesbury eine Sammlung seiner Schriften in drei Bänden publiziert, die *Characteristics of Men, Manners, Opinions*. In Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771/74) heißt es im Artikel ‚schön‘ über Shaftesbury, dass in dessen „Systeme, bekanntermaßen, nur das Gute und Wahre schön“ ist. Dieses ‚bekanntermaßen‘ könnte ein Indiz dafür sein, dass die Trias für die Zeitgenossen auf Shaftesbury zurückgeht.

Shaftesbury faszinierte die europäischen Aufklärer durch seinen unakademischen, kolloquialen Stil und seine optimistische Anthropologie. Im Witz, in der Eleganz, der *politeness* seines Stils demonstriert er Werte einer liberalen adligen Kultur. ‚Bekanntermaßen‘ lehrt er, dass der Mensch als Teil des Kosmos auch das Bewusstsein dafür hat, was schön, wahr und gut ist. Denn Symmetrie, Proportion und Harmonie machen die Struktur des Kosmos aus. Daher kann Shaftesbury über die Analogie das Schöne, Wahre und Gute miteinander verbinden: „that what is beautiful is harmonious and proportionable: what is harmonious and proportionable is true; and what is at once both beautiful and true, is of consequence, agreeable and good“.²⁹ So formuliert er in *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour in a letter to a friend* von 1709. Im Vergleich zu Platon teilt Shaftesbury dem Schönen, Wahren und Guten, vermittelt über die Proportion und Harmonie, je einen gleichberechtigten Rang zu. Das Schöne, das Wahre und das Gute des Kosmos wiederholen sich auch in der

27 Vgl. Ernst Cassirer, *Die Platonische Renaissance und die Schule von Cambridge*, Leipzig/Berlin 1932.

28 Vgl. Mark-Georg Dehrmann, *Das „Orakel der Deisten“*. Shaftesbury und die deutsche Aufklärung, Göttingen 2008.

29 Anthony Ashley-Cooper 3rd Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions*, Times, hg. v. Philip Ayres, Oxford 1999, Bd. 2, S. 216–218. Vgl. auch S. 215: „Symmetry and order, on which beauty depends. Thus beauty and truth are plainly join'd with the notion of utility and convenience.“

Kunst, vorausgesetzt, das Kunstwerk zeigt ebenfalls harmonische Proportionen, zeigt sich als ein kohärentes Ganzes „in sich“ oder „durch sich“, „a whole, coherent and proportion'd in itself“³⁰ oder „a whole, by itself, compleat, independent“ und „great and comprehensive“.³¹

Dieses Bewusstsein für das Wahre, Schöne und Gute, für Richtiges und Falsches liegt in einem *moral sense* begründet, im 18. Jahrhundert mit ‚moralische Empfindung‘ übersetzt.³² Diesen *moral sense* muss der Mensch freilich üben und zu einer habituellen Fertigkeit ausbilden, zum *moral taste*, der eine ethisch-ästhetische Lebensführung leiten soll. Die Bildung des Menschen zum Wahren und Guten ist zugleich eine Bildung zum Schönen und umgekehrt: „And thus, after all, the most natural beauty in the world is honesty, and moral truth. For all beauty is truth. True features make the beauty of a face; and true proportions the beauty of architecture; as true measures that of harmony and music. In poetry, which is all fable, truth still is the perfection.“³³ *Moral taste* kann Richtiges und Falsches, Passendes und Unpassendes, das Wahre, Schöne und Gute erkennen und unterscheiden. Er vereint ein kognitives, ethisches und ästhetisches Urteil, Reflexion und Sinnlichkeit. In der Ausbildung der Trias danach wird der Begriff des Geschmacks eine zentrale Rolle spielen.

Entsprechend der Forderung einer inneren Kohärenz und Unabhängigkeit ist die höchste, die wahre Kunst für Shaftesbury freilich nicht Architektur, Musik, die Redekunst „and the rest“. Denn diese Künste brauchen etwas außerhalb ihrer selbst, „something exterior, as materials, spectators, auditors“. Die wahre Kunst ist die Lebenskunst. In ihr ist der Mensch sein eigenes Subjekt, sein eigenes Objekt und sein eigener Betrachter zugleich. Shaftesbury bezieht sich auf antike meditative Techniken, die eigenen Vorstellungen, Neigungen und Einstellungen, z. B. durch Selbstgespräche, zu formen. „This art alone carries its material with it (for it is its own subject) [...] All other sorts are incomplete, and aim at something beyond (for which of these arts is for its own sake?). This art is complete in itself.“³⁴ Hier also

30 A.a.O., Bd. I, S. III (*Soliloquy* I, 3).

31 A.a.O., S. 78.

32 ‚Moral‘ bedeutet im englischen Sprachgebrauch der Zeit vor allem ‚geistig‘, dann ‚moralisch‘. Zur Diskussion des *moral sense* im 18. Jahrhundert vgl. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. I, Stuttgart 1974, S. 73 ff.

33 A.a.O., S. 77.

34 *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*, hg. v. Benjamin Rand, London/New York 1900, S. 172. Vgl. dazu Günter Butzer, *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008, S. 329 ff.

begegnet uns vermutlich zum ersten Mal die Formel von der Kunst „for its own sake“, die dann von der Avantgarde des 19. Jahrhunderts als programmatische Formel übernommen wurde. Für Shaftesbury wäre deren Kunst gerade nicht „for its own sake“.

Entwicklung der Trias in der Geschmacksdebatte

Zur Entstehung und Verbreitung der Trias im 18. Jahrhundert trugen neben der Attraktivität des Sprachmusters viele intellektuelle Entwicklungen, Konstellationen und Debatten bei. Da gibt es die intensive Rezeption der platonischen Philosophie, dann die Debatte um den guten Geschmack, die Öffnung der Philosophie zu ästhetischen Diskursformen und Themen, damit eine neue Systematisierung ihrer Gegenstände, die Erweiterung der Philosophie mit ihrem alten Wahrheitsanspruch um die neue Wissenschaft der Ästhetik mit der Rechtfertigung eines eigenen Wahrheitsanspruchs, der *veritas aesthetica*, von Kunst und Dichtung. Im Horizont der Aufklärung wird die Kunst auf Erkenntnis, Schönheit und Moral verpflichtet. Auch im Sturm und Drang und in der Empfindsamkeit wird diese Verpflichtung nicht aufgegeben. Für das Jahrhundert kann allgemein gelten, nach dem Stichwort ‚Künste; Schöne Künste‘ in Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, dass die „Kunst“ die Menschen mit „Zuneigung für alles Schöne und Gute“ erfüllen und „die Wahrheit wirksam“ machen soll. Anregend mochten auch die Triasbildungen in der Philosophie und Theologie wirken, die zeitgenössische Einteilung der Vermögen des Menschen nach Denken, Wollen und Fühlen.³⁵ Diese Dreiteilung bildet noch die Grundlage für Kants drei Kritiken, die, vereinfacht, dem Wahren, *Kritik der reinen Vernunft*, dem Guten, *Kritik der praktischen Vernunft*, und dem Schönen, *Kritik der Urteilskraft*, zugeordnet werden können.

Die ersten Belege finden sich in einer Epoche, in der sich die intellektuelle Diskussion zu freieren, literarischen, ‚populären‘ Formen und Fragestellungen öffnet, abseits der als pedantisch und trocken geltenden akademischen Gelehrtenwelt. Es ist die zeitgenössische Debatte um den Geschmack (*gusto*, *goût*, *taste*), in der die Trias ihre Karriere beginnt und eine systematische und argumentative Bedeutung erhält.

35 Vgl. z. B. Johann Georg Sulzer, *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, 1751/52; Friedrich Justus Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, 1767, 2. Aufl. 1774; Johann Nicolaus Tetens, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, 1777.

Warum gerade in der Geschmacksdebatte? Der Geschmack als kognitives, moralisches und ästhetisches Urteilsvermögen gewinnt im 17. und 18. Jahrhundert eine zentrale diskursive Bedeutung. Danach erlangt er, verengt auf den ‚guten‘ gesellschaftlichen Geschmack, den Ruf des Elitären und Konservativen, der ihm bis heute noch anhaftet. Doch kommen wir ohne das Urteilsvermögen des Geschmacks nicht aus. Der Geschmack gewährt, metaphorisch oder wörtlich verstanden, eine Art Erkenntnis. Geschmack kommt von Schmecken und im Schmecken schmecken wir, was etwas ist, süß oder sauer, ob in einer Speise etwas zusammenpasst oder nicht. Metaphorisch verstanden schmecken wir, ob etwas gut oder schlecht, schön oder hässlich ist, oder ob in einer bestimmten Situation ein Verhalten passt oder nicht. Der Geschmack, der gut genannt wird, orientiert sich an einer stillschweigenden, gesellschaftlichen Übereinkunft, was z. B. in einer Situation ein angemessenes, rücksichtsvolles, taktvolles Verhalten ist. Damit respektieren wir diejenigen, mit denen wir umgehen – insofern handeln wir moralisch. Wenn er fehlt, wenn ein Verhalten in einer Situation empfindliche Grenzen überschreitet, gilt es als geschmacklos oder taktlos. Was geschmacklos ist, weiß man ziemlich genau.

Entsprechend seiner Herkunft vom Schmecken ist der Geschmack ein individuelles, besonderes Urteilsvermögen. Er hat eine eigene, informelle, mithin auch veränderbare Evidenz. Daher sind die Kriterien des Geschmacks, zumal des ästhetischen, historischen Veränderungen unterworfen. Aus diesen Gründen kann man den guten Geschmack nicht lernen, man bildet ihn durch gesellschaftlichen Umgang, durch Erfahrung, durch Einsicht, ästhetisch durch den Umgang z. B. mit Werken, die als kanonisch gelten. Als individuelles Urteilsvermögen gehört zu ihm, worauf in der Debatte des 18. Jahrhunderts immer Wert gelegt wurde, ein intuitives ‚Ich weiß nicht, was‘, ein ‚je ne sais quoi‘. Das, was der Geschmack beurteilt, lässt sich nicht ganz auf Begriffe bringen, es ist ein Urteil genau an der Grenze der Sprache. Als verwandte Begriffe fungieren ‚délicatesse, delicatezza, finesse, sentiment, esprit, Geist, génie‘.

Gleichwohl ist der Geschmack nicht einfach und bloß individuell. Mein Urteil, dass etwas süß oder sauer schmeckt, soll ja nicht nur für mich gelten. Das Geschmacksurteil beansprucht eine überindividuelle Gültigkeit. Der Geschmack, den man den guten nennt oder nannte, ist kein privater Geschmack. Er will nicht, dass man nach seinem Gusto macht, was man will. Er will aber auch nicht, dass man macht, was alle machen, weil es alle machen. Im Wert des guten Geschmacks steckt ein normatives Moment. Er *soll* allgemein gelten. Der gute Ge-

schmack, der Geschmack allgemein sucht eine Vermittlung zwischen dem Individuellen, Besonderen und dem Allgemeinen.³⁶

Belege für die Verwendung der Trias im 18. und 19. Jahrhundert finden sich allenthalben in Europa. Der früheste meiner deutschen Belege stammt von 1727, aus Johann Ulrich Königs *Des Freyherrn von Cani[t]z Gedichte, Mehrenteils aus seinen eigenhändigen Schriften verbessert und vermehret, Mit Kupffern und Anmerckungen, Nebst dessen Leben und Einer Untersuchung Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst*. In dieser *Untersuchung Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst* des Hofdichters und Zeremonienmeisters am sächsischen Kurfürstenhof wird die Trias ‚Das Gute, Wahre und Schöne‘ oder ‚Das Wahre, Gute und Schöne‘ oder ‚Schönheit, Wahrheit und Güte‘ so oft und ohne Einführung verwendet, dass man den Eindruck gewinnen muss, König greife schon einen festen Sprachgebrauch auf. Vielleicht hat er sich von Shaftesbury oder von Formulierungen in Lodovico Muratoris *Kritische Abhandlung von dem guten Geschmack in den schönen Künsten und in den Wissenschaften (Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti, 1708, deutsch 1772)* inspirieren lassen. Der Geschmack als Fähigkeit zu urteilen, als Fähigkeit, das Wahre vom Falschen, das Gute vom Schlechten und das Schöne vom Hässlichen zu unterscheiden, stellt für Muratori das Fundament des gelehrten Wissens dar. Dessen Ziel ist die Vermittlung des Wahren, Guten und Schönen: „Belehren mit dem Wahren, nützen mit dem Guten, erfreuen mit dem Schönen“ („Ammaestrare col Vero, giovare col Buono, dilettere col Bello“).³⁷ Geleitet vom guten Geschmack soll der Gelehrte „mit dem Wahren zu überzeugen, mit dem Wahren und dem Guten zu nützen, mit dem Schönen zu erfreuen suchen“ („che se convincere col Vero, giovare col Vero e col Buono, e dilettere col Bello“).³⁸

In seiner *Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst* resümiert der belesene König die europäische Geschmacks-

36 Am Beispiel der Mode demonstriert dies Georg Simmel, *Die Mode*, in: Ders., *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hg. v. Ingo Meyer, Frankfurt a. M. 2008, S. 78–106. Wegen dieser moralisch-ästhetischen und individuell-allgemeinen Vermittlungsleistung kann Gadamer sogar von einer „Ethik des guten Geschmacks“ reden, in der die „höchste Vollendung des sittlichen Urteils“ liege, Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 2. Aufl. Tübingen 1965, S. 37. Zur Diskussion der Geschmacksfrage vgl. auch Josef Früchtl, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, Frankfurt a. M. 1996, bes. S. 255 ff.

37 Des Herrn Ludewig Anton Muratoris *Kritische Abhandlung von dem guten Geschmack in den schönen Künsten und Wissenschaften*, Augsburg 1772, S. 370.

38 A.a.O., S. 659.

diskussion seiner Zeit und entwickelt eine eigene Position, mit der er für eine neue Poetik und Ästhetik wirbt.³⁹ Neben Shaftesbury und Muratori werden noch andere europäische Autoritäten der Geschmacksdiskussion wie Gracián, auf den die metaphorische Erweiterung des Geschmacksbegriffs zurückgeht, Thomasius, Bouhours, Dubos und Crousaz zitiert und diskutiert.

Königs Abhandlung dokumentiert den Übergang des Ausdrucks ‚Geschmack‘ zu seinem weiten, metaphorischen Gebrauch, zu ‚Geschmack‘ als Metapher für eine sensible „Fertigkeit“, wie es immer wieder heißt. Wie die europäische Diskussion ergeben hat, werden im Geschmack Sinnlichkeit, Erfahrung und Erkenntnis, Empfindung und rationale Beurteilung vereint. Ganz frühauflärerisch geht es König dabei um das ‚Richtige‘ und ‚Zusammenschickende‘. Erst dann, in Übereinstimmung mit dem Verstand und in Übereinstimmung mit dem, was von einer „vernünftigen Welt“ als richtig erkannt wird, kann der Geschmack auch als ein guter Geschmack gelten und eine allgemeine Geltung beanspruchen.

Dem bloßen Verstand hat der Geschmack voraus, dass er als eine synthetische Fertigkeit sein Urteil schneller und wie von selbst vollzieht und dass auf diesem Urteil der Wille, also auch das moralische Handeln, besser aufbauen kann. Geschmack setzt eine Begabung voraus, vor allem einen „gesunden“ Witz, d. h. das Vermögen, kreativ Zusammenhänge und Verbindungen herzustellen, die „zusammenschickenden Sachen“, und eine „scharfe“ Urteilskraft, d. h. das Vermögen, analytisch zu unterscheiden und zu ordnen. Im Geschmack kommen insofern Witz, Scharfsinn und Verstand zusammen.⁴⁰ Diese Vermögen können und müssen geübt und kultiviert werden. Der Begriff der Fertigkeit enthält über den der Fähigkeit hinaus das Moment der Übung und Erfahrung.

Diesen ‚guten‘ Geschmack macht König nun zum Beurteilungsorgan der Werte des Wahren, Guten und Schönen: „Der allgemeine gute Geschmack ist eine aus gesundem Witz und scharfer Urteilskraft erzeugte Fertigkeit des Verstandes, das Wahre, Gute und Schöne richtig zu empfinden, und dem Falschen, Schlimmen und Hässlichen vorzuziehen, wodurch im Willen eine gründliche Wahl, und in der Ausübung

39 Vgl. dazu Dehrmann, a.a.O., S. 167 ff.

40 Im Sprachgebrauch der Zeit bedeutet Witz den Witz, den man hat, also das Vermögen, in unterschiedlichen Sachverhalten Zusammenhänge zu entdecken, Scharfsinn dagegen das Vermögen, Sachverhalte ‚scharf‘ voneinander zu trennen.

eine geschickte Anwendung erfolgt.“⁴¹ Durch den Geschmack sind wir fähig, „das Gute, Wahre und Schöne zu empfinden, zu verlangen, an anderen zu erkennen, oder selbst auszuüben.“⁴² Das heißt natürlich auch das Böse, Falsche und Hässliche zu empfinden. In der „Dicht- und Redekunst“ ist der gute Geschmack „eine Fertigkeit des Verstandes, das Wahre, Gute und Schöne richtig zu empfinden, und von dem Falschen, Schlimmen und Hässlichen, sowohl was die Gedanken und die Ausdrückung als die ganze Einrichtung betrifft, genau zu entscheiden [d. h. zu unterscheiden].“ Der Geschmack ist ein individuelles Vermögen, „dann es ist mehr als nur ein einziger Weg zur Erlangung des Guten, zur Vorstellung des Wahren, und zur Erfindung des Schönen, so auch in der Dicht- und Redekunst“.⁴³ Gleichwohl erhebt er durch seine Bindung an die Regeln des Verstands und einer „vernünftigen Welt“ auch einen allgemeinen Anspruch: „Dann wo der Eindruck einer von der vernünftigen Welt einmal für gut wahr und schön erkannten Sache, bei mir eine richtige Empfindung erweckt, da kann mir mein Geschmack so wenig bestritten werden, als der Geschmack einer gesunden Zunge, welche eine Speise oder Trank kostet, und dieselben ihrer wahren Eigenschaft gemäß, beurteilt.“ Das heißt auch, dass man nach König über unterschiedliche Geschmacksurteile wegen ihres immanenten Allgemeinheitsanspruchs streiten kann und streiten muss.

Woran man ja gegen alle Relativierung des ‚Über Geschmack kann man nicht streiten‘ festhalten muss. Man streitet ja über Geschmacksurteile. Wenn man streitet, will man mehr als ein bloß privates, subjektives Urteil äußern, denn wenn man streitet, „muss Hoffnung sein“, wie Kant formuliert, „untereinander übereinzukommen“. (*Kritik der Urteilskraft*, § 56)⁴⁴ Kant hat recht: Das Geschmacksurteil ist natürlich kein objektives wie ein Erkenntnisurteil, das notwendig allgemein gilt, aber es sinnt doch an, es mutet doch zu, wie er formuliert, es will, dass andere das Urteil teilen – auch, um seine Geltung zu bestätigen. Es ist ein paradoxes Urteil. Wir sprechen z. B. von der Schönheit, *als ob* sie eine Eigenschaft der Dinge wäre, *als*

41 Johann Ulrich König, Des Freyherrn von Cani[t]z Gedichte, Mehrentils aus seinen eigenhändigen Schrifften verbessert und vermehret, Mit Kupffern und Anmerckungen, Nebst dessen Leben, und Einer Untersuchung Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst, Leipzig 1727, S. 259.

42 A.a.O., S. 276 f.

43 A.a.O., S. 292. Vgl. auch S. 298: „Wir wissen, dass die Freude und das Vergnügen durch verschiedene Wege in die Gemüter der Menschen eindringen, folglich auch das Gute, Wahre und Schöne auf verschiedene Weise sich zu äußern, und zu rühren pflegen.“

44 Im Folgenden wird die *Kritik der Urteilskraft* abgekürzt mit *KdU*.

ob das Geschmacksurteil ein objektives Urteil wäre. (*KdU*, §§ 7, 32, 56) Wir sagen also, etwas *ist* schön – und erheben damit auch einen Wahrheits- und Verallgemeinerungsanspruch, obwohl wir nicht und nie beweisen können, dass etwas schön ist. Vor einem Bild lassen wir es ja nicht einfach dabei bewenden und sind zufrieden, wenn jeder ein anderes Urteil abgibt. Natürlich sagen wir in Kontroversen auch einlenkend ‚Das ist für mich schön‘ oder ‚Das ist Geschmackssache‘. Solche Urteile wären aber für Kant keine Geschmacksurteile, sondern geschmäcklerische Urteile, Äußerungen privater Gefühle. Wir sind in unserem Urteil nicht befriedigt, wenn es nur subjektiv, nur ‚für mich‘ (‚Ich persönlich ...‘) bleibt und wenn es als subjektives Urteil keine Zustimmung, wenn es, wie Kant wieder paradox formuliert, keine „subjektive Allgemeingültigkeit“ (*KdU*, § 8), also eine intersubjektive Zustimmung will oder findet.⁴⁵ Schön ist etwas, wovon man meint, dass alle es schön finden müssten – ohne dass wir sicher sein können, dass es alle auch schön finden. Voraussetzung für dieses Ansinnen, diese Zumutung ist das, was Kant den Gemeinsinn, den *sensus communis* nennt. Dieser Gemeinsinn als „gemeinschaftliches“ (*KdU*, § 40) Beurteilungsvermögen beruht weniger auf einer gemeinsam geteilten kulturellen Tradition, einer Leitkultur sozusagen, als auf einer „idealische[n]“ und „unbestimmte[n] Norm“, die aber die Vernunft „mit Recht“ (*KdU*, § 22) in Anspruch nimmt.⁴⁶ Zu diesem Gemeinsinn gehören ein „Teilnehmungsgefühl“, wir würden sagen Empathie, das Sich-Versetzen an die Stelle eines anderen und das Vermögen, „sich innigst und allgemein mitteilen zu können“. Darin liegt nach Kant die „Humanität“ des Menschen. (*KdU*, § 60)

45 Die bekannte Formel ‚De gustibus non est disputandum‘ (Über Geschmacksurteile ist nicht zu disputieren) heißt, dass Geschmacksurteile subjektiv sind, aber gerade nicht, dass man über Geschmacksurteile nicht streiten kann. Gerade über Geschmacksurteile kann man streiten, streitet man und kann man *nur* streiten. Denn beweisen (*disputare*) kann man sie nicht. Wer streitet, will schon mehr als nur subjektive Gültigkeit, vgl. dazu Kant, *KdU*, §§ 56, 57. – Als Überblick über die europäische Geschmacksdiskussion vgl. Art.: Geschmack, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, Sp. 444–456; Art.: Geschmack/Geschmacksurteil, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2, S. 792–819; Art.: Geschmack, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Sp. 870–901; Wilhelm Amann, „Die stille Arbeit des Geschmacks“. Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung, Würzburg 1999, S. 181 ff.; zur englischen Diskussion: Hannelore Klein, *There is no disputing about taste: Untersuchungen zum englischen Geschmacksbegriff im achtzehnten Jahrhundert*, Münster 1967; zur spanischen, italienischen und französischen Diskussion: Ute Frackowiak, *Der gute Geschmack: Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs*, München 1994.

46 Zum Begriff des *sensus communis* vgl. auch Gadamer, a.a.O., S. 16 ff.

Besonders ästhetischen Urteilen werden individuelle Abweichungen zugebilligt. Aber es gibt faktisch eine ziemlich hohe Übereinstimmung in unseren ästhetischen Kriterien und Urteilen. Ob eine menschliche Gestalt, eine Zeichnung schön oder nicht schön ist, beurteilen wir ziemlich übereinstimmend. Dass Schönheit nicht nur eine bloß subjektive Erfahrung ist, dafür spricht die intersubjektive Freude an gelungenen Proportionen, an der, um die Formel aus der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zu zitieren, Einheit in der Mannigfaltigkeit oder der Mannigfaltigkeit in der Einheit. Für diese Übereinstimmungen können auch starke evolutionsgeschichtliche Argumente angeführt werden.⁴⁷

In seinem *Plan einer Akademie* von 1756 begreift Wieland wie König den Geschmack als die Fertigkeit, Schönes, Wahres und Gutes zu beurteilen: „Ich verstehe unter dem guten Geschmack, eine Fertigkeit, das Schöne in der Natur und Kunst, vornehmlich aber das Schöne und Edle in Empfindungen, Handlungen, Sitten, Charakteren etc. richtig und lebhaft zu empfinden; kurz, den *sensum veri et boni* [Sinn für das Wahre und Gute].“⁴⁸ Sinn für das Schöne ist zugleich Sinn für das Wahre und Gute.

Der Berliner Philosoph Moses Mendelssohn hatte sich mit der Philosophie Platons, mit Shaftesbury und der zeitgenössischen Geschmacksdiskussion intensiv auseinandergesetzt. Aus dieser Konstellation konnte er die Trias übernehmen. Für ihn gibt es zwei Vermögen, das Wahre, Gute und Schöne zu erkennen, nämlich Vernunft und Geschmack. Sie unterscheiden sich im Grad ihrer Rationalität. In der kleinen Schrift *Verwandtschaft des Schönen und Guten* (1757–1760) schreibt er: „Mit unsrer Vernunft unterscheiden wir das Wahre vom Falschen, das Gute vom Bösen, das Schöne vom Hässlichen. Wir besitzen aber *bon-sens*, Empfindungen und Geschmack, vermittelt welcher wir ohne deutliche Schlüsse das Wahre, Gute und Schöne gleichsam fühlen.“⁴⁹ Die Vernunft erkennt mit ‚deutlichen Schlüssen‘. Nach dem philosophischen Begriffsgebrauch der Zeit bedeutet ‚mit deutlichen Schlüssen‘ so viel wie ‚mit Schlüssen, die zu distinktiven Begriffen führen‘. Mit dem Geschmack dagegen ‚fühlen‘ wir diese Werte ‚gleichsam‘. ‚Gleichsam fühlen‘ bedeutet nicht einfach ‚fühlen‘. Die Formulierung ist offenbar so zu verstehen, dass wir im

47 Vgl. z.B. Winfried Menninghaus, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011; Stephen Davies, *The artful species: aesthetics, art, and evolution*, Oxford 2012.

48 Christoph Martin Wieland, *Gesammelte Schriften*. Akademie-Ausgabe, Berlin 1909ff., ND Hildesheim 1986ff, I, Bd. 4, S. 198.

49 Moses Mendelssohn, *Ästhetische Schriften*, hg. v. Anne Pollok, Hamburg 2006, S. 133.

Geschmack das Wahre, Gute und Schöne auf eine so unmittelbare, schnelle – ohne Schlüsse – und evidente Weise wahrnehmen, dass wir den Eindruck haben, wir fühlten es. Doch reicht dieses Fühlen nicht an die analytische Distinktion der Vernunft heran. Stärker noch als König unterstellt Mendelssohn das Geschmacksurteil dem Primat der Vernunft. *Bon sens* bedeutet in der Geschmacksdiskussion der gute, ‚gesunde‘ Geschmack, der vernünftige *common sense*, die durch Erfahrung, Einsicht und Übung gewonnene, habituelle Urteilskraft.

Am Ende von Mendelssohns Abhandlung *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes* (1785) wird mit Hilfe der Trias ganz selbstverständlich die Lebens- und Wertewelt des Menschen geordnet. Auf ihre einzelnen Werte stellen wir uns je unterschiedlich ein. Das Wahre ist Gegenstand des Forschens, das Gute und Schöne Gegenstand der Billigung (auch Missbilligung), d. h. einer Beurteilung, das Gute auch Gegenstand des Wollens. Gegenüber einer Annäherung des Guten an das Schöne war Mendelssohn zurückhaltend, da es, wie er anmerkt, auch ein ästhetisches Vergnügen an Unmoralischem gibt. Nicht nur am Schönen, sondern auch an grausigen, hässlichen Anblicken und tragischen Situationen können wir ein lustvolles Vergnügen gewinnen. Solche Empfindungen können sogar noch mehr faszinieren als das Schöne selbst. (*Über die Empfindungen*, 1755, 8. Brief) „Der nämliche Gegenstand kann uns“, wie Schiller später bemerkt, „in der moralischen Schätzung missfallen und in der ästhetischen sehr anziehend für uns sein.“⁵⁰ Im späten 18. Jahrhundert wird schon intensiv darüber diskutiert, wie Momente des Nichtschönen wie das Hässliche, Bizarre und Furchtbare ästhetisch zu rechtfertigen und in das Schöne und in die Kunst zu integrieren sind.

Menschenfreundlich, realistisch und zugleich anspruchsvoll nennt Mendelssohn das, was die Menschen tun sollen und können, das „Beste“ und fordert: „Mit einem Worte: der Mensch forschet nach Wahrheit, billiget das Gute und Schöne, will alles Gute und tut das Beste.“⁵¹ Unter der Überschrift „Bestimmung des Menschen“ schrieb Mendelssohn 1781 in ein Stammbuch: „Wahrheit erkennen, Schönheit lieben, Gutes Wollen, das Beste tun.“⁵²

50 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert, 4. Aufl. München 1967, Bd. 5, S. 528 (*Über das Pathetische*).

51 Mendelssohn, a.a.O., S. 291.

52 Abgedruckt in: Stephen Tree, *Moses Mendelssohn*, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 135.

Systematisierung der Trias

Die Trias hatte sich schon Friedrich Justus Riedel in seiner *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* von 1767 für eine neue Systematisierung der Philosophie zunutze gemacht. Bezeichnenderweise ist auch Riedel kein Schulphilosoph – eine universitäre Karriere scheiterte –, sondern ein Schriftsteller. Bedeutung erlangte er durch seine ästhetischen Abhandlungen, neben der *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* die Abhandlung *Über das Publikum*, die ein Jahr später erschien. Diese Schriften, wie schon die Schriften Mendelssohns, zählen zur sogenannten Popularphilosophie, die gegen die akademische Lehrbuchphilosophie und über die universitären Grenzen hinaus eine freiere, elegantere und eine ‚für die Welt‘ verständlichere Form des Philosophierens vertritt. Weltweisheit ist ihr Ziel. Shaftesbury zählt zu ihren Ahnen. Charakteristisch für die Popularphilosophie ist auch die Aufwertung der Rolle der Alltagsvernunft, des *bon sens*, des Geschmacks und ein starkes Interesse an ästhetischen Fragen.

Verbreitet in der Popularphilosophie ist die Definition der Philosophie als Erkenntnis des Wahren und des Guten.⁵³ Riedel erweitert nun diese Definition um die Erkenntnis des Schönen. In der Einleitung zur *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* von 1767 heißt es: „Das höchste Principium der Philosophie ist die Empfindung. Jene teilt sich, wie ihre Quelle, in drei Arme, in die Philosophie des Geistes, des Herzens und des Geschmacks. Die erste beschäftigt sich mit dem Wahren, die zweite mit dem Guten und die dritte mit dem Schönen.“⁵⁴ Er erläutert dies folgendermaßen: „Die Philosophie des Geistes zeigt uns zuerst in der Vernunftlehre überhaupt den Weg zur Wahrheit und denn entwirft sie das System der Wahrheiten selbst, die von dem Herzen und dem Geschmacke unabhängig sind.“ Und: „Die Philosophie des Herzens entwirft uns ein System dessen, was Gut und Böse ist und bemüht sich, uns durch Selbsterkenntnis, Aufmerksamkeit und Übung zum Guten zu führen. [...] Die Philosophie des

53 So z. B. bei Christian Thomasius, Einleitung zur Vernunftlehre, 1691; Samuel Reimar, Vernunftlehre, 1756.

54 Friedrich Justus Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. Mit einer Einleitung und einem Register hg. v. Dietmar Till, Hildesheim/Zürich/New York 2010, S. 8.

Geschmacks ist die Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, welche einige die Ästhetik genennet haben“. Mit „einige“ spielt er auf die Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier an, die wenige Jahre zuvor die Ästhetik als Wissenschaft vom Schönen begründet haben. Wie man sieht, engt Riedel gegenüber Muratori, König, Mendelssohn und Wieland den Geschmack auf die Beurteilung des Schönen ein.

Das Schöne und Wahre gehören für Riedel eng zusammen, das Gute muss vom Schönen indessen „sorgfältig“ getrennt werden. Denn am Guten hat man ein „Interesse“, am Schönen ein „Wohlgefallen“. Der Begriff des Interesses und der des Wohlgefallens sind Schlüsselbegriffe in der ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts, von fundamentaler Bedeutung auch noch in Kants *Kritik der Urteilskraft*. Dort bestimmt Kant das Wohlgefallen am Schönen als ein Wohlgefallen „ohne alles Interesse“ (§ 2), das Wohlgefallen am Guten hingegen „ist mit Interesse verbunden“ (§ 4), es ist „parteilich“ (§ 2) auf den Zweck des Guten gerichtet. Der Begriff des Interesses stammt aus dem römischen Recht und bedeutet einen Anspruch auf eine Sache. Daraus entwickelt sich die Bedeutung einer Absicht auf Nutzen und Vorteil. Riedel konzidiert jedoch, anders als später Kant, auch ein mögliches Interesse am Schönen: „Das Gute muss von dem Schönen, der Trieb des Interesses von dem Triebe des Wohlgefallens sorgfältig unterschieden werden. Jener will besitzen; dieser ist mit dem bloßen Anschauen und mit den angenehmen Bewegungen zufrieden, die die Empfindung hervorbringt. In den meisten Fällen wirken freilich beide zugleich, und daher kommt es, dass wir sie insgemein verwirren. [...] Wenn eine Schönheit mich vergnügt, so ist es mir natürlich, dass ich wünsche, dieses Vergnügen noch weiter zu genießen, und wenn ich glaube, dass dieses ohne den Besitz des Objekts nicht möglich sei, so entstehet alsdann aus dem bloßen Wohlgefallen auch ein interessiertes Verlangen.“⁵⁵ Spätestens mit Mendelssohn und Riedel gewinnt die Trias eine topische Geltung.

Herder kritisierte in *Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste* (1769 entstanden, erst 1846 publiziert) Riedels Ansatz scharf und auch unfair. Nach Herder spielen auch beim Geschmack Urteil und Schlussfolgerungen eine bedeutsame Rolle. Der Geschmack sei keine ursprüngliche Empfindung, sondern ein habitualisiertes Urteil. Daher hingen auch die drei Werte viel enger zusammen, als Riedel postuliere.

55 A.a.O., S. 15f.

Sulzers Artikel ‚Geschmack‘ in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* setzt die Tendenz fort, die Werte der Trias drei Vermögen zuzuordnen, belegt aber auch noch die systematische und argumentative Funktion der Trias in der Geschmacksdiskussion. Der Geschmack wird wie bei Riedel auf die Beurteilung des Schönen verengt, für die beiden anderen Werte sind andere Vermögen zuständig. Der Artikel beginnt mit dem Satz: „Der Geschmack ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen.“ In Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790 (§ 1) wird der Geschmack lapidar als „das Vermögen der Beurteilung des Schönen“ definiert.

Kunst als Ort der Trias: Die Neubegründung der Trias in der Autonomieästhetik

Um 1800 vollzog sich ein radikaler Paradigmenwechsel, der die Konstellation der Trias neu ordnete.⁵⁶ Die Trias wurde nicht mehr Lebensorientierungen oder den menschlichen Vermögen zugeordnet, sondern auf die Kunst konzentriert. Ihr Ort ist die Kunst. Die Kunst als schöne Kunst konnte sogar zur Stifterin eines Zusammenhangs von Erkenntnis und Moral aufsteigen. Schon immer war das Ziel der Kunst das Wahre, Gute und Schöne, sollte sie zugleich belehren und vergnügen. Diese alte Tradition des Zusammenhangs von Kunst, Moralität und Wahrheit wurde aufgegeben – um sie neu zu begründen. Die Kunst erhielt eine geradezu konstitutive Funktion für das Leben, wurde als eine Praxis eigenen Rechts begriffen, das ästhetische Urteil von Kant als ein selbständiges Urteil neben dem moralischen und theoretischen Urteil erwiesen. Im Sprachgebrauch der Zeit, der durchaus naheliegt: das Kunstwerk wurde für mündig erklärt. Das Kunstwerk soll und kann für sich selbst sprechen. Die Ästhetik als Wissenschaft vom Schönen bzw. die Philosophie der Kunst wurde als gleichberechtigter Teil in die Architektur der Philosophie aufgenommen und gewann sogar eine Fundierungsfunktion. Zur Folge hat dieser philosophische Paradigmenwechsel auch, dass das Ziel der Popularphilosophie, die Weltweisheit, nun von der Literatur übernommen wurde, der es schon immer auch um Weisheit ging. In den Hintergrund gedrängt wurde auch das unutilitar-kommunikative und öffentliche Moment der Kunst. Auch das Moment der Lust am Schönen, das dem 18. Jahrhundert und noch für Kant so wichtig war, droht in dieser nachkantischen Architektur zu verschwinden, vollends in der genussfeindlichen Linie von Hegel bis Heidegger und Adorno, in der das Kunstwerk auf Wahrheit verpflichtet wird.

56 Bekanntlich wird dieser Paradigmenwechsel systemtheoretisch als Teil einer allgemeinen Ausdifferenzierung der Lebensbereiche diskutiert, vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997, S. 215ff. Luhmann übernimmt im Übrigen kritiklos das Klischee von der funktionslosen Kunst, vgl. S. 227.

Die Erfahrung des Schönen erhält eine, nach dem philosophischen Sprachgebrauch der Zeit, transzendente Bedeutung für moralisches Handeln und Erkenntnis. Transzendent ist das, was vorausgesetzt werden muss, damit moralisches Handeln und Erkenntnis überhaupt möglich sind. In der ästhetischen Erfahrung machen wir, wie Martin Seel im Blick auf Kant formuliert, die Erfahrung eines Raums von „Möglichkeiten des Erkennens und Handelns, der in aller theoretischen und praktischen Orientierung immer schon vorausgesetzt ist.“ Und: „Der in der ästhetischen Betrachtung zugelassene, ja: freigelassene Reichtum des Wirklichen wird erfahren als lustvolle Bestätigung ihrer weitläufigen Bestimmbarkeit durch uns.“⁵⁷ Eine Reflexion Kants aus seinem Nachlass mag hier angeführt werden, wonach die schönen Dinge anzeigen, „dass der Mensch in der Welt passe“.⁵⁸ Diese Reflexion möchte man selbst schön nennen.

Mit der Ästhetik werden die „cacumina rerum“, die Gipfel der Dinge, studiert, heißt es in einem Brief Hölderlins an seinen Bruder vom März 1796. Die „undarstellbare, unerreichbare Schönheit“ muss als das „Ideal alles Denkens und Tuns“ immer gegenwärtig sein. In seiner ganzen „Vollständigkeit und Klarheit“ wird dieses Ideal jedoch nur erkannt, wenn man die „Bedürftigkeit“ der Wissenschaften, des Lebens überhaupt eingesehen hat. Im selben Jahr schreibt Fichte in einem Brief, dass der ästhetische und der philosophische „Geist“ auf dem „transzendentalen Gesichtspunkte“ stehen; der erstere, ohne es zu wissen, der letztere mit Wissen, „und dies ist der ganze Unterschied“.⁵⁹ Oder, zwei Jahre später: Die Kunst „macht den transzendentalen Gesichtspunkt zu dem gemeinen.“ Diesen Satz erläutert er so: „Auf dem transzendentalen Gesichtspunkte wird die Welt gemacht, auf dem gemeinen ist sie gegeben: auf dem ästhetischen ist sie gegeben, aber nur nach der Ansicht, wie sie gemacht ist.“ (*System der Sittenlehre*, § 31) Schellings *System des transzendentalen Idealismus* von 1800 endet in einer Apotheose der Kunst. Für den Philosophen ist sie „das Höchste“, da in ihr „in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muss.“ (6. Hauptabschnitt, § 3) Der Begriff des

57 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 20.

58 Immanuel Kant, *Gesammelte Schriften*. Akademie-Ausgabe, Berlin 1902ff., Bd. 16, *Logik*, Reflexion Nr. 1820.

59 Brief an Johann Erich v. Berger, 11.10.1796. Johann Gottlieb Fichte, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1962ff., III, Bd. 3, S. 37.

Geschmacks verliert in dieser philosophischen Systematik tendenziell seine Geltung. Mendelssohn, Moritz, Kant, Schiller, Hölderlin, Schelling, Hegel, die Romantiker befreiten die Kunst von der Forderung einer unmittelbaren moralischen Nützlichkeit und Erkenntnis, lösten sie aber nicht von Moral und Erkenntnis überhaupt, also auch nicht von Funktionen und Wirkungen.

Das Kunstwerk hat seinen Zweck nicht „außer sich“, etwa in einem moralischen Zweck, statuiert Moritz in seinem *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* von 1785, sondern es ist, ist es gelungen, „in sich“ vollendet. Es gewährt Vergnügen „um sein[er] selbst willen“. Es gewährt ein uneigennütziges Vergnügen. Das Nützliche gewährt dagegen ein eigennütziges Vergnügen. Das heißt nicht, dass eine Sache erst dann schön ist, wenn sie nicht nützlich ist, sondern „wenn sie nicht nützlich zu sein braucht.“ So formuliert er in *Über die bildende Nachahmung des Schönen*.⁶⁰ Dann findet Moritz für diese Freisetzung von all unserer Interessens- und Zweckpolitik die erstaunlich moderne Formulierung: „Und von sterblichen Lippen lässt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen als: es ist!“⁶¹ Schon vorher, 1771, hatte Winckelmann, ein aufmerksamer Shaftesbury-Leser übrigens, in seiner *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben* geschrieben, dass das „wahre Gefühl des Schönen“ in einem inneren, feinen „Sinn“ liegt, „welcher von allen Absichten geläutert“ das Schöne „um des Schönen willen selbst“ empfindet.⁶² Winckelmann behandelt entsprechend die Kunst wie eine unabhängige Person, die sich in ihrer zeitlosen Schönheit äußert.

Kant und nach ihm Schiller (*Kallias-Briefe*, 18. und 23. Februar 1793) haben für diese Wende den Begriff der Autonomie, also der Selbstbestimmung oder Selbstgesetzgebung oder Eigengesetzlichkeit eingeführt. Autonomie bedeutet nach Kant die Möglichkeit des Willens, „sich selbst“ ein Gesetz geben zu können – das aber zugleich als ein allgemeines soll gelten können. (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 3. Abschnitt) Wenn nun etwas als schön beurteilt wird, dann

60 Das Schöne, heißt es später bei August Wilhelm Schlegel, ist dasjenige, „dem das Nützlichsein erlassen ist.“, *Kritische Schriften und Briefe*, hg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1962–1974, Bd. 2, S. 13.

61 Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hg. v. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 3, 71, 93.

62 Johann Joachim Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*, 2. Auflage Dresden 1771, S. 9 f. In der ersten Auflage von 1763 findet sich dieser Passus noch nicht.

wird es „für sich“ und nicht für ein anderes, z. B. für einen moralischen Zweck wie in einer Fabel, beurteilt. (*KdU*, § 30)⁶³ Es wird beurteilt, *als ob* es sich selbst frei bestimme. Das Schöne erscheint schön, weil wir es so betrachten, als bestimme es sich selbst, als sei es sein eigener Zweck. In dieser – von uns ausgehenden – Selbstbestimmung, in dieser Selbstständigkeit lassen wir das Schöne auf uns wirken. Das meint Kant, wenn er das ästhetische Urteil als ein subjektives Urteil fasst. Wir sind über das Schöne auf unsere Subjektivität bezogen. Daher hat man von einer Subjektivierung der Ästhetik bei Kant gesprochen. (Doch darf daraus nicht gefolgert werden, dass das ästhetische Urteil für Kant eine nur subjektive Gültigkeit hat.) Diese Reflexion auf die Subjektivität unterscheidet das ästhetische vom Erkenntnisurteil. Man versteht, dass wegen der Erfahrung von Freiheit und Selbstbestimmung, die so in der Erfahrung des Schönen gemacht wird, Schiller dem Schönen den Appell zuschreiben kann: „Sei frei wie ich.“ (*Kallias-Brief*, 23. Februar 1793) Schiller hat notabene nie eine moralisierende Kunst gefordert. Er hat aber auch nicht gefordert, dass Kunst auf Erkenntnis und Moral verzichten soll. Mit diesem Freiheitsappell hat er ihr eine immanente moralische, auch politische Bedeutung zuerkannt. Die Autonomie der Kunst ist für ihn kein Selbstzweck.

Mit dieser Beurteilung des Kunstwerks „für sich“ gewinnt die Kunst ein geradezu menschenrechtliches Pathos. Darin liegt ihre besondere Funktion. Denn wie das Kunstwerk, so soll auch der Mensch als ein Wert in sich gelten. Nicht als ein Mittel für irgendwelche Zwecke, sondern als ein „Zweck an sich selbst“, wie es emphatisch bei Kant heißt. (*Kritik der praktischen Vernunft*, 156) Daher ist der Mensch, der den „Zweck seiner Existenz in sich selbst hat“, für Kant auch das Ideal der Schönheit. (*KdU*, § 17) Insofern enthält die Kunst für die Zeitgenossen ein Versprechen von Humanität.

Die Romantik hat diese Theorie von der Autonomie des Kunstwerks übernommen. Kunst muss, heißt es in Friedrich Schlegels *Gespräch über Poesie* von 1800, „um ihrer selbst willen“ geübt werden.⁶⁴ Da sie diesem Ideal der Autonomie am ehesten entspricht, gewinnt die Instrumentalmusik in der Romantik einen besonderen Rang. Sie

63 Vgl. dazu und im Folgenden Paul Guyer, *Kant and the Experience of Freedom*, Cambridge 1996; Früchtel, a.a.O., S. 69 ff.; Birgit Recki, *Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel*, München 1998; dies., *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Frankfurt a. M. 2001; Frederick Beiser, *Schiller as Philosopher*, Oxford 2005; Jacob, a.a.O., bes. S. 287 ff.

64 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, hg. v. Wolf Dietrich Rasch, 2. Aufl. Darmstadt 1964, S. 492.

ist, wie E. Th. A. Hoffmann 1810 in seiner Besprechung der 5. Sinfonie von Beethoven formuliert, die „romantischste“ aller Künste, da sie das Wesen der Kunst „rein“ ausspricht.

Wird das Kunstwerk betrachtet, als ob es frei wäre, wird es, idealtypisch, auch so betrachtet, als ob es sich selbst hervorgebracht hätte. In der Kunst, heißt es in Kants *Kritik der Urteilskraft* (§ 43) muss der „Geist“ des Kunstwerks frei sein, muss es erscheinen, *als ob* er „allein das Werk belebt“. So läuft diese Theorie, z. B. in Friedrich Schlegels Rezension *Über Goethes Meister* von 1798, auf eine Entmächtigung des hervorbringenden Künstlers und Ermächtigung des Betrachters, in diesem Fall des Lesers hinaus. Der Name des Autors wird in dieser Rezension nur im Titel genannt, der Roman selbst als ein organisiertes und sich selbst organisierendes, also durch die Konstellation seiner Elemente ‚sich selbst‘ formendes und deutendes Werk verstanden. Wilhelm von Humboldt fasst diese Konsequenz am Beispiel einer Statue pointiert zusammen: „Eine schöne Statue erinnert an nichts, als an sich selbst; die Natur verschwindet neben ihr; selbst ihr Schöpfer wird durch sie ausgelöscht.“ („Une belle statue ne rappelle rien qu'elle-même; la nature disparaît à coté d'elle; son auteur lui-même est effacé par elle.“)⁶⁵

Im Umgang mit einem Kunstwerk spielt die Frage nach der Intention des Künstlers selbstverständlich eine Rolle. Wenn wir es auf uns wirken lassen, dann gehen wir auch darüber hinaus und lassen das Kunstwerk ‚für sich‘ sprechen. Wir betrachten dann ein Gemälde, als hätte es sich selbst gemalt, lesen ein Gedicht, als hätte es sich selbst geschrieben.

Kant und Schiller bestehen allerdings darauf, dass ein solcher Satz nur auf die idealtypische Betrachtung zutrifft, nicht auf die empirische Betrachtung. Das Kunstwerk ist menschengemacht. Künstlerische Absichten liegen ihm zu Grunde, die sich mit moralischen und kognitiven verbinden können. Damit erhält jedes Kunstwerk ein Moment von heteronomer Bestimmung. Diese Absichten müssen nur in die ästhetische Form so integriert werden, dass sie aus ihr „völlig frei und zwanglos hervorzugehen den Anschein haben“. (*Kallias-Brief*, 18. Februar 1793, vgl. *KdU*, §§ 43, 45). So können wir das Kunstwerk auf uns wirken lassen und es ‚für sich selbst‘ sprechen lassen. Als gelungen gilt ein Kunstwerk, wenn es für sich sprechen kann, wenn es uns erscheint, als ob es durch seinen eigenen „Geist“ belebt werde, als ob es ein „Pro-

65 Wilhelm v. Humboldt, *Gesammelte Schriften*. Akademie-Ausgabe, Berlin 1903–1936, Bd. 3, S. 9.

dukt der bloßen Natur sei.“ (*KdU*, §§ 43, 45) Das ist ja die ästhetische Implikation der alten Inspirations- und der neueren Genielehre, dass das Kunstwerk seine Bedeutung über das Kalkül des Künstlers hinaus entfaltet. Ein Kunstwerk, das in jedem Moment auf das Kalkül seiner Hervorbringung stößt, dessen Absicht man merkt, würde nicht als ästhetisch gelungen gelten. Doch urteilt der Betrachter oder Leser „in der Wirklichkeit“ nie rein ästhetisch, da der Mensch nie aus der empirischen „Abhängigkeit der Kräfte“ treten kann. Daher ist in der Wirklichkeit, wie Schiller feststellt, keine „reine“ ästhetische Wirkung anzutreffen. Die Grenzen des Ästhetischen sind porös. Die ästhetische Beurteilung kann nur in einer „größeren Annäherung zu jenem Ideale ästhetischer Reinigkeit“ bestehen. (*Ästhetische Briefe*, 22. Brief)

In der ästhetischen Betrachtung wissen wir sehr wohl und interessiert es auch, dass das Kunstwerk Produkt und Ausdruck eines Künstlers ist, dass der Künstler es mit einer bestimmten Absicht und unter bestimmten Bedingungen geschaffen hat, dass es in einer bestimmten ästhetischen, historischen oder politischen Konstellation steht und bestimmte Wirkungen entfaltet hat. Wir bewundern seine handwerklich-künstlerische Meisterschaft, die schöpferische Kraft des Künstlers. Wir wollen sein Werk verstehen. Empirisch verstehen wir vieles und vieles am Kunstwerk auch nicht und finden gerade darin einen besonderen Reiz. Wir sind distanziert und lassen uns ein und lassen ‚es selbst‘ uns ansprechen. Neugierig lassen wir uns auch durch einen Roman, einen Film oder ein Drama in eine Welt mit anderen Schicksalen entführen. Wir sind uns auch hintergründig bewusst, dass wir Kunstwerke als Statussymbole verwenden, dass wir in der Lektüre eines literarischen Werkes, im Theater, in der Oper oder im Museum zu einer Kunstkultur gehören (wollen), mit der dazugehörenden Distinktion. Wir suchen das Kunstwerk als Ort der Erkundung und des Experiments und als Ort der Zuflucht und des Trostes. Wir gebrauchen Kunst. Es ist diese Mischung oder dieser Wechsel von ‚reinen‘ und ‚unreinen‘ Einstellungen, es ist diese komplexe ästhetisch-nichtästhetische Haltung, mit der wir auf Kunstwerke reagieren.⁶⁶

In jüngster Zeit hat der ‚Fall Esra‘ die Brisanz dieser Mischung des ‚Reinen‘ und des ‚Unreinen‘ im ästhetischen Urteil vorgeführt. Gegen Max Billers Roman *Esra*, 2003 erschienen, hatten zwei Klägerinnen wegen Verletzung ihrer Persönlichkeitsrechte geklagt. Der Fall ging

66 Daher kann Gadamer von der „Abstraktion“ des ästhetischen Bewusstseins reden, a.a.O., S. 84 ff. Vgl. dazu auch Konrad Paul Liessmann, *Ästhetische Empfindungen*, Wien 2009.

durch alle Instanzen bis zum Verfassungsgericht. Das Gericht hatte abzuwägen zwischen der im Grundgesetz (Artikel 5, Absatz 3, Satz 1) garantierten Freiheit der Kunst und der im Grundgesetz ebenfalls garantierten Schutz der Persönlichkeitsrechte (Artikel 2, Absatz 1). Es hatte also abzuwägen zwischen dem die Kunstfreiheit tragenden modernen Autonomieanspruch des Kunstwerks und seiner Wirkung „in den Realien“, wie es in der Urteilsbegründung etwas ominös heißt. Das Gericht, das strikt eine „kunstspezifische Betrachtung“ fordert, ging in seiner Mehrheit, sozusagen mit Schiller, zutreffend und weise davon aus, dass ein Kunstwerk „neben seiner ästhetischen Realität zugleich in den Realien“ wirkt, dass also in der Wahrnehmung eines Kunstwerks ästhetische und nichtästhetische Momente verflochten sind. Die Minderheitsmeinung argumentierte strikt autonomieästhetisch, wonach ein Kunstwerk als Kunstwerk die Bezüge zur Realität „auflöst“. Daher habe kein Gericht über Kunst zu urteilen.⁶⁷ In dieser Minderheitsmeinung wird Kunst für sakrosankt und immun erklärt. Insofern folgt sie dem – autoritären – Klischee einer avantgardistischen Genieästhetik.⁶⁸

Für diesen ästhetischen Paradigmenwechsel hat sich der Begriff der Autonomieästhetik eingebürgert. Dieser Begriff aber, um es zu wiederholen, täuscht leicht darüber hinweg, dass um 1800 und auch im Programm des *l'art pour l'art* im 19. Jahrhundert die Beziehung der Kunst zur Moral und zur Erkenntnis keineswegs getilgt, sondern als eine indirekte und implizite weiter behauptet wird.

67 Das Urteil des Bundesverfassungsgerichts ist online zugänglich: 1 BvR 1783/05. Die Tendenz der Minderheitsmeinung, geteilt in Voten des P.E.N., des Schriftstellerverbandes u.a., erinnert an eine Diskussion im 18. Jahrhundert. Der Bildhauer Falconet hatte Anstoß daran genommen, dass der Nichtkünstler Winckelmann über Plastiken zu schreiben wagte. In seinem *Denkmal für Winckelmann* merkt Herder dazu an, dass, wenn nur der Künstler über Kunst etwas sagen dürfe, dann wäre die Kunst nur noch für Künstler da, der Dichter nur für Dichter, der Koch nur für Köche.

68 Vgl. dazu die klugen, kritischen Analysen der zeitgenössischen Ausläufer der Avantgardeästhetik in Hanno Rauterberg, *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*, Frankfurt a. M. 2007.

Affinität des Schönen zum Wahren und Guten

Das Schöne ist für Kant vom Moralischen und Wahren grundsätzlich verschieden. Das moralische Urteil beansprucht Verbindlichkeit, das Erkenntnisurteil eine objektive Geltung. Das ästhetische Urteil hingegen ist subjektiv. Es gibt keine Pflicht, etwas schön zu finden, wohl eine Pflicht, moralisch zu handeln. Ob etwas schön ist, lässt sich auch nicht beweisen. Das moralische Urteil ist nicht frei, ebenso wenig das Erkenntnisurteil; frei, jedenfalls idealerweise, ist das ästhetische Urteil. Mit dem Schönen können und dürfen wir spielen, sagen Kant und Schiller, mit dem Guten und Wahren nicht.

In dieser Differenz des ästhetischen und moralischen Urteils deckt Kant, der die Trias selbst nicht verwendet, nun eine „innere Affinität“ (*KdU*, § 42) zwischen dem Ästhetischen und Moralischen auf. Es ist die Freiheit, die Autonomie, die im moralischen Handeln, in Erkenntnisurteilen wie in der ästhetischen Erfahrung vorausgesetzt wird. Das Schöne kann für Kant insofern als ein Analogon der Sittlichkeit, ein „Symbol der Sittlichkeit“ (*KdU*, § 59), gelten. Wie moralische Gebote für Kant ‚um ihrer selbst willen‘ verbindlich sind, soll das Kunstwerk ‚um seiner selbst willen‘ betrachtet werden. Dass moralisches Handeln Freiheit voraussetzt, ist evident. Einer Person, der wir die Freiheit des Handelns nicht zusprechen, sprechen wir auch die Möglichkeit, moralisch zu handeln, nicht zu. Daher hat in der Rechtsordnung eine Einschränkung der Freiheit Konsequenzen für die Beurteilung der Schuldfähigkeit. Nach Kant und Schiller setzt jedoch auch ästhetische Erfahrung Freiheit voraus. Auch wenn wir es sind, wie beide argumentieren, die in seiner Betrachtung dem Gegenstand diese Freiheit leihen, machen wir dabei doch die sinnliche und lustvolle Erfahrung, dass Freiheit in der Welt möglich ist. Denn dieses ‚Leihen‘ der Freiheit geschieht nach ihrer Überzeugung nicht willkürlich oder aus Herablassung. Es ergibt sich als Äußerung der Vernunft, die frei ist und auf Freiheit dringt (vgl. z. B. *KdU*, § 29, Allgemeine Anmerkung; *Ästhetische Briefe*, 24. Brief⁶⁹), und aus dem Gegenstand in seiner besonderen Erscheinung, die uns einlädt, ihn so wahrzunehmen, als bestimme

69 Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* wird nun abgekürzt mit *Ästhetische Briefe*.

er sich selbst, als sei er um seiner selbst willen da und dass dieses ‚Um-seiner-selbst-Willen‘ für uns ist. (26. Brief; Kant ist hier etwas unentschieden) Dieses ‚Für-sich-selbst-Sein‘ oder ‚Um-seiner-selbst-willen-Sein‘ ist nur ein anderer Ausdruck für Freiheit. Phänomenal leuchtet ein, dass das Schöne als Schönes etwas Freies an sich hat, wie *e negativo* das Klon-Schönheitsideal der *beauty*-Industrie demonstriert. Denn dieses Schönheitsideal hat gerade nichts Freies an sich, sondern gehorcht einer zwanghaften Normierung.

Im Wohlgefallen am Schönen kommt es nach Kant zu einem lustvollen „freien Spiel der Erkenntniskräfte“, zu einer „freie[n] und unbestimmt-zweckmäßige[n] Unterhaltung der Gemütskräfte mit dem, was wir schön nennen“. (*KdU*, § 22)⁷⁰ Neurowissenschaftliche Studien haben übrigens ergeben, dass in diesem Spiel der ästhetischen Wahrnehmung die begriffliche und emotionale Kognition neu konfiguriert wird, mit einer stärkeren Gewichtung der emotionalen Kognition.⁷¹ Das Wohlgefallen am Schönen mit seinem lustvollen Spiel der Gemütskräfte macht uns schon als Sinnenwesen, wie nach Kant auch Schiller erhoffte, empfänglich für das Gute. Das Wohlgefallen an der Kunst befördert die „Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung“ (*KdU*, § 44), es macht den „Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen zu gewaltsamen Sprung“ (*KdU*, § 59) vorstellbar, es bereitet uns vor, wie Kant eindrucksvoll schreibt, „etwas, selbst die Natur“, ohne Interesse, ohne Absicht auf einen möglichen Nutzen für uns „zu lieben“. (*KdU*, § 29) Ohne „sittliches Gefühl“, kann Kant sogar (an den Komponisten Reichardt, 15.10.1790) über die eben erschienene *Kritik der Urteilskraft* schreiben, gibt es „für uns nichts Schönes oder Erhabnes“.

Im freien, lustvollen Spiel der Erkenntniskräfte liegt nach Kant auch ein immanenter, indirekter Verweis der ästhetischen Erfahrung auf das Wahre. Er liegt in der lustvollen Belebung dieser Kräfte, in einem gesteigerten Lebensgefühl. Die Erkenntniskräfte, also Vernunft, Verstand, Einbildungskraft, Sinneswahrnehmungen, Urteilskraft, wirken nicht zusammen, um wie im Erkenntnisurteil ein Objekt auf einen bestimmten Begriff zu bringen. Sie wirken spielerisch, suchend, versuchend zusammen. Darin werden wir inne, dass sie zum „Vermö-

70 Unterhalten heißt im Sprachgebrauch der Zeit auch ‚erhalten, aufrecht erhalten‘.

71 Vgl. Winfried Menninghaus, Kunst als ‚Beförderung des Lebens‘. Perspektiven transzendentaler und evolutionärer Ästhetik. Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 2006, S. 37; vgl. auch Manfred Spitzer, Neuroästhetik. Gibt es eine Gehirnforschung zum Wahren, Schönen und Guten?, in: Neuroästhetik, hg. v. Martin Dresler, Leipzig 2009, S. 9–18.

gen der Begriffe überhaupt“ (*KdU*, § 57), zu „Erkenntnis überhaupt“ (§ 21) zweckmäßig zusammenstimmen. Ästhetische Erfahrung, heißt dies auch, ist nicht einfach ein Gefühl. Begriffe sind im Spiel. Sie sind wohl stärker im Spiel, als Kant zugeben möchte, denn wir suchen durchaus eine Einsicht, z. B. in die Struktur eines Kunstwerks. Doch bewegt sich die ästhetische Erfahrung, die bei einem Kunstwerk ein Verstehen einschließen will,⁷² in einem Hin und Her zwischen der Suche nach dem Begriff und der vom Begriff nicht einholbaren Bedeutungsfülle. Dieses Hin und Her orientiert sich an dem, was Kant eine „ästhetische Idee“ nennt. Eine ästhetische Idee ist eine Vorstellung der Einbildungskraft, „die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch ein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff* adäquat sein kein.“ (*KdU*, § 49) Dieser Begriff entspricht dem, was Baumgarten in seiner *Aesthetica* von 1750/58 (§ 115) unter der *ubertas*, der Fülle der Bedeutungen, und der *perceptio praegnans* fasste, der fruchtbaren, viele Gedanken und Bedeutungen ‚gebärenden‘ Erkenntnis. Ein Kunstwerk verlangt nach Kant für sein Verständnis auch Begriffe, lässt sich aber nicht auf einen bestimmten Begriff oder auf bestimmte Begriffe bringen. Es versteht sich, dass die Unbestimmtheit der Idee Grenzen hat, und, denkt man z. B. an die reiche didaktische Kunst, dass es Abstufungen von Unbestimmtheiten gibt. Ein Kunstwerk ist mehr oder minder unbestimmt oder vieldeutig. Überhaupt lässt sich Kants Abgrenzung der ästhetischen Idee vom logischen Begriff, lassen sich die Begriffe des Bestimmten und Unbestimmten befragen, ob sie die spezifische Erkenntnisleistung von Kunst, die in der Vergegenwärtigung von Situationen, Einstellungen, Sichtweisen, von Stimmungen und Lebensformen, die in der Form der Darstellung liegt, angemessen treffen.⁷³

Schiller folgt Kant in der Analyse der ästhetischen Erfahrung. Schönheitserfahrung versetzt in einen „ästhetischen Zustand“, wie er in den *Ästhetischen Briefen* formuliert, der sich „auf das Ganze unsrer verschiedenen Kräfte“ (20. Brief, Anmerkung) bezieht, der aber „in Rücksicht auf Erkenntnis und Gesinnung“, also auf den konkreten

72 Reinhold Schmücker, Funktionen der Kunst, in: *Wozu Kunst?*, hg. v. Bernd Kleimann/Reinhold Schmücker, Darmstadt 2001, S. 23f., differenziert daher zwischen einer ästhetischen Erfahrung und einer kunstästhetischen Erfahrung, „die in ein Verstehen einmünden kann und will.“ Diese Differenzierung ist hilfreich, auch wenn ästhetische Phänomene wie z. B. das Aussehen von Tieren genauer zu diskutieren wären, die in ihrer Funktion ebenfalls verstanden werden können.

73 Vgl. Gottfried Gabriel, Vergegenwärtigung in Kunst, Literatur und Philosophie, in: *Lebenswelt und Wissenschaft*, hg. v. Carl Friedrich Gethmann, Hamburg 2011, S. 726–745.

Akt der Moral oder Erkenntnis, „indifferent“ (21. Brief) ist. Das Schöne kann nicht sagen, was die richtige Handlung ist, wohl aber, dass „recht Handeln möglich sei“.⁷⁴ Und das ist für Schiller nicht wenig.

Über die *Kallias*-Briefe hinaus entwickelt Schiller in den *Ästhetischen Briefen* die „Idee der Schönheit“ (17. Brief), als eine „Vereinigung“ (15, 25. Brief) der Natürlichkeit und Freiheit des Menschen, als eine Balance von Bestimmtheit und Selbstbestimmung. Er geht sogar so weit zu sagen, dass das „Faktum der Schönheit“ ein „Beweis“ für die Möglichkeit der „Vereinigung“ von sinnlicher Abhängigkeit und moralischer Freiheit, Vernunft und Natur ist. (25. Brief) Das Schöne gewährt für Schiller die beglückende Erfahrung, dass sich die Sinnlichkeit des Menschen der Freiheit öffnen kann, dass der Mensch sich zu dem machen kann, was er will. (21. Brief)

Friedrich Schlegels *Athenäumsfragment* Nr. 252, 1798 publiziert, zieht aus dieser Gleichberechtigung des Schönen mit dem Wahren und Guten die Konsequenz für eine künftige Philosophie der Poesie: „Eine Philosophie der Poesie überhaupt aber, würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, dass es vom Wahren und Sittlichen getrennt sei und getrennt sein solle, und dass es mit diesem gleiche Rechte habe“.⁷⁵ Aus diesem Satz kann man jedoch nicht, wie Karl Heinz Bohrer es tut, eine für die Moderne vermeintlich charakteristische Aufkündigung des „klassizistischen Bündnisses von Ethik und Ästhetik“, eine „Isolation des Schönen gegenüber dem Wahren und Sittlichen“ herauslesen.⁷⁶ Denn Schlegel redet davon, dass die Philosophie der Poesie mit der Selbständigkeit des Schönen „beginnen“ würde. Es heißt dann, sie selbst, also die Philosophie der Poesie, „würde zwischen Vereinigung und Trennung der Philosophie und der Poesie, der Praxis und der Poesie, der Poesie überhaupt und

74 Schiller, a.a.O., S. 535. (*Über das Pathetische*).

75 Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, hg. v. Ernst Behler u.a., Paderborn 1958 ff., Bd. 2, S. 207, Nr. 252.

76 Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt a. M. 1989, S. 145 f. Die Moderne ist für Bohrer wesentlich gekennzeichnet durch die „Entkoppelung“ der Geltungsansprüche des Wahren, Schönen und Guten und durch die Ausformung des „Ästhetischen“ als „Widerspruch“ zum Moralischen und zur Rationalität; vgl. schon ders., *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München 1978. Dem Ästhetischen eignet nach Bohrer ein „kontingenter Momentcharakter“ ein „enigmatisch-elitäres Moment“, eine „Epiphanie“ bzw. „Apparition“, ders., *Die Grenzen des Ästhetischen*, München 1998, S. 169 ff.

der Gattungen und Arten schweben, und mit der völligen Vereinigung enden.“ Damit wird das Schöne wieder mit dem Wahren und Sittlichen ‚vereinigt‘.⁷⁷

In seiner Abhandlung *Über das Studium der griechischen Geschichte* von 1797 stellt Schlegel für die Entwicklung der Literatur, der Urteile der Kenner und des Publikums fest, dass das Schöne diese Gleichberechtigung noch nicht erreicht hat. „Wahrheit“ und „Sittlichkeit“, nicht die Schönheit, würden beinahe überall als letzter Maßstab für den Wert ihrer Werke „stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt“.⁷⁸ Später werden in dieser Abhandlung die Werte des Wahren, Schönen und Guten dem Wert der Kunst für die *Polis*, das Gemeinwesen, untergeordnet:

„Die politische Beurteilung ist der höchste aller Gesichtspunkte: die untergeordneten Gesichtspunkte der moralischen, ästhetischen und intellektuellen Beurteilung sind unter sich gleich. Die Schönheit ist ein ebenso ursprünglicher und wesentlicher Bestandteil der menschlichen Bestimmung als die Sittlichkeit. Alle diese Bestandteile sollen unter sich im Verhältnisse der Gesetzesgleichheit (Isonomie) stehen, und die schöne Kunst hat ein unveräußerliches Recht auf gesetzliche Selbständigkeit (Autonomie).“⁷⁹

Das Höchste der Kunst ist also ihre Bedeutung für die *Polis*, oder, wie es in seiner Rezension des *Wilhelm Meister* heißt: die „Kunst aller Künste“ ist „die Kunst zu leben“.⁸⁰ Dies gilt auch, entgegen dem Klischee, für Schiller: Die höchste Kunst ist die „Lebenskunst“. (*Ästhetische Briefe*, 15. Brief)

Die direkte Trennung und indirekte Verbindung des Schönen, Guten und Wahren ist schon bald nicht mehr verstanden worden.⁸¹ Die Aufwertung des Schönen und die Differenzierung des Schönen, Guten und Wahren wird auch das Problem der Grenzüberschreitungen zwischen dem Ästhetischen und dem Moralischen und Politischen verschärfen. Auf dieser Grenze hatten Kant und Schiller insistiert.

77 Vgl. auch das berühmte *Athenäumsfragment* II6, das die Vereinigung aller getrennten Gattungen der Poesie fordert und die Poesie mit Philosophie, also auch mit dem Gebiet des Wahren, und Rhetorik, also auch mit dem Gebiet des Moralischen, in „Berührung“ setzt.

78 Schlegel, *Kritische Schriften*, a.a.O., S. 122.

79 A.a.O., S. 203.

80 A.a.O., S. 469.

81 So kritisiert Traugott Krug, *Handbuch der Philosophie*, 2. Aufl. Leipzig 1822, Bd. 2, S. 19, die „alles vereinerleidenden Ästhetiker der neuern Schule“.

Büchners Drama *Dantons Tod* demonstriert kritisch, wie die Revolutionäre in Paris ihr politisches Handeln wie ein ästhetisches Spiel betreiben.⁸²

82 Zur Schwierigkeit der Grenzziehung vgl. allgemein Wolfgang Braungart, *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen*, Göttingen 2012.

Aufstieg der Trias

Ob nun im Horizont der Geschmacksdiskussion, der Platonrezeption oder der neuen Ästhetik seit Mitte des 18. Jahrhunderts, die „platonische Dreieinigkeit“,⁸³ wie der junge Herder frech formuliert, macht Karriere und breitet sich gegen Ende des Jahrhunderts fast explosionsartig aus. Einige Beispiele: Besonders eifrig benutzt Herder diese ‚Dreieinigkeit‘. Er spricht z. B. von „drei Götter[n] der menschlichen Kenntnis, Wahrheit, Schönheit und Tugend“.⁸⁴ Dass „für uns Menschen das Wahre, Gute und Schöne nur Eins sei“, nennt er im 72. der *Briefe zu Beförderung der Humanität* (1793–1797) einen „alten Satz“. Auf den Einwand, den Hegel später stark machen sollte, ob es nicht doch „ein Wahres und Gutes ohne schöne Form“ gebe, gibt er im nächsten Brief eine Antwort. Nach seiner Einsicht „erweisen sich alle Naturkräfte, die wir kennen, in Organen [...] Mithin hat alles Form und Weise“. (‚Organ‘ bedeutet hier so viel wie ‚Funktionsform, Funktionsmittel‘) Die Form des Wahren und Guten, heißt es dann platonisierend weiter, „ist Schönheit. Je reiner sie erscheint, je lebendiger in ihr Erkenntnis und Güte ausgedrückt sind, desto mehr behauptet sie ihren Nahmen und übt ihre Kraft auf menschliche Güter und Organe.“ Die These, dass es keine „hässliche Wahrheit“, so wenig es ein „hässlich Gutes“ geben kann, dass beide von der „höchsten Schönheit“ sind, kann nur einer formulieren, der überzeugter Platoniker ist. Zu wenig, stellt er fest, würden die antiken Werke „mit Geist“ gelesen werden, zu wenig „ihr Höchstes [...], ihre Regel des Geschmacks im Wahren, Guten und Schönen“ studiert. (92. Brief) Nach welchem „Grundsatz“, wiederholt er, sollen diese Werke gelesen werden? „Es ist der Sinn der Alten selbst, das Gefühl vom Wahren, Guten und Schönen, diese alle zu einem System verbunden, in Eine Gestalt geordnet.“ (94. Brief) Als Namen für diese Gestalt schlägt er „das sich Geziemende“ vor. (94. Brief) In *Kalligone* (1800), seiner

83 Herder, a.a.O., Bd.1, S. 42 (*Nachricht von einem neuen Erläuterer der H. Dreieinigkeit*).

84 A.a.O., Bd. 2, S. 18.

Auseinandersetzung⁸⁵ mit Kants *Kritik der Urteilskraft*, heißt es programmatisch in der *Vorrede*: „Maß sei unser stilles Zeichen; das Wahre, Gute, Schöne, ungetrennt und unzertrennlich sei unsere Losung.“

Der schweizerische Schriftsteller Leonard Meister schreibt in seiner Würdigung seines Landsmanns Johann Jakob Breitinger: „Was schön, was gut und wahr ist, trägt das Gepräge eines göttlichen Ursprungs.“⁸⁶ Bürger lässt in seinem Huldigungsgedicht auf die Göttinger Universität *Ode der fünfzigjährigen Jubelfeier der Georgia Augusta am 17. Sept. 1787* die „Sonnen Wahr und Gut und Schön“ um des „Geistes Künste“ drehen. 1782 redet Schiller von der „Empfindung des Schönen, Guten und Wahren“ und fordert 1792 vom Publikum, dass es „das Wahre, Schöne und Gute ohne fremden Zusatz für sich selbst lieb“ gewinnen soll.⁸⁷ In der *Ankündigung* seiner Zeitschrift *Die Horen* von 1795 umspielt Schiller die Trias, wenn er von dem Bedürfnis spricht, die von der Gegenwart in Spannung gesetzten „Gemüter“ wieder in „Freiheit“ zu setzen und die „politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.“

In seinem programmatischen Gedicht *Die Künstler* ordnet Schiller die Triaselemente in einen welthistorischen Gang ein, in dem die „Blumenleiter“ der Dichtung den Menschen „Durch immer reinre Formen, reinre Töne/Durch immer höhere Höhn und immer schönre Schöne“ aufwärts führt. (V. 426–428) Nicht die Religion oder die Wissenschaft, sondern die Kunst leitet den Fortschritt des Menschen. Sie lehrt ihn Sensibilität, Formbewusstsein, die Möglichkeit der Verbindung von Sinnlichkeit und Vernunft, darin die Möglichkeit von Freiheit. Die erste Fassung des Gedichts hatte Schiller 1788 geschrieben, die zweite Fassung Anfang 1789. In diese Fassung hatte er eine Kritik Wielands an der subordinierten Rolle der Kunst in der ersten Fassung übernommen. Dazu kamen der Austausch mit dem Freund Christian Gottfried Körner, die Lektüre von Karl Philipp Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* Ende 1788 und Gespräche mit Moritz. Moritz hatte gelehrt, dass es Grade des Schönen bis zum höchsten Schönen gibt

85 Aus der Zeit der Vorbereitung dieser Schrift: „Das dickste Ende steht mir noch bevor, die Verwirrungen nämlich u. Absurditäten, die diese in die Kritik alles Wahren, Guten u. Schönen, in Kunst u. Wissenschaft, ja auch in die Praktischen Doctrinen, Moral, Rechtslehre, selbst Philologie, Geschichte, Mathematik, Theologie gebracht haben, auf die kürzeste, lebendigste, fruchtreichste Weise zu zeigen.“ An Karl Ludwig Knebel, 6. Mai 1799. Johann Gottfried Herder, *Werke*, hg. v. Martin Bollacher u.a., Frankfurt a. M. 1985–2000, Bd. 8, hg. v. Hans Dietrich Irscher, S. 1066.

86 Leonhard Meister, *Berühmte Züricher*, 2. Teil, Basel 1782, S. 78.

87 Schiller, *Werke*, a.a.O., S. 817, 865.

und dass, wie schon zitiert, das Schöne als Schönes „um sein[er] selbst willen betrachtet und empfunden“ sein will.⁸⁸ Schiller fand nun diese zweite Fassung „vollendet“, wie er an Caroline von Beulwitz am 5. Februar 1789 schreibt. „Ich muss mich selbst loben.“ Später äußerte sich Schiller eher kritisch. Nach einem Brief an Körner vom 9. Februar 1789 liegt die „Hauptidee“ des Ganzen in der „Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit“. Das heißt nicht, dass die Wahrheit und Sittlichkeit durch die Schönheit verhüllt werden – das entspräche dem alten Bild von der Dichtung als Hülle oder Schleier der Wahrheit –, sondern dass Wahrheit und Sittlichkeit „in die“ Schönheit verhüllt werden. Jene Formulierung setzte einen Unterschied zwischen Wahrheit, Sittlichkeit und Schönheit, diese lässt sie ineinander übergehen, macht aus der Wahrheit und der Sittlichkeit etwas Feines, Zartes, Durchscheinendes, eben etwas Schönes. Weltgeschichtlich hat die Kunst die „wissenschaftliche [d. h. Kultur des Wissens allgemein] und sittliche Kultur vorbereitet“. Angeredet in der Hymne (V. 34–45) wird der Mensch:

Nur durch das Morgentor des Schönen
 Drangst du in der Erkenntnis Land.
 An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
 Übt sich am Reize der Verstand.
 [...]
 Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
 Die alternde Vernunft erfand,
 Lag im Symbol des Schönen und des Großen
 Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.⁸⁹

Das Schöne und Große erhält eine symbolische, d. h. zeichenhafte Bedeutung. Das Schöne, z. B. ein „zarter Sinn“, ist auch ein Zeichen für Moralisches, das Große, z. B. die „Sternenbühne“, auch ein Zeichen für den „Geist“. Diese Strophe endet (V. 64 f.) mit den Versen:

Was wir als Schönheit hier empfunden,
 Wird einst als *Wahrheit* uns entgegengehn.

Hier scheint Schiller der Kunst nun doch eine untergeordnete Rolle zuzuweisen, einen „ersten Sklavenplatz“, wie er später formuliert (V. 390). Aber am Ende soll die Vollendung des Wissens und der Moral in einer Vereinigung mit der Schönheit liegen, in der „höchsten Schöne“ (V. 460). Der Schönheit ist der Geist „zugereifet“ (V. 404), wenn er

⁸⁸ Moritz, a.a.O., S. 85.

⁸⁹ Ende des 18. Jahrhunderts kann ‚kindisch‘ ‚kindisch‘ und (noch) ‚kindlich‘ bedeuten.

sein Wissen ordnen und in ein ‚Harmonienspiele‘ (V. 414) überführen kann. Wahrheit und Schönheit sind Schwestern, ihre Mutter die Freiheit. (Vgl. V. 462 f., 458) Man kann jedoch nicht überlesen, dass die Wahrheit in dieser Familie doch etwas mehr zu sagen hat, als ihre Schwester. Implizit erhält auch das Gute seinen Ort, denn moralisches Handeln setzt als eine Bedingung Freiheit voraus. Im Brief an Körner schreibt Schiller dazu:

„Nachdem also der Gedanke philosophisch und historisch ausgeführt ist, dass die *Kunst* die wissenschaftliche und sittliche Kultur vorbereitet habe, so wird nun gesagt, dass diese letztere noch nicht das Ziel selbst sei, sondern nur eine zweite Stufe zu demselben, obgleich der Forscher und Denker sich vorschnell schon in den Besitz der Krone gesetzt und dem Künstler den Platz unter sich angewiesen. Dann erst sei die Vollendung des Menschen da, wenn sich wissenschaftliche und sittliche Kultur wieder in Schönheit auflöse.“

Diese Vollendung wird formuliert als eine Utopie. Der, was die Humanität des Menschen betrifft, durchaus skeptische Schiller setzt auch in den *Ästhetischen Briefen* die Wahrheit und die Moral über die Schönheit. Durch die „ästhetische Gemütsstimmung“, so argumentiert er, wird die Macht der Sinnlichkeit „gebrochen“ und soweit „veredelt“, dass der Schritt „von der Schönheit zur Wahrheit und zur Pflicht“ nun möglich wird. (23. Brief)

In seinem Brief an Schiller vom 23. Juli 1795 redet der junge Hölderlin von seinem Streben, Schiller „recht viel zu sein“, das im Grunde nichts anderes ist, „als der gerechte Wunsch, dem Guten und Schönen und Wahren, sei es unerreichbar oder erreichbar, sich mit seinem Individuum zu nähern“. Drei Jahre vorher hatte er in ein Stammbuch eingetragen: „Wahrheit, Freiheit, Schönheit!/Wer dieser genießt, bedarf/der andern Güter keines.“⁹⁰ Damit spitzt der revolutionär gestimmte Hölderlin die Trias politisch zu. Die Bedingung moralischen Handelns, die Freiheit, setzt er an den Platz des Guten. Diese Freiheit versteht er als die *liberté* der französischen Revolution. In einem großen Brief vom 1. Januar 1799, in dem er seiner Mutter gegenüber sein besonderes „Glaubensbekenntnis“ ablegt und seine „eigentümliche Neigung“ zur „Poesie“ rechtfertigt, kommt er auch auf seine psychische Zerbrechlichkeit zu sprechen. Er schreibt aus einer tiefen Lebenskrise heraus. Hinter ihm liegt die Liebe zu Susette Gontard, der Ehefrau seines Pat-

90 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a. M., 1992–1994, Bd. 3, S. 514.

rons, die erzwungene Trennung vom Hause Gontard. Es ist die Kunst, das ‚Gute und Wahre und Schöne‘, die ihm hilft, sich zu sammeln: „Freilich ist es jetzt auch natürlich, dass mich jeder augenblickliche Missklang stärker trifft, wo ich kaum aus tausendfältiger Unruhe mich herausgerettet habe und nun am Wohllaut des Guten und Wahren und Schönen mich sammeln und stillen mag.“ Die wohllautende Kunst ist für Hölderlin der Ort des Guten, Wahren und Schönen.

In seiner *Philosophie der Kunst* von 1802 postuliert Schelling als Gegenstand der Philosophie „die Wahrheit, die Güte und die Schönheit“, das „Gemeinsame aller“, und leitet sie aus „einem Urquell“ ab. Die Wahrheit entspricht der Notwendigkeit, die Güte der Freiheit und die Schönheit der „Indifferenz der Freiheit und Notwendigkeit, in einem Realen angeschaut.“⁹¹ Friedrich Ast postuliert in seinem *System der Kunstlehre* von 1805 (§ 42) das Schöne als die „absolute Eintracht“ des Wahren und Guten. In der *Vorrede* zu seinen philosophischen Schriften unterscheidet Friedrich Heinrich Jacobi die Vernunft vom Verstand als das Vermögen, das von „Gott, Freiheit und Tugend, vom Wahren, Schönen und Guten“ weiß. Der Verstand reflektiert, urteilt und schließt, die Vernunft ist „das Vermögen der Voraussetzung des an sich Wahren, Guten und Schönen“. Tiere sind daher „der Erkenntnis des Guten, des Wahren und Schönen durchaus unfähig“. Die Vernunft ist, wie er gegen Kant einwenden will, „ein höheres, dem Menschen ein an sich Wahres, Gutes und Schönes wirklich offenbarendes“, kein beziehungslose Bilder vorgaukelndes „Vermögen“.⁹²

Die Trias zielt nun Titel und dient als systematische Gliederung für den akademischen Unterricht.⁹³ Gegen das überkommene enge

91 Friedrich Wilhelm Schellings Werke, hg. v. Manfred Schröter, München 1927–1954, Bd. 3, S. 402 f.

92 Friedrich Heinrich Jacobis Werke, Leipzig 1815–1825, Bd. 2, S. 9, 10 f., 64, 72.

93 Friedrich Bouterwek, Grundriss akademischer Vorlesungen über die Ästhetik, Göttingen 1797, beginnt systematisch mit der „Analogie der drei Vorstellungen des Wahren, des Guten und des Schönen“; eine zentrale Funktion der Trias auch in: Friedrich Ast, *System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Ästhetik*, Leipzig 1805. Titelverwendung z. B.: Friedrich v. Oertel, *Rhapsodien über das Gute, Schöne und Wahre*, Leipzig 1792. S. 53 heißt es da: „Wir fühlen das Schöne, wir fühlen das Gute, und siehe da! Wir erkennen auf menschliche Art die Wahrheit.“ Friedrich Hülsemann, *Über das Wahre, Gute, und Schöne: drei Dialoge des Plato. Theatetos, Philebos, Hippias d. Gr.*, Leipzig 1807. T. 2, S. 602 zitiert Hülsemann Mark Akenside, *The Pleasures of Imagination*, London 1795, S. 373 in deutscher Übersetzung: „Denn Wahrheit, Gut’ ist eins, und Schönheit wohnt/In ihnen, sie in ihr, zu gleichem Teil.“; Friedrich Calker, *Urgesetzlehre des Wahren, Guten und Schönen*, Berlin 1820. Mit ‚Urgesetzlehre‘ versucht Calker, ein Philosophieprofessor in Bonn, den Begriff der Metaphysik zu verdeutschen.

Ausbildungsprogramm wird in ihrem Zeichen das neuhumanistische Bildungsprogramm entworfen. Es setzt auf direkte Zwecklosigkeit als wesentliches Moment humaner Bildung. Der Theologieprofessor und bayerische Zentralschulrat Friedrich Immanuel Niethammer fordert in seiner Schrift *Der Streit des Philantropismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unserer Zeit* von 1808, dass der gymnasiale Unterricht den „Lehrling des höchsten menschlichen Vorzuges, des Lebens in Ideen oder einer freien Erkenntnis, soviel nur immer möglich ist, teilhaftig [...] machen“ soll. Diese Ideen sind „die Ideen des Wahren, Guten und Schönen“. Mit ihnen soll das Kind, „hinausgehend aus der Schule ins Leben und in bestimmte Berufsgeschäfte, jene Bildung der Humanität, die eigentliche Menschenbildung“ so in sich aufnehmen, dass sie „unter allem Drang künftiger Berufsarbeit unvertilgbar und unter aller Not eines kümmerlichen Schicksals unzerstörbar bleibe.“⁹⁴ Die Unterrichtsgegenstände sollen aus dem Gebiet des klassischen Altertums genommen werden, „indem unleugbar wahre Klassizität in allen Arten der Darstellung des Wahren, Guten und Schönen in ihrer größten Vollendung nur bei den klassischen Nationen des Altertums angetroffen wird.“⁹⁵

Es geht wohl auf die Tradition dieses Bildungsprogramms zurück, dass in der geltenden bayerischen Verfassung in Artikel 131, Absatz 2, als „oberste Bildungsziele“ neben Ehrfurcht vor Gott, Achtung vor religiöser Überzeugung und vor der Würde des Menschen (in dieser Reihenfolge!), Selbstbeherrschung, Verantwortungsgefühl und Verantwortungsfreudigkeit, Hilfsbereitschaft, Verantwortung für Natur und Umwelt auch die „Aufgeschlossenheit für alles Wahre, Gute und Schöne“ genannt wird.

Dagegen erscheint in Adalbert von Chamissos großem Terzinengedicht *Salas y Gomez* (1829) die Trias als Ausdruck eines jugendlichen Traums, der vor den Erfahrungen des Lebens nicht bestehen kann. Salas y Gomez ist eine vegetationslose Insel im Südpazifik, „ein Felsen kahl und bloß“. Auf seiner Forschungsreise um die Welt (1815–1818) hatte Chamisso diese Insel passiert. In diesem Gedicht imaginiert er auf dieser Insel einen Schiffbrüchigen, der im Sterben auf seine jugendlichen Träume, seiner „Hoffnung Wahn“, zurückblickt:

94 Friedrich Immanuel Niethammer, *Philantropismus – Humanismus. Texte zur Schulreform*, bearb. v. Werner Hillebrecht, Weinheim/Berlin/Basel 1968, S. 165 f.

95 A.a.O., S. 167.

Was sprichst du noch vom Schönen, Guten, Wahren,
 Von Lieb' und Hass, von Tatendurst? Du Tor!
 Sieh' her, ich bin, was deine Träume waren.

Am Ende vertraut er nur der Gnade des Kreuzes. Wie Gerhard Schulz bemerkt, liegt in diesem Gedicht Chamissos nicht nur eine Absage an die Ideale der Philosophie und Kunst seiner Zeit, sondern auch an die kulturschöpferische Verheißung, die mit der Figur des Robinson Crusoe und des Prometheus verbunden ist.⁹⁶ In einer kuriosen Episode seiner Weltreise hatte Chamisso Eingeborene der Marshall-Inseln mit dieser Trias in einer Variante Goethes bekanntgemacht. Die Eingeborenen hatten ihm ihre Lieder vorgesungen und ihn nun aufgefordert, selbst ein Lied vorzutragen. Sein Tagebuch vermerkt, wie er aufstand und Goethes geselliges Gedicht *Generalbeichte* vortrug. Er freute sich, heißt es dann, sie, „obwohl mit entstellter Aussprache“, die Worte wiederholen zu hören:

Und im Ganzen, Vollen, Schönen
 Resolut zu leben.⁹⁷

Bei Goethe heißt es:

Willst Du Absolution
 Deinen Treuen geben,
 Wollen wir nach deinem Wink
 Unablässlich streben,
 Uns vom Halben zu entwöhnen,
 Und im Ganzen, Guten, Schönen,
 Resolut zu leben.

Es gibt auch noch andere Varianten der Trias, z. B. ‚Schönheit, Wahrheit, Recht‘ (Wilhelm v. Humboldt); ‚Wahrheit, Weisheit, Güte‘ (Herder); ‚das Große, Gute und Schöne‘ (Friedrich Schlegel); ‚das Wahre, Gute und Vortreffliche‘, ‚das Echte, Gute, Schöne‘ (Goethe); ‚das Schöne und Gute und Vollkommene‘, ‚das Schöne, Edle und Wahre‘, ‚das Wahre, Schöne und Wirkende‘ (Schiller); ‚das Edle, Ewige und Wahre‘ (Hegel); ‚das Edle, Wahre und Schöne‘ (Württembergischer

96 Vgl. Gerhard Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789–1830*, Teil 2, München 1989, S. 807; S. 556 f. der Hinweis auf die Südsee-Episode.

97 Chamissos gesammelte Werke, 2. Aufl. Stuttgart o.J., hg. v. Max Koch, Bd. 3, S. 170 f.

Kunstverein Stuttgart, 1827); ‚das Schöne, Wahre, Göttliche‘ (Robert Prutz); ‚das Edle, Schöne, Große‘ (Heine, natürlich spöttisch).

Man muss die philosophischen Voraussetzungen des Idealismus und seine Auszeichnung der Kunst nicht teilen. Man kann darin, wie bald darauf Hegel, eine Überforderung der Kunst in der Moderne sehen. Man wird auch das in dieser Auszeichnung angelegte Versprechen einer Humanität wohl nicht aufgeben wollen, aber seine Wirkung vielleicht noch nüchterner als Schiller selbst einschätzen. Doch kann man in den Analysen Kants und Schillers und in ihren Argumenten für eine Differenz und eine Affinität des Wahren, Guten und Schönen immer noch Bedenkenswertes und Einleuchtendes finden. Es entspricht doch auch unserer Erfahrung und unserem Umgang mit Kunstwerken, dass sie mit Schönerem, dass sie etwas mit Einsichten, also mit Wahrheit, und etwas mit den Fragen, was wir sind und wie wir leben wollen und sollen, also mit moralischen Werten zu tun haben!

Es mag auch einleuchten, dass in der Absehung von sich selbst auf das ‚In-Sich‘, das ‚Für-Sich‘ des Kunstwerks ein Moment von Freiheit oder Befreiung erfahren wird. Am Ende kommt es auf ein Moment an, das als grundlos erscheint. Es gewährt eine tiefe lustvolle Befriedigung, wenn im Spiel der Gefühls- und Erkenntniskräfte die Elemente des Kunstwerks, mögen sie noch so sperrig oder deformiert erscheinen, auf eine unvorhersehbare Weise in eine kompositorische Ordnung, in eine ‚Zweckmäßigkeit ohne [äußeren] Zweck‘ (*KdU*, § 15), übergehen. Wenn diese Ordnung erscheint, als würde sie sich von selbst ergeben, als würde sie sich selbst geben. Man kann also durchaus aus dieser Ästhetik Gründe dafür gewinnen, warum ein Kunstwerk als schön erfahren wird.

Zwei Beispiele sollen nun ausführlicher vorgestellt werden, das sog. *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* und Goethes *Epilog zu Schillers Glocke*. Das *Systemprogramm* exponiert das philosophische und politische Potential der Trias und Goethes Gedicht weiht sie für die Kunst- und Bildungsreligion der Deutschen im 19. Jahrhundert mit seinem und dem Namen Schillers.⁹⁸

98 Im Anhang die integralen Texte.

Verschwisterung der Wahrheit und Güte in der Schönheit: *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*

In der Handschrift und aus dem Nachlass Hegels, aber ohne Angabe eines Verfassers, ist ein fragmentarischer Text überliefert, den Franz Rosenzweig 1917 unter dem Titel *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* herausgab.⁹⁹ Mit diesem Text, wie man formuliert hat, hat der „Weltgeist“ Ende des 18. Jahrhunderts auch in Frankfurt „Station“ gemacht.¹⁰⁰ Der Text enthält tatsächlich ein Programm für den Entwurf eines philosophischen Systems in politischer Absicht. Aber als ältester Systementwurf des deutschen Idealismus kann er nicht gelten. In der bis heute anhaltenden Diskussion über dieses *Systemprogramm* und die Verfasserschaft¹⁰¹ geht man mit Gründen davon aus, dass das Manuskript Ende 1796/Anfang 1797 entstand und dass es eine Diskussion unter Hegel, Hölderlin und Schelling festhält, die seit der gemeinsamen Tübinger Studienzeit befreundet waren. Die Form der Handschrift deutet auch darauf hin, dass es sich um eine Abschrift handelt. Die Handschrift und die Überlieferung des Manuskripts sind ein starkes Argument für die Verfasserschaft Hegels. Doch kommt es hier auf die Frage der Verfasserschaft nicht an.

99 Im Folgenden wird der Titel abgekürzt mit *Systemprogramm*.

100 Otto Pöggeler, *Die neue Mythologie*, in: *Romantik in Deutschland*, hg. v. Richard Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 345.

101 Zitiert wird, orthographisch modernisiert, nach dem Abdruck in: *Mythologie und Vernunft. Hegels ‚Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus‘*, hg. v. Christoph Jamme/Helmut Schneider, Frankfurt a. M. 1984, S. 11–14. Vgl. dort auch, neben der Einleitung der Herausgeber, die Aufsätze von Rosenzweig, Pöggeler, Henrich, Gethmann-Siefert. Ferner Annemarie Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, Bonn 1984, bes. S. 90 ff., 126 ff.; Frank-Peter Hansen, „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“. *Rezeptionsgeschichte und Interpretation*, Berlin/New York 1989; Hölderlin *Texturen: „Gestalten der Welt“*. Frankfurt 1796–1798, hg. v. Ulrich Gaier u.a., Tübingen 1996, S. 249–278 (Violetta Wai-bel); *Hegels Denkontwicklung in der Berner und Frankfurter Zeit*, hg. v. Martin Bondeli/Helmut Linneweber-Lammerskitte, München 1999.

Hegel und Hölderlin waren damals sechsundzwanzig Jahre alt, Schelling fünf Jahre jünger. Hölderlin lebte seit Ende 1795 in Frankfurt als Hauslehrer („Hofmeister“) bei einer Bankiersfamilie. Hegel, von Hölderlin als Hauslehrer zu einer Kaufmannsfamilie vermittelt, lebte seit Anfang 1797 ebenfalls dort, ganz in der Nähe von Hölderlin. Leicht konnte man sich treffen. Schelling hatte Hölderlin im Frühjahr 1796 in Frankfurt besucht, im Jahr zuvor hatten sie sich zweimal, in Tübingen und in Nürtingen, zu philosophischen Gesprächen getroffen. Man kann sich gut vorstellen, dass die drei Studienfreunde über die Themen diskutierten, die in das *Systemprogramm* eingegangen sind, da alle drei jeweils über die geistige und politische Signatur der Gegenwart, über die Rolle der Philosophie und Religion und Dichtung in einer revolutionären Epoche, über die Bedeutung der Kunst für die Philosophie und die Aufklärung des Volks und über die Möglichkeit einer freien Gesellschaft nachdachten. Hölderlin studierte in dieser Zeit Kant, Platon und Schillers *Über Anmut und Würde*, *Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen*, plante einen Aufsatz über *Die ästhetischen Ideen* und *Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, setzte sich mit Fichtes Philosophie auseinander, ging mit dem „Ideal einer Volkserziehung“ (Brief an Hegel, 26.01.1795) um, verfasste philosophische Entwürfe, schrieb Gedichte und arbeitete an seinem Roman *Hyperion*, dessen erster Band im April 1797 erschien. Der weiblichen Hauptfigur dieses Romans gab er den Namen der Seherin in Platons *Symposion*, Diotima. Auch Gedichte überschrieb er mit diesem Namen. Das Modell dieser Figur war Susette Gontard, die Frau seines Patrons, die er liebte und die er verklärte zu einer Verkörperung antiker Schönheit.

Hegel beschäftigte sich mit „Staat und Kirche“ (Hölderlin an Hegel, 20.11.1796) und setzte sich mit Hilfe von Schiller mit Kants Lehre von der Moralität und Autonomie des Menschen auseinander. 1793/94 hatte er an einem Projekt über *Volksreligion und Christentum* gearbeitet, das er 1795/96 mit *Die Positivität der christlichen Religion* fortsetzte, eine kritische Analyse der jüdischen und christlichen Religion. Er befragt die christliche Religion danach, ob sie eine „Volksreligion“ sei und ob sie Freiheit, d. h. auch Moralität, fördern könne. Kritisch misst er sie an der Schönheit und Freiheit der antiken Religion. Volksreligion muss den Ansprüchen der Vernunft entsprechen, Phantasie, Herz und Sinnlichkeit dürfen dabei nicht leer ausgehen. Diese Forderungen entsprechen den Forderungen der späten Aufklärung. In Auseinandersetzungen mit der Philosophie Platons, Kants, Reinholds und Fichtes hatte Schelling schon drei Publikationen vorgelegt, *Über Mythen*,

historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt, 1793, *Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt*, 1794, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, 1795. Intensiv hatte er sich mit Platon seit den späten Tübinger Studienjahren beschäftigt. Von einem gemeinsamen Studium Platons und Kants neben dem Rousseau wird auch von der Studienzeit Hegels und Hölderlins berichtet.¹⁰²

Der Text des *Systemprogramms* ist fragmentarisch überliefert. Er entwirft ein philosophisch-politisch-kulturelles Programm und stellt zugleich eine agitatorische Rede dar, vorgetragen von einem Redner, der selbstbewusst „ich“, dann „wir“ sagt und sich an ein „ihr“ wendet. Seine Rhetorik ist revolutionär, voll juvenilen Schwungs, die Forderungen selbst sind so revolutionär und neu nicht. Es ist ein Programm, das rhetorisch, philosophisch und politisch mit seiner Insistenz auf Freiheit und Handeln der Französischen Revolution und dem zeitgenössischen Stand des philosophischen Denkens entsprechen will. Es endet dann auch in einer utopischen Aussicht: „gleiche Ausbildung aller Kräfte, des Einzelnen sowohl als aller Individuen. Keine Kraft wird mehr unterdrückt werden, dann herrscht Freiheit und Gleichheit der Geister!“

Das *Systemprogramm* ist ein elitäres, intellektuelles Programm. Gefordert wird eine Revolution von oben. Insofern steht das *Systemprogramm* in der Tradition der Aufklärung. Der Vernunft wird auch der höchste Platz zugewiesen. Der „höchste Akt“ ist ein Akt der „Vernunft“ als „ästhetischer Akt“, die „neue Mythologie“, die gefordert wird, eine „Mythologie der Vernunft“. Die Denkmotive des *Systemprogramms* werden gewonnen aus Auseinandersetzungen mit den Theorien Platons, Herders, Fichtes, vor allem Kants und Schillers. Dazu kommt der Impuls der Aufklärung¹⁰³ und der Französischen Revolution.

Es beginnt mit dem Rest eines Satzes, mit einer Reformulierung der Metaphysik als Ethik:

„eine Ethik. Da die ganze Metaphysik künftig in die Moral fällt – wovon Kant mit den beiden praktischen Postulaten nur ein Beispiel

102 Vgl. Karl Rosenkranz, *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*, ND Darmstadt 1969, S. 40.

103 Diese Aufklärungstradition wird in der Forschungsliteratur meist zu wenig berücksichtigt und das *Systemprogramm* Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* (1800) und Schellings *Vorlesung über die Mythologie* angenähert. Dies gilt auch für die immer noch grundlegende und wirkungsvolle Untersuchung von Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a. M. 1982, S. 153 ff.

gegeben, nichts erschöpft hat, so wird diese Ethik nichts anders als ein vollständiges System aller Ideen, oder, was dasselbe ist, aller praktischen Postulate sein.“

Metaphysik bedeutet im philosophischen Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts die Wissenschaft von den Grundlagen der menschlichen Erkenntnis. Das Gebiet der Metaphysik umfasst die Kosmologie, d. h. das Wissen von der Welt, die Psychologie, d. h. das Wissen vom menschlichen Denken und Handeln, und die Theologie, d. h. das Wissen von Gott – wieder eine Trias!

In diese Ethik wird die „ganze Metaphysik“ künftig fallen, wie umstandslos statuiert wird. Der Redner beruft sich dabei auf die Ethik von Kant, der jedoch „nichts erschöpft“ habe. Diese Ethik werde „ein vollständiges System aller Ideen“ bilden, die „erste Idee“, heißt es dann, „ist natürlich die Vorstellung von mir selbst, als einem absolut freien Wesen.“ Der Redner bezieht sich dabei auf die „beiden praktischen Postulate“ Kants. Gemeint ist Kants Lehre von den Postulaten, d. h. Forderungen, Voraussetzungen, notwendigen Hypothesen für das Denken und Handeln. Für die theoretische Vernunft sind dies nach Kant Gott, Freiheit, Welt, für die praktische Vernunft Gott, Freiheit, Unsterblichkeit. In unserem moralischen Handeln postulieren wir, dass wir selbstbestimmt handeln können – wir handeln so, als ob wir frei wären –, dass ein unendlicher Fortschritt moralischen Handelns möglich ist – wir handeln so, als ob wir ewig lebten –, und dass Gott die Möglichkeit der Einheit von Glück und moralischem Handeln, das „höchste Gut“, garantiert – wir handeln so, als ob ein Gott existiert.¹⁰⁴ Mit den beiden Postulaten im *Systemprogramm* sind wohl die Postulate der Freiheit und Unsterblichkeit gemeint.

Kants Lehre von den Postulaten hatte schon Schiller übernommen, um seine Ästhetik zu begründen. In Briefen an den Freund Körner, geschrieben 1793, den sogenannten *Kallias-Briefen*, werden Schönheit und Freiheit, um es hier zu wiederholen, zusammengeführt. Als schön erfahren wir einen Gegenstand, wenn wir ihn zugleich als frei, als selbstbestimmt erfahren können, genauer, worauf Schiller ja insistiert, wenn er uns „erscheint“, als ob er frei sei, als ob er sich selbst bestimme. Daher kann er Schönheit als „Freiheit in der Erscheinung“ (8. Februar 1793, vgl. auch *Ästhetische Briefe*, 23. Brief, Anmerkung)

104 Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1967, S. 220 ff.; vgl. dazu Art.: Postulat, Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 7, S. 1151 ff.

definieren. Auch die Forderung des *Systemprogramms*, die Postulate zu erweitern und entschieden als ethische „Ideen“ zu verstehen, wahrt eine Nähe zu Kants Philosophie, denn Kant begreift die Postulate Freiheit, Gott und Unsterblichkeit ebenfalls als „Ideen“. ¹⁰⁵ Ideen sind für Kant Begriffe der Vernunft, Vorstellungen, wie es hier im *Systemprogramm* heißt, die unsere Erfahrung übersteigen, unsere Erkenntnis aber leiten. Für Kant gilt auch, dass Freiheit in unserem Denken und Handeln immer schon vorausgesetzt wird, ¹⁰⁶ daher kann die Idee „von mir selbst, als einem absolut freien Wesen“ als erste Idee postuliert werden. Dass auch die Ideen von Gott und Unsterblichkeit nicht „außer sich“ gesucht werden dürfen, wie es hier weiter heißt, entspricht ebenfalls Kant. Auch er bindet die Postulate an das Subjekt. Es sind „subjektive“ Notwendigkeiten der Vernunft. ¹⁰⁷

Provokant auch gegen jedwede Lehre von der Schöpfung aus dem Nichts setzt dann der Redner eine ganz andere Schöpfung: „Mit dem freien, selbstbewussten Wesen tritt zugleich eine ganze Welt – aus dem Nichts hervor – die einzig wahre und gedenkbare Schöpfung aus Nichts“. Bestritten hatten die Lehre von der Schöpfung aus Nichts zuvor schon nicht wenige, unter anderen Giordano Bruno, Spinoza und auch Kant. ¹⁰⁸ Die These von der einzig ‚gedenkbar‘, d. h. nicht faktischen, Schöpfung aus Nichts lässt sich ableiten aus Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (d. h. Wissens- oder Bewusstseinslehre) von 1794, wonach Selbstbewusstsein notwendig auch Bewusstsein von Welt ist. Indem ich meiner selbst bewusst bin, weiß ich auch, dass ich bin – und ich bin mir bewusst, dass es Andere, Anderes, dass es die Welt gibt. Vor diesem Bewusstsein ist (für mich) nichts. ¹⁰⁹ Ich weiß natürlich, dass es die Welt schon vorher gab. Eine vergleichbare Denkfigur bietet Schiller zu Anfang des 25. Briefes der *Ästhetischen Briefe* im Zusammenhang seiner Theorie vom „ästhetischen Zustand“ an: Im physischen Zustand, wie Schiller es nennt, in dem der Mensch die Welt bloß empfindet, nur Welt *ist*, wie der Säugling, existiert *für ihn* noch keine Welt. Erst wenn er im ästhetischen Zustand die

105 Vgl. z. B. a.a.O., S. 4 f. (Vorrede).

106 Vgl. z. B. a.a.O., S. 3 f., III ff.; Akademie-Ausgabe, Bd. 18, S. 24, Reflexion Nr. 4904.

107 A.a.O., S. 12, Anm. Zur Wendung ‚außer uns‘ vgl. z. B. *KdU*, § 62: Der Grund für die Bewunderung der Natur liegt nicht „außer uns“, sondern „in unserer eigenen Vernunft“. Auch Schiller, Fichte und Hölderlin gebrauchen diese Wendung.

108 Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, A 185/B 229, A 206/B 251. Vgl. Art.: Schöpfung, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8, Sp. 1405 f.

109 Johann Gottlieb Fichte, Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, hg. v. Wilhelm G. Jacobs, Hamburg 1970. Vgl. die Einleitung des Herausgebers.

Welt außer sich stellt oder betrachtet, sondert er sich von ihr ab, und gibt es für ihn eine Welt, damit auch ein Bewusstsein seiner selbst. Die Formulierung vom „freien, selbstbewussten Wesen“ hat sowohl eine erkenntnistheoretische als auch eine moralische und politische Bedeutung. Rousseau hatte diese revolutionäre Generation mit der Lehre begeistert, dass der Mensch als Mensch ein freies Wesen ist.

Die folgende Frage „Wie muss eine Welt für ein moralisches [d. h. auch freies] Wesen beschaffen sein?“ ist eine Frage aus dem Geiste Kants. Wie muss die Welt beschaffen sein, damit moralisches Handeln sich in ihr verwirklichen kann, und wie muss eine zukünftige „Physik“, d. h. eine empirische Wissenschaft von der Welt, vorgehen? Die „jetzige Physik“ scheint einen „schöpferischen Geist, wie der unsrige ist, oder sein soll“ nicht befriedigen zu können. Angesichts der wissenschaftlichen Revolutionen gerade Ende des 18. Jahrhunderts, man denke nur an die Chemie Lavoisiers, eine ziemlich kecke Behauptung!

Dann kommt der Redner von der „Natur“ auf das „Menschenwerk“ zu sprechen und fordert die Abschaffung des Staates. Der Staat ist „etwas Mechanisches“, er verwirklicht nicht Freiheit, sondern „muss freie Menschen als mechanisches Räderwerk behandeln; und das soll er nicht, also soll er aufhören.“ Der Redner will „das ganze elende Menschenwerk von Staat, Verfassung, Regierung, Gesetzgebung – bis auf die Haut entblößen.“ Man wünscht, dass diese Rhetorik nicht ganz ernst genommen wurde. Zu Hegels Denken in dieser Zeit passt sie nicht.

Verbreitet in der politischen Diskussion des 18. Jahrhunderts ist die absolutismus- und rationalismuskritische Metapher der Maschine für den Staat.¹¹⁰ Auch Kant verwendet diese Metapher. Im § 59 der *Kritik der Urteilskraft* schreibt er, dass ein monarchischer Staat symbolisch durch einen „beseelten Körper“ vorgestellt werden kann, wenn er nach „inneren Volksgesetzen“ beherrscht wird, durch eine „Maschine“ aber, z. B. eine Handmühle, wenn er durch einen „einzelnen absoluten Willen“ beherrscht wird.¹¹¹ Im *Systemprogramm* nimmt wohl die „Menschheit“ den Gegensatz zur Maschine ein. Menschheit bedeutet hier das, was den Menschen als freies Wesen ausmacht. Da für den Redner nur Ideen, die Freiheit voraussetzen und bewirken,

110 Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, *Der Staat als Maschine*, Berlin 1986.

111 In einem Staat bürgerlicher Freiheit ist der Mensch, wie es im letzten Satz von Kants Abhandlung *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* von 1783 heißt, „nun mehr als Maschine“.

Ideen sind, und er den Staat nicht mit Freiheit verbindet, bestreitet er auch eine Idee vom Staat. Diese Logik ließe sich wohl befragen.

Auch die Forderung nach dem Aufhören des (absolutistischen) Staates ist so neu nicht. Eine, freilich nicht so vehemente, Kritik an der „Staatsmaschine“ (Herder) findet sich schon in Lessings *Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer* (1778), in Wielands *Nachlass des Diogenes von Sinope* (1795, zuerst 1770), in Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784/85, 8. und 9. Buch) und in Fichtes Vorlesungen *Über die Bestimmung des Gelehrten* (1794).¹¹² Das Ende von Schillers *Ästhetischen Briefen* konnte so (miss)verstanden werden, dass mit der Verwirklichung eines ‚ästhetischen Staats‘, in dem „Freiheit zu geben durch Freiheit“ als das „Grundgesetz“ gilt (27. Brief), der reale Staat überwunden ist.

Zuletzt soll die Idee behandelt werden, die alle Ideen „vereinigt“, die Idee der Schönheit. Die Ideen der Wahrheit und der Güte sind in ihr „verschwistert“:

„Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischem Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist, und dass Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind – Der Philosoph muss ebenso viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter. Die Menschen ohne ästhetischen Sinn sind unsre BuchstabenPhilosophen. Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie. Man kann in nichts geistreich sein, selbst über Geschichte kann man nicht geistreich raisonnieren – ohne ästhetischen Sinn. Hier soll offenbar werden, woran es eigentlich den Menschen fehlt, die keine Ideen verstehen, – und treuherzig genug gestehen, dass ihnen alles dunkel ist, sobald es über Tabellen und Register hinausgeht.

Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.“

Auch zu dieser Passage führen Wege aus der Philosophie Kants und der Ästhetik Schillers.¹¹³ Nicht zu überlesen ist mit dem Begriff der Vernunft das aufklärerische Pathos der Passage. Diese Vernunft wird

112 Fichtes Werke, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, ND Berlin 1971, Bd. 6, S. 306: „Der Staat geht, ebenso wie alle menschlichen Institute, die bloße Mittel sind, auf seine eigene Vernichtung aus: es ist der Zweck aller Regierung, die Regierung überflüssig zu machen.“

113 Vgl. dazu besonders Hansen, a.a.O., S. 445 ff.

in der Philosophie Ende des 18. Jahrhunderts in Abgrenzung zum Verstand neu gefasst. Sie wird verstanden als das Vermögen der Ideen, als das Vermögen, sich theoretisch und praktisch zu orientieren, z. B. durch die Idee der Freiheit. Sie sichert die Einheit in den Handlungen des Verstandes. Der Verstand ist das Vermögen des Begriffs, er trennt, zergliedert und ordnet.¹¹⁴ Gegenüber der Vernunft verfährt er pedantisch nach Tabellen und Registern, wie es hier spöttisch heißt. Der Verstand „scheidet überall“, schreibt Schiller, „aber die Vernunft vereinigt wieder“. (*Ästhetische Briefe*, 18. Brief, Anmerkung).

Diese Vereinigungsleistung der Vernunft verstärkt das *Systemprogramm* noch, indem es als höchsten Akt der Vernunft einen ästhetischen Akt fordert. In diesem Akt „umfasst“ sie – an das körperliche Umfassen soll gedacht werden – alle Ideen, macht sie zu ‚Geschwistern‘. Dieser höchste Akt der Vernunft besteht in der Öffnung der Vernunft zur Schönheit. Schönheit nennt der Redner die Idee, „die alle vereinigt“. Das Wort ‚Schönheit‘, fügt er erklärend an, „in höherem platonischem Sinne genommen“.¹¹⁵ Er bezieht sich damit auf das *Symposion*, in dem Sokrates, wie erinnerlich (vgl. S. 21 f.), von einer Rede der Priesterin Diotima über den Eros berichtet. Sie habe gesagt, dass der Eros Liebe zum Schönen ist (204b), und dass in der Suche nach der „Idee“ (210b) des Schönen ein Stufenweg vom einzelnen Schönen zur Erkenntnis des „Schönen selbst“, dem „göttlich Schönen“ führt. Im letzten Schönen fielen das Schöne und das Gute zusammen. Alles Schöne sei schön, weil es an dieser Idee des Schönen teilhat. In dieser Erfahrung des Schönen allein könne die endliche Anschauung der Menschen dem unendlich Göttlichen inne werden.

In dieser Idee und „nur“ in dieser Idee der Schönheit sind, wie der Redner sagt, Wahrheit und Güte „verschwistert“. Die Metapher der Verschwisterung geht über Schillers Hymne *Die Künstler* auf Platons *Symposion* (210b) zurück. In Schillers Hymne figurieren Wahrheit und Schönheit ja als Schwestern. (V. 462) Die Metapher erzeugt die Vorstellung einer natürlichen, familiären Einheit,¹¹⁶ die von der Schönheit ermöglicht und getragen wird. Sie sind „in“ der Schönheit verschwistert und können als Geschwister doch für sich stehen. Die

114 Vgl. z. B. Kant, *KdU*, §§ 29, 76; Kritik der reinen Vernunft, A 299/B355 ff. Vgl. dazu Art.: Vernunft; Verstand, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. II, Sp. 820 ff. Schiller, *Ästhetische Briefe*, 18. Brief, Anmerkung.

115 Zu dieser Platon-Deutung vgl. auch Kant, *KdU*, § 62 (S. 273).

116 Kant gebraucht auch die Metapher der Verwandtschaft für das Verhältnis des ästhetischen Urteils zum moralischen Gefühl, *KdU*, § 42.

Idee des Schönen erhält, Kant und Schiller folgend, eine transzendente Bedeutung.

Wenn allerdings Platon eine Idee vor anderen auszeichnet, dann ist es nicht die Idee der Schönheit, sondern die Idee des Guten (*Politeia* 506e, 509b). Auch die Verortung dieser Idee in der Vernunft, damit im Subjekt, in einer Handlung des Subjekts, entspricht nicht der Ideenlehre Platons. Nach Platon existieren Ideen, z. B. die Idee der Gerechtigkeit, unabhängig von menschlicher Vernunft und Erkenntnis. Der Redner hat Platon sozusagen im höheren kantischen Sinne genommen. Vielleicht fühlte er sich dazu legitimiert durch eine Bemerkung Kants selbst, wonach Platon seine Ideen „vorzüglich in allem, was praktisch ist, d. i. auf Freiheit beruht“,¹¹⁷ gefunden habe. Diese kantische Interpretation Platons geht wohl schon auf die Studienzeit Hegels und Hölderlins im Tübinger Stift zurück.

Im Ausdruck ‚ästhetischer Akt‘ wird ‚ästhetisch‘ (von gr. *aisthesis*: Sinneswahrnehmung, Gefühl, auch Erkennen) entsprechend der Begriffsbestimmung der Ästhetik verwendet, die in Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* von 1750/58 als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis eingeführt wurde. Sie zielt auf Schönheit (*pulchritudo*, § 14) als Vervollkommnung und Vollendung der sinnlichen Erkenntnis, auf eine harmonische Einheit der rationalen und sinnlichen Erkenntnis, auf die Kunst, „schön zu denken“ (*ars pulchre cogitandi*, § 1) und das schön Gedachte schön darzustellen. Zu ihr gehören Fülle, Klarheit und Wahrheit der Vorstellungen und Gedanken, eine Eleganz und Lebendigkeit der Erkenntnis (*vita cognitionis*, § 22) und des Ausdrucks. Mit diesen Forderungen greift Baumgarten auch die Stilfeorderung des Geistreichen (*ingenium, génie, bel esprit, delicatessa, acutezza*) auf. Sie zielt auf ein bewegliches, freies Denken und Vorstellen, ein kreatives Erkennen und Stiften von Beziehungen und Zusammenhängen.¹¹⁸ Den Menschen, der all seine Fähigkeiten

117 Kritik der reinen Vernunft, A 314/B 371.

118 Die Entgegensetzung eines ‚lebendigen‘, geistreichen, d. h. den Verstand, die Vernunft, die Sinne und die Einbildungskraft umfassenden Denkens von einem ‚toten‘ Denken war ein Topos in der intellektuellen Diskussion des 18. Jahrhunderts. Schiller unterscheidet z. B. im 6. der *Ästhetischen Briefe* den „toten Buchstaben“ vom „lebendigen Verstand“; Baumgarten selbst, *Metaphysica*, 6. Aufl. Halle 1779 (zuerst 1739), definiert Philosophie u. a. als Kunst des geistreichen (ingeniosen) Denkens; Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle 1748/50, §§ 5, 15, 35, setzt den ‚ästhetischen‘ Philosophen dem pedantischen, schulfüchsischen und düsteren „Stubengelehrten“ entgegen; vgl. auch die Kritik an der „kalten Buchgelehrsamkeit“ in Lessings *Nathan der Weise*, 5. Aufzug, 6. Auftritt.

in diesem Sinne schön ausbildet, nennt Baumgarten einen glücklichen Ästhetikus (*felix aestheticus*, § 28). Er bildet sich, wie sein Schüler Georg Friedrich Meier formuliert, zum „ganzen Menschen“ aus.¹¹⁹ All diese Aspekte sind gemeint, wenn der Redner einen ästhetischen Akt der Vernunft fordert, in dem sie sich dem Schönen öffnet, „in“ dessen Vereinigung Wahrheit und Güte als verschwistert erfahren werden können.

In diesen Denk- und Stiltraditionen fordert der Redner für den Philosophen ästhetische Kraft und ästhetischen Sinn, die Vervollkommnung der Philosophie zu einer ästhetischen Philosophie, zu einer Philosophie des Geistes. Der Begriff des Geistes für einen in sich ‚lebendigen‘, reichen Gedankenzusammenhang gewinnt um 1800 eine Schlüsselbedeutung in der philosophischen und ästhetischen Diskussion.¹²⁰ Den Begriff des ästhetischen Sinns konnte der Redner von Schiller und Fichte übernehmen. Im Deutschen hat ‚Sinn‘ ein weites Bedeutungsspektrum. Es reicht, dem *Grimmschen Wörterbuch* zufolge, von einer ‚seelisch-geistigen Veranlagung‘ über ‚Absicht‘, ‚Neigung‘ bis zu ‚Verstand‘, ‚Bewusstsein‘, ‚Bedeutung‘. Vermerkt wird auch die Nuance eines ‚schöpferischen‘ Verstandes‘ und zum Gebrauch in ‚Sinn für etwas‘ werden als Erläuterungsausdrücke angegeben ‚Empfänglichkeit, Lust, Neigung zu‘ und ‚Freude an‘. Hier meint ‚ästhetischer Sinn‘ offenbar einen Sinn, der selbst schöpferisch ist und der mit Lust empfänglich ist für Ästhetisches, für Schönes also, für die zwanglose Vereinigung von Ideen, von Denken und Imagination, Denken und Anschauung. Einbildungskraft und Fantasie braucht man dafür. Schiller verwendet den Begriff z. B. in *Über Anmut und Würde* von 1793, Fichte in seiner Abhandlung *Über Geist und Buchstab in der Philosophie* von 1794. Fichte zufolge entwickelt sich der ästhetische Sinn aus der „ruhigen und absichtslosen Betrachtung der Gegenstände“ und kann sich dann zu einem freien Schöpfungsvermögen erheben, „und dieses freie Schöpfungsvermögen heißt Geist.“¹²¹ In diesem Geist bilden Vernunft und Einbildungskraft eine Einheit. So kann

119 Meier, a.a.O., § 5

120 Vgl. Art.: Geist, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, Sp. 182 ff.

121 Fichtes Werke, a.a.O., Bd. 8, S. 189 f. Schiller, Werke, a.a.O., S. 463. Er gebraucht ihn schon in *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken* (1784). Der ästhetische Sinn ist das „Gefühl für das Schöne“, a.a.O., S. 821; ferner a.a.O., S. 529 f., 533, 786. Hölderlin verwendet den Begriff in einem Brief an Immanuel Niethammer vom 24.02.1796: Um den „Widerstreit zwischen dem Subjekt und dem Objekt, zwischen unserem Selbst und der Welt“ verschwinden zu machen, brauchen wir „ästhetischen Sinn“.

er auch Ideen sinnlich vergegenwärtigen. Der Philosoph bedarf des Wahrheitssinns, der Dichter des Schönheitssinns, heißt es in seiner Abhandlung *Über den Begriff der Wissenschaftslehre* von 1794.¹²² Diese Sinnteilung macht das *Systemprogramm* gerade nicht. Doch konnte Fichte, wie berichtet wird, gerade Philosophen einen „Mangel an Einbildungskraft“ vorwerfen, erwartete er von den Dichtern „sehr viel für seine Philosophie.“¹²³

Solche Formulierungen sind auch inspiriert von Kants Lehre vom „Geist, in ästhetischer Bedeutung“ in der *Kritik der Urteilskraft*. Diesen Begriff erläutert Kant als das „belebende Prinzip im Gemüte“, das die Gemütskräfte des Menschen in ein „Spiel“ versetzen kann, „welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt.“ (§ 49) Einem solchen Geist ist auch die Darstellung „ästhetischer Ideen“ möglich, wie sie das Kunstwerk ausmachen. Die ästhetische Idee ist eine Vorstellung der Einbildungskraft, der kein bestimmter Begriff „adäquat“ ist. Sie veranlasst „viel zu denken“. Sie eröffnet einen Reichtum an Vorstellungen, an Zusammenhängen und Beziehungen von Bedeutungen, lässt „viel Unnennbares hinzudenken“ und verbindet so „mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist.“ Fehlt es daran z. B. in einem Gedicht, so kann es „recht nett [d. h. fein, zierlich] und elegant sein“, aber es ist „ohne Geist“. Eine Geschichte kann „genau und ordentlich“ erzählt sein, „aber ohne Geist.“ (§ 49) Für Kant allerdings hätte das Projekt einer ästhetischen Philosophie mit Philosophie als Wissenschaft nichts mehr zu tun.¹²⁴

Schillers Verständnis der Schönheit als Idee und als Vereinigung, also auch der Ideen des Wahren und Guten, hat die Studienfreunde offenbar überzeugt. Mit der Schönheit, heißt es in Schillers *Ästhetischen Briefen*, als „Werk der freien Betrachtung“, treten wir in „die Welt der Ideen“ ein, ohne, wie Schiller sogleich hinzufügt, „ohne darum die sinnliche Welt zu verlassen, wie bei Erkenntnis der Wahrheit geschieht.“ (25. Brief) Die „Idee der Schönheit“ (17. Brief) selbst wird über die in den *Kallias*-Briefen entwickelte Ästhetik hinaus als eine „Vereinigung“ (15., 25. Brief) der Natürlichkeit und Freiheit des Menschen begriffen. Insofern der ästhetische Zustand die „Summe

122 Fichtes Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 73.

123 Brief Johann Friedrich Herbart an Gerhard Anton von Halem vom 28.08.1795. Herbart fährt fort: „Unter allen Menschen glaubt er bis jetzt von Schillern und Goethen sich am besten verstanden.“ Briefe von und an J. F. Herbart, hg. v. Theodor Fritsch, Bd. 1, Langensalza 1912, S. 9 f.

124 Vgl. KdU, § 44: „Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch eine schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst.“

aller Kräfte“ des Menschen versammelt, kann er auch „für den fruchtbarsten in Rücksicht auf Erkenntnis und Moralität“ gelten. (22. Brief) Die Formulierung des Redners im *Systemprogramm*, dass er „nun“ überzeugt sei, „dass der höchste Akt der Vernunft [...] ein ästhetischer Akt“ ist, möchte man über Schiller hinaus auf Hölderlin beziehen.¹²⁵

Im *Hymnus an die Göttin der Harmonie*, in der *Hymne an die Schönheit* (1790–1791), in einem Brief an Schiller vom 04.09.1795, in den Vorstufen zu seinem Roman *Hyperion* und in der sogenannten *Athenerrede* dieses Romans entwirft Hölderlin im Ausgang von Kants und Schillers Ästhetik eine Theorie der Schönheit, in der Schönheit als Name für „jene unendliche Vereinigung, jenes Sein, im einzigen Sinne des Wortes“ verstanden wird. Dieses „Sein“, wie Hölderlin in Anlehnung an Schillers Begriff vom „Faktum der Schönheit“ (*Ästhetische Briefe*, 25. Brief) formuliert, ist „vorhanden – als Schönheit.“¹²⁶ Die Erfahrung dieses Seins gewährt das Vertrauen, dass sinnvolles Denken und Handeln möglich sind. Denken, das heißt Analyse, systematisches Auseinander-Setzen, Beziehen, Trennen, Folgern, Synthese ist für Hölderlin nur möglich, weil es sich in einem Ganzen bewegt, das wir in der Schönheit erfahren können. Auch das Handeln setzt den Vorgriff auf ein Zusammenstimmen von Freiheit und Wirklichkeit voraus, politisch auf die Möglichkeit eines freien Zusammenwirkens aller. Schönheitserfahrung ist demnach die Erfahrung eines Grundes, aus dem wir denken und handeln, dass wir also das Wahre erkennen und das Gute verwirklichen können, und als schönes vollendet sich das Denken und Handeln. Schön kann Hölderlin ein Denken und Handeln nennen, das sich zwanglos, voll „Leben“ und „Geist“ vollzieht. Ohne die „Liebe der Schönheit“, provokant als „Religion“ verstanden, ist, wie es in der *Athenerrede* im Roman heißt, „jeder Staat ein dürr Gerippe ohne Leben und Geist, und alles Denken und Tun ein Baum ohne Gipfel“. Kunst, Religion, Wissenschaft und Staatsform werden als Kinder einer „vollendeten Menschennatur“ verstanden, die insofern „göttlich“ und „schön“ ist.¹²⁷ Die *Vorrede* zur vorletzten Fassung des Romans endet mit der Berufung auf Platon: „Ich glaube, wir werden am Ende alle sagen: heiliger Plato, vergib! Man hat schwer an dir gesündigt.“¹²⁸

125 Vgl. dazu auch Klaus Düsing, *Ästhetischer Platonismus bei Hölderlin und Hegel*, in: Homburg v. d. Höhe in der deutschen Geistesgeschichte, hg. v. Christoph Jamme/Otto Pöggeler, Stuttgart 1981, S. 101–117.

126 Hölderlin, a.a.O., Bd. 2, S. 257.

127 A.a.O., S. 90.

128 A.a.O., S. 257.

Am Ende des *Systemprogramms* fordert der Redner eine neue Mythologie. „Monotheismus der Vernunft und des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft und der Kunst, dies ist, was wir bedürfen!“ Von dieser neuen Mythologie, die das Volk vernünftig und die Philosophen, d. h. die Intellektuellen, sinnlich machen soll, verspricht sich der Redner mit aufklärerischem Pathos eine Aufhebung der Trennung von Unaufgeklärten und Aufgeklärten, ein Ende der Verachtung des Volks durch die Intellektuellen und des Zitterns des Volks vor der intellektuellen und theologischen Klasse, den „Weisen und Priestern“. Gefordert wird mit dieser neuen Mythologie eine moderne, vernünftige und weltliche Religion.

Die Verschwisterung des Wahren und Guten in der Schönheit ist auf diese neue Mythologie so einfach nicht zu übertragen. Aber die Vernunft kann auf das Wahre, das Gute auf das Herz bezogen werden. Es gibt nur eine Vernunft und nur eine Moral. Die Schönheit kann auf die Einbildungskraft und die Kunst auf den ganzen Zusammenhang von Vernunft, Herz und Einbildungskraft bezogen werden. Die Welt der Einbildungskraft und der Kunst hat viele Götter. Die Funktion der Kunst, genauer der Dichtung, wird zuvor herausgehoben. Die Dichtung, verheißt der Redner, wird „am Ende wieder, was sie am Anfang war – Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften überleben.“ „Menschheit“ kann hier alle Menschen bedeuten, aber auch das, was alles den Menschen zum ‚ganzen‘ Menschen macht, seine Freiheit und Vernunft, seine Sinnlichkeit, seine Fantasie und seine Emotionen, sein Vermögen, die Wahrheit zu erkennen und gut zu handeln, seine Soziabilität und seine Individualität. Hölderlin diskutiert dieses Ziel unter dem Begriff einer ‚höheren Aufklärung‘.¹²⁹

‚Überleben‘ – eine erstaunliche Formulierung! Hamann, Herder, Kant, Hölderlin, Schelling und der späte Hegel teilten die (alte) Überzeugung, dass die Dichtkunst unter allen Künsten dem „Geist“ am nächsten steht, weil sie eine Kunst der Sprache ist.¹³⁰ Dass die Dichtkunst bzw. die Kunst nicht nur am Anfang, sondern auch am Ende der Wissenschaften stehen wird, ist ja nach Schillers eigener Auskunft ein Ergebnis der Überarbeitung von *Die Künstler*: „Dann erst sei die Vollendung des Menschen da, wenn sich die wissenschaftliche und sittliche Kultur wieder in die Schönheit auflöse“. (An Körner,

129 A.a.O., S. 565.

130 Vgl. Jacob, a.a.O., S. 312 ff.

09.02.1789) Und Hölderlin lässt bewusst offen, ob das Sein Objekt oder Subjekt ist, wenn er im Roman *Hyperion* über das Verhältnis von Philosophie und Dichtung sagen lässt: „Die Dichtung, sagt’ ich, meiner Sache gewiss, ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft. Wie Minerva aus Jupiters Haupt, entspringt sie aus der Dichtung eines unendlichen göttlichen Seins.“¹³¹ Wenig später schreibt Schelling, dass die Philosophie von der Poesie „geboren“ worden ist und nach ihrer Vollendung wieder in den „Ozean der Poesie“ zurückfließt. (*System des transzendentalen Idealismus*, 6. Hauptabschnitt, § 3)¹³²

Dann kommt der Redner auf die „Idee“ zu sprechen, von der er sagt, dass sie, so viel er wisse, „noch in keines Menschen Sinn gekommen ist – wir müssen eine neue Mythologie haben, diese Mythologie aber muss im Dienste der Ideen stehen, sie muss eine Mythologie der Vernunft werden.“ Natürlich ist diese Idee einer neuen Mythologie als Mythologie der Vernunft schon in vieler Menschen Sinn gekommen, wie aus der Diskussion Ende des 18. Jahrhunderts um die Bedeutung der Mythologie und die Möglichkeit einer neuen Mythologie unter den Bedingungen modernen Wissens hervorgeht.¹³³

Die Verbindung von Sinnlichkeit und Vernunft in dieser Mythologie entspricht der Forderung am Anfang nach einer „Physik im Großen“, in der die Philosophie die „Ideen“, die Erfahrung die „Data“ gibt. Sie entspricht ganz der Forderung der Aufklärung, Vernunft und Sinnlichkeit des Menschen in einen Ausgleich zu bringen. Aber auch in Schillers These in den *Ästhetischen Briefen*, wonach durch die Schönheit der „sinnliche Mensch“ zum Denken geleitet und der „geistige Mensch“ der „Sinnenwelt wiedergegeben“ werde (18. Brief),¹³⁴ kann man einen Impuls für diese Idee einer neuen Mythologie finden.

In der Diskussion um die Legitimität der Mythologie hatte Herder schon früh, 1767, unter dem Titel *Vom neuern Gebrauch der Mythologie* die Anschaulichkeit der Mythologie als „poetisches Werkzeug“, als eine „Quelle“ von Bildern gelobt und das Studium der „Mythologie der Alten“ als eine „poetische Heuristik“ bei der Erfindung einer My-

131 Hölderlin, a.a.O., S. 91.

132 Mit dem Begriff der Poesie meint Schelling das kreative Vermögen, das in jeder Kunst und Wissenschaft enthalten sein muss.

133 Vgl. Art.: Mythos/mythisch/Mythologie, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, a.a.O., Bd. 4, bes. S. 322 ff.

134 Vgl. auch Schiller, a.a.O., Bd. 5, S. 1041: „Das Schöne veredelt die Sinnlichkeit und versinnlicht die Vernunft.“ Auch Kant betont die Notwendigkeit einer „wechselseitigen Mitteilung der Ideen des ausgebildetsten Teils“ des Volks mit dem „roheren“ (*KdU*, § 60) für die Herausbildung einer „höheren“ Geschmackskultur.

thologie für die Moderne empfohlen. Es gehe darum, aus der „Bildwelt der Alten gleichsam eine neue uns zu finden wissen“, die dem Geist der gegenwärtigen Epoche entspreche. Dies sei nicht einfach, denn eine solche Mythologie setze „den Reduktions- und den Fiktionsgeist“ gleichermaßen voraus, also einen philosophischen Abstraktionsgeist und einen poetischen Erfindungsgeist, „die Zergliederung des Philosophen und die Zusammensetzung des Dichters: so sind hier viele Schwierigkeiten, uns gleichsam eine ganz neue Mythologie zu schaffen.“¹³⁵ Herder führt als Beispiele einer neuen Mythologie u. a. Fabeln von Lessing an. Einige Jahre später hätte er auch Goethes Drama *Iphigenie auf Tauris* oder *Faust. Ein Fragment* anführen können. 1796 hat er dann in der kleinen Schrift *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung* eine mögliche Aktualisierung der germanischen Mythologie diskutiert. Für den jungen Hegel war diese Aktualisierung haltlos, weil die germanische Mythologie nicht mehr in der Vorstellungswelt des Volkes „lebt“.¹³⁶

In der ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts konnte Baumgarten Dichtung (*ars fingendi*) als „*Mythologia philosophica*“, als eine philosophische Mythologie begreifen.¹³⁷ Überhaupt lässt sich aus der Tradition der Kunst der Aufklärung der prägnante Satz verstehen: „Monotheismus der Vernunft und des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft und der Kunst, dies ist, was wir bedürfen.“¹³⁸ Ihre vielfältigen, bunten Gestalten stehen „im Dienste der Ideen“ und der Vernunft.

Der Forderung dieser neuen Mythologie entspricht auch Hegels Projekt einer Volksreligion, das er seit 1793 verfolgte. „Jede Religion“, heißt es z. B. gut aufklärerisch, „die eine Volksreligion sein soll, muss

135 Herder, Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 442, 445, 449 f. Vgl. dazu U. Gaier, Formen und Gebrauch neuer Mythologie bei Herder, in: Herder Jahrbuch 2000, S. 111–133.

136 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, hg. v. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Frankfurt. a. M. 1972, Bd. 1, S. 197.

137 Alexander Gottlieb Baumgarten, Texte zur Grundlegung der Ästhetik, hg. v. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983, S. 73. In seiner *Philosophia practica universalis* von 1739 (Bd. 2, § 89) hatte Christian Wolff den Begriff einer mythischen Ästhetik, einer „*Aesthetica mythica*“, für die Lehre vom Ausdenken von Erdichtungen (*fictiones*) eingeführt.

138 Hansen, a.a.O., S. 466 weist zu dieser Formulierung auf Kants Schrift *Vom ewigen Frieden* von 1795 hin. Dort bemerkt Kant bei den „griechischen Mysterien“ einen Unterschied zwischen dem „Monotheismus für die Epopten“, d. h. die Eingeweihten, und dem „Polytheismus des Volks“, Immanuel Kant, Kleinere Schriften zur Geschichtsphilosophie, Ethik und Politik, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1964, S. 138.

notwendig so beschaffen sein, dass sie Herz und Phantasie beschäftigt. Auch die reinste Vernunftreligion wird in den Seelen der Menschen, noch mehr des Volks verkörpert, und es wäre wohl gut, um abenteuerliche Ausschweifungen der Phantasie zu verhüten, schon mit der Religion selbst Mythen zu verbinden, um der Phantasie wenigstens einen schönen Weg zu zeigen, den sie sich dann mit Blumen bestreuen kann.“ Nicht Unterdrückung, sondern „heitere[r], schöne[r] Freude“ soll in ihr herrschen.¹³⁹ Schelling verwendet 1800, am Ende von seinem *System des transzendentalen Idealismus*, ebenfalls den Begriff der „neuen Mythologie“ und verweist darauf, dass er diesen „Gedanken“ schon vor mehreren Jahren ausgearbeitet habe. Im Übrigen war die rationalistische bzw. philosophische Ausdeutung antiker Mythen und der Bibel Ende des 18. Jahrhunderts gängige Methode.¹⁴⁰

Das Projekt einer neuen Mythologie reicht bis in die Einführung eines revolutionären Kultes der Vernunft in der Französischen Revolution. Dazu merkte August Wilhelm Schlegel kritisch an: „Der tolle neulich in Frankreich gemachte Versuch, plötzlich eine neue republikanische Mythologie zu stiften“, musste misslingen, „da sich Mythologie nur durch den stillen Gang der Natur im Lauf der Zeiten erzeugen kann“.¹⁴¹

In einer überraschenden Wendung gegen das Pathos des Handelns zuvor endet das *Systemprogramm* in einer ironischen Beschwörung eines himmlischen ästhetischen Geistes: „Ein höherer Geist vom Himmel gesandt, muss diese neue Religion unter uns stiften, sie wird das letzte, größte Werk der Menschheit sein.“

Die im *Systemprogramm* enthaltene Erhöhung der Kunst und der Leistung des Schönen wird wenig später von Hegel in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik*, die er ab 1817 hielt, als unzeitgemäß verabschiedet. Hegel würdigt die Allgemeinheit der platonischen Trias, „das Gute, das Schöne, das Wahre selbst“, als einen philosophischen Fortschritt. Ihre abstrakte Allgemeinheit befriedige aber nicht mehr das Bedürfnis

139 Hegel, a.a.O., Bd. 1, S. 37 und 13.

140 Vgl. z. B. Lessing, *Erziehung des Menschengeschlechts*, 1780; Kant, *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte*, 1786; Schiller, *Die Götter Griechenlands*, 1788, *Die Künstler*, 1788/89, *Etwas über die erste Menschengesellschaft*, 1790, *Ästhetische Briefe*, 25. Brief; Schelling, *Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt*, 1793; Hölderlin, *Prosa-Entwurf zur metrischen Fassung des Hyperion, Hyperions Jugend*, 1794/95.

141 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801–1804), in: Ders., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hg. v. Ernst Behler/Frank Jolles, Paderborn 1989 ff., Bd. 1, S. 356.

der Gegenwart.¹⁴² Das heißt nicht, dass der Anspruch der Kunst auf Wahrheit, auf das Schöne und auf das Sittliche überholt ist. Dieser Anspruch ist jedoch von ihrem historischen Ort nicht zu lösen. Der historische Ort der Kunst ist nun das Bedürfnis der Gegenwart. Ihre höchste Bestimmung hatte die Kunst in der griechischen Antike erreicht. Hier konnte sie Wahrheit, Schönheit, individuelle Freiheit und allgemeine Sittlichkeit verbinden.¹⁴³ „Schöneres kann nicht sein und werden“, schreibt Hegel.¹⁴⁴ Diese Zeit ist unwiderruflich vorbei. In der Gegenwart hat die Reflexion, so lautet seine Diagnose der geschichtlichen Entwicklung in der Neuzeit, „die schöne Kunst überflügelt.“¹⁴⁵ Mit dieser Diagnose begründet er seine berühmte These vom Vergangenheitscharakter der Kunst. „Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber.“¹⁴⁶ In der Moderne der Sachlichkeit, der Reflexion und Abstraktion, in der Epoche der Wissenschaften kann die Kunst die Bedürfnisse nach Orientierung so wie in der griechischen Antike nicht mehr befriedigen. Daher „ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.“¹⁴⁷ Diese Diagnose bedeutet nicht, dass die Kunst nicht mehr wichtig ist und sie keine Entwicklungen mehr kennt. Sie erreicht nur nicht mehr die „höchste Bestimmung“, die sie einmal hatte. Man kann gegen diese Diagnose einwenden, dass auch die griechische Kunst nie nur den „unmittelbaren Genuss“ erregte, sondern immer auch die „denkende Betrachtung“,¹⁴⁸ dass gerade auch die moderne Reflexionskunst Einsichten in die komplexen Lebensverhältnisse der Gegenwart vermitteln kann. Das würde Hegel wohl gar nicht bestreiten, er würde nur zu bedenken geben, dass die Wissenschaften dem Orientierungsbedürfnis der Gegenwart noch besser entsprechen.

142 Hegel, Vorlesungen über Ästhetik, a.a.O., Bd. 13, S. 39.

143 Vgl. a.a.O., S. 140 ff.; Bd. 14, S. 25 f. Hegel macht sich die Nähe von Sittlichkeit und Sitte zunutze.

144 A.a.O., Bd. 14, S. 128.

145 A.a.O., S. 24.

146 Ebd.

147 A.a.O., S. 25.

148 A.a.O., S. 25 f.

Weihe der Trias: Goethes *Epilog zu Schillers Glocke*

Das *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* blieb den Deutschen im 19. Jahrhundert verborgen. Als Leitformel für ihre Kunst- und Bildungsreligion konnten sie die Trias aus ihrer weitverbreiteten Verwendung um 1800 und vor allem aus einem Gedicht Goethes übernehmen, einem Trauergedicht über Schillers Tod. Mit ihm wurde diese Trias im Zeichen der Dioskuren Schiller und Goethe geweiht. Überschieden ist es mit *Epilog zu Schillers Glocke*.

Friedrich Schiller war am frühen Abend des 8. Mai 1805 gestorben. Nur 45 Jahre alt war er geworden. Sein ganzes Leben lang war er anfällig für Krankheiten gewesen. Nach dem Ergebnis der Obduktion wunderte man sich, dass er überhaupt so lange hatte leben können. Die Beerdigung fand, dem Wunsch der Familie entsprechend, in aller Stille statt. Zwei Tage später, gegen ein Uhr nachts, wurde sein Sarg zum alten Weimarer Jakobskirchhof getragen und ohne jede Zeremonie in der Gruft des sogenannten Kassengewölbes begraben. Schiller wurde beerdigt als Standesperson. Der nächtliche Zeitpunkt war, entgegen dem Anschein, ein Privileg für Standespersonen wie Minister und Adlige. Das Kassengewölbe diente all jenen Weimarer Standespersonen als Begräbnisstätte, die über keine eigene verfügten. Getragen wurde der Sarg nicht wie üblich von Mitgliedern einer Handwerkerzunft, in diesem Fall turnusgemäß von den Schneidern, sondern von einigen jüngeren Verehrern Schillers aus Weimar. (Den Ungeübten kam das Tragen des Sarges durch die nächtlichen Straßen dann sauer an, wie berichtet wird)¹⁴⁹ Am Nachmittag des folgenden

149 Die Zeugnisse liegen versammelt vor in: Schillers Tod und Bestattung, hg. v. Max Hecker, Leipzig 1935. Dort S. 43–47 Karl Schwabes Bericht von der Beisetzung. Schwabe hatte die Initiative ergriffen, Schillers Sarg nicht von „bezahlten, teilnahmslosen Menschen“ tragen zu lassen, sondern von „Männern[n], die den Wert und das Verdienst Schillers zu achten wüssten, die lebendig fühlten, was durch seinen Tod die ganze gebildete Welt verloren habe“. – Zu der an grotesken Episoden reichen Nachgeschichte, d. h. zur späteren Identifizierung bzw. Nichtidentifizierung von Schillers Schädel, zur Zuordnung der Knochen, zur Aufbewahrung des Schädels 1826 in der Großherzoglichen Bibliothek, in Goethes Haus, wieder in der Bibliothek, zur Umbettung 1827 der „heiligen Reliquie“ in die Fürstengruft, wo neben ihm Goethe beigesetzt werden wird, vgl. Albrecht Schöne, Schillers Schädel, München 2002.

Tages wurde die kirchliche Trauerfeier in der überfüllten Jakobskirche abgehalten. Aufgeführt wurde Mozarts *Requiem*. Die Umstände der nächtlichen Bestattung hatten bald die Legende von der ärmlichen, gleichgültigen und verstohlenen Beerdigung, „wie bei der Begräbnis eines an der Pest Verstorbenen“,¹⁵⁰ entstehen lassen. „Als brächte eilig einen Frevel man zu Grab“, dichtet später Conrad Ferdinand Meyer in seinem Gedicht *Schillers Bestattung*.

Goethe hatte Schiller auf seinem Sterbebett nicht besucht, auch an der Trauerfeier nahm er nicht teil. Im Frühjahr des Jahres war er selbst lebensgefährlich erkrankt. Wenige Tage zuvor schrieb er ein Billet an Charlotte von Stein: „Sagen Sie mir doch, liebe Frau, wie es Schillern ergeht? Ich wäre selbst gekommen; aber es hilft nichts zusammen zu leiden. G.“¹⁵¹ Zum letzten Mal sah er Schiller am 1. Mai. Nach einem Brief Wilhelm von Humboldts an seine Frau war es dabei zu einer „leichte[n] Brouillerie“, d. h. einem leichten Zwist, gekommen, „teils deswegen, teils weil er selbst eben von einer großen Krankheit kam, hat ihn Goethe in seiner Krankheit nicht gesehen“.¹⁵² Schillers Tod wurde Goethe erst am folgenden Tag von Christiane Vulpius mitgeteilt: „Den Morgen entdeckt ihms die Vulpius, aber auf die schonendste Weise, ohne das Wort Tod auszusprechen. Da wendet sich Goethe seitwärts und weint, ohne eine Silbe zu sagen.“¹⁵³

Goethe dachte zunächst daran, dem „Tod zu Trutz“ Schillers Dramenfragment *Demetrius* zu vollenden und als „Totenfeier“ (*Tag und Jahreshefte*, 1805) aufführen zu lassen. „Sein Verlust schien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte.“ Der Plan scheiterte. Auch der Plan eines Oratoriums zu Schillers Geburtstag am 10. November mit dem Titel *Schillers Totenfeier* scheiterte. Der Komponist und Freund Zelter sollte sie vertonen. An diesen hatte Goethe am 9. Juni 1805 geschrieben: „Ich dachte, mich selbst zu verlieren und verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins.“ Seine künstlerische Absicht dabei hatte er schon in einem Brief vom 1. Juni 1805 an den Verleger Cotta formuliert: „Nach meiner Überzeugung soll die Kunst, wenn sie sich mit dem Schmerz verbindet, denselben nur aufregen, um ihn zu mildern und in höhere, tröstliche Gefühle aufzulösen; und ich werde in diesem Sinne weniger das, was wir verloren haben, als das, was uns übrigbleibt, darzustellen suchen.“

150 Hecker, a.a.O., S. 249. (*Schillers Beerdigung*, Minerva, Juniheft 1805).

151 A.a.O., S. 54.

152 A.a.O., S. 92. Goethe erwähnt ein „Missbehagen“, a.a.O., S. 13

153 A.a.O., S. 69. Bericht von Heinrich Voß. An anderer Stelle variiert Voß seinen Bericht. Im Kern mag er glaubwürdig sein.

Am 10. August 1805 wurde dann im Theater von Bad Lauchstädt, wo das Weimarer Hoftheater in den Sommermonaten spielte, eine Aufführung zum Gedenken an Schiller gegeben. Aufgeführt wurden die drei letzten Akte von *Maria Stuart*, danach eine chorisch-dramatische Darstellung von *Das Lied von der Glocke* und danach Goethes *Epilog zu Schillers Glocke* rezitiert.

In zehn Strophen ruft das Gedicht Schillers Leben und Werk in Erinnerung. Als Strophenform hatte Goethe die Stanze gewählt.¹⁵⁴ *Das Lied von der Glocke* war wohl ausgesucht worden, weil sich die Darstellung des Glockengusses gut inszenieren lässt, weil es populär war und wohl als repräsentativ für Schillers Werk angesehen wurde. Im Bericht über diese Feier im Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* vom September 1805 heißt es: „Als am Ende das Gebäude zerbrochen wurde, und die Glocke wirklich auferstund, eilte man herbei, sie mit Blumen zu schmücken und mit Girlanden zu binden, und nachdem sie eine bestimmte Höhe erreicht hatte, trat Madame Becker (welche uns kurz zuvor als Maria Stuart entzückte) unter die Glocke, von da aufs Proszenium und sprach den von Goethe verfassten Epilog in Stanzen, worin er der letzten Arbeit des Verstorbenen, seines edlen Charakters, seines hohen Geistes, der Verdienste um das weimarische Theater usw. erwähnt, und bei den Worten: ‚Nun weint die Welt, und sollten wir nicht weinen? Denn er war unser!‘ empfand gewiss jeder mit inniger Rührung den Verlust des großen, verdienstvollen Mannes.“¹⁵⁵

1806 wurde das Gedicht im *Taschenbuch für Damen* publiziert, mit der Vorbemerkung: „Schillers Lied von der Glocke ward zu dessen Andenken Lauchstädt am 10. Aug. 1805 dramatisch aufgeführt. Mit einem Epilog von Goethe. Die sämtlichen Weimarischen Hofschauspieler nahmen Teil an der Feier. Der Schauplatz war des Gießers Werkstätte. Schlusschor: *Vivos voco, fulgura frango, mortuos plango* [Die Lebenden rufe ich, die Blitze breche ich, die Toten beklage ich; Motto von Schillers Gedicht].“ Als die Aufführung im Mai 1806 wiederholt wurde, kam es zu einem Zwischenfall: „Nachdem der Vorhang

154 Vgl. dazu die Erläuterungen in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter u. a., München 1986–2001, Bd. 6,1, S. 903–908; ferner: Norbert Oellers, *Epilog zu Schillers Glocke*, in: *Goethe-Handbuch*, hg. v. Bernd Witte u. a., Bd. 1, Stuttgart/Weimar 1996, S. 283–287; Reiner Wild, *Goethes klassische Lyrik*, Stuttgart 1999, S. 300 f.; Christoph Michel, „Nänie – Vaterland – Magnificat“. Zu Goethes Trauer um Schiller, in: *Friedrich Schiller. Insel-Almanach auf das Jahr 2005*, hg. v. Hans-Joachim Sinn, Frankfurt a. M./Leipzig 2004, S. 253–273.

155 Hecker, a.a.O., S. 255.

gefallen war, und das Publikum schon im Gehen begriffen war, stand ein Student auf und rief: ‚Schiller, du wirst in dem Herzen deines deutschen Volkes fortleben ewige Zeiten!‘¹⁵⁶

Bis zur endgültigen Fassung 1815 veränderte und erweiterte Goethe das Gedicht mehrfach. Zum fünften Jahrestag von Schillers Tod wurde die Gedächtnisfeier in Weimar wiederholt, ebenso zum zehnten Todestag 1815. Publiziert wurde die endgültige Fassung 1816 in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände*. Zur Einstimmung auf dieses Gedicht hatten die Redakteure dieser Ausgabe (vom 13. März) als Motto Verse aus Bürgers Gedicht *Das hohe Lied von der Einzigen, im Geist und Herzen empfangen am Altare der Vermählung* vorangesetzt:

Ohne Wandel durch die Jahre,
Durch den Wechsel aller Zeit,
Leuchtet hoch das reine, klare
Geistig-Schöne, Gute, Wahre
Dieser Seel' in Ewigkeit.

Das Gedicht ist Goethes Trauerrede auf den verstorbenen Freund in Versen. Nach rhetorischer Lehre hat der Epilog die Aufgabe, den Inhalt z. B. einer Rede noch einmal, zusammengefasst, zu vergegenwärtigen und Gefühle wie Freude, Trauer, Mitleid oder Empörung zu erzeugen. Der *Epilog zu Schillers Glocke* ist zugleich ein Epilog zur Inszenierung von Schillers *Das Lied von der Glocke* und ein Epilog zum Werk und Leben des Freundes. Er spricht Gefühle der Trauer, des Schmerzes, des Mitleids an, aber auch des Stolzes und der Zuversicht. Er will seinen Verfasser und das Publikum trösten, privaten und öffentlichen Schmerz besänftigen.

Als Motto setzt Goethe Verse aus Schillers *Das Lied von der Glocke* voran, in der ersten Fassung: ‚Concordia soll ihr Name sein!/Freude dieser Stadt bedeute,/Friede sei ihr erst Geläute‘, in der letzten Fassung gekürzt um den ersten Vers. Goethe, als Redner des Gedichts, artikuliert sich als ‚Ich‘ und, als Vertreter der Trauergemeinde, als ‚Wir‘. Er beklagt den Tod des Freundes, diesen Tod als Verlust für die ‚Welt‘, erinnert daran, dass Schiller seine Werke seinem Leiden abgewonnen hat, und stellt dieses Werk, zumal die Dramen, in ihrer politischen und gesellschaftlichen Bedeutung heraus, ganz als Epilog

156 Eduard Genast, *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers*, hg. v. Robert Kohlrausch, Stuttgart 1904, S. 99 f. Zit. nach: *Götterpläne & Mäusegeschäfte. Schiller 1759–1805. Marbacher Katalog* 58, hg. v. Heike Gfereis/Ulrich Raulff, 2. Aufl. Marbach a. N. 2005, Sp. 169.

zu Schillers *Das Lied von der Glocke*, das seinerseits aus der Darstellung eines Glockengusses einen großen historischen und politischen Horizont aufspannt. Mit seiner Rhetorik errichtet der Redner ein heroisierendes Sprachdenkmal für Schiller. Apostrophiert wird der ‚hohe Mann‘, der ‚Edle‘, das ‚Dauernde‘, das „Ewige des Wahren, Guten, Schönen“, „der Sterne Wort“, das Bewirken des Guten, sein gewaltiger „Geist“, der „Wert der Kunst, des Künstlers Wert“, der ‚heitre‘, d. h. klare ‚Sinn‘, mit dem er das „dunkle Buch“ der Geschichte las. Die letzte Strophe geht über in eine veritable religiöse Verklärung Schillers. Mit einer solchen Apotheose endeten viele Schillerfeiern des 19. Jahrhunderts. In der ersten Fassung heißt es:

Doch jetzt empfindet sein verklärtes Wesen
Nur Einen Wunsch, wenn es herüber schaut.
O! möge doch den heiligen, letzten Willen
Das Vaterland vernehmen und erfüllen!

Gemeint ist mit dem letzten Willen die Eintracht („Concordia“), die Freude und der Friede, die im Motto berufen werden. In der endgültigen Fassung wird Schiller, ohne die christlichen Konnotationen, ins Kosmische verklärt. Er bleibt „uns“ im Entschwinden:

Er glänzt uns vor, wie ein Komet entwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.

Das Bild einer Apotheose wird Schillers Nachruhm begleiten. Durchbrochen wird die statuarische, heroisierende Rhetorik von der Klage um den toten Freund. Es ist der eigene Freund und „unser“ Freund, dessen Tod beklagt wird. Nach dem friedlichen Bild, das die erste Strophe evoziert, spricht Goethe unvermittelt und zuerst vom eigenen Erleben. „Da hör’ ich schreckhaft mittenächt’ges Läuten“, er redet vom „Riß“¹⁵⁷ dieses Todes für die „Seinen“, vom „lauten Schmerz“, vom Schrecken dieses Todes, „wofür uns längst gegraut.“ Schiller wird dann als Leidensmann vergegenwärtigt: „Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut.“ Diese Leiden wurden mitgelitten und stifteten eine Verbundenheit:

157 Zur Metapher des Risses vgl. auch die Rede des Sohnes, August von Goethe, „bei Niederlegung des Schiller’schen Schädels auf der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar“, die er an Stelle des Vaters hielt: Der frühe Tod des Freundes brachte „einen Riß in das Leben meines Vaters“. Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Weimar 1887–1919, ND München 1987, Bd. 42, 2, S. 75.

Doch wie er atemlos in uns'rer Mitte
 In Leiden bangte, kümmerlich genas,
 das haben wir in traurig schönen Jahren,
 Denn er war unser, leidend mit erfahren.

Die erste Strophe erinnert mit dem Glück des Friedens an den Einzug des Erbprinzen Carl Friedrich und seiner Frau, der Großfürstin Maria Pawlowna, aus dessen Anlass Schiller das Versspiel *Die Huldigung der Künste* verfasst hatte, sein letztes Werk. Die zweite Strophe evoziert die nächtliche Begräbnisszene und redet von dem verwirrenden und zerstörenden Verlust, die dritte Strophe charakterisiert den „hohen Mann“, der mit „Rat und Tat“ half:

Und so geschah's! Dem friedenreichen Klange
 Bewegte sich das Land und segenbar
 Ein frisches Glück erschien; im Hochgesange
 Begrüßten wir das junge Fürstenpaar;
 Im Vollgewühl, in lebensregem Drange
 Vermischte sich die tät'ge Völkerschar,
 Und festlich ward an die geschmückten Stufen
 Die *Huldigung der Künste* vorgerufen.

Da hör' ich schreckhaft mitternächt'ges Läuten,
 Das dumpf und schwer die Trauertöne schwellt.
 Ist's möglich? Soll es unsern Freund bedeuten,
 An den sich jeder Wunsch geklammert hält?
 Den Lebenswür'gen soll der Tod erbeuten?
 Ach! wie verwirrt solch ein Verlust die Welt!
 Ach! was zerstört ein solcher Riß den Seinen!
 Nun weint die Welt und sollten wir nicht weinen?

Denn er war unser! Wie bequem gesellig
 Den hohen Mann der gute Tag gezeigt,
 Wie bald sein Ernst, anschließend, wohlgefällig,
 Zur Wechselrede heiter sich geneigt,
 Bald raschgewand, geistreich und sicherstellig
 Der Lebensplane tiefen Sinn erzeugt,
 Und fruchtbar sich in Rat und Tat ergossen;
 Das haben wir erfahren und genossen.

Der emphatische Satz „Denn er war unser!“ hat es in sich. Im ganzen Gedicht wird der Name Schillers nicht genannt, wird nur von „er“ gesprochen. Damit wird eine Nähe, eine geradezu familiäre Nähe zu dem und den „Seinen“ und zugleich eine so selbstverständliche große Bedeutung evoziert, dass sie keinen Namen und als Erläuterung nur

Andeutungen braucht. Und damit wird auch ein besonderer Anspruch auf Schiller formuliert. Dieser Anspruch auf Schiller war schon in der kirchlichen Trauerfeier in Weimar zu hören. Verse aus Matthias Claudius' Gedicht *Bei dem Grabe meines Vaters* variierend, sagte der kirchliche Redner: „Und sie haben einen guten Mann begraben, und uns war er mehr“.¹⁵⁸ Hier im Gedicht wird diese Zugehörigkeit Schillers zu ‚uns‘ stärker betont als die Zugehörigkeit der Trauergemeinde zu Schiller.

Der Satz „Denn er war unser!“ wird noch zweimal wiederholt. Er erklärt die Trauer der Trauergemeinde und das Ausmaß ihrer Trauer und des Mitleidens zuvor: „Das haben wir, in traurig schönen Jahren/ Denn er war unser, leidend mit erfahren.“ In den Schillerfeiern des 19. Jahrhunderts, in denen Schiller als Dichter der Freiheit gefeiert wird, wurde der Satz „Denn er war unser!“ immer wieder zitiert.¹⁵⁹

In der vierten Strophe wird dann Schillers poetischer Weg vom ‚wildem Sturm‘ seiner Jugendwerke zum „Dauernden“ seiner Weimarer Zeit in Erinnerung gerufen, sein gewaltiger Fortschritt „Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen“:

Denn er war unser! Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte sich bei uns, im sichern Port,
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

Als ob Goethe sich am späteren literaturgeschichtlichen Klischee orientierte: Schillers Weg führt er vom wilden Sturm und Drang zu den abgeklärten, überzeitlichen Formen der Weimarer Klassik. ‚Gewöhnen‘ mochte Schiller sich an diese Formen „im sichern Port“ Weimars. Das Herzogtum Sachsen-Weimar konnte der Trauerredner einen „sichern Port“ nennen, weil der Herzog Ende 1796 dem Sonderfrieden von Basel beigetreten war, der 1795 zwischen Preußen und dem revolutionären Frankreich geschlossen worden war. Dieser Son-

158 Hecker, a.a.O., S. 49 (Aus dem Tagebuch von Stephan Schütze). Die Verse lauten bei Claudius: „Ach, sie haben/Einen guten Mann begraben,/Und mir war er mehr.“

159 Vgl. z. B. Margret Lemberg, „Er war unser“ – Die Zentenarfeiern zum Geburtstag und Todestag Friedrich Schillers in Hessen, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 55, 2006, S. 149–180.

derfrieden brachte dem Norden Deutschlands, auch dem Herzogtum Sachsen-Weimar, Neutralität und Frieden. (Und trug zum Untergang des alten Deutschen Reiches bei) Doch der Port war nicht mehr lange sicher. Im Oktober 1806, anderthalb Jahre nach Schillers Tod, erlitt die preußische gegen die napoleonische Armee bei Jena und Auerstedt eine vernichtende Niederlage. Die napoleonischen Truppen besetzten und plünderten das nahe Weimar. In der Folge trat das Herzogtum Sachsen-Weimar dem unter französischem Protektorat stehenden Rheinbund bei.

„Gewaltig“ nennt der Trauerredner das Fortschreiten von Schillers Geist ins „Ewige des Wahren, Guten, Schönen“. Die Formulierung geht von einer selbstverständlichen Geltung und kulturellen Repräsentanz dieser Trias aus, die der Redner nur aufzurufen braucht. Wie die drei Werte dieser Trias möglicherweise zusammenhängen oder verschwistert sind, ob ihre Reihenfolge mit dem Guten in der Mitte mehr als poetische Gründe hat, ist offenbar nicht so wichtig. Es geht um die Repräsentanz dieser Trias als solcher, um das Zeitlose ihrer Wertesphäre als Ziel von Schillers ‚Fortschritt‘. Dieses Ziel liegt in der Kunst als Kunst des Wahren, Guten, Schönen.

Ein Hauch von Platonismus umgibt diesen ‚Fortschritt‘, verstärkt noch durch die folgenden Verse. Der ins „Ewige“ des Wahren, Guten, Schönen eingetretene Geist hat das „Gemeine“ als wesenslosen Schein hinter sich gelassen. So wird das Ewige des Wahren, Guten, Schönen geradezu in einen Himmel jenseits des Scheins, des Gemeinen des Lebens gesetzt. In einen klassizistischen, nicht in einen christlichen Himmel! Das Gemeine kann das Allgemeine und das Niedrige, Gewöhnliche, Üble bedeuten. Vom „niedrig Schrecklichsten“, entgegengesetzt dem „höchsten Guten“, redet die sechste, von der „stumpfen Welt“ die siebte Strophe. Goethe schrieb noch viele Jahre später über Schiller: „Schillern war eben diese Christustendenz eingeboren, er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln.“ (An Zelter, 09.II.1830)¹⁶⁰ Merkwürdig die Formulierung vom Gemeinen, „was uns alle bändigt“! Das *Goethe-Wörterbuch* erläutert das Verbum

160 Zum Sprachgebrauch vgl. auch Goethes Gespräche mit Kanzler Müller (13.06.1824): „Das Zufällig-Wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit für den Augenblick entdecken, nennen wir das Gemeine.“ Zum Tod von Byron: „Es ist eben ein Unglück, dass so ideenreiche Geister ihr Ideal durchaus verwirklichen, ins Leben einführen wollen. Das geht nun einmal nicht, das Ideal und die gemeine Wirklichkeit müssen streng geschieden bleiben.“ Goethe, Hamburger Ausgabe, a.a.O., Bd. 12, S. 512. Im 25. und 26. der *Ästhetischen Briefe* redet Schiller von der „gemeinen Wirklichkeit“.

‚bändigen‘ an dieser Stelle mit ‚fesseln, bannen, auch im Sinne von lähmen‘. Goethe gebraucht das Verbum aber auch, wie das *Wörterbuch* ebenfalls belegt, im Sinne von ‚beherrschen, bemeistern, bezwingen, bewältigen‘. Wenn das Gemeine uns „bändigt“, wie kann man es als wesenlosen Schein hinter sich lassen? Wollte er diese semantische Spannung so stehen lassen? Wie auch immer, die Formulierung befördert das Klischee vom Idealisten Schiller, dem in der Rezeptionsgeschichte der Realist Goethe komplementär gegenübergestellt wurde. In dieser Weise begegnen sich „Deutschlands größte Dichter“, wie es Mitte des 19. Jahrhunderts heißt, „in dem ewig heiteren Reiche des Wahren, Schönen, Guten.“¹⁶¹

Wie es sich so mit Klischees verhält, ganz ohne Grund entstehen sie nicht. Zur Kunst gehört unvermeidlich eine Distanzierung der Wirklichkeit, zum Umgang mit ihr ein ‚Entrücken‘ aus den Zwängen und Nöten des Alltags. Schillers „Idealisierung“, gefordert in seiner Rezension *Über Bürgers Gedichte*, zielt nun aus dieser Distanzierung auf eine „innre Wahrheit“ (an Caroline von Lengefeld, 10.12.1788) oder „innere[r] Notwendigkeit“ (an Körner, 10.03.1799) des poetischen Gegenstands. Gemeint ist damit eine Abstraktion auf das Wesentliche und Exemplarische und eine Kohärenz der Darstellung. So entwickelt er seine dramatischen Figuren wie Karl und Franz Moor oder Wallenstein. Dargestellt wird, warum Wallenstein so handeln musste, wie er handelte. Idealisierung kann in dieser Rezension aber auch, wie es das Klischee dann ausbeutet, mit „Veredlung“ der Wirklichkeit gleichgesetzt werden. Diese Veredlung geht einher mit einer durchgängigen Rhetorik des Aufstiegs, des Emporführens, Emporschwebens, des Erhebens über die gemeine Wirklichkeit. So konnte Schiller in einem Brief an Körner vom 1. November 1790 über Goethe schreiben, dass dessen „Philosophie“ zu viel aus der „Sinnenwelt“ holt, „wo ich aus der Seele hole. Überhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel“. Auch ein Klischee, diesmal trifft es Goethe.

Diese Rhetorik des Verklärens und Aufstiegs nimmt Goethes Gedicht auf und setzt die Frankfurter Oper in einen architektonischen Aufstieg um. Es ist der Tempel der Kunst, der das Wahre, Schöne und Gute vereint, und zu dem man über den großen Treppenaufgang gelangt. In der Mitte der Trias steht hier daher das Schöne. In diesem Aufstieg in den Himmel des Wahren, Schönen, Guten konnte das Publikum seinen eigenen gesellschaftlichen Aufstieg, seine Kultur und

161 Aloys Clemens, Schiller im Verhältnis zu Goethe und zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 1857, S. 13.

seine Macht genießen. Noch einmal wird die Kunst als der Ort gefeiert, der auch das Wahre und Gute vereint. Umgesetzt wird durch den Treppenaufgang auch die Trennung des ‚Ewigen des Wahren, Guten, Schönen‘ vom Gemeinen des Lebens, von der Welt der Zwecke, der Arbeit und des Geldes. So konnten Schiller selbst und diese Verse Goethes der späteren Ideologisierung der Trias Vorschub leisten.

Die wahre Dreieinigkeit des 19. Jahrhunderts

Durch das 19. Jahrhundert hindurch und darüber hinaus wird die Trias als Formel für ein ‚höheres‘ Dasein immer wieder zitiert. Nach den Quellen war die Trias das Leitgestirn der Bürger, das der Arbeiter war Bildung.¹⁶² Das Vage der Trias – stehen die einzelnen Werte nebeneinander oder bilden sie einen notwendigen Zusammenhang, welcher Wert steht an welcher Stelle, werden drei Lebensorientierungen oder wird die Kunst als das Reich des Wahren, Schönen und Guten gemeint? – begünstigte ihr Prestige. Einige Beispiele:

Die „Gießener Schwarzen“, eine burschenschaftliche Vereinigung mit terroristischen politischen Zielen, gaben sich 1816 eine Verfassung, in der die Burschen verpflichtet werden, alle „Geistes- und Leibeskräfte“ auszubilden, für einen „rechtlichen und sittlichen Freiheitsadel“ einzutreten und „für das Wahre, Gute und Schöne, für seines Glaubens, Vaterlands und Standes Heil und Heiligtümer alles zu tun und zu wagen.“¹⁶³ Franz v. Dingelstedt, ein seltenes Beispiel für eine religiöse Anwendung der Trias, dichtet in einem *Zimmerspruch*: „Des walte Gott, der sich in Güte/Dem Schönen wie dem Wahren neigt“.¹⁶⁴ Der vielgelesene Friedrich Rückert dichtet, ziemlich holprig, dass das „Ewige“ den „Menschen dreigeteilt“ wurde als „das Wahre, Gute, Schöne“. (*Die Weisheit des Brahmanen*, Bruchstücke 69) Sein Gedicht *Der Stern des Lebens* beginnt mit den Versen:

Schönheit, Wahrheit, Güte:
Euer Leben hüte
Dieser Dreistrahl-Stern!
Wurzel ist die Güte,

162 Der bürgerliche Sozialreformer Hermann Schulze-Delitzsch fordert in seiner Schrift *Arbeit und Bildung* (1861) als Ziel auch der Arbeiterbildung das „wahrhaft Menschenwürdige in uns [...] das Wahre und Rechte, das Schöne und Gute“ auszubilden, zit. nach: Zur Geschichte der Arbeiterbildung, hg. v. Hildegard Feidel-Mertz, Bad Heilbrunn 1968, S. 28.

163 Zitiert nach Hermann Haupt, Karl Follen und die Gießener Schwarzen, Gießen 1907, S. 70.

164 Einleitungsgedicht zu *Hessisches Album für Literatur und Kunst*, hg. v. Franz Dingelstedt, Kassel 1838.

Wahrheit ist der Kern,
Schönheit ist die Blüte;
[...]

Die Geltung der Trias setzt auch der Kulturhistoriker Jacob Burckhardt voraus, mit der bemerkenswerten Variante einer Verabsolutierung des Schönen und einer historischen Relativierung des Wahren und Guten. In seinen Vorlesungen *Über das Studium der Geschichte*, die er an der Universität Basel zwischen 1868 und 1873 hielt, unterscheidet er eine „Betrachtung“ der Geschichte nach zeitlichen und überzeitlichen Verhältnissen:

„das Wahre, Gute und Schöne braucht bei dieser Betrachtung, richtig gefasst, keine Not zu leiden. Das Wahre und Gute mannigfach zeitlich gefärbt und bedingt [...] Das Schöne freilich könnte über die Zeiten und ihren Wechsel erhaben sein, bildet überhaupt eine Welt für sich.“

Dem letzten Satz fügt er die Anmerkung hinzu: „Homer und Phidias sind noch schön, während das Wahre und Gute jener Zeiten nicht mehr ganz das unsrige ist.“¹⁶⁵ In einem Brief an Nietzsche vom 28.1.1878 zitiert Irma Regner von Bleyleben einen „Spruch“, den sie Platon zuschreibt: „Denken was wahr und fühlen/was schön und wollen was gut ist/daran erkennt der Geist das/Ziel des vernünftigen Lebens.“ Nietzsche wusste sehr wohl, dass dieser Spruch nicht von Platon stammt.¹⁶⁶

Ob Ideen angeboren sind oder entwickelt werden, diskutiert Ludwig Büchner in seinem materialistischen Bestseller *Kraft und Stoff* (1855, 21. Aufl. 1904) an den „Ideen des Wahren, des Schönen und des Guten“. Natürlich sind sie nicht angeboren, sondern Produkte von Anlagen und materiellen und geistigen Entwicklungen über Generationen hinweg. „Kunst, Dichtung“, „Wissenschaft“ und „Sittlichkeit“ nennt er die „erhabensten Offenbarungen des Menschengestes“. ¹⁶⁷ Am Ende des Jahrhunderts, 1899, wird Ernst Haeckel in *Die Welträtsel*, bald eine darwinistische Bibel, die moderne Naturwissenschaft feiern, weil sie die „Wahngebilde des Aberglaubens“ zertrümmert und ei-

165 Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*. Der Text der ‚Weltgeschichtlichen Betrachtungen‘ auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften hg. v. Peter Ganz, München 1982, S. 230.

166 Als Zuschreibungsnamen kursieren auch Herder und Platen.

167 Zitiert wird nach: Ludwig Büchner, *Kraft und Stoff*. Volksausgabe, Leipzig 1902, S. 214.

nen „Palast der Vernunft“ errichtet habe, in welchem „wir die wahre ‚Dreieinigkeit‘ des neunzehnten Jahrhunderts andächtig verehren, die *Trinität des Wahren, Guten und Schönen*.“¹⁶⁸ Überall finde der Mensch den „harten ‚Kampf ums Dasein‘“, aber „daneben“ finde er auch das „Wahre, Schöne und Gute“. Daneben! Für Darwin rangiert der *taste for the beautiful* keineswegs neben dem Kampf ums Dasein. Er erfüllt vielmehr eine starke Funktion in der sexuellen Konkurrenz und Wahl. Die drei „unvergänglichen Kultus-Ideale der Wahrheit, Schönheit und Tugend“ müssen für Haeckel an die Stelle des Christentums treten.¹⁶⁹ Büchners und Haeckels Bestseller demonstrieren, wie auch ein entschiedener Materialismus und Darwinismus sich auf die Trias einlassen konnte. Die *natural selection* führt vom Niederen zum Höheren, vom Einfachen zum Komplexen, vom Rohen zum Kultivierten, zum Wahren, Guten, Schönen.

1876 stellt Gustav Theodor Fechner in seiner auch heute noch instruktiven *Vorschule der Ästhetik* fest, dass die Begriffe des Schönen und Guten „überall“ mit dem Begriff des Wahren zu einer „Trinität“ zusammengeführt würden. Die Berechtigung der Zusammenführung dieser drei Werte sieht Fechner im Lustertrag, den sie je hervorbringen. Lustvoll ist die Erfahrung des Schönen, Lustgefühle können auch das Tun des Guten und das Finden einer Wahrheit begleiten. Um den Zusammenhang dieser drei Werte, erweitert um das Angenehme und Nützliche, zu erläutern, entwirft Fechner ein allegorisches Bild, das die Einfügung dieser Dreieinigkeit in die (groß)bürgerliche Welt denkwürdig vor Augen führt. Der wichtigste Wert ist hier das Wahre:

„Das Gute ist nach allem wie der ernste Mann und Ordner des ganzen Haushalts, der Gegenwart und Zukunft, Nahes und Fernes in Eins bedenkt; das Schöne dessen blühende Gattin, welche die Gegenwart besorgt, mit Rücksicht auf den Willen des Mannes, das Angenehme das Kind, was sich am sinnlichen Genusse und Spiele des Einzelnen erfreut; das Nützliche der Diener, welcher der Herrschaft Handlungen tut und nur Brot erhält nach Maßgabe als er solches verdient. Das Wahre endlich tritt als Prediger und Lehrer den Gliedern der Familie hinzu, als Prediger im Glauben, als Lehrer im Wissen; es leiht dem Guten das Auge, führt dem Nützlichen die Hand und hält dem Schönen einen Spiegel vor.“¹⁷⁰

168 Ernst Haeckel, *Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie*, Stuttgart 1984 (Nachdruck der II. Aufl. 1919), S. 427 f.

169 A.a.O., S. 438.

170 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, I. Teil, 2. Aufl. Leipzig 1897, S. 31 und 32.

Fall der Trias

Die Scheidung des ewigen Reichs des Wahren, Guten, Schönen vom Gemeinen des Lebens erlaubte, dieses Reich zu feiern, in den Museen, Theatern, Opern und Konzertsälen sich der Kunstanacht hinzugeben, und es von der Wirklichkeit draußen fernzuhalten. So ergab sich aus diesem Umgang mit dem Wahren, Guten, Schönen keine „Verpflichtung“, wie Dolf Sternberger anmerkt, sondern eine „höchst annehmliche Verklärung“¹⁷¹ der Wirklichkeit. An diesem Umgang wird sich die Polemik gegen die Trias entzünden. Am Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich für Fontane in dieser höchst annehmlichen Verklärung die Ideologie des Bourgeois: „Alle geben sie vor, Ideale zu haben; in einem fort quasseln sie vom ‚Schönen, Guten, Wahren‘ und knicken doch nur vor dem goldnen Kalb, entweder indem sie tatsächlich alles, was Geld und Besitz heißt, umcouren oder sich doch innerlich in Sehnsucht danach verzehren.“¹⁷² In einem Brief an den Sohn Theo vom 8. Mai 1888 fasst Fontane die Kritik des „Bourgeoisstandpunkts“ in seinem Roman *Frau Jenny Treibel* mit den Worten zusammen: „Zweck der Geschichte: das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige des Bourgeoisstandpunkts zu zeigen, der von Schiller spricht und Gerson meint“.¹⁷³

Noch grundsätzlicher, existentieller die Kritik bei Wilhelm Busch. Das Ideal des Wahren, Guten und Schönen vermag nichts gegen das Leid und das Böse in der Welt. Die „Grundsätze“ des Wahren, Guten und Schönen werden in seinem Märchenroman *Der Schmetterling* als Grundsätze von Windbeuteln vorgeführt. In der Bildergeschichte *Baldwin Bährlamm, der verhinderte Dichter* soll Bährlamm „an alles Schöne“ denken, derweil er sich unter dem Haken des Zahnarztes krümmt, den ein Unglück „immer heiter“ stimmt.¹⁷⁴ Die Zeitgenossen hatten

171 Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* (zuerst 1938). Schriften, Frankfurt a. M. 1981–1996, Bd. 5, S. 157.

172 Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*, hg. v. Walter Keitel/Helmut Nürnberger, Darmstadt 1962–1997, Bd. 4, S. 186f. (*Von Zwanzig bis Dreißig*)

173 Mit Gerson ist der Besitzer eines Berliner Modesalons gemeint.

174 Wilhelm Busch, *Sämtliche Bildergeschichten*, hg. v. Rolf Hochhuth, Gütersloh o. J., S. 301; vgl. Gottfried Willems, *Abschied vom Wahren-Schönen-Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne*, Heidelberg 1998.

natürlich den Vers aus dem *Prolog* zu Schillers *Wallenstein* im Ohr, wonach „ernst“ das Leben und „heiter“ die Kunst ist.

Die Polemik gegen die Trias kam aus unterschiedlichen Richtungen: einer ideologiekritischen, wie das Beispiel Fontanes zeigt, einem Bewusstsein, dass sie gegenüber dem realen Leid in der Welt nur eine Illusion, eine Windbeutelei ist, wie Busch vorführt, dass die Göttin der Schönheit, „die liebe Frau von Milo“, keine Arme hat „und also nicht helfen kann“,¹⁷⁵ wie Heine schreibt, und, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, aus der avantgardistischen Verteidigung der Autonomie der Kunst gegen politische, religiöse und moralische Instrumentalisierungen. Einen grundsätzlichen Angriff formuliert auch Nietzsche. Kunst hat für ihn mit Moral und Wahrheit nichts zu tun, sondern mit Fülle, Energie und Lust des Lebens, mit Macht. Kunst ist ein Lebensstimulans. Eine Beförderung des Lebensgefühls in der ästhetischen Betrachtung war auch für Kant ausgemacht, ohne dass er dies als einen biologischen Wert verstand, wie es dann Nietzsche tat. In *Jenseits von Gut und Böse* spottet Nietzsche über die „lieblichen Idealisten“, die für das „Gute, Wahre, Schöne“ schwärmen,¹⁷⁶ kritisiert in einer Aufzeichnung vom Herbst 1887 die „Vermoralisierung der Künste“ und fordert, die „Falschheit der Kunst, – ihre Immoralität“ ans Licht zu ziehen.¹⁷⁷ Das Schöne, Gute und Wahre mag es geben, aber es sind keine Werte an sich, sondern „bedingt“ durch den Wert der Erhaltung: „Das Schöne existiert so wenig als das Gute, das Wahre.“ Das Schöne z. B. steht „innerhalb der allgemeinen Kategorie der biologischen Werte des Nützlichen, Wohltätigen, Lebenssteigernden: doch so, dass eine Menge Reize, die ganz von Ferne an nützliche Dinge und Zustände erinnern und anknüpfen, uns das Gefühl des Schönen, d. h. der Vermehrung von Machtgefühl geben“.¹⁷⁸ Ein Jahr später formuliert er harsch: „An einem Philosophen ist es eine Nichtswürdigkeit zu sagen: das Gute und das Schöne sind Eins: fügt er gar noch hinzu ‚auch das Wahre‘, so soll man ihn prügeln. Die Wahrheit ist hässlich: wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.“¹⁷⁹ Damit wird Kunst nicht für autonom erklärt, sondern auf den Zweck des Überlebens bezogen.

175 Im Nachwort zu *Romanzero* (1848). Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, hg. v. Klaus Briegleb, Berlin 1981, Bd. II, S. 184.

176 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 5, S. 56.

177 A.a.O., Bd. 12, S. 469.

178 A.a.O., Bd. 12, S. 554.

179 A.a.O., Bd. 13, S. 500.

Die europäische Kunstavantgarde stellte die Trias und auch den Leitbegriff des Schönen in Frage und erweiterte programmatisch das Schöne um das Nichtschöne, das Hässliche, Schockierende, Fantastische, Bizarre und Schreckliche.¹⁸⁰ Das Schöne wurde zwar relativiert, aber durchaus nicht verabschiedet. Es wäre auch völlig schief, das Schöne, so wie es in der Ästhetik um 1800 begriffen wurde, als etwas Gefälliges, Glattes, Harmloses, Gipsernes abzutun, so wie es das Klischee in der Moderne will. Auch hier kann das Schöne Grenzen überschreiten, kann sogar bis zum Tollen gehen. So soll Goethe in einem Gespräch über die *Jahreszeiten*-Arabesken von Runge gesagt haben: „Da sehen Sie einmal, was das für Zeug ist, zum Rasendwerden, schön und toll zugleich.“¹⁸¹ Hölderlin lässt Hyperion sagen, dass Schönheit, wie der Schaum einer Welle, erst in der Brechung des Geistes am ‚alten, stummen Fels‘, dem ‚Schicksal‘ entsteht.¹⁸² Wenn Schiller, Hölderlin und Hegel von der Versöhnung der Kunst reden, oder wenn der Erzähler von der Marquise in Kleists Erzählung *Die Marquise von O...* sagt, sie habe, indem sie sich dem Befehl ihres Vaters widersetze, mit einer „schönen Anstrengung“ sich mit sich selbst bekannt gemacht, dann ist damit kein harmloses Geschäft gemeint. Das Freie, Leichte, das Überfließende, das ‚Wie-von-Selbst‘ des Schönen ergibt sich als Ende eines spannungs- und schmerzvollen Prozesses. Nun könnte man noch das erfahrungsgesättigte Misstrauen in der Redewendung aufbieten, wonach etwas zu schön ist, um wahr zu sein. Diese Redewendung richtet sich jedoch nicht gegen den Zusammenhang des Schönen und Wahren, auch nicht gegen das Schöne, sondern gegen ein glattes, spannungsloses Schönes, gegen ein ‚zu Schönes‘, das insofern nicht mehr schön ist.

180 Vgl. nur Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1. Aufl. Hamburg 1956 und danach, epochemachend, viele Auflagen; vgl. auch: Viktor Claes, *Is de vrijgevochten schoonheid een hond die in zijn eigen staart bijt? Over de scheiding van het goede, het ware en het schone in de moderne literatuur (Ist die freigevochtene Schönheit ein Hund, der sich in den eigenen Schwanz beißt? Über die Trennung des Guten, des Wahren und des Schönen in der modernen Literatur)*, in: *Over literatuur en filosofie*, hg. v. Roger Duhamel, Leuven/Apeldoorn 1995, S. 40–50; Helmut Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 99 ff., 233 ff.

181 Mitgeteilt in einem Brief Sulpiz Boisserées an seinen Bruder vom 10.5.1811, in: *Goethes Gespräche*, hg. v. Wolfgang Herwig, München 1998, Bd. 2, S. 647 f., Nr. 3427.

182 Hölderlin, a.a.O., Bd. 2, S. 49.

Es wäre auch sehr voreilig, das avantgardistische Kunstprogramm mit dem Ende des Schönen in der Moderne gleichzusetzen.¹⁸³ „Le beau est toujours bizarre“, schreibt Baudelaire. Gemeint ist keine absichtliche, wie Baudelaire fortfährt, sondern eine unbewusste, ungewollte Bizarrerie, also ein Moment des Ungeplanten, Ungefälligen, und sie ist es, die das Schöne eigentlich zum Schönen macht, „qui le fait être particulièrement le Beau.“ Ein glattes, einförmiges, banales Schönes, „un beau banal“,¹⁸⁴ gibt es nicht, es lässt sich noch nicht einmal vorstellen und denken. Baudelaire hält also durchaus am Begriff des Schönen fest. In seinem Gedicht *Hymne à la Beauté* (Hymne an die Schönheit) aus *Les Fleurs du Mal* (Die Blumen des Bösen) wird die Schönheit als ein Ungeheuer präsentiert, gewaltig, erschreckend, zugleich unbefangen wie ein Kind, „monstre énorme, effrayant, ingénu“. Ob von Satan oder von Gott, heißt es in der letzten Strophe, gleichviel, wenn die Schönheit nur das Universum weniger scheußlich und die Augenblicke weniger schwer macht. 1857 wurde Baudelaire wegen *Les Fleurs du Mal* angeklagt und verurteilt. Vorgeworfen hatte man ihm eine Beleidigung der öffentlichen Moral. Offiziell aufgehoben wurde das Urteil 1949.

Die Entwicklung der modernen Kunst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch die Forderung eines politischen und gesellschaftlichen Engagements einerseits und andererseits durch die radikale Betonung der Autonomie der Kunst, des *l'art pour l'art* (art for arts sake, nach der Formel von Shaftesbury; kunst für die kunst, in der Schreibweise Stefan Georges; kunst voor de kunst, l'arte per il gusto dell'arte), wie es bald heißt. Die Forderung des Engagements setzte die Autonomie der Kunst voraus. Mit dem Programm des *l'art pour l'art* wird die Kunstperiode, deren Ende Heine mit Goethes Tod gekommen sah, noch gesteigert. Das ästhetische Programm der Moderne ging einher mit der Etablierung von Konzertsälen, Museen und Galerien, in denen die Kunst einen eigenen, abgeschlossenen, ja sakralen Raum erhält. In schweigender Andacht sollen die Bilder in den Museen – stehend zumeist – und die Musik in den Konzertsälen erlebt werden. So wie das Heilige sich vom Profanen abgrenzt, so grenzen sich diese Kunsträume von der Welt draußen ab.

Die modernen Reproduktionstechniken, die Gründung von Kunstvereinen, das Angebot von Kunstobjekten in den neuen Kaufhäusern

183 Vgl. Jacob, a.a.O., S. 378 ff.

184 Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, hg. v. Henri Lemaître, Paris 1962, S. 215 (*Exposition Universelle 1855, Beaux-Arts*).

fürten zu einer Demokratisierung und Kommerzialisierung der Kunst. In den Bürgerhäusern wurde Hausmusik gepflegt, Gesang- und Musikvereine wurden von Bürgern und Arbeitern gegründet. Die Förderung und Verwaltung der Kunst wurde schließlich auch als eine staatliche oder kommunale Aufgabe verstanden. Bei dieser Skizze der Kunstentwicklung darf man freilich nicht übersehen, dass wohl der größte Kontinent der Kunst, damals wie heute, der Kontinent der belehrenden, religiösen, erbaulichen, geselligen und unterhaltsamen Kunst bleibt. Dies gilt besonders für die Literatur.

Die Trias des Wahren, Guten und Schönen galt nun der Avantgarde als das Bourgeoise, Kommerzielle, Affirmative, Vulgäre, Unmoderne schlechthin, als eine banausische Zweckentfremdung der Kunst. Die Inschrift auf der Frankfurter Oper gewinnt vor dem Hintergrund dieser Entwicklung geradezu etwas Trotziges. Es wäre nun aber, wie das Beispiel Baudelaires lehrt, viel zu einfach, die Entstehung der Avantgarde aus einem Bruch mit dem ästhetischen Erbe dieser Trias zu erklären.¹⁸⁵ Die Zusammenhänge sind, wie immer, komplizierter. Bewusst oder unbewusst setzt die Avantgarde die idealistische Ästhetik fort.¹⁸⁶ Als ein Indiz dafür lässt sich die Genealogie der Formel *l'art pour l'art* anführen. Das Programm des *l'art pour l'art* verliert freilich die theoretische Finesse, welche die Trias in der idealistischen, genauer, in der transzendentalen Ästhetik um 1800 gewonnen hatte. Sie verliert auch das Bewusstsein dafür, dass das Schöne den Betrachter, den Zuschauer, den Leser oder Hörer braucht. Hatte für Kant und Schiller oder Hölderlin und Schelling das Schöne eine immanente moralische und erkenntnistheoretische Bedeutung, so versteht sich das Programm des *l'art pour l'art*, jedenfalls der Theorie, der Selbstbeschreibung nach, vor allem als Abwehr einer didaktischen, moralischen oder politischen Instrumentalisierung der Kunst. Dem hätten auch Kant, Schiller, Hölderlin und Schelling zugestimmt. Auf diese Abwehr konzentriert sich das Verdikt der Trias. Ausgenommen von diesem Verdikt wird die Wahrheit. Von Hegel bis Heidegger (*Der Ursprung des Kunstwerks*, 1950) und Adorno (*Ästhetische Theorie*, 1970) wird am Anspruch der Kunst auf eine immanente Wahrheit festgehalten. Eine Folge dieses avantgardistischen Programms und eine Reaktion auf die nationalso-

185 So die Tendenz bei Klaus Herding, Zur Trennung zwischen dem Wahren, Schönen und Guten in der Kunst der Moderne, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 48, 2003, S. III–128.

186 Darin liegt nach Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978, S. 22, das unbewusste Romantische, „l'inconscient romantique“, der Moderne.

zialistische Kunstpolitik ist die im deutschen Grundgesetz verbürgte Freiheit der Kunst (Art. 5 GG), die hier und in der Rechtsprechung sehr weit gefasst wird.

Edgar Allan Poe hatte in seinen Essays *The Philosophy of Composition* von 1846 und *The Poetic Principle* von 1850 ganz entschieden bestritten, dass Kunst etwas mit Wahrheit und Moral zu tun hat. Ihr Ziel ist allein die Schönheit. Nur zufällig hat die Schönheit (beauty) eines Gedichts mit Wahrheit (truth) und Pflicht (duty) zu tun. Eine Verpflichtung der Kunst auf das Didaktische ist für ihn eine „Häresie“ („heresy of The Didactic“). Wohl können Momente von Wahrheit und moralischer Belehrung in ein Gedicht aufgenommen werden, aber sie müssen sich seiner Schönheit unterwerfen. In *The Poetic Principle* verwendet Poe für sein ästhetisches Programm die epochemachende Formel „poem for the poems sake“. Den Begriff der Häresie des Didaktischen nimmt Baudelaire in seinen *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (Neue Anmerkungen zu Edgar Poe) von 1857 auf und redet von „l’hérésie de l’enseignement.“ Die Kunst, fordert er hier, darf sich nicht der Wissenschaft oder der Moral assimilieren. Sie hat nicht die Wahrheit zu ihrem Gegenstand, sie hat nur sich selbst: „elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même.“ Soweit entspräche diese Formulierung dem *l’art pour l’art*-Dogma oder Klischee. Von diesem setzt sich aber Baudelaire kritisch ab. Er kann sogar von der puerilen Utopie der Schule des „l’art pour l’art“ reden und eine Verbindung der Kunst mit Moral und Nützlichkeit fordern.¹⁸⁷ Auch in den *Notes nouvelles sur Edgar Poe* schließt Baudelaire – „man verstehe mich gut“ – eine indirekte moralische Wirkung der Poesie, eine indirekte Veredlung der Sitten, eine Erhebung über die vulgären Interessen nicht aus: „Je ne veux pas dire que la poésie n’ennoblisse pas les moeurs – qu’on me comprenne bien – que son résultat final ne soit pas d’élever l’homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires; ce serait évidemment une absurdité“.¹⁸⁸ Es wäre also eine Absurdität, wenn die Erhebung über die vulgären Interessen nicht der Endzweck der Poesie wäre. Wenn sich der Poet ein direktes moralisches Ziel setze, dann allerdings könne man auf ein

187 Baudelaire, a.a.O., S. 635, 556 und 557. Vgl. auch S. 580: Ohne das Gerechte und Wahre keine Kunst: „l’absence nette du juste et du vrai dans l’art équivaut à l’absence d’art“.

188 A.a.O., S. 635. Vgl. auch seinen Brief an Swinburne von 10.10.1863: „Je crois simplement [...] que tout poème, tout objet d’art bien fait suggère naturellement et forcément une morale.“ (Ich glaube einfach [...] dass jedes Gedicht, jedes gut gemachte Kunstobjekt natürlich und notwendig eine Moral suggeriert) *Correspondance générale*, hg. v. Jacques Crépet, Paris 1947–1948, Bd. 4, S. 198.

schlechtes Werk wetten. Ein indirekter moralischer Zweck wird von Baudelaire durchaus gefordert. Nach einer gründlichen Untersuchung der Immoralismus-Prozesse gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert stellt Klaus Heitmann sogar fest, „dass nicht einer unter den vielen genannten Schriftstellern und Literaten [...] sich rückhaltlos zum Prinzip der Autonomie bekannt hat.“¹⁸⁹

In einem Essay über Théophile Gautier, der vor ihm in den 1830er und 1840er Jahren schon ein radikales *l'art pour l'art*-Programm vertreten hatte,¹⁹⁰ wendet sich Baudelaire gegen die „berühmte Lehre von der Unauflöslichkeit des Schönen, des Wahren und des Guten“. Sie ist für ihn nur eine Erfindung moderner „Philosophiererei“ („La fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien est une invention de la philosophaillerie moderne“).¹⁹¹ Baudelaire bezieht sich damit polemisch auf den Philosophen Victor Cousin.

Victor Cousin (1792–1867) war Professor für Philosophie an der Sorbonne, Staatsrat, Minister, Mitglied der Académie française, Pair de France unter der Julimonarchie. Heute ist er kaum mehr bekannt, im intellektuellen Leben Frankreichs damals war er ein philosophischer Star. Die Säle seiner Vorlesungen konnten die Zuhörer nicht fassen. Zumal im Kreis der französischen Romantik fand er eine große Resonanz. Dem französischen Publikum vermittelte er die Philosophie und Ästhetik des deutschen Idealismus. Schelling und Hegel kannte er persönlich. Ab 1818 hielt er Vorlesungen über *Du Vrai, du Beau et du Bien* (Vom Wahren, vom Schönen und vom Guten). Publiziert wurden sie 1836. Die zweite Auflage erschien 1846, 1853 die dritte, 1926 die 31. Auflage. Cousin vertrat eine eklektische, christlich getönte Philosophie, ästhetisch, beeinflusst von Kant, eine Autonomieästhetik. Die Trias des Wahren, Schönen und Guten interpretiert er als eine Trias von drei Attributen oder Formen oder Ideen oder Essenzen, mit denen sich Gott im Sein manifestiert. Sie bilden eine familiäre Einheit. Alle drei sind, wir kennen die Metapher schon, „Schwestern desselben Vaters“, doch dürfen sie in ihren Funktionen nicht vermischt (*confondre*) werden. Die Religion ist für die Religion, die Moral für die Moral und die Kunst für die Kunst, keine dieser

189 Klaus Heitmann, *Der Immoralismus-Prozess gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*, Bad Homburg u.a. 1970, S. 218.

190 Im Vorwort zu seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* (1835) schreibt Gautier, dass nur das schön sein kann, was zu nichts nützt; alles, was nützlich ist, ist hässlich: „Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile, est laid“.

191 Baudelaire, a.a.O., S. 669.

Ideen darf in den Dienst der anderen gestellt werden: „Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art.“¹⁹² Auch Cousin billigt dem Schönen eine besondere Affinität zur Moral zu. In den Auflagen ab 1857 wird die *beauté morale*, ein Begriff schon des 18. Jahrhunderts, sogar noch verstärkt. Sie gilt als „le fond, le principe, l'unité“, als Grund, Prinzip, Einheit der Schönheit überhaupt.¹⁹³

Das Zitat aus Cousins *Cours* gilt als der erste öffentliche Gebrauch der Formel *l'art pour l'art*. Vorher, 1804, während eines Aufenthalts in Weimar, hatte der Schriftsteller und Politiker Benjamin Constant (1767–1830) die Formel in sein Tagebuch eingetragen. Constant war ein großer Kulturvermittler zwischen Frankreich und Deutschland. Er war Freund und Geliebter von Madame de Staël, die in ihrem Buch *De l'Allemagne* (Über Deutschland, 1810) die französische intellektuelle Szene auch über die deutsche idealistische Ästhetik informierte. Danach habe Kant klar bewiesen, dass es keineswegs Aufgabe der Kunst ist, Lektionen zu geben. Mit seiner Trennung des Schönen vom Nützlichen habe er die schöne Kunst auf die absolute Uneigennützigkeit (*désintéressement absolu*) gegründet. Gerade sie führe zu moralischen Gefühlen, zu einem Enthusiasmus für die Tugend. (Teil 3, Kap. IX) Publiziert wurde Constants Tagebuch erst 1895. Über die Formel ist gewiss schon in den romantischen Salons von Paris diskutiert worden.¹⁹⁴

Die Eintragung bezieht sich auf ein Diner mit Henry Crabb Robinson. Crabb Robinson (1775–1867), Journalist, Rechtsanwalt, *man of letters*, vermittelte die neue deutsche idealistische Philosophie und Ästhetik in die englische Romantik. Seine Tagebücher bilden eine reiche Quelle für die deutsche und englische Romantik. Von 1800 bis 1805 hielt er sich in Deutschland auf und ging mit Goethe, Schiller, Herder und Wieland um. Von ihm ist eine Nachschrift von Schellings Vorlesungen über die Kunst von 1802/03 überliefert. Constant nennt ihn einen „jeune Anglais enthousiaste de Goethe et de Kant“,¹⁹⁵ einen

192 *Cours de philosophie, professé à la Faculté des Lettres pendant l'année 1818*, par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien, Paris 1836, ND Genève 2000, S. 224. Zur Editions-geschichte des *Cours* vgl. Stefan Hartung, Victor Cousins ästhetische Theorie, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 107, 1997, S. 173–213, bes. S. 177 ff.

193 Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 6. Aufl. Paris 1857, S. 168.

194 Zur Wirkung der idealistischen Ästhetik auf die französische Romantik vgl. Michel Brix, *Le Romantisme Français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Namur 1999, bes. S. 24 ff., 29 ff.

195 Benjamin Constant, *Œuvres*, hg. v. Alfred Roulin, Paris 1957, S. 225.

jungen Engländer, begeistert von Goethe und Kant. Bei diesem Diner reden Constant und Crabb Robinson über die Ästhetik von Kant: „Idées très ingénieuses. L’art pour l’art, et sans but; tout but dénature l’art. Mais l’art atteint au but qu’il n’a pas.“¹⁹⁶ (Sehr ingeniöse Ideen. Die Kunst für die Kunst, und ohne Zweck; jeder Zweck denaturiert die Kunst. Aber die Kunst erreicht den Zweck, den sie nicht hat) Eine pointierte Zusammenfassung der neuen, transzendentalen Ästhetik! Die Kunst befördert den Zweck des Wahren und Guten gerade dadurch, dass sie sich keinen Zweck setzt.

In einer Unterhaltung über die idealistische bzw. transzendente Ästhetik fällt also die Formel *l’art pour l’art*. Auch ein anderer Schlüsselbegriff der europäischen Avantgarde wird in dieser Ästhetik vorbereitet, nämlich der der Reinheit der Kunst, der Reinheit, heißt dies, von allen Zweckbestimmungen und Realitätsansprüchen.¹⁹⁷ Dieser Begriff der Reinheit wird allerdings Ende des 19. Jahrhunderts auch brisant moralisch, religiös und politisch (und rassistisch) aufgeladen. Schiller redet vom „Ideal ästhetischer Reinigkeit“, an das man sich in der ästhetischen Beurteilung nur annähern könne (*Ästhetische Briefe*, 22. Brief), und für Schelling entspringt aus der „Unabhängigkeit von äußeren Zwecken“, die „Heiligkeit und Reinheit der Kunst“. Der Zweck des bloßen „Sinnenvergnügens“ ist „Barbarei“, der des Nützlichen bezeichnend für ein Zeitalter, das die „höchsten Efforts“ des menschlichen Geistes in „ökonomische Erfindungen“ setzt. (Zuerst stand hier „Runkelrüben“. *System des transzendentalen Idealismus*, 6. Hauptabschnitt, § 3)

Die avantgardistische Abwehr gegen eine Instrumentalisierung der Kunst schließt also eine indirekte moralische und kognitive Funktion der Kunst keineswegs aus. „All art is immoral“, behauptet Oscar Wilde Ende des Jahrhunderts, und „All art is quite useless.“¹⁹⁸ So oder ähnlich lauten die Losungen der ästhetischen Avantgarde. Treffen sie etwa Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* oder sein Märchen *The Happy Prince*? Heines Verse aus dem *Romanzero*-Gedicht *Jehuda ben Halevy*, wonach der Dichter ein „Unverantwortlicher König/Des Gedankenreiches“ sei, behauptet und problematisiert zugleich dieses Niemandem-verantwortlich-Sein. Wenige Verse zuvor wird Jehuda ben Halevy „Stern und Fackel seiner Zeit“ genannt.

196 A.a.O., S. 232.

197 Vgl. dazu Jürgen Brokoff, *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen 2010.

198 Oscar Wilde, *Complete Works*, hg. v. Vyvyan Holland, London 1966, S. 1039 und 17.

Entgegen der avantgardistischen Selbstbeschreibung bzw. Selbsttäuschung hat Kunst selbstverständlich Wirkungen und Funktionen. Sie hat vielfältige mögliche, direkte und indirekte, gewollte und ungewollte Funktionen.¹⁹⁹ Gewollt oder ungewollt kann dies neben der ästhetischen selbstverständlich auch direkt oder indirekt eine moralische, kognitive und politische Funktion sein. Dramen, Romane, Filme lassen uns z. B. moralische Fälle, Verwicklungen und Konflikte imaginativ und empathisch durchleben. Einstellungen, Rollen, Verhaltensweisen können immanent bestätigt werden, gerade durch die Selbstverständlichkeit ihrer Präsentation im ästhetischen Medium. Der Propagandaminister Goebbels wusste genau, dass die indirekte politische Propaganda durch Unterhaltungsfilm und Schlager wirkungsvoller sein kann als die direkte politische Propaganda.

Auch da, wo diese Funktion direkt negiert wird, wird indirekt oder stillschweigend doch ein Anspruch auf moralische Werte, auf so etwas wie Humanität, erhoben. Dieser Anspruch trägt auch das Projekt der Autonomieästhetik um 1800. Nach 1945 galt in Deutschland in vielen programmatischen Äußerungen Literatur *per se* als Gegenwart oder Widerstand gegen Macht und Autorität.²⁰⁰ Stillschweigend wurde dabei an eine bestimmte Literatur gedacht, an eine Literatur, aus der Moderne, aus der Demokratie, aus der Liberalität und Humanität sprechen, und nicht, sagen wir, an Landserhefte. Dieses stillschweigende Verständnis von Kunst und Freiheit der Kunst gilt weithin bis heute, wie aus Salman Rushdies Verteidigungsschrift *In Good Faith* von 1990 oder den Diskussionen um die Freiheit der Satire und Meinung in der Folge des Anschlags auf *Charlie Hebdo* hervorgeht.²⁰¹

Die avantgardistische Polemik gegen, bald der Spott über die Trias reicht bis ins 20. Jahrhundert. Es gehörte zum guten Ton, sich über sie zu mokieren. Baudelaire und Nietzsche als Gewährsleute aufrufend,

199 Vgl. dazu besonders Schmücker, a.a.O. Schmücker entwickelt S. 22 ff. eine differenzierte Taxonomie von Kunstfunktionen. Gegen die „Fabel“ von der Autonomie der Kunst argumentiert mit evolutionstheoretischen und kantischen Argumenten auch Menninghaus, Kunst als ‚Beförderung des Lebens‘, a.a.O.

200 Vgl. z. B. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 1947, Adornos *Ästhetische Theorie*, 1970, oder Alfred Anderschs Rede vor der Gruppe 47 *Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation*, ebenfalls 1947. Die implizite Wertung wird explizit, wenn Andersch diese Widerstandsfunktion der Literatur, z. B. im Dritten Reich, auf „echte“ Literatur eingrenzt; Peter Härtling, *Meine Lektüre. Literatur als Widerstand*, hg. v. Klaus Siblewski, Neuwied 1981.

201 Vgl. Andreas Zielcke, Was soll Satire? Was darf sie?, in: *Süddeutsche Zeitung*, 23.1.2015, S. 11.

resümiert Max Weber in seinem berühmten Vortrag *Wissenschaft als Beruf*, 1917 gehalten, die Überzeugung der ästhetischen Avantgarde: „Wenn irgend etwas, so wissen wir es heute wieder: dass etwas heilig sein kann nicht nur: obwohl es nicht schön ist, sondern: weil und insofern es nicht schön ist, [...] und dass etwas schön sein kann nicht nur: obwohl, sondern: in dem, worin es nicht gut ist, das wissen wir seit Nietzsche wieder, und vorher finden Sie es gestaltet in den „fleurs du mal“, wie Baudelaire seinen Gedichtband nannte, – und eine Alltagsweisheit ist es, dass etwas wahr sein kann, obwohl und indem es nicht schön und nicht heilig und nicht gut ist.“²⁰²

In Kafkas literarischem Ziel, „die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche“ zu heben (Tagebuch vom 25.09.1917), kommt das Schöne nicht mehr vor. Die Trias mag insgesamt das Gute bedeuten, das Reine auch einen ästhetischen Wert besitzen. Musil charakterisiert in *Der Mann ohne Eigenschaften* die Figur der Bonadea mit dem Satz: „Sie war imstande, ‚das Wahre, Gute und Schöne‘ so oft und natürlich auszusprechen, wie ein anderer Donnerstag sagt.“²⁰³

So gegensätzliche Denker wie Heidegger und Adorno sind sich in der Polemik gegen die Trias einig. „Nur kleine Zeiten“, formuliert Heidegger in zeitgemäßer Verachtung des Bürgerlichen in seiner Vorlesung über Hölderlins Hymnen *Germanien* und *Der Rhein* im Wintersemester 1934/35, „denen das Dasein zum Gemächte herabsinkt, pflegen das Wahre, Gute und Schöne und haben in ihrem Staat dann die entsprechenden Ministerien.“²⁰⁴ Und Adorno redet vom „Tummelplatz des Wahren, Schönen und Guten“, zu dem die Kunst im 19. Jahrhundert verkommen sei, und der in der ästhetischen Reflexion „das Stichhaltige an den Rand dessen verschlug, was der breite und schmutzige Hauptstrom des Geistes mit sich wälzte.“²⁰⁵ Derselbe Adorno kann aber auch schreiben, dass Kunst, werde sie „strikt ästhetisch“ wahrgenommen, ästhetisch „nicht recht“ wahrgenommen wird. Eine von Zwecken ungestörte ästhetische Welt sei eine „Phantasmagorie“.²⁰⁶

202 Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*, 8. Aufl. Berlin 1991, S. 27.

203 Robert Musil, *Gesammelte Werke*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. I, S. 42.

204 Martin Heidegger *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M. 1975ff., Bd. 39: Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“, 2. Aufl. 1989, S. 99.

205 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. *Gesammelte Schriften*, hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970–1986, Bd. 7, S. 99.

206 A.a.O., S. 17. Vgl. schon Simmel, a.a.O., S. 162: „Kunst ist mehr als Kunst“.

Nach 1945, nach der Erfahrung des schrecklichen Versagens einer Kultur, die sie sich einst als Versprechen von Humanität gewählt hatte, spielt die Trias keine Rolle mehr. Im März 1944 wurden die Frankfurter Altstadt, das Opernhaus und das Goethehaus durch alliierte Luftangriffe zerstört. Als Karl Jaspers Ende 1943 aufgrund einer Zeitungsmeldung davon ausging, das Goethehaus sei zerstört, schrieb er am 28. November 1943 an Ernst Beutler, den Direktor des Freien Deutschen Hochstifts und Goethehauses, einen Brief, in dem er diese Zerstörung ein „Symbol ungeheuer“ nannte. Ein „Symbol ungeheuer“ hätte er auch die Zerstörung der Oper mit ihrer Widmung nennen können.

Nur in der bayerischen Verfassung wurde nach 1945 ungebrochen an der Trias festgehalten. In der ästhetischen Theorie, in der nun angeeigneten Selbstbeschreibung der Moderne taugte die Trias nur noch als Formel für eine verstaubte und banausische Ästhetik. Verpönt war es auch, von einer Botschaft, einer *message* des Kunstwerks zu reden.

Fortbestehen der Trias

Theorie und Praxis können bekanntlich getrennte Wege gehen. Wie steht es mit der Praxis, der Praxis des Schaffens von Kunstwerken, des Lesens, Betrachtens, Sehens, Hörens von Kunstwerken? Da zeigt sich, dass die Trias noch fortbesteht, nicht als Leitgestirn, natürlich nicht, aber stillschweigend, implizit, in niedrigerer Höhe und in modernisierter Form. Wir wäre es auch möglich, über Kunst zu reden, ohne Fragen der Moral, der Erkenntnis und des Schönen zu berühren? Ich wähle als Beispiel die Literatur, da ich damit auf meinem Feld bleibe. Doch möchte ich wenigstens Klees bekannten Satz zitieren, dass Kunst nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern „sichtbar“ macht.²⁰⁷ Dieser Satz kann doch als eine moderne Formulierung dafür gelesen werden, dass das Kunstwerk über das Sehen des Wechselspiels von Raum, Formen und Farben hinaus auch Wirklichkeit sichtbar machen will, also eine Dimension eröffnet, die Erkenntnis und moralisches Handeln überhaupt voraussetzt. In Filmbesprechungen kann man Sätze lesen, wonach ein Film hoffnungsvoll oder schockierend oder entlarvend oder tröstlich ist, trist-poetische Bilder zeigt, ein Problem mit Worten oder Bildern hat, eine große Geschichte erzählt, ein Laborexperiment ist, für Verständnis wirbt, nachdenklich macht. Dem Dirigenten Kent Nagano zufolge bietet die klassische Musik „Versprechen von Energie, Kraft, Erkenntnis, Inspiration, Trost und Glück, von geistiger Freiheit“.²⁰⁸ Kann man in diesen Formulierungen nicht auch das lustvolle, das Lebensgefühl stimulierende Spiel der intellektuellen, imaginativen und emotionalen Kräfte wiederfinden, das nach Kant ein Kunstwerk in uns erregt?

Die deutsche Literatur nach 1945 mit ihrem großen Thema der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, dem Weltkrieg, der Vernichtung der Juden, der Nachkriegszeit ist eine einzige Einrede gegen das avantgardistische Dogma. Selbstverständlich geht es

207 Paul Klee, *Kunst-Lehre*, hg. v. Günther Regel, Leipzig 1991, S. 60. Der Essay Klees, in dem dieses Zitat steht, erschien zuerst 1920.

208 Zit. nach: *Süddeutsche Zeitung*, 22.01.2015. – Zur Musik aufschlussreich: Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik und das Schöne*, München 1997; zur Malerei: Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, 2. Aufl. Berlin 2008.

ihr um Moral und um Erkenntnis, um das Gute und das Wahre, in seinem Scheitern und – selteneren – Gelingen. Selbstverständlich soll Literatur auch schön sein, nur vermeidet man die großen Worte und gebraucht man dafür andere, auf Sachlichkeit herabgestimmte Begriffe. Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* ist ein höchst artistischer, experimenteller und fesselnder Roman und er liefert direkt und indirekt Einsichten über den bösen Blick seines Ich-Erzählers Oskar Matzerath in die Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit, in die individuelle Schuld am Nationalsozialismus, an der Verfolgung und Ermordung der Juden.

Wie steht es im Umgang der Leser mit der Literatur? Die Leser erwarten nicht mehr, in ein ewiges Reich des Wahren, Guten und Schönen geführt zu werden. Aber sie erwarten, dass Literatur direkt oder indirekt mit dem zu tun hat, was einst mit der Trias überschrieben wurde. Sie erwarten, dass Literatur nicht nur unterhaltsam, spannend, entspannend, lustvoll ist, dass sie Empathie erregt, durch Emotionen wie Furcht, Kummer, Hoffnung und Mitleid führt, sondern auch zum Nachdenken anregt, belehrt, moralische Fragen aufwirft, moralische Verwicklungen und Konflikte erleben lässt, dass sie unsere Selbsterkenntnis, unsere Menschen- und Weltkenntnis erweitert und verändert. Wir Leser erwarten von der Literatur irgendwie auch eine Antwort auf die Frage, wer wir sind und wie wir leben wollen. Diese Erwartung richten wir natürlich nicht an jedes Werk. Wir vergnügen uns auch am Witz, am amüsanten, humorvollen Sketch, am geistreichen Aphorismus, an der zerstreuten Erzählung, der treffenden, boshafte Satire. Es gibt viele literarische Gattungen mit je unterschiedlichen Wirkungsabsichten. Nach einer Repräsentativbefragung des Emnid-Instituts und der Universität Bielefeld Anfang der 1980er Jahre gab die Mehrheit der Befragten an, gute Literatur soll direkt oder indirekt etwas über die Welt herausfinden, sie soll stilistisch anspruchsvoll sein und sie soll, direkt oder indirekt, moralisch wichtige Themen behandeln. Die Lektüre soll Kopf und Herz zugleich fesseln.²⁰⁹ Nach Günter Kunert hatten die Leser in der DDR von der Literatur Aussagen zum „Sinn des Lebens“ und eine „unrelativierbare Wahrheit“ erwartet.²¹⁰ Diese große Bedeutung der Literatur hatte natürlich auch etwas mit der politischen Situation in der DDR zu tun.

209 Vgl. Siegfried J. Schmidt, Das „Wahre, Schöne, Gute“? Literatur als soziales System. Funkkolleg Medien und Kommunikation. Hessischer Rundfunk. 17. Kollegstunde, Frankfurt a. M. 1990, S. 29 f.

210 Günter Kunert, *Die Schreie der Fledermäuse*, Wien 1979, S. 375.

Die Leser sind „natürlich“ davon überzeugt, stellt der Literaturkritiker Hubert Winkels fest, „dass gute Literatur zu schreiben und zu lesen auch eine moralische, ja eine grundsätzlich zivilisierende Funktion hat.“²¹¹ Dieser Erwartung der Leser, dass Literatur auch moralische Probleme behandelt, Einsichten in das Leben vermittelt, entspricht ja die Literatur. Jedem Leser werden Beispiele einfallen.

In der Praxis der Literaturkritik wird eine Erwähnung der Trias vermieden. Die Orientierung an Fragen der Schönheit, der Moral und der Wahrheit wird vielmehr begrifflich und analytisch modernisiert. Die Rede von der Form, der Sprache, der Struktur, dem Stil beerbt die Rede vom Schönen. Die Aufmerksamkeit auf Wahrscheinliches, Glaubwürdiges, Realistisches, Authentisches, auf Welterkundung richtet sich auf ein Wahres. Die Frage nach dem Guten wird beerbt durch die mehr oder minder stillschweigende Frage nach einem gelingenden oder scheiternden humanen Leben. Die Wertung z. B., ein Roman sei spannend und unterhaltsam, ist, wie man zugeben wird, eine ästhetische Wertung. Sie bezieht sich auf die spezifische Verknüpfung der Handlung, die Konstruktion der Figuren, den sprachlichen Stil, auf die Erzeugung einer emotionalen Teilnahme. Es ist aber offensichtlich, dass dabei auch implizite Annahmen und Urteile über Glaubwürdiges, Wahrscheinliches und Moralisches eine Rolle spielen. So kann in Literaturkritiken z. B. ein Werk „tief bewegend“ genannt, eine Rollenprosa als nicht glaubwürdig beurteilt werden, kann bemängelt werden, dass die Sprache sich nicht „ins Offene und Ungesicherte“ wagt, oder gelobt werden, dass schlüssig erzählt wird, kann der Leser an der Wahrheit eines Romans nicht vorbeikommen. Ein Kritiker schreibt über Dirk von Petersdorffs Gedichtband *Sirenenpop*, dass hier eine „anonyme, generationstypische Stimme“ spricht, dass die „freirhythmischen Flächentexte“ zwischen „Lamento und strikter Beobachtung“ changieren und der Autor seine „traurigen Befunde eher im leichten Ton“ bringt. (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.10.2014) Der Ausdruck „generationstypische Stimme“ soll auch die moralische Befragung dieser Generation in den Gedichten treffen. Über Richard Powers Roman *Orfeo* heißt es, er sei „gelehrt und durchdacht und zugleich anrührend, spannend und ‚schön‘, in einem ganz elementaren, poetischen Sinn.“ (Süddeutsche Zeitung, 07.10.2014) Das Prädikat ‚schön‘ wird noch etwas verlegen in Anführungszeichen gesetzt! Ein anderer Roman stellt für den Kritiker Fragen danach, „was wir über

211 Hubert Winkels, *Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995–2005*, Köln 2005, S. 38.

uns wissen und was das Bild, das andere sich von uns machen, in uns bewirkt.“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.02.2013)

Erinnert sei auch an die in jüngster Zeit sehr stark mit moralischen und politischen Argumenten geführten Debatten um Peter Handke und Botho Strauß, um Christa Wolfs *Was bleibt*, um Martin Walsers *Tod eines Kritikers*, über die Mitgliedschaft in der Waffen-SS des jungen Günter Grass, über den Fall Esra, der das Bundesverfassungsgericht beschäftigte (siehe oben S. 44 f.), aber schon an die Implikationen und Diskussionen des Adorno-Satzes Anfang der 1950er Jahre, wonach ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben barbarisch sei.²¹² Im Literarischen Quartett Marcel Reich-Ranickis hörte man selbstverständlich ästhetische und moralische Urteile und Urteile, die eine Wahrheit im Kunstwerk einfordern. Das lag auch an den besonderen Maßstäben Reich-Ranickis. In einer instruktiven Untersuchung der Debatten um Strauß, Grass, Walser, Handke, Wolf und Biller und eines Korpus von Literaturkritiken des Zeitraums von 1990 bis 2008 kommt Sabine Buck zum Ergebnis, dass die Kritiker durchweg sowohl ästhetisch als auch moralisch argumentieren. Auch der Gewinn von Einsichten ist ein wichtiges Urteilskriterium.²¹³ Dieser Befund entspricht auch einer Untersuchung von Literaturkritiken im Zeitraum von 1730 bis 1980, in der zudem gezeigt werden konnte, dass auch gattungsspezifische Vorgaben bei der Bewertung eine Rolle spielen. Bei Dramen werden vor allem die Erzeugung von Affekten wie Furcht, Sympathie, Mitleid, Hoffnung, bei Romanen vor allem die intellektuellen Anregungen, bei Gedichten vor allem die Verbindung von Wahrheit und Schönheit herausgestellt.²¹⁴ Die stillschweigende Orientierung der Autoren, Kritiker und Leser an den Fragen des Schönen, des Wahren und des Guten ist so manifest, dass man sich über die hartnäckige Tradition der avantgardistischen Selbsttäuschung bis heute wundern muss.

Seit den letzten zehn, fünfzehn Jahren ist im kulturellen Diskurs eine Renaissance der Rede vom Schönen erkennbar. Mit ihr verliert offenbar auch die Erwähnung der Trias ihre Peinlichkeit. Sibylle Lewitscharoff überschreibt ihre Zürcher und Frankfurter Poetik-Vorlesungen von 2011 sogar mit dem nur auf den ersten Blick ironischen

212 Vgl. Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter, hg. v. Petra Kiedaisch, Stuttgart 1995.

213 Sabine Buck, Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutscher Literaturkritik, Paderborn 2011.

214 Michael Kienecker, Prinzipien literarischer Wertung, Göttingen 1989.

Titel *Vom Guten, Wahren und Schönen*.²¹⁵ In der Musik von Bach, bekennt der Sänger Christian Gerhaher, höre er in jedem Ton das „Desiderat einer ewigen Wahrheit“ im Sinne des „Wahren, Schönen, Guten.“ Diese Werte verkörpern für ihn zwar nur ein „Ideal“, das sich nicht erreichen lässt, „aber man kann sich ihm annähern: mit Wahhaftigkeit.“ (Süddeutsche Zeitung Magazin, 23.01.2015) Der englische Titel *Still Alice*, Titel eines Films über eine Frau, die an Alzheimer erkrankt, ist von einer Zuschauerin zu recht „schön“ genannt worden. Er ist rhythmisch und euphonisch eingängig und fasst mit minimalen Mitteln auf eine lapidare, prägnante Weise den Film zusammen. Er gibt Vieles zu denken und lässt offen, ob er als Aussage oder als Frage gemeint ist. Oder suggeriert der Rhythmus eine Aussage? So bringt sich der Titel in ein Schweben, das schön genannt werden kann. Den altmodischen Fragen nach dem Wahren, Schönen und Guten von Kunstwerken entkommt man nicht. Wie denn auch sonst, da solche Werke „uns zum Ernst und zum Spiele, zur Ruhe und zur Bewegung, zur Nachgiebigkeit und zum Widerstand, zum abstrakten Denken und zur Anschauung wenden.“ (*Ästhetische Briefe*, 22. Brief)

215 Vgl. auch Günter Figal, Über die Schönheit der modernen Kunst, in: Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 9, 2010, S. 117–128; Martin Seel, Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens und Handelns und anderer Künste, Frankfurt a. M. 2014, bes. S. 269 ff. Als jüngstes Beispiel die Vortragsreihe der Bayerischen Akademie der schönen Künste unter dem Titel „Was ist noch schön an den Künsten?“, kommentiert in der Süddeutschen Zeitung unter dem Titel „Die Schönheit ist tot, es lebe die Schönheit“, 18.12.2014.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

- Adorno, Theodor W., Gesammelte Schriften, hg. v. Gretel Adorno/
Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970–1986.
- Alstedt, Johann Heinrich, Encyclopaedia, Herborn 1630, ND Stutt-
gart-Bad Cannstatt 1989/90.
- Ast, Friedrich, System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der
Ästhetik, Leipzig 1805.
- Baudelaire, Charles, Curiosités esthétiques. L'Art romantique, hg. v.
Henri Lemaitre, Paris 1962.
- Ders., Correspondance générale, hg. v. Jacques Crépet, Paris 1947–1948.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, Metaphysica, 6. Aufl. Halle 1779.
- Ders., Texte zur Grundlegung der Ästhetik, hg. v. Hans Rudolf
Schweizer, Hamburg 1983.
- Bouterwek, Friedrich, Grundriss akademischer Vorlesungen über die
Ästhetik, Göttingen 1797.
- Briefe an J. F. Herbart, hg. v. Theodor Fritzsich, Langensalza 1912.
- Büchner, Ludwig, Kraft und Stoff. Volksausgabe, Leipzig 1902.
- Burkhard, Jacob, Über das Studium der Geschichte. Der Text der
,Weltgeschichtlichen Betrachtungen' auf Grund der Vorarbeiten
von Ernst Ziegler nach den Handschriften hg. v. Peter Ganz, Mün-
chen 1982.
- Busch, Wilhelm, Sämtliche Bildergeschichten, hg. v. Rolf Hochhuth,
Gütersloh o.J.
- Calker, Friedrich, Urgesetzlehre des Wahren, Guten und Schönen,
Berlin 1820.
- Chamisso's gesammelte Werke, hg. v. Max Koch, 2. Aufl. Stuttgart o. J.
- Clemens, Aloys, Schiller im Verhältnis zu Goethe, Frankfurt a. M.
1857.
- Cousin, Victor, Cours de philosophie, professé à la Faculté des Lettres
pendant l'année 1818, Paris 1836, ND Genève 2000.
- Ders., Du Vrai, du Beau et du Bien, 6. Aufl. Paris 1857.
- Diderot, Denis, Oeuvres Romanesques, hg. v. Henri Bénac, Paris 1962.
- Fechner, Gustav Theodor, Vorschule der Ästhetik, 2. Aufl. Leipzig
1897–1898.

- Ficino, Marsilio, *The Philebus Commentary*, hg. v. Michael J.B. Allen, Berkeley 1975.
- Ders., *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Übers. v. Karl P. Hasse, hg. v. Paul R. Blum, Hamburg 1984.
- Gernhardt, Robert, *Vom Schönen, Guten, Baren*, Frankfurt a. M. 2007.
- Fichte, Johann Gottlieb, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1962ff.
- Ders., *Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Leipzig 1845–1846, ND Berlin 1971.
- Ders., *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, hg. v. Wilhelm G. Jacobs, Hamburg 1970.
- Fontane, Theodor, *Sämtliche Werke*, hg. v. Walter Keitel/Helmut Nürnberger, Darmstadt 1962–1997.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz u. a., 9. Aufl. München 1982.
- Ders., *Sämtliche Werke*. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter u. a., München 1986–2014.
- Ders., *Weimarer Ausgabe*, Weimar 1887–1919, ND München 1987.
- Goethes *Gespräche*, hg. v. Wolfgang Herwig, München 1998.
- Haeckel, Ernst, *Die Welträtsel*, II. Aufl. Stuttgart 1919, ND Stuttgart 1984.
- Härtling, Peter, *Meine Lektüre. Kunst als Widerstand*, hg. v. Klaus Siblewski, Neuwied 1981.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke*, hg. v. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1972.
- Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M. 1975 ff.
- Heine, Heinrich, *Sämtliche Schriften*, hg. v. Klaus Briegleb, Berlin 1981.
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913.
- Ders., *Werke*, hg. v. Martin Bollacher u. a., Frankfurt a. M. 1985–2000.
- Hessisches Album für Literatur, hg. v. Franz Dingelstedt, Kassel 1838.
- Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992–1994.
- Hülsemann, Friedrich, *Über das Wahre, Gute und Schöne: drei Dialoge des Plato. Theatetos, Philebos, Hippias d. Gr.*, Leipzig 1807.
- Humboldt, Wilhelm v., *Gesammelte Schriften*. Akademie-Ausgabe, Berlin 1903–1936.
- Jacobi, Friedrich Heinrich, *Werke*, Leipzig 1815–1825.
- König, Johann Ulrich, *Des Freyherrn von Cani[t]z Gedichte*, Mehrenteils aus seinen eigenhändigen Schrifften verbessert und vermehret, Mit Kupffern und Anmerckungen, Nebst dessen Leben, und Einer

- Untersuchung Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst, Leipzig 1727.
- Kant, Immanuel, Gesammelte Schriften. Akademie-Ausgabe, Berlin 1902 ff.
- Ders., Kritik der reinen Vernunft, hg. v. Raymund Schmidt, Hamburg 1956
- Ders., Kritik der Urteilskraft, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1959.
- Ders., Kleinere Schriften zur Geschichtsphilosophie, Ethik und Politik, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1964.
- Ders., Kritik der praktischen Vernunft, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1967.
- Kunert, Günter, Die Schreie der Fledermäuse, Wien 1979.
- Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter, hg. v. Petra Kiedaisch, Stuttgart 1995.
- Meier, Georg Friedrich, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, Halle 1748–1750.
- Meister, Leonhard, Berühmte Züricher, Basel 1782.
- Mendelssohn, Moses, Über die Empfindungen, Berlin 1755.
- Ders., Ästhetische Schriften, hg. v. Anne Pollok, Hamburg 2006.
- Moritz, Karl Philipp, Schriften zur Ästhetik und Poetik, hg. v. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962.
- Muratori, Ludewig Anton, Kritische Abhandlung von dem guten Geschmack in den schönen Künsten und Wissenschaften, Augsburg 1772.
- Musil, Robert, Gesammelte Werke, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978.
- Niethammer, Friedrich Immanuel, Philantropismus – Humanismus. Texte zur Schulreform, bearb. v. Werner Hillebrecht, Weinheim/Berlin/Basel 1968.
- Nietzsche, Friedrich, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1980.
- Oertel, Friedrich, Rhapsodien über das Gute, Schöne und Wahre, Leipzig 1792.
- Plato, Philebus. Translated with Notes and Commentary by John C. B. Gosling, Oxford 1975.
- Platon, Phaidros. Übersetzung u. Kommentar v. Ernst Heitsch, 2. Aufl. Göttingen 1997.
- Ders., Philebos. Übersetzung und Kommentar v. Dorothea Frede, Göttingen 1997.
- Ders., Symposium. Übers. u. hg. v. Thomas Paulsen/Rudolf Rehn, Stuttgart 2006.

- Riedel, Friedrich Justus, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. Mit einer Einleitung und einem Register hg. v. Dietmar Till, Hildesheim/Zürich/New York 2010.
- Schelling, Friedrich Wilhelm, *Werke*, hg. v. Manfred Schröter, München 1927–1954.
- Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert, 4. Aufl. München 1967.
- Schillers Tod und Bestattung, hg. v. Max Hecker, Leipzig 1935.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften*, hg. v. Wolfdietrich Rasch, 2. Aufl. Darmstadt 1964.
- Ders., *Kritische Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. a., Paderborn 1958 ff.
- Schlegel, August Wilhelm, *Kritische Schriften und Briefe*, hg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1962–1974.
- Ders., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hg. v. Ernst Behler/Frank Jolles, Paderborn 1989 ff.
- Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper 3rd Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, hg. v. Philip Ayres, Oxford 1999.
- Ders., *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen*, hg. v. Benjamin Rand, London/New York 1900.
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Aufl. Leipzig 1792/94, ND Hildesheim/Zürich/New York 1994.
- Thomas von Aquin, *De veritate*. Ausgew., übers. u. hg. v. Albert Zimmermann, Hamburg 1986.
- Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf*, 8. Aufl. Berlin 1991.
- Wieland, Christoph Martin, *Gesammelte Schriften*. Akademie-Ausgabe, Berlin 1909 ff., ND Hildesheim 1986 ff.
- Wilde, Oscar, *Complete Works*, hg. v. Vyvyan Holland, London 1966
- Winckelmann, Johann Joachim, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*, 2. Aufl. Dresden 1771.

II. Sekundärliteratur

- Amann, Wilhelm, „Die stille Arbeit des Geschmacks“. Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung, Würzburg 1999.
- Arnsberg, Paul, *Die Geschichte der Frankfurter Juden seit der Französischen Revolution*. Bearb. v. Hans-Otto Schembs, Darmstadt 1983.
- Art.: Trias; Triaden, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u. a., Darmstadt 1971–2007, Bd. 10, Sp. 1479–1483.

- Art.: Geist, in: a.a.O., Bd. 3, Sp. 154–204.
- Art.: Geschmack, in: a.a.O., Bd.3, Sp. 444–456.
- Art.: Postulat, in: a.a.O., Bd. 7, Sp. 1146–1157.
- Art.: Vernunft; Verstand, in: a.a.O., Bd. 11, Sp. 748–863.
- Art.: Geschmack/Geschmacksurteil, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 2, S. 792–819.
- Art.: Mythos/mythisch/Mythologie, in: a.a.O., Bd. 4, S. 309–346.
- Art.: Geschmack, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Üding, Tübingen 1992–2012, Bd. 3, Sp. 870–901.
- Beierwaltes, Werner, Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus, in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, 1980, 11. Abh., S. 7–56.
- Beiser, Frederick, *Schiller as Philosopher*, Oxford 2005.
- Bohrer, Karl Heinz, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München 1978.
- Ders., *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt a. M. 1989.
- Ders., *Die Grenzen des Ästhetischen*, München 1998.
- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a. M. 1980.
- Braungart, Wolfgang, *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen*, Göttingen 2012.
- Brix, Michel, *Le Romantisme Français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Namur 1999.
- Brod, Max, *Über Franz Kafka*, Frankfurt a. M. 1974.
- Brokoff, Jürgen, *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen 2010.
- Bruyne, Edgar de, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brugge 1946.
- Buck, Sabine, *Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutscher Literaturkritik*, Paderborn 2011.
- Butzer, Günter, *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008.
- Cassirer, Ernst, *Die Platonische Renaissance und die Schule von Cambridge*, Leipzig/Berlin 1932.
- Claes, Viktor, *Is de vrijgevochten schoonheid een hond die in zijn eigen staart bijt? Over de scheiding van het goede, het ware en het schone in de moderne literatuur*, in: *Over literatuur en filosofie*, hg. v. Roger Duhamel, Leuven/Apeldoorn 1995, S. 40–50.
- Damerau, Burghard, *Die Wahrheit der Literatur*, Würzburg 2003.
- Davies, Stephen, *The artful species: aesthetics, art, and evolution*, Oxford 2012.

- Dehrmann, Mark-Georg, Das „Orakel der Deisten“. Shaftesbury und die deutsche Aufklärung, Göttingen 2008.
- Düsing, Klaus, Ästhetischer Platonismus bei Hölderlin und Hegel, in: Homburg v. d. Höhe in der deutschen Geistesgeschichte, hg. v. Christoph Jamme/Otto Pöggeler, Stuttgart 1981, S. 101–117.
- Figal, Günter, Über die Schönheit der modernen Kunst, in: Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 9, 2010, S. 117–128.
- Frackowiak, Ute, Der gute Geschmack: Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs, München 1994.
- Frank, Manfred, Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie, Frankfurt a. M. 1982.
- Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik, Reinbek bei Hamburg 1956.
- Früchtl, Josef, Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil, Frankfurt a. M. 1996.
- Gabriel, Gottfried, Vergegenwärtigung in Kunst, Literatur und Philosophie, in: Deutsches Jahrbuch Philosophie, Bd. 2: Lebenswelt und Wissenschaft, hg. v. Carl Friedrich Gethmann, Hamburg 2011, S. 726–745.
- Gadamer, Hans-Georg, Wahrheit und Methode, 2. Aufl. Tübingen 1965.
- Gaier, Ulrich, Formen und Gebrauch neuer Mythologie bei Herder, in: Herder Jahrbuch 2000, S. 111–133.
- Gethmann-Siefert, Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik, Bonn 1984.
- Götterpläne & Mäusegeschäfte. Schiller 1759–1805. Marbacher Katalog 58, hg. v. Heike Gfereis/Ulrich Raulff, 2. Aufl. Marbach a. N. 2005.
- Guyer, Paul, Kant and the Experience of Freedom, Cambridge 1996.
- Hansen, Frank-Peter, „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“. Rezeptionsgeschichte und Interpretation, Berlin/New York 1989.
- Haupt, Hermann, Karl Follen und die Gießener Schwarzen, Gießen 1907.
- Hegels Denkentwicklung in der Berner und Frankfurter Zeit, hg. v. Martin Bondeli/Helmut Linneweber-Lammerskitte, München 1999.
- Heitmann, Klaus, Der Immoralismus-Prozess gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert, Bad Homburg v. d. H. 1970.
- Herding, Klaus, Zur Trennung zwischen dem Wahren, Schönen und Guten in der Kunst der Moderne, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 48, 2003, S. 111–128.
- Hölderlin Texturen: „Gestalten der Welt“. Frankfurt a. M. 1796–1798, hg. v. Ulrich Gaier u. a., Tübingen 1996.

- Jacob, Joachim, *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*, Tübingen 2007.
- Kienecker, Michael, *Prinzipien literarischer Wertung*, Göttingen 1989.
- Kiesel, Helmut, *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004.
- Klein, Hannelore, *There is no disputing about taste: Untersuchungen zum englischen Geschmacksbegriff im achtzehnten Jahrhundert*, Münster 1967.
- Kreuzer, Johann, *Göttliche Begeisterung. Zur Reflexion des Schönen in der Antike*, in: *Vom Zauber des Schönen. Reiz, Begehren und Zerstörung*, hg. v. Konrad Paul Liessmann, Wien 2010, S. 41–66.
- Krug, Traugott, *Handbuch der Philosophie*, Leipzig 1821–1822.
- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978.
- Leinkauf, Thomas, *Der neuplatonische Begriff des ‚Schönen‘ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance*, in: *Neuplatonismus und Ästhetik: Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, hg. v. Verena Lobsien/Claudia Olk, Berlin 2011, S. 85–115.
- Lemberg, Margret, „Er war unser“. – Die Zentenarfeiern zum Geburtstag und Todestag Friedrich Schillers in Hessen, in: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 55, 2006, S. 149–180.
- Liessmann, Konrad Paul, *Ästhetische Empfindungen*, Wien 2009.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997.
- Menninghaus, Winfried, *Kunst als ‚Beförderung des Lebens‘. Perspektiven transzendentaler und evolutionärer Ästhetik*. Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 2006.
- Ders., *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011.
- Michel, Christoph, „Nänie – Vaterland – Magnificat“. Zu Goethes Trauer um Schiller, in: *Friedrich Schiller. Insel-Almanach auf das Jahr 2005*, hg. v. Hans-Joachim Sinn, Frankfurt a. M./Leipzig, S. 253–273.
- Mohr, Albert Richard, *Das Frankfurter Opernhaus 1880–1980*, Frankfurt a. M. 1980.
- Mythologie und Vernunft. Hegels ‚Ältestes Systemprogramm‘ des deutschen Idealismus*, hg. v. Christoph Jamme/Helmut Schneider, Frankfurt a. M. 1984.
- Oellers, Norbert, *Epilog zu Schillers Glocke*, in: *Goethe-Handbuch*, hg. v. Bernd Witte u. a., Stuttgart/Weimar 1996–1998, Bd. 1, S. 283–287.
- Platon-Handbuch*, hg. v. Christoph Horn u. a., Stuttgart/Weimar 2009.
- Platon-Lexikon*, hg. v. Christian Schäfer, Darmstadt 2007.
- Pöggeler, Otto, *Die neue Mythologie*, in: *Romantik in Deutschland*, hg. v. Richard Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 341–354.

- Rauterberg, Hanno, Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung, Frankfurt a. M. 2007.
- Recki, Birgit, Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel, München 1998.
- Dies., Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant, Frankfurt a. M. 2001.
- Rosenkranz, Karl, Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben, Berlin 1844, ND Darmstadt 1969.
- Sauder, Gerhard, Empfindsamkeit, Bd. 1, Stuttgart 1974.
- Schivelbusch, Wolfgang, Eine wilhelminische Oper, Frankfurt a. M. 1985.
- Schmidt, Siegfried J., Das „Wahre, Schöne, Gute“? Literatur als soziales System. Funkkolleg Medien und Kommunikation. Hessischer Rundfunk, 17. Kollegstunde, Frankfurt a. M. 1990.
- Schmücker, Reinold, Funktionen der Kunst, in: Wozu Kunst?, hg. v. Bernd Kleimann/Reinold Schmücker, Darmstadt 2001, S. 13–33.
- Schöne, Albrecht, Schillers Schädel, München 2002.
- Schulz, Gerhard, Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789–1830, München 1983–1989.
- Seel, Martin, Ästhetik des Erscheinens, München 2000.
- Ders., Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens und Handelns und anderer Künste, Frankfurt a. M. 2014
- Simmel, Georg, Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie, hg. v. Ingo Meyer, Frankfurt a. M. 2008.
- Spitzer, Manfred, Neuroästhetik. Gibt es eine Gehirnforschung zum Wahren, Schönen und Guten?, in: Neuroästhetik, hg. v. Martin Dresler, Leipzig 2009, S. 9–18.
- Sternberger, Dolf, Schriften, Frankfurt a. M. 1977–1996.
- Tree, Stephen, Moses Mendelssohn, Reinbek bei Hamburg 2007.
- Usener, Heinrich, Dreiheit: ein Versuch mythologischer Zahlenlehre, in: Rheinisches Museum 58, 1903, S. 1–48, 161–208, 321–326.
- Wild, Reiner, Goethes klassische Lyrik, Stuttgart 1999.
- Willems, Gottfried, Der Abschied vom Wahren-Schönen-Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne, Heidelberg 1998.
- Winkels, Hubert, Gute Zeiten. Deutsche Literatur 1995–2005, Köln 2005.
- Wolf Di Cecca, Christiane, Die Frankfurter „Alte Oper“. Baumono-graphie eines Opernhauses 1869–1880, Frankfurt a. M. 1997.

Anhang

«Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus»

eine Ethik. Da die ganze Metaphysik künftig in die Moral fällt – (wo von Kant mit seinen beiden praktischen Postulaten nur ein Beispiel gegeben, nichts erschöpft hat) so wird diese Ethik nichts anders als ein vollständiges System aller Ideen, oder, was dasselbe ist, aller praktischen Postulate sein. Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst, als einem absolut freien Wesen. Mit dem freien, selbstbewussten Wesen tritt zugleich eine ganze Welt – aus dem Nichts hervor – die einzig wahre und gedenkbare Schöpfung aus Nichts – Hier werde ich auf die Felder der Physik herabsteigen; die Frage ist diese: Wie muss eine Welt für ein moralisches Wesen beschaffen sein? Ich möchte unsrer langsamen an Experimenten mühsam schreitenden – Physik, einmal wieder Flügel geben.

So – wenn die Philosophie die Ideen, die Erfahrung die Data angibt, können wir endlich die Physik im Großen bekommen, die ich von spätern Zeitaltern erwarte. Es scheint nicht, dass die jetzige Physik einen schöpferischen Geist, wie der unsrige ist, oder sein soll, befriedigen könne.

Von der Natur komme ich aufs Menschenwerk. Die Idee der Menschheit voran – will ich zeigen, dass es keine Idee vom Staat gibt, weil der Staat etwas Mechanisches ist, so wenig als es eine Idee von einer Maschine gibt. Nur was Gegenstand der Freiheit ist, heißt Idee. Wir müssen also auch über den Staat hinaus! – Denn jeder Staat muss freie Menschen als mechanisches Räderwerk behandeln; und das soll er nicht; also soll er aufhören. Ihr seht von selbst, dass hier alle die Ideen, vom ewigen Frieden u.s.w. nur untergeordnete Ideen einer höhern Idee sind. Zugleich will ich hier die Prinzipien für eine Geschichte der Menschheit niederlegen, und das ganze elende Menschenwerk von Staat, Verfassung, Regierung, Gesetzgebung – bis auf die Haut entblößen. Endlich kommen die Ideen von einer moralischen Welt, Gottheit, Unsterblichkeit – Umsturz alles Aberglaubens, Verfolgung des Priestertums, das neuerdings Vernunft heuchelt, durch die Vernunft selbst. – Absolute Freiheit aller Geister, die die intellektuelle Welt in sich tragen, und weder Gott noch Unsterblichkeit außer sich suchen dürfen.

Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischem Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist, und dass Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind – Der Philosoph muss eben so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter. Die Menschen ohne ästhetischen Sinn sind unsre Buchstabenphilosophen. Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie. Man kann in nichts geistreich sein, selbst über Geschichte kann man nicht geistreich raisonnieren – ohne ästhetischen Sinn. Hier soll offenbar werden, woran es eigentlich den Menschen fehlt, die keine Ideen verstehen, – und treuherzig genug gestehen, dass ihnen alles dunkel ist, sobald es über Tabellen und Register hinaus geht.

Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.

Zu gleicher Zeit hören wir so oft, der große Haufen müsse eine sinnliche Religion haben. Nicht nur der große Haufen, auch der Philosoph bedarf ihrer. Monotheismus der Vernunft und des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft und der Kunst, dies ist, was wir bedürfen!

Zuerst werde ich hier von einer Idee sprechen, die, so viel ich weiß, noch in keines Menschen Sinn gekommen ist – wir müssen eine neue Mythologie haben, diese Mythologie aber muss im Dienste der Ideen stehen, sie muss eine Mythologie der Vernunft werden.

Ehe wir die Ideen ästhetisch, d. h. mythologisch machen, haben sie für das Volk kein Interesse und umgekehrt ehe die Mythologie vernünftig ist, muss sich der Philosoph ihrer schämen. So müssen endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muss philosophisch werden, und das Volk vernünftig, und die Philosophie muß mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen. Dann herrscht ewige Einheit unter uns. Nimmer der verachtende Blick, nimmer das blinde Zittern des Volks vor seinen Weisen und Priestern. Dann erst erwartet uns gleiche Ausbildung aller Kräfte, des Einzelnen sowohl als aller Individuen. Keine Kraft wird mehr unterdrückt werden, dann herrscht allgemeine Freiheit und Gleichheit der Geister! – Ein höherer Geist vom Himmel gesandt, muss diese neue Religion unter uns stiften, sie wird das letzte, größte Werk der Menschheit sein.²¹⁶

216 Orthographie und Zeichensetzung wurden vorsichtig modernisiert.

Johann Wolfgang von Goethe

Epilog zu Schillers Glocke

Wiederholt und erneut
bei der Vorstellung am 10. Mai 1815.

Freude dieser Stadt bedeute,
Friede sei ihr erst Geläute!

Und so geschah's! Dem fiedenreichen Klange
Bewegte sich das Land und segenbar
Ein frisches Glück erschien; im Hochgesange
Begrüßten wir das junge Fürstenpaar;
Im Vollgewühl, in lebensregem Drange
Vermischte sich die tät'ge Völkerschar,
Und festlich ward an die geschmückten Stufen
Die *Huldigung der Künste* vorgerufen.

Da hör' ich schreckhaft mitternächt'ges Läuten,
Das dumpf und schwer die Trauertöne schwellt.
Ist's möglich? Soll es unsern Freund bedeuten,
An den sich jeder Wunsch geklammert hält?
Den Lebenswür'd' gen soll der Tod erbeuten?
Ach! Wie verwirrt solch ein Verlust die Welt!
Ach! Was zerstört ein solcher Riss den Seinen!
Nun weint die Welt und sollten wir nicht weinen?

Denn er war unser! Wie bequem, gesellig
Den hohen Mann der gute Tag gezeit,
Wie bald sein Ernst, anschließend, wohlgefällig,
Zur Wechselrede heiter sich geneigt,
Bald raschgewandt, geistreich und sicherstellig
Der Lebensplane tiefen Sinn erzeugt,
Und fruchtbar sich in Rat und Tat ergossen;
Das haben wir erfahren und genossen.

Denn er war unser! Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte sich bei uns, im sichern Port,

Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

Nun schmückt' er sich die schöne Gartenzinne,
Von wannen er der Sterne Wort vernahm,
Das dem gleich ew'gen, gleich lebend'gen Sinne
Geheimnisvoll und klar entgegenkam.
Dort, sich und uns zu köstlichem Gewinne,
Verwechselt' er die Zeiten wundersam,
Begegnet' so, im Würdigsten beschäftigt,
Der Dämmerung, der Nacht, die uns entkräftigt.

Ihm schollen der Geschichte Flut auf Fluten,
Verspülend, was getadelt, was gelobt,
Der Erdbeherrscher wilde Heeresgluten,
Die in der Welt sich grimmig ausgetobt,
Im niedrig Schrecklichsten, im höchsten Guten
Nach ihrem Wesen deutlich durchgeprobt. –
Nun sank der Mond und, zu erneuter Wonne,
Vom klaren Berg herüber stieg die Sonne.

Nun glühte seine Wange rot und röter
Von jener Jugend, die uns nie entfliegt,
Von jenem Mut, der, früher oder später,
Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,
Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter
Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt,
Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
Damit der Tag dem Edlen endlich komme.

Doch hat er, so geübt, so vollgehaltig
Dies bretteerne Gerüste nicht verschmäht,
Hier schildert' er das Schicksal, das gewaltig
Von Tag zu Nacht die Erdenachse dreht,
Und manches tiefe Werk hat, reichgestaltig,
Den Wert der Kunst, des Künstlers Wert erhöht.
Er wendete die Blüte höchsten Strebens,
Das Leben selbst, an dieses Bild des Lebens.

Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritte
Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß,

Durch Zeit und Land, der Völker Sinn und Sitte,
Das dunkle Buch mit heiterm Blicke las;
Doch wie er atemlos in unsrer Mitte
In Leiden bangte, kümmerlich genas,
Das haben wir in traurig schönen Jahren,
Denn er war unser, leidend miterfahren.

Ihn, wenn er vom zerüttenden Gewühle
Des bittern Schmerzes wieder aufgeblickt,
Ihn haben wir dem lästigen Gefühle
Der Gegenwart, der stockenden, entrückt,
Mit guter Kunst und ausgesuchtem Spiele
Den neubelebten edlen Sinn erquickt,
Und noch am Abend vor den letzten Sonnen
Ein holdes Lächeln glücklich abgewonnen.

Er hatte früh das strenge Wort gelesen,
Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut.
So schied er nun, wie er so oft genesen;
Nun schreckt uns das, wofür uns längst gegraut.
Doch schon erblicket sein verklärtes Wesen
Sich hier verklärt, wenn es hernieder schaut.
Was Mitwelt sonst an ihm beklagt, getadelt,
Es hat's der Tod, es hat's die Zeit geadelt.

Auch manche Geister, die mit ihm gerungen,
Sein groß Verdienst unwillig anerkannt,
Sie fühlen sich von seiner Kraft durchdrungen,
in seinem Kreise willig festgebannt:
Zum Höchsten hat er sich emporgeschwungen,
Mit allem, was wir schätzen, eng verwandt.
So feiert Ihn! Denn was dem Mann das Leben
Nur halb erteilt, soll ganz die Nachwelt geben.

So bleibt er uns, der vor so manchen Jahren –
Schon zehne sind's! – von uns sich weggekehrt!
Wir haben alle segnenreich erfahren,
Die Welt verdank' ihm, was er sie gelehrt;
Schon längst verbreitet sich's in ganze Scharen,
Das Eigenste, was ihm allein gehört.
Er glänzt uns vor, wie ein Komet entschwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.²¹⁷

Namenregister

- Adelung, Johann Christoph 16
Adorno, Theodor W. 39, 97, 103, 108
Alstedt, Johann Heinrich 14f.
Ast, Friedrich 57
Augustin 14
Bach, Johann Sebastian 109
Baudelaire, Charles 96–99, 102
Baumgarten, Alexander Gottlieb
36, 49, 69f., 75
Beethoven, Ludwig van 9, 43
Beulwitz, Caroline von 55
Beutler, Ernst 104
Biller, Max 44, 108
Bohrer, Karl Heinz 50
Bouhours, Dominique 30
Breitinger, Johann Jakob 54
Brentano, Clemens 10
Brod, Max 15
Bruno, Giordano 65
Brüder Grimm 13
Büchner, Georg 52
Büchner, Ludwig 90f.
Buck, Sabine 108
Bürger, Gottfried August 54, 82
Burckhardt, Jacob 90
Busch, Wilhelm 93f.
Caesar, Gaius Julius 13
Calderón de la Barca, Pedro 9
Carl Friedrich, Erbprinz
von Weimar 84
Chamisso, Adalbert von 58f.
Cherubini, Luigi 9
Claudius, Matthias 85
Commanville, Caroline 15
Constant, Benjamin 100f.
Corneille, Pierre 9
Cotta, Johann Friedrich von 80, 82
Cousin, Victor 99f.
Crabb Robinson, Henry 100f.
Creizenach, Theodor 11
Crousaz, Jean Pierre de 30
Dante 9
Darwin, Charles 91
Descartes, René 14
Diderot, Denis 13
Dingelstedt, Franz von 89
Dionysius Areopagita 14
Dubos, Jean-Baptiste 30
Fechner, Gustav Theodor 91
Fichte, Johann Gottlieb 40, 62f.,
65, 67, 70f.
Ficino, Marsilio 22f.
Flaubert, Gustave 15
Fontane, Theodor 93f.
Gautier, Théophile 99
George, Stefan 96
Gerhaher, Christian 109
Goebbels, Josef 102
Goethe, Wolfgang von 10f., 14, 59f.,
75, 79–83, 85–88, 95f., 100f.
Gontard, Susette 56, 62
Gracián, Baltasar 30
Grass, Günter 106, 108
Haeckel, Ernst 90f.
Hamann, Johann Georg 73
Handke, Peter 108
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 39, 41,
53, 59–63, 69, 73, 75–77, 95, 97, 99
Heidegger, Martin 39, 97, 103
Heine, Heinrich 60, 94, 96, 101
Heinrich von Gent 14
Heitmann, Klaus 99
Herder, Johann Gottfried 24, 36, 53,
59, 63, 67, 73–75, 100
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 43
Hölderlin, Friedrich 40f., 56, 61f., 69,
72–74, 95, 97
Homer 9
Horaz 9
Humboldt, Wilhelm von 43, 59, 80
Jacobi, Friedrich Heinrich 57
Jaspers, Karl 104
Jordan, Wilhelm 9
Kafka, Franz 15, 103

- Kant, Immanuel 14, 27, 31f., 36f.,
 39–43, 47–49, 51, 54, 57, 60, 62–67,
 69, 71–73, 94, 97, 99–101, 105
 Klee, Paul 105
 Kleist, Heinrich von 95
 König, Johann Ulrich 29–31, 33f., 36
 Körner, Christian Gottfried 54–56, 64,
 73, 87
 Kunert, Günter 106
 Lavoisier, Antoine Laurent de 66
 Lengefeld, Caroline von 87
 Lessing, Gotthold Ephraim 9, 67, 75
 Lewitscharoff, Sibylle 108
 Lope de Vega, Félix 9
 Lorenzo de' Medici 23
 Lucae, Richard 9
 Maria Pawlowna, Großherzogin
 von Sachsen-Weimar 84
 Meier, Georg Friedrich 36, 70
 Meister, Leonhard 54
 Mendelssohn, Moses 33–36, 41
 Meyer, Conrad Ferdinand 80
 Meyerbeer, Giacomo 9
 Molière 9
 Moritz, Karl Philipp 41, 54
 Mozart, Wolfgang Amadeus 9f., 80
 Muratori, Lodovico 29f., 36
 Musil, Robert 103
 Nagano, Kent 105
 Niethammer, Friedrich Immanuel 58
 Nietzsche, Friedrich 90, 94, 102
 Petersdorff, Dirk von 107
 Platon 19–24, 33, 62f., 68f., 72, 90
 Plotin 14
 Poe, Edgar Allan 98
 Powers, Richard 107
 Prutz, Robert 60
 Regner von Bleyleben, Irma 90
 Reich-Ranicki, Marcel 108
 Reichardt, Johann Friedrich 48
 Reinhold, Karl Leonhard 62
 Riedel, Friedrich Justus 35–37
 Rosenzweig, Franz 61
 Rousseau, Jean-Jacques 63, 66
 Rückert, Friedrich 89
 Runge, Philipp Otto 95
 Rushdie, Salman 102
 Schelling, Friedrich Wilhelm 40f., 57,
 61f., 73f., 76, 97, 99–101
 Schiller, Friedrich von 9, 34, 41–45, 47,
 49–51, 54–56, 59f., 62–65, 67–74,
 79–88, 94f., 97, 100f.
 Schlegel, August Wilhelm 76
 Schlegel, Friedrich 42f., 50f., 59
 Schulz, Gerhard 59
 Seel, Martin 40
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper,
 Third Earl of 24–26, 29f., 33, 35,
 41, 96
 Shakespeare, William 9
 Sokrates 20f., 23, 68
 Spinoza, Baruch de 65
 Staël, Madame de 100
 Stein, Charlotte von 80
 Sternberger, Dolf 93
 Stoltze, Adolf 12
 Stoltze, Friedrich 12
 Strauß, Botho 108
 Sulzer, Johann Georg 24, 27, 37
 Thomas von Aquin 14
 Thomasius, Christian 30
 Vergil 9
 Vulpius, Christiane 80
 Walser, Martin 108
 Weber, Carl Maria von 9
 Weber, Max 103
 Wieland, Christoph Martin 33, 36, 54,
 67, 100
 Wilde, Oscar 101
 Wilhelm I., Kaiser 9
 Willemer, Marianne von 11
 Winckelmann, Johann Joachim 41
 Winkels, Hubert 107
 Wolf, Christa 108
 Zelter, Carl Friedrich 80