

Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Deutsches Institut
Hauptseminar: Hauptwerke der Literaturtheorie
Leitung: PD Dr. habil. Stefan Trappen
Sommersemester 2002

Poetik oder Philosophie?
Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische
Dichtung“

Name: Matthias Mader
Adresse: Lotharstr. 5
55116 Mainz
Telefon: 06131 – 268916
E-Mail: matthias.mader@web.de
Fächer: Dt. Philologie (HF, 6. Semester)
Publizistik (NF, 6. Semester)
Musikwissenschaft (NF, 6. Semester)

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
2	Grundsätzliches	3
2.1	Umfeld	3
2.2	Argumentation	4
2.3	Die poetologische Wende	5
3	Dichtung zwischen Geschichte und Gesellschaft	7
3.1	Historisierung der Poetik	10
4	Naive Dichtkunst	14
4.1	Natur und Naturschönes	14
4.2	Naivität	15
4.3	Genie	17
4.4	Naive Dichter und ihre Dichtung	20
5	Sentimentalische Dichtkunst	21
5.1	Allgemeines	21
5.2	Differenzierung	26
5.3	Satire	27
5.4	Elegie	29
5.5	Idylle	31
6	Das Verhältnis von naiver zu sentimentalischer Empfindung	34
6.1	Goethe	34
6.2	Gegenstände	36
6.3	Individualität und Idealität	37
6.4	Das Verhältnis naiv—sentimentalisch	38
7	Konsequenzen	41
8	Schluss	43
9	Quellen und Literatur	45
	Quellen	45
	Literatur	45

1 Einleitung

Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ hat in der Zeit seit ihrer Entstehung 1795 viele Etikettierungen erhalten. Fast alle treffen in einer mehr oder weniger speziellen Hinsicht auch zu, ohne doch den Kern der Schrift zu erfassen. Die meisten versammelt Koopmann: Er bezeichnet die Abhandlung u.a. als „eine Ortsbestimmung der Moderne“¹, als „eine kulturphilosophische Schrift großen Ausmaßes“², ebenso aber auch als „Ausdruck der freundschaftlichen Auseinandersetzung mit Goethe“ und als „Auseinandersetzung mit der Antike“; daneben ist sie für ihn „aber auch eine Literaturgeschichte“³, schließlich sieht er sie als „eines der wichtigsten klassischen Manifeste“ und dazu noch sei sie auch eine „Kulturkritik im weitesten Sinne“⁴. Diese verwirrende Vielfalt rührt natürlich daher, dass Schiller hier eben nicht mehr eine „normale“ Poetik geschrieben hat, sondern den Versuch unternimmt, die Poetik mit Hilfe philosophischer, geschichtlicher und anthropologischer Argumente zu begründen. Jedenfalls ist „Über naive und sentimentalische Dichtung“ eines nicht: Eine normative Poetik, die dem Dichter auf die eine oder andere Art Anweisungen gibt bzw. geben kann. Sie ist noch nicht einmal eine (reine) Gattungstheorie. Sie ist also weder eine praktisch ausgerichtete Poetik noch eine rein ästhetische, d.h. philosophische Schrift, sondern in der für Schiller typischen Weise⁵ werden in ihr die ästhetischen Probleme eng und unlösbar mit moralischen verknüpft.

Mit dieser knappen Charakterisierung der Abhandlung dürfte bereits klar geworden sein, dass sie dem heutigen Leser nicht unproblematisch erscheint. Die grundlegende Problematik der Schrift ist dabei der Umstand, dass die prinzipielle Systematik und die prinzipiell systematische Argumentation in manchem Detail gerade in ihr Gegenteil umschlägt: „Der Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ kann angemessen nur verstanden werden, wenn seine Antinomien und Äquivokationen nicht unterschlagen, sondern gedeutet werden [...]. Bedingung der Möglichkeit einer solchen Deutung ist die Einsicht, daß der Aufsatz kein System von Sätzen ist [...], sondern das Dokument eines ‚work in progress, der Erkenntnis.“⁶

Vor diesem Hintergrund will diese Arbeit die Behandlung der Abhandlung anhand verschiedener wichtiger, mehr oder weniger zentraler und wegweisender Begriffe in (hoffentlich) logischer Abfolge unternehmen. Dabei sollen nicht nur die Begriffe selbst dargelegt werden, sondern auch ein Blick auf die Argumentation Schillers geworfen werden. Eine gewisse Redundanz in den Ausführungen war deshalb nicht zu vermeiden, was sich auch in den vielen Querverweisen niederschlägt. Bevor

¹Helmut Koopmann: Über Naive und Sentimentalische Dichtung. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1998, S. 627.

²Koopmann: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, S. 627.

³Schiller ist da anderer Meinung: „Aber mein Zweck ist nicht, eine Geschichte der deutschen Dichtkunst zu schreiben“ Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Band 20: Philosophische Schriften. Erster Teil. Herausgegeben von Benno von Wiese und Mitwirkung von Helmut Koopmann. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1962, S. 458 (458). Der Text der Abhandlung wird im weiteren direkt im Text unter Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

⁴Koopmann: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, S. 635.

⁵Vgl. etwa auch seine Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“.

⁶Peter Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung. In: Lektüre und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 97.

aber im Detail die Schillerschen Begriffe und ihr System in Augenschein genommen werden, wird im 1. Kapitel ein Überblick über die Grundlagen, die generelle Argumentationsweise und erste Folgerungen, die sich daraus ergeben, unterbreitet. Dabei werden manche Details der weiteren Arbeit bereits vorweggenommen. Nach der allgemein gehalten Betrachtung der Rolle, Aufgabe und Definition der Dichtung überhaupt und einem Exkurs zur Historisierung der Poetik wird dann zunächst das Feld der naiven Empfindung mit seinen Hauptbegriffen der Natur, der Naivität und des Genies beschrieben und ihre Auswirkungen auf die Dichter und ihre Werke gezeigt. Analog wird mit dem Bereich der sentimentalischen Empfindung verfahren, wobei hier die drei Dichtungsarten der Satire, der Elegie und der Idylle besonderes Interesse verdienen. Die Probleme, die sich aus der Abgrenzung dieser beiden Felder zueinander ergeben, stehen im Mittelpunkt des nächsten Kapitels, das sich dabei natürlich auch um das Problem der Einordnung Goethes in Schillers Systematik kümmern wird. Schließlich sollen vergleichbar mit dem knappen Überblick über die Voraussetzung der Abhandlung auf einige ihrer Konsequenzen und Folgen hingewiesen werden. Damit dürften die wichtigsten Teile der Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ erfasst worden sein – wobei natürlich noch vieles ungesagt bleiben muss.

2 Grundsätzliches

2.1 Umfeld

Das geistige Umfeld, in dem sich Schiller zu Anfang der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts bewegte, kann hier natürlich nicht vollständig nachgezeichnet werden. Deshalb mögen an dieser Stelle einige Hinweise genügen. Dabei ist zu beobachten, dass – vergleichbar mit der Französischen Revolution auf dem Gebiet der Politik – „auch das deutsche Denken in den neunziger Jahren nur Teil eines größeren Prozesses [ist], in dem sich Europa zur modernen Industriegesellschaft wandelte.“⁷ Zu diesem Prozess, der sich nicht nur im Gebiet der Politik, der Philosophie und der Popularwissenschaften, sondern auch im Bereich der Kunst ausdrückt, gehört auch eine Dichtungstheorie, die die moderne Dichtung gegenüber der Antiken rechtfertigt und begründet und so eine theoretisch abgesicherte Legitimation der Moderne und ihrer spezifischen künstlerischen Arbeitsweisen leisten kann.

Schillers Denken ist bekanntermaßen nachdrücklich von der Lektüre der Kantischen Kritiken geprägt. In Bezug auf die Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ ist es vor allem dessen „Kritik der Urteilskraft“, die Schiller nicht nur Anregungen (z.B. in Hinblick auf das Erhabene) gab, sondern ihm auch Anlass zu Abgrenzungs- bzw. Erweiterungsversuchen war.⁸

Bei der Betrachtung des Naiven steht Schiller in einer Tradition, die sich sowohl in Frankreich als auch in Deutschland das gesamte 18. Jahrhundert um diesen Begriff bemüht hat. Wichtige

⁷Gerhard Schulz: Theoretische Grundlagen für die literarische Entwicklung nach 1789. In: Gerhard Schulz (Hrsg.): Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution. Band 7. 2. Auflage. München: Beck 2000, S. 157.

⁸Hingewiesen sei nur auf Schillers Versuch, gegen über der Kantischen Subjektivierung der Kunst dieser (wieder) eine objektive Begründung und so einen objektiven Maßstab zu geben.

Schriften für Schiller waren die von Wieland, Sulzer, Mendelssohn und natürlich der entsprechende Abschnitt (§ 54) in Kants „Kritik der Urteilskraft“.⁹ Auch die französische „Querelle des anciens et des modernes“ ist der Hintergrund, vor dem die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Antike und Moderne zueinander nicht nur bei Schiller, sondern auch bei Friedrich Schlegel stattfindet.¹⁰ Neben dieser selbst schon als Teil der Geschichte anzusehenden Debatte um den geschichtlichen Ort der Antike und der Moderne in Frankreich gehört sicher auch Christian Garves „Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller“ zu den Vorläufern und Vorbildern Schillers.¹¹ Auch andere Einzelheiten, wie etwa die Betonung des „Moment[s] der nicht-künstlerischen Naturnähe als wesentlichen Indikator naiver Einstellungsmuster“¹² machen noch einmal deutlich, dass Schiller in (deutschen und französischen) Traditionen fest verwurzelt steht. Dabei wird in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ eine „durch das ganze 18. Jahrhundert zu verfolgende Entwicklung“¹³ zum Abschluss gebracht.

2.2 Argumentation

Vor diesem Hintergrund ist leicht das zentrale Thema Schillers zu erkennen: Es geht um „das historische Problem der Kunst in der prosaischen Moderne“¹⁴ oder kurz die „historische Differenz“¹⁵ und – wie immer wieder betont wird – um die Absetzung von Goethe.¹⁶ Grundsätzlich ist „Über naive und sentimentalische Dichtung“ eine Schrift, „in der Schiller den dialektischen Bezug zwischen den Begriffen ‚naiv‘ und ‚sentimentalisch‘ als ein dreifaches Paradigma entwickelt: als geschichtsphilosophisch begründete Spannung zwischen Antike und Moderne, als ästhetische Seinsweise und als psychologische ‚Empfindungsart‘.“¹⁷ Diese drei Ausprägungen der beiden Begriffe stehen dabei nicht unverbunden neben einander, sondern werden aus einander abgeleitet: Die psychologische Empfindungsart bedingt die jeweilige ästhetische Arbeit und Verfassung des Dichters. In Verlauf der Geschichte kann Schiller dabei bestimmte Epochen erkennen, die vorrangig durch eine der beiden Empfindungen und die entsprechende Kunstausbübung gekennzeichnet sind. Die Argumentation

⁹Zur Tradition des Naiven vgl. z.B. Peter-André Alt: Schiller. Leben - Werk - Zeit. Band 2, München: Beck 2000, S. 210-212.

¹⁰Zu diesem Abhängigkeitsverhältnis vgl. Hans Robert Jauf: Schlegels und Schillers Replik auf die „Querelle des Anciens et des Modernes“. In: Hans Robert Jauf (Hrsg.): Literaturgeschichte als Provokation. 7. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983.

¹¹Vgl. Alt: Schiller, S. 213f.

¹²Alt: Schiller, S. 211.

¹³Bernhard Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne: „Über Naive und Sentimentalische Dichtung“. In: ZfdPh 113 (1994), Nr. 2, S. 236.

¹⁴Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 231.

¹⁵Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 231.

¹⁶Vgl. dazu Seite 34.

¹⁷Karl Menges: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur Semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den Ästhetischen Schriften Schillers. In: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen: Niemeyer 1982, S. 191, vgl. dazu auch Alt, der „drei verschiedene Reflexionsbereiche“ ausmacht (Alt: Schiller, S. 209). Alt betont aber zu sehr die Verschiedenheit der Reflexionsbereiche und verliert dabei aus den Augen, dass sie logisch sowohl konzeptionell als auch in der Ausführung in der Abhandlung eng mit einander verknüpft sind: Aus dem „Sektor der Anthropologie“, in dem Schiller die beiden Kategorien naiv und sentimentalisch zum Schluss noch verortet, ergeben sich, gewissermaßen als spezifische Ausprägungen, die „Bezeichnungsformen poetischer Empfindungsweisen“, die dann im „Feld der Epochentypologie“ ihren empirischen Ausdruck und Konkretisierung erfahren (Alt: Schiller, S. 209).

geht dabei systematisch vor: Die Begriffe werden logische auf einander bezogen und in zunehmender Ausdifferenzierung und Entgegensetzung behandelt. Besonders deutlich wird diese Methode der Begriffsklärung durch die antithetische Konstruktion bzw. Aufspaltung der Begriffe bei der Erörterung der sentimentalischen Dichtung, bei der sich die Begriffe jeweils in zwei (Unter-)Kategorien aufteilen lassen. Die geschichtsphilosophisch grundierte logisch-systematische Argumentation Schillers erfährt schließlich zum Schluss noch eine Überhöhung zur allgemeinen Anthropologie (siehe unten), aus der sie anfangs bereits entwickelt wurde.

Diese philosophische Begründung einer Poetik bzw. eigentlich die Durchdringung der Poetik mit philosophischen Argumenten ist erwähnenswert, da sich Schiller hier noch nicht auf eine lange Tradition stützen konnte. So war um 1800 die Frage, „ob es eine philosophische Theorie der sogenannten Schönen Künste geben kann?“¹⁸ durchaus noch wert, gestellt zu werden. August Wilhelm Schlegel kommt dann wenige Jahre nach Schiller sogar zu dem Schluss, dass gerade die „redenden Künste“, d.h. auch die Poesie, unbedingt einer philosophischen Theorie bedürftig sind – eher noch als die anderen Künste –, da es auf diesem Gebiet keine oder nur geringe Begründung in den Naturgesetzen geben kann: Denn Sprache ist „ein Werk des menschlichen Geistes“ (184). Die philosophische Begründung der Kunst und der Schönheit Schlegels ist dann derjenigen von Schiller sehr ähnlich: August Wilhelm Schlegel bestimmt beide, die Kunst und die Schönheit, vor allem über den fehlenden Nutzen: „Das Schöne ist auf gewisse Weise der Gegensatz des Nützlichen; es ist dasjenige dem das Nützlich seyn erlassen ist.“ (185). Deshalb kann die Kunst notwendigerweise nur einen absoluten und nicht einen gewöhnlichen, von den Bedürfnissen des Menschen bestimmten Zweck haben – ein Charakteristikum, dass die Kunst sowohl bei Schiller als auch bei Friedrich Schlegel besitzt: Die Autonomie der Kunst ist für alle Autoren unantastbar.

Weit vor seiner Zeit war Schiller schließlich mit der Nutzung „interdisziplinäre[r] Kategorien“¹⁹ für die Dichtungstheorie wie der Charakterisierung bestimmter Dichtungen als musikalisch oder plastisch (vgl. 455f.). Diese Kategorien werden damit zwar in den Diskurs eingeführt werden,²⁰ doch sind sie bei Schiller selbst noch nicht sehr entwickelt. Eigentlich sind sie auch kaum als Kategorien zu lesen, sondern bei dieser einen Verwendung innerhalb „Über naive und sentimentalische Dichtung“ eher als erläuternde und bildhafte Vergleiche. Jedenfalls sind sie für die Gesamtargumentation nicht von Bedeutung.

2.3 Die poetologische Wende

Mit der Veröffentlichung von Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ wird am Ende des 18. Jahrhunderts eine Wende in der Theorie der Dichtung, in der Poetik eingeleitet. Statt der Kunstwerke oder ihrer Wirkung rückt hier erstmals der produzierende Dichter in

¹⁸ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Erster Teil: Die Kunstlehre. Einleitung. In: Volesugen über Ästhetik I. Band 1. Paderborn u.a.: Schöningh 1989, S. 183 – im weiteren wird die Vorlesung direkt im Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert. Da die Seitenzahlen dieses Textes (181-206) sich nicht mit denen des Schillerschen Textes (413-503) überschneiden, sind die Zitate so eindeutig zuzuordnen.

¹⁹ Koopmann: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, S. 636.

²⁰ Vgl. Koopmann: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, S. 636.

den Mittelpunkt²¹ „Über naive und sentimentalische Dichtung“ ist dabei als erster Schritt dieser poetologischen Wende schon mehr als nur ein Anfang: Hier liegen nicht nur einige Bruchstücke und Ansätze, sondern bereits eine vollständige systematische Ausleuchtung des neuen Blickwinkels auf die Dichtung vor. Von der Mimesis (der Natur oder der (antiken) Vorbilder) als bestimmendes Moment wird hier der Wandel zur „Personalisierung des Dichtungsbegriffs“²²) vollzogen. Diese Personalisierung findet sich unter dem Einfluss Kants statt.

Damit ist Schillers Schrift nicht nur eine Überleitung zur Dichtungstheorie der Romantik, sondern steht auch am Beginn des deutschen Idealismus, der diese Betrachtung des Dichters an der Stelle der Kunstwerke dann fort- und weiterführen wird (Gipfelnd in Hegels Vorlesungen zur Ästhetik) Die Überleitung zur Romantik ist vor allem wegen des (immerwährenden und das Ziel doch nie erreichenden) Strebens der sentimentalischen Dichter möglich, das in enger Verwandtschaft zur „progressiven“ Poesie der Romantik, wie Schlegel sie in den Athenäums-Fragmenten postulieren wird, steht und von dieser doch noch deutlich zu trennen ist.²³

Entsprechend zu dieser poetologischen Wende kann auch die Gattungstheorie in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ nicht mehr anhand von werkbezogenen Gattungsbegriffen, sondern nur noch mit und durch die sich in den Werken niederschlagenden Einstellungen und Empfindungen der Dichter geschehen.²⁴ Die Poetik konzentriert sich nun also auf die Produktionsbedingungen und abstrahiert und erklärt aus ihr die Dichtkunst in ihren verschiedenen Ausprägungen. Diese Erklärung wird allerdings nicht psychologisch vollzogen, sondern mittels logischen Prinzipien der Vernunft durchgeführt – etwas anderes wäre bei dem Kantianer Schiller auch kaum denkbar. Dabei wird die Dichtung nicht mehr nur auf ihre (gattungsspezifischen) Charakteristika befragt sondern auch in Hinblick auf ihren Wandel in der (Literatur-)Geschichte untersucht.²⁵ Dabei ist aber stets im Auge zu behalten, dass es sich bei „Über naive und sentimentalische Dichtung“ ausdrücklich um keine Gattungstheorie handelt. Dies ergibt sich nicht nur aus der Begründung der Verschiedenheit der Gattungen, die sich fast ausschließlich auf die Empfindung des Dichters stützt und der starken, ja fast völligen Vernachlässigung der künstlerischen Form in ihrer konkreten Ausprägung, sondern auch durch Schillers explizite Hinweise: „Schließlich bemerke ich, daß die hier versuchte Eintheilung [...] in der Eintheilung der Gedichte [d.h. der Dichtung überhaupt] und der Ableitung der poetischen Arten ganz und gar nichts bestimmen soll; denn da der Dichter, auch in demselben Werke, keineswegs an dieselbe Empfindungsweise gebunden ist, so kann jene Eintheilung nicht davon,

²¹Vgl. dazu die ursprünglichen Titel der ersten Veröffentlichung in den Horen, in denen überhaupt nicht von Dichtung die Rede ist, sondern nur von ihren Schöpfern, den Dichtern: „Über das Naive“ (11. Stück 1795), „Die sentimentalischen Dichter“ (12. Stück 1795), „Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter, nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend“ (1. Stück 1796). Erst ab dem gemeinsamen Druck von 1800 im zweiten Band der „Kleinen prosaischen Schriften“ erscheint die Abhandlung unter dem heute bekannten Titel.

²²Wolfgang Düsing: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik. In: Jürgen Bolten (Hrsg.): Schillers Briefe über die Ästhetische Erziehung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 186.

²³Vgl. dazu Seite 21.

²⁴Dieser Wandel manifestiert sich schon ganz oberflächlich im Wandel von „Die Satire“ hin zu „Das Satirische“ als Kategorien bzw. Teile einer Poetik.

²⁵Vgl. dazu Seite 10.

sondern muß von der Form der Darstellung hergenommen werden“ (449).

Schiller will also nicht nur auf diese Einteilung der Dichtung verzichten, er muss es sogar. Trotzdem meint Alt, hier eine „Systematik der literarischen Genres“ erkennen zu können. Wie dies mit den Anmerkungen Schillers zur Integration der Gattungen in sein Konzept (466, Fußnote) in Einklang zu bringen ist, macht Alt aber nicht klar. Denn auch wenn Schiller drei bekannte Gattungsnamen – Satire, Elegie und Idylle – benutzt, so geschieht dies nicht in der Absicht, damit in der Realität vorzufindende Gattungen definieren zu wollen. Auch sind es keine ideellen Gattungen, sondern „die drey einzig möglichen Arten sentimentalischer Poesie“ (466), die sich mit bestimmten Gattungen (welchen auch immer) eben nicht zur Deckung bringen lassen. Gefördert werden solche Missverständnisse natürlich durch die Wahl der Begriffe von Schiller: Zum einen spricht er oft von „Gattungen“, wo er „Empfindungsweisen“ und die dazugehörigen Dichtungen meint, zum anderen benutzt er zur Bezeichnung dieser Empfindungsweisen Begriffe, die als Gattungsnamen im traditionellen Sinne eine lange Tradition haben. Diese Gattungen (Gattung als Bezeichnung einzelner Gedichtarten) können, dies sei noch einmal zitiert, „in mehr als einer Empfindungsweise, folglich auch in mehrern der von mir aufgestellten Dichtungsarten [...] ausgeführt werden“ (467), sie werden „gar nicht oder doch nicht allein durch die Empfindungsweise bestimmt“ (467). So sind denn die Begriffe Satire, Elegie und Idylle „nur Hilfsbegriffe, um die Wirkungsweise moderner Kunst näher zu bestimmen.“²⁶

3 Dichtung zwischen Geschichte und Gesellschaft

Die Behandlung der Dichtung hinsichtlich ihrer allgemeinen Bestimmung und ihrer Aufgaben in der Gesellschaft sowie ihrer Stellung in der Geschichte geschieht innerhalb der Abhandlung erst bzw. hauptsächlich zum Schluss. Darin zeigt sich die deutliche Prägung der Schrift durch die Art ihrer Entstehung – trotz der systematischen Argumentation ist die Abhandlung ein „work in progress“, das von Schiller erst während dem Verfassen vollständig entwickelt wurde.²⁷

Ein zentrales Kriterium der Dichtung ist die Nachahmung: Dichtung ist zunächst einmal wie alle Kunst Nachahmung der Natur – wie auch immer die Natur genau verstanden wird. Keinesfalls erschöpft sie sich aber in „einer kreativen Antikennachahmung“²⁸), auch wenn die Antike damit „vermittels eines qualitativen Sprungs neu geschaffen werden sollte.“²⁹ Vielmehr geht es Schiller ja

²⁶Schulz: Theoretische Grundlagen, S. 227.

²⁷Vgl. Schillers Äußerung in einem Brief an Wilhelm von Humboldt: „[...] wenn ich nur selbst vorher gewußt hätte, daß ich die Ausführung soweit treiben würde.“ (25.12.1795; Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Band 28: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795 – 31.10.1796. Herausgegeben von Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1969, S. 144).

²⁸Alt: Schiller, S. 209.

²⁹Alt: Schiller, S. 209 – Diese Position der Orientierung an den antiken Vorbildern vertritt viel stärker als Schiller, aber trotzdem schon ambivalent abgeschwächt, Friedrich Schlegel in seiner Schrift „Über das Studium der griechischen Poesie“, wenn er die antike Dichtung als „objektive Poesie“ kennzeichnet, gegen die die in der Moderne vorherrschende Orientierung am „Interessanten“ – im Vergleich zum Ziel der Kunst, dem absoluten Gehalt von untergeordneter Bedeutung ist. (Vgl. Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie. In: Kritische Schriften und Fragmente. 1794 – 1797. Band 1. Paderborn u.a.: Schöningh 1988, S. 65f. – auch dieser Text wird im weiteren unter direkter Angabe der Seitenzahl im Text zitiert, da es auch hier mit den Seitenzahlen (62-136) keine

gerade um eine Emanzipation der Moderne gegenüber der Antike, ohne dabei deren Wert mindern zu müssen. Genau dies erreicht er durch seine Entgegensetzung von naiver und sentimentalischer Dichtung unter dem Oberbegriff des Ideals der Menschheit als Ziel der Dichtung überhaupt. Der sentimentalische Dichter ist bei Schiller nämlich nicht nur daran gehindert, zur antiken Dichtungsweise, d.h. zur naiven, zurückzukehren, sondern er kann und soll sie auch nicht nachahmen, er soll sich nicht an ihr orientieren – kurz: Er soll seinen eigenen Weg, den Schiller durch die „moralische Einheit“, d.h. das Streben nach dem Ideal³⁰ bestimmt. Bestimmt werden beide Empfindungs- und Dichtungsweisen durch ihr Verhältnis zur Natur: Naiv empfindende Menschen befinden sich noch im Zustand der Harmonie mit der Natur. Allerdings fehlt ihnen die Reflexion des Verstandes. Sobald diese entwickelt ist, muss aufgrund des reflektierenden Verhältnisses des Menschen zur Natur seine Harmonie mit ihr beendet sein, er kann als sentimentalischer Mensch nur noch strebend nach ihr suchen.³¹

Zwar kann dies unter Umständen auch so aufgefasst werden, dass mit der sentimentalischen Poesie und ihrer Idee „die Wiederherstellung des Naiven“ „als Akt der schöpferischen Vergewärtigung einer Idee“³² geschieht, doch ist damit weder eine Antiken-Nachahmung noch eine -Wiederherstellung gemeint oder auch nur möglich, da durch die Reflexion des sentimentalischen Dichters die Natur eine entscheidende Veränderung, eine Überformung in das Idealische³³ erfährt, die das Ergebnis eben nicht als etwas Naives, auch nicht als etwas wieder Erreichtes formt, sondern als etwas Neues (d.h. genuin modern), im Idealfall auf einer höheren Ebene, d.h. näher am Ideal selbst angesiedeltes.

Das besondere an Schillers Abhandlung ist nun aber die Befreiung der Dichtkunst der Moderne nicht nur von einer – kreativen oder handwerklichen – Nachahmung der Antike, sondern auch von der Nachahmung des Naturschönen: Beim sentimentalischen Dichter tritt an dessen Stelle das Ideal.³⁴ Am Beginn der Dichtung steht als Ausgangspunkt der weiteren Reflexion und deren Darstellung auch beim sentimentalischen Dichter noch die Natur in ganz weiter Bedeutung, die auch die Natur des Menschen, d.h. seine Empfindungen, umfasst.

Die eigentliche Definition der Dichtkunst in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ geschieht über die Unendlichkeit: „Jede Poesie nemlich muß einen unendlichen Gehalt haben, dadurch allein ist sie Poesie“ (469). Gehalt meint hierbei nicht unbedingt einen Inhalt, d.h. den Stoff der Dichtung, sondern eher einen Anteil an diesem, also einen Aspekt der Unendlichkeit. Dies wird deutlich durch die nähere Bestimmung der naiven Dichtung als Unendlichkeit der Form, die aus der Darstellung eines Gegenstandes mit allen seinen Grenzen, also in seiner individuellen Form resultiert. Dagegen ist dem sentimentalischen ein unbegrenzter Gegenstand eigen, der aus einem empirischen Stoff durch die Überhöhung ins Ideal zum Unendlichen geworden ist.

Überschneidungen mit dem anderen beiden Texten gibt – sowie Jauß: Schlegels und Schillers Replik, S. 85ff. und Alt: Schiller, S. 224).

³⁰Vgl. dazu Seite 21.

³¹Zur detaillierten Beschreibung der beiden Empfindungsweisen siehe Seite 14 sowie Seite 21.

³²Alt: Schiller, S. 213.

³³Zur Idealisierung siehe Seite 37.

³⁴Vgl. Düsing: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität, S. 215.

Eine weitere Bestimmung der Dichtkunst geschieht über den Begriff des Spiels: Dichtung soll immer ein (ästhetisches) Spiel sein (vgl. 442), dem aber auch immer Ernst, der Ernst des Ideals der Menschheit, zugrunde liegt.³⁵ Vor dieser Definition sind manche der von Schiller deduzierten Gattungen problematisch, insbesondere die beiden Arten der Satire.³⁶

Mit der Definition der Dichtung durch ihren „unendlichen Gehalt“ zusammenhängend erfahren auch die „klassischen“ Zuschreibungen zur Funktion der Dichtkunst eine Neudefinition, die eine Präzisierung und Umdeutung des bis dahin gültigen darstellt. Obwohl Schiller die alten Begriffe Erholung und Veredlung, die durch die Dichtkunst geleistet werden sollen, beibehält, stimmen diese doch nicht mehr mit der bisherigen Auffassung in der Horaz-Nachfolge überein.

Der Begriff der Erholung wird von Schiller definiert als „Übergang von einem gewaltsamen Zustand zu demjenigen, der uns natürlich ist.“ (486) Der natürliche Zustand ist für Schiller derjenige, der „ein unbegrenztes Vermögen zu jeder menschlichen Äußerung“ (486) enthält, also das Ideal der Menschheit. Gewaltsame Zustände sind dann alle diejenigen Zustände, in denen „Trennung und *Vereinzelung*“ (486, Hervorhebung original) vorherrschen. Wahre Erholung, wie sie die Dichtung uns gewähren soll, ist also nicht unbedingt sinnlich erfahrbar. Dennoch werden „dem Begriff der Erholung [...] gewöhnlich viel zu enge Grenzen gesetzt, weil man ihn zu einseitig auf das bloße Bedürfnis der Sinnlichkeit zu beziehen pflegt“ (489) und so die wirkliche Beurteilung nach ausschließlich ästhetischen Gesichtspunkten unmöglich gemacht.

Dagegen wird die Veredlung durch die Dichtung in der Regel zu hoch angesetzt, weil man sie „zu einseitig nach der bloßen Idee bestimmt.“ (489) Würde ein Dichter diesen Begriff der Veredlung, der nur von der qua definitionem unendlichen Idee bestimmt ist, erreichen, so würde er über die Menschheit hinausgehen und „ihren Begriff“ aufheben. (489) Denn zwar soll der Dichter den Menschen von seinen zufälligen Schranken, d.h. von den allein von der Wirklichkeit bestimmten, befreien, doch soll er nicht „ihre notwendigen Grenzen [...] verrücken.“ (489) Vor allem dieser Begriff der Veredlung ist ja – als Begriff – für Schiller von größter Bedeutung,³⁷ doch legt er dabei besonderen Wert auf eine theoretisch ordentlich fundierte Auffassung dieses allgemein verwendeten Begriffs: Die Autonomie der Kunst darf durch solch eine „Aufgabe“ nicht gefährdet werden.

Dichtung, wie Schiller sie beschreibt, hat immer auch eine moralische Seite. Bei der sentimentalischen Poesie rührt diese direkt aus deren Begriff her: Das poetische, d.h. ästhetische Streben nach dem Ideal ist zugleich auch ein moralisches. Aber auch die Kunst überhaupt kann nicht nur durch die Veredlung, also die Befreiung des Menschen aus seinen Beschränkungen durch die Wirklichkeit, sondern auch durch die Erholung moralisch wirken. Das Ideal der Kunst ist eben nicht nur in der Kunst gültig, es ist zugleich auch das Ideal der Menschheit überhaupt: Erreicht ist es erst, „wenn der Wille das Gesetz der Nothwendigkeit frey befolgt“ (415).

³⁵Der Begriff des Spiels wird hier zwar verwendet, aber nicht näher erläutert. Wichtige Hinweise auf den Charakter dieses ästhetischen Spiels finden sich in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (Brief 15 & 27; Schiller: Philosophische Schriften 1 (NA 20), S. 335-360, 404-412).

³⁶Vgl. dazu Seite 27.

³⁷Vgl. dazu die Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“.

3.1 Historisierung der Poetik

Die Orientierung der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ an der Ganzheit der Dichtung und der Menschheit sowie die damit einhergehende „Konfundierung von Geschichtsphilosophie und Kunsttheorie“³⁸ kann als Abschluss einer „durch das ganze 18. Jahrhundert zu verfolgende[n] Entwicklung“³⁹ gelten.⁴⁰ Sie führt zu einer neuen Einteilung der antiken und der modernen Dichter,⁴¹ in der „die geschichtliche Entwicklung der Menschheit und die der Kunst [...] miteinander verknüpft“ werden.⁴² Dadurch können die Begriffe *naiv* und *sentimentalisch* bei Schiller nun als Repräsentanten der Antike bzw. der Moderne angesehen werden,⁴³ die der Bemühung um einen Ausgleich in der Werthaftigkeit beider Epochen dienen. Dabei sollen die Epochen bei Schiller gerade nicht, wie es vorher in der „Querelle des anciens et des modernes“ bereits geschehen ist, beziehungslos nebeneinander stehen. Durch die Einführung eines übergeordneten Begriffs, dem Ideal der Menschheit als Ziel der Dichtung, erreicht Schiller beides: Die Rechtfertigung sowohl der Antike als auch der Moderne und ihre Beziehung aufeinander.⁴⁴

Die „Querelle“ hatte „zu der neuen Erkenntnis [geführt], daß die Werke der Alten wie der Neuen als Hervorbringung verschiedener geschichtlicher Epochen, also nach einem relativen Maß des Schönen und nicht mehr nach einem absoluten Begriff des Vollkommenen zu beurteilen seien.“⁴⁵ Sowohl Schiller als auch Friedrich Schlegel erkennen diese Errungenschaft der „Querelle“ als problematisch.⁴⁶ Für sie ist es notwendig, sowohl die Antike als auch die Moderne wieder auf einen „absoluten Begriff“ zurückzuführen. Mit den Erkenntnissen der „Querelle“ wird dieser aber nun nicht mehr „einseitig aus den alten Poeten abstrahirt“ (439), sondern bei Schiller auf das Ideal der Menschheit, bei Schlegel auf die Objektivität zurückgeführt. Allerdings gilt dies für Friedrich Schlegel weniger als für Schiller: Schlegels Ideal des absoluten Gehalts der Poesie orientiert sich – zwar nicht ausschließlich, aber doch deutlich – an der „objektiven Poesie“ der Antike. (65)

Damit stellen sowohl Schiller als auch Friedrich Schlegel die Unterschiede der antiken und modernen Dichtung „wieder ein die Einheit eines geschichtlichen und ästhetischen Zusammenhangs“⁴⁷ und geben so aller Dichtung wieder ein einheitliches Ziel. Eindeutig bleibt aber ebenfalls bei beiden die moderne Poesie als die fortschrittlichere erkennbar, unterschieden sind sie allerdings in ihrem Ausgangspunkt: Schiller geht von der modernen Dichtung aus und sucht, sie ästhetisch und moralisch zu rechtfertigen, Friedrich Schlegel hat dagegen sein Wurzeln in der Antike. Für beide aber

³⁸Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 236.

³⁹Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 236.

⁴⁰Darin sind ihr aber auch die beiden Schriften der Brüder Schlegel an die Seite zu stellen.

⁴¹Vgl. Schiller an Christian Gottfried Körner (21.09.1795, Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 61): „[„Über naive und sentimentalische Dichtung“ hat] auch eine neue [!] Eintheilung derselben [der alten und modernen Dichter] mir an die Hand gegeben, die fruchtbar zu werden scheint.“

⁴²Düsing: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität, S. 215.

⁴³Auch wenn Schiller hier einschränkende Bemerkungen macht, vgl. 437f.

⁴⁴Vgl. Jauf: Schlegels und Schillers Replik, S. 96.

⁴⁵Jauf: Schlegels und Schillers Replik, S. 71.

⁴⁶Vgl. dazu Friedrich Schlegel: „ein Versuch, den langen Streit der einseitigen Freund der alten und der neuen Dichter zu schlichten“ (63).

⁴⁷Jauf: Schlegels und Schillers Replik, S. 75.

sind sowohl die „Perfektion der Antike und [die] Perfektibilität der Moderne“⁴⁸ feststehende Tatsachen. Zugleich zeigen sie mit ihren theoretischen Schriften aber auch die Aporie des Versuches der Weimarer Klassik, aus „der Antike wieder ein idealisches, allein der Nachahmung würdiges Vorbild zu machen.“⁴⁹ Schiller gelingt die Versöhnung von Antike und Moderne schließlich durch die gemeinschaftliche Unterordnung sowohl der naiven als auch der sentimentalischen Dichtung unter dem Begriff der Dichtkunst, wohingegen Schlegel den Versuch unternimmt, die antike Kunst und ihr Prinzip der Objektivität als exemplarisch festzuschreiben, zugleich aber die unendliche Progression der Moderne und ihres (der Objektivität untergeordnetem) Prinzip des Interessanten mit einer der antiken Kunst parallelen Entwicklung zu dem Ziel der Selbstvollendung der modernen Kunst zu führen. Wie Jauß gezeigt hat, gelingt ihm das allerdings nur mit dem problematischen Konstrukt einer ästhetischen Revolution.⁵⁰

In dieser Verbindung der (historischen und gegenwärtigen) (Kunst-)Epochen mit (prototypischen) Gattungen, die durch die in ihnen vorherrschende Empfindungsweise bestimmt und einer Epoche zugeordnet werden⁵¹ liegt der Gewinn der Historisierung der Poetik. Naiv und sentimentalisch sind nun als „Epochenbegriffe“⁵² zu verstehen, allerdings gilt dies eben nicht in ausschließlicher definitorischer Hinsicht, sonder deskriptiv mit Möglichkeit der Vermittlung zwischen den Epochen, der Grenzüberschreitung:⁵³ Auch in der Moderne sind naive Dichter möglich – allerdings erfordert dies einigen theoretischen Aufwand und macht – da es für Schiller aber in Bezug auf Goethe notwendig ist – einen Teil der Unklarheiten, die die gesamte Abhandlung durchziehen, aus.⁵⁴ Möglich wurde diese „Zuordnung zu den Epochen Antike und Moderne nur auf Grund einer geschichtsphilosophisch konzipierten Poetik“,⁵⁵ die bis zu der Zeit noch nicht in dieser hier vorzufinden Konsequenz gedacht worden war.

Die jetzt erreichte geschichtsphilosophische Deutung der Dichtkunst ermöglicht Schiller nicht nur eine enge Verbindung von Dichtung und Geschichtsphilosophie oder allgemeiner gefasst, von Kunst überhaupt (als deren „Vertreter“ die Dichtkunst hier durchaus angesehen werden kann) und Geschichte sondern in deren Folge auch eine „Transformation der Poetik in Transzendentalpoetologie [...] durch die Kunsttheorie“,⁵⁶ die eine Aufwertung der Kunst im gesellschaftlichen Diskurs fördert und fordert.⁵⁷

Die Emanzipierung der beiden Epochen der Antike und der Moderne als gleichwertig ist Schiller allerdings nicht vollkommen gelungen und kann es in der Systematik Schillers auch gar nicht: Die

⁴⁸Jauß: Schlegels und Schillers Replik, S. 94.

⁴⁹Jauß: Schlegels und Schillers Replik, S. 79.

⁵⁰Vgl. Jauß: Schlegels und Schillers Replik, S. 93f.

⁵¹Aber nicht in der Ausschließlichkeit, wie Hegel das dann in seinen Vorlesungen zur Ästhetik tun wird (Vgl. Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 74).

⁵²Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 75.

⁵³Auch August Wilhelm Schlegel muss feststellen, dass die Einteilung der Kunstgeschichte in verschiedene Epochen mit jeweils spezifischen Charakteristik nicht „der Zeitreihe mit Stätigkeit folgen kann“ (194), sondern eigentlich nur als mehr oder weniger ideale Konstruktion verstanden werden darf.

⁵⁴Siehe näheres dazu Seite 34.

⁵⁵Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 76.

⁵⁶Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 233.

⁵⁷Angelegt war dies schon, in etwas anderer Ausrichtung, in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“.

geschichtsphilosophische Einordnung der Dichtung erfordert einen Ablauf der Epochen, bei dem – auch wenn es selten explizit gemacht wird – die sentimentalische näher am Ideal steht. Sie kann und muss auch das naive (teilweise) in ihre Kunst integrieren und nur sie kann das Ideal überhaupt erst (er-)denken und damit erreichen. Die naive Epoche bleibt aber dennoch notwendig, denn nur durch sie bzw. durch ihren Verlust erfährt der sentimentalische Dichter überhaupt die Möglichkeit einer Harmonie des Menschen mit der Natur.

Deshalb ist in der Forschung nach wie vor strittig, ob Schiller die „transzendental-poetische Konstruktion“ in seiner Abhandlung gelungen ist oder ob sie „paradoxal“ bleibt.⁵⁸ Eine strikt durchgeführte „Historisierung der Poetik müsste die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit der beiden Kategorien *naiv* und *sentimental* verneinen und diese bestimmten Zeiten zuordnen können. Dies ist Schiller aber nicht möglich. Im Gegenteil kann er die „Gleichzeitigkeit“ dieser eigentlich ungleichzeitigen Begriffe aufgrund seiner „apriorischen Unterscheidung“,⁵⁹ die wiederum aus seiner Ablehnung der „einseitig auf die Observanz“ gegründeten (467) empirischen Verfahrensweise entspringt, möglich machen. Erst im Ideal – und nur dort – gelingt dann schließlich auch die Überwindung der strengen Antagonismen des Kritizismus,⁶⁰ die bisher die Geschichte geprägt und auf dem Gebiet der Dichtkunst (durch Schiller) zur Historisierung geführt haben.

Vielleicht ist gerade diese „Historisierung der Gattungspoetik“⁶¹ der wichtigste Schritt, den Schiller mit „Über naive und sentimentalische Dichtung“ getan hat: Denn er ermöglicht im Zusammenhang mit der poetologischen Wende eine schlüssige Begründung der modernen, d.h. der klassizistischen Kunst- und Dichtungstheorie. Auf jeden Fall ist dieser Schritt, mit dem Schiller über seine Vorgänger hinaus weist, sehr folgenreich und wirkmächtig: Der ganze deutsche Idealismus, die Romantik (etwa Friedrich Schlegel und Hölderlin) bis hin zur marxistischen Kunsttheorie sind von ihm abhängig bzw. folgen Schiller in dieser Hinsicht.

Ein ähnlicher Prozess der Etablierung „einer auf Geschichtsphilosophie gegründeten Poetik“⁶² ist ungefähr zur gleichen Zeit neben dem bereits erwähnten Friedrich Schlegel auch bei Hölderlin⁶³ und bei August Wilhelm Schlegel zu beobachten.⁶⁴ Charakteristisch für Schiller ist gerade im Vergleich mit Friedrich Schlegel, dass er nicht durch geschichtsphilosophisches Denken zu dieser Einteilung veranlasst wird. Das zeigt sich darin, dass Schiller immer von der Dichterpersönlichkeit als solcher, d.h. als empfindendes Individuum ausgeht und versucht, „die Frage zu erörtern, ‚was der Dichtergeist in einem Zeitalter und unter Umständen wie die unsrigen für einen Weg zu nehmen habe‘.“⁶⁵ Damit einher geht natürlich „ein stärkeres Hervortreten der Subjektivität“, da Schillers Dichtungsbegriff eben durch die Ausrichtung an der Empfindung des Dichters als seine Werke

⁵⁸Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 238.

⁵⁹Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 240.

⁶⁰Vgl. Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 235.

⁶¹Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 71.

⁶²Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 55.

⁶³Vgl. Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 50ff.

⁶⁴Letzterer stellt die Philosophie der Kunst nur als in Verbindung mit ihrer Geschichte möglich dar und gibt so der Historisierung der Poetik eine ausdrückliche Begründung (vgl. 187).

⁶⁵Schiller an Johann Gottfried Herder, 4.11.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 98.

bestimmendes Moment „von der Struktur der Subjektivität nicht zu trennen ist.“⁶⁶ Die Subjektivierung findet dabei nicht nur auf der Seite des produzierenden Dichters, sondern auch auf der Gegenseite des Publikums statt.⁶⁷

Auch August Wilhelm Schlegel sieht eine enge Verbindung zwischen dem einzelnen Kunstwerk und dem Zeitalter seiner Entstehung. Für ihn liegt diese Verbindung, die Zeitgebundenheit der Kunstwerke, vor allem im Stoff: Denn „der ewig rege Kunstgeist bildet sich immer von neuem aus dem Stoffe jedes Zeitalters“ (191) und unterliegt damit auch jeweils den Beschränkungen des Zeitalters in den ihm zur Verfügung stehenden Stoffen. Damit ist also auch hier eine historische Relativierung der Kunst begründet: Jede Epoche hat ihren eigenen Wert, da sie als solche nun einmal auf die zur Verfügung stehenden Stoffe angewiesen ist – es muss also „in jedes Kunstwerk aus seinem Standpunkte betrachtet werden“ (191). Anders als bei Friedrich Schlegel und bei Schiller gilt es August Wilhelm Schlegel allerdings schon als „vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, seiner Sphäre, seiner Welt, ist“ (91). Hier fehlt also noch deutlicher als bei Friedrich Schlegel die übergeordnete Kategorie, deshalb verbleibt August Wilhelm Schlegel im Relativismus der Epochen, wie schon die „Querelle“ ihn begründet hatte. Andererseits aber sieht er dennoch die Möglichkeit eines allgemeinen Maßstabs der Kunst. Denn zwar ist „für die Kunstgeschichte die Anerkennung des Gegensatzes zwischen dem modernen und antiken Geschmack“ wesentlich (195), doch kann er eine Auflösung dieser „große[n] allgemeine[n] Antinomie des antiken und modernen Geschmacks“ sich vorstellen. Möglich ist dies aber nur in der Theorie. Ihm schwebt also anders als Schiller offenbar kein Ideal der Dichtkunst vor, dass – zumindest annäherungsweise oder in Teilen – auch verwirklicht werden kann, sondern nur eine theoretisch-philosophische, d.h. analytische Suche nach Gemeinsamkeiten beider Epochen.

Trotz dieser Relativierung der Epochen und ihres ästhetischen Wertes finden sich bei August Wilhelm Schlegel auch ganz ähnliche geschichtsphilosophische Gedanken in Bezug auf sein Verständnis der Kunstgeschichte. Genau wie Schiller gilt ihm die Antike als eine Zeit der „vollendete[n] Harmonie des Lebens und der Kunst“ (193), die in der Moderne verloren ist und die „in derselben Art nie wiederkommen“ kann (193). Auch bei ihm gibt es nach der Zeit der goldenen Kindheit der Antike, bestimmt durch die fehlende Reflexion, dem das Zeitalter der Moderne mit seiner alles durchdringenden Reflexion folgte, eine dritte höhere Stufe, auf der die Harmonie „mit Absicht und Bewußtseyn“ möglich wäre. Diese Zeit, „so kann man zuverlässig voraus sagen,“ wird „etwas weit größeres und daurenderes seyn“ (193). Dieser Zustand der „aetherische[n] Verklärung“ kann zwar erwartet werden, da „der unendliche Fortschritt“ (193) auch hier tätig sein müsste, doch ist Schlegels Ausführungen nicht zu entnehmen, wie sich der Weg dorthin gestalten und ob er von Menschen aktive zu beeinflussen wäre.

⁶⁶Düsing: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität, S. 214.

⁶⁷Vgl. dazu auch Seite 28.

4 Naive Dichtkunst

Am Anfang der – in Hinblick auf die Dichtkunst wesentlich allgemeiner gehalten und im Vergleich zum Sentimentalischen weniger differenzierten – Ausführungen Schillers zum Naiven steht die Natur. Die Natur spielt bei der Definition eine, sogar die maßgebende Rolle, weshalb hier zunächst einmal ein kurzer Blick auf die Natur als solche in Schillers Abhandlung geworfen wird, bevor sie zur näheren Bestimmung des Naiven genutzt wird.

4.1 Natur und Naturschönes

Die Natur tritt dem Leser der Abhandlung nicht primär als stoffliche Gegenstand der Dichtung, sei es naive oder sentimentalische, sondern viel mehr als Teil Verfasstheit des Menschen, als bestimmendes und mitunter auch problematisches Moment in Bezug auf seinen Zustand. Im Zustand der Naivität, wie er in der Antike „*vor dem Anfange der Kultur*“ (467, Hervorhebung original) einmal Realität war gilt die Einheit des Menschen mit der Natur. Daraus ergibt sich einerseits, dass sie notwendigerweise auch Gegenstand (und Form) seiner Dichtung ist und andererseits, dass er sie nicht als Natur erkennt: Dazu müsste er nämlich im Besitz der Reflexionskraft sein und die Natur von sich selbst unterscheiden können. Da dies aber vor dem Einsetzen der reflektierenden Vernunft nicht geschehen kann, dürfen „Natur und Antike gleichgesetzt“⁶⁸ werden. Dies bedeutet aus, dass „die griechische Kunst [...] dem Begriff der Natur subsumiert“⁶⁹ wird.

Nun kann diese Natur, insofern sie auch die Kunst enthält, nicht dieselbe Natur sein, die sich der sentimentalisch empfindende Mensch denkt. Denn diesem ist die Natur ein Reich der inneren, autonomen Notwendigkeit – diese wiederum ist in der Kunst, solange sie noch nicht ideal ist, nicht möglich.⁷⁰ Wenn aber die Natur für den naiven und dem sentimentalischen Dichter nicht das gleiche ist, dann ist auch eine Rückkehr zu der Natur keine Lösung des Problems der fehlenden Harmonie: Der sentimentalische Dichter, der sich des Verlustes der Harmonie schmerzlich bewusst wird und deshalb die Natur zurückzuerlangen sucht, kann keinen Erfolg haben. Denn dafür müsste für ihn zunächst das Naturverständnis des naiven Dichters gelten – dies aber ist ihm aufgrund seines reflektierenden Verstandes unmöglich. Daher stammt dann auch die polemische Kritik Schillers an Rousseaus, dessen Konzept der „*Retour à la nature*“ diese Demarkationslinie zwischen naiven und sentimentalischen Menschen nicht beachtet und deshalb versucht, sie zu überschreiten. Er und seine Anhänger wollen „lieber zu der geistlosen Einförmigkeit des ersten Standes“ zurückkehren, „als jenen Streit in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung geendigt sehen“ (452). Auch der naive Dichter kann die Natur auf zwei Arten erfahren und wahrnehmen: Für ihn ist sie als wirkliche und als wahre Natur möglich. Wahre Natur ist dabei vor allem durch „einen Antheil des selbstständigen Vermögens an jeder Äusserung“ (476) gekennzeichnet, aus ihr spricht also die „innere Nothwendigkeit des Daseyns.“ (476) Dies alles ist in der wirklichen Natur, dem bloßen „Ausbruch der Leidenschaft“ (476) nicht enthalten. Aufgrund seiner Abhängigkeit vom Objekt,

⁶⁸Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 69.

⁶⁹Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 69.

⁷⁰Vgl. Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 70.

d.h. von der Natur, darf der naive Dichter sich ausschließlich der wahren Natur bedienen, um nicht trivial zu werden.

Natur wird als Objekt des Wohlgefallens mit Interesse betrachtet und ist dabei „nichts anders, als das freiwillige Daseyn, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen.“ (413) Diese Bestimmung, die Freiheit und Autonomie der Natur, ist notwendig, weil das Interesse an der Natur moralisch ist, d.h. auf eine Idee (eben die der Autonomie, als auch der Harmonie des Gegenstandes mit sich selbst) und – im Gegensatz zum ästhetischen Interesse an der Kunst – nicht auf die Form oder ähnliches gerichtet ist. Um allerdings zum Objekt des Interesses zu werden, muß die Natur auch naiv in der Hinsicht sein, „daß die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme“ (413), weil „die Natur Recht, die Kunst aber Unrecht haben“ (419) muss. Diese Versicherung ist nötig, damit der moralische Sieg der Natur über die Kunst sichergestellt wird: Nicht als bloße Kraft, sondern als „innre Nothwendigkeit“ soll sie „über die Kunst triumphiere[n]“ (419). Im Anschluss daran wird das Naive als das „Merkmal unberührter Naturschönheit“, ⁷¹⁾ d.h. explizit als frei von Absichten und damit frei von künstlerischer Gestaltung definiert.

Damit stellt sich für Schiller die Frage nach dem Wesen der Naturschönheit.⁷² Bei Kant war der „Vorzug der Naturschönheit vor der Kunstschönheit“⁷³ noch allgemein und damit auch unproblematisch, bei Schiller hat diesen Vorzug hingegen nur noch das naive Naturschöne, insofern es „Darstellung unserer verlorenen Kindheit“ und dabei zugleich auch „Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale“ ist. In sentimentalischen Epochen, bei sentimentalischen Menschen und Dichtern aber fehlt hier, d.h. beim Naturschönen, die Reflexion, die erst durch ein bewusstes Streben nach dem Ideal ermöglicht wird. Deshalb ist hier dem Naturschönen kein Vorzug mehr zu geben und der sentimentalische Mensch wird am Naturschönen nicht das gleiche Wohlgefallen haben können wie am Kunstschönen: Nur das letztere kann ihn durch die Darstellung des Ideals auch moralisch stimmen. Dadurch wird „Schiller [...] der erste, der die Kunst als Darstellung des freien, seiner selbst bewußten Geistes von dem Vorbild des Naturschönen befreite“⁷⁴ – freilich nur in der Epoche der sentimentalischen Dichtung. Noch weiter getrieben wird die Befreiung der Poetik als Teil der redenden Künste von der Natur bei August Wilhelm Schlegel: Da diese Künste „zum Organ die Sprache“ haben, können sie nicht direkt auf die Natur gegründet sein, denn die Sprache ist „kein Naturprodukt, sondern ein Werke des menschlichen Geistes“ (184).

4.2 Naivität

Das Naive wird von Schiller in vielen Zügen analog zu Kants Definition im § 54 der „Kritik der Urteilskraft“⁷⁵ bestimmt. Dabei dienen die Betrachtungen über die Natur als Ausgangspunkt für die nähere Bestimmung des Naiven als Begriff. Die geschieht dann gleich zu Anfang als Kontrastie-

⁷¹Alt: Schiller, S. 210.

⁷²Vgl. Düsing: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität, S. 208ff.

⁷³Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. 3. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 233.

⁷⁴Düsing: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität, S. 215.

⁷⁵Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 276f.

rung der Kunst mit der Natur (die erst später näher nach wirkliche und wahre Natur untergliedert wird (s.o.)): „[...] daß die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme“ (413) ist unbedingt notwendig, denn nur in diesem Fall „wird die Natur zum Naiven“ (413). Die Definition des Naiven erfolgt also gewissermaßen „rückwärts“: Erst aus der Rückschau, nämlich aus der nicht-mehr-naiven, d.h. aus der sentimentalischen Perspektive, wird das Naive als solches erkennbar. Damit ist das Naive „ein geschichtsphilosophisch konturierter Verhältnisbegriff.“⁷⁶ Diese „Abhängigkeit“ des Naiven von der sentimentalischen Empfindung führt eigentlich dazu, dass das Naive nur noch als „Ansicht des Gegenstandes [...], die sich für die sentimentalische Einstellung ergibt“⁷⁷ auftritt. Diese letzte Konsequenz – die in der grundsätzlichen Disposition des naiven in seiner Abhängigkeit vom Vorhandensein des sentimentalischen schon begründet ist – scheut Schiller aber noch: Er behält das Naive als eigene Kategorie der Empfindung bei, ohne doch ihre genaue Ausformung unabhängig vom Sentimentalischen bestimmen zu können.

Darüber hinaus wird gleich zu Beginn festgestellt, dass „diese Art des Wohlgefallens an der Natur kein ästhetisches, sonder ein moralisches ist“ (414), denn es findet seinen Grund nur in der Idee.⁷⁸ Deshalb muss Schiller im Anschluss an Kant⁷⁹ das Wohlgefallen als moralisch bestimmen. Von Schlegel wird ihm genau diese Moralität dann in Bezug auf die Kategorie des Sentimentalischen vorgeworfen (63). Diese moralische Komponente des Naiven bzw. besser des Interesses am Naiven äußert sich auch in der Beschreibung der naiven Naturgegenstände: „Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen.“ (414) – Hier klingt (ohne nähere Ausführung) noch die Möglichkeit der Rückkehr zur Natur an, die später in der Präzisierung der sentimentalischen Dichtung aber vehement bestritten wird. – Dabei, als Gründe eines moralischen Interesses, sind diese Gegenstände, wie sie uns als naive in der Natur (und in der naiven Dichtung entgegentreten, für uns, d.h. die sentimentalisch empfindenden Dichter und Menschen im allgemeinen Muster, ohne aber direkte Vorbilder sein zu können und deshalb für uns auch nicht beschämend. Vorbilder können sie uns nicht (mehr) sein, weil ihnen die – alles entscheidende – Freiheit fehlt, die sie nicht haben (statt dessen sind sie fest auf die „innere Nothwendigkeit“ gegründet, die ihnen keine Wahl lässt – aber erst die Wahl würde auch die Freiheit ermöglichen). Dieses Fehlende (d.h. die Freiheit), die Unvollständigkeit des Naiven wird aber nur im Kontrast mit der Unvollständigkeit des eigenen Zustandes bewusst: Ein naiv empfindender Mensch ist nicht in der Lage, die wirkliche Naivität zu erfassen, da ihm die Freiheit – und damit die Entfernung der Natur und das sentimentalische Empfinden – nicht bekannt ist.

Da also nach allem bisher gesagten beim Naiven die Kultur, d.h. das Künstliche überhaupt, keine Rolle spielen darf, fordert Schiller, dass die Natur über die Kultur siegen muss. Dieser Sieg muss wiederum moralischer Natur sein, d.h. es „muß die Natur Recht, die Kunst aber Unrecht haben“ (419) und darf nicht dynamisch sein, d.h. allein durch „blinde Gewalt“ (419) erzwungen werden.

⁷⁶ Wilfried Barner: Anachronistische Klassizität. Zu Schillers Abhandlung „Über Naive und Sentimentalische Dichtung“. In: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Stuttgart: Metzler 1993, (=Germanistische Symposien-Berichtsbände, Band 13), S. 67.

⁷⁷ Jauß: Schlegels und Schillers Replik, S. 99.

⁷⁸ Beim Naiven ist dies vor allem die Idee der „innere[n] Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst“ (414).

⁷⁹ Kant: Kritik der Urteilskraft, S. §§ 2 & 4 (S. 116f., 119-122).

Dieser moralische Sieg der Natur kann auf zwei von einander zu unterscheidende Arten geschehen, je nachdem, ob es sich um das „Naive der Überraschung“ oder um das „Naive der *Gesinnung*“ (418, Hervorhebung original) handelt. Beide Arten der Naivität stimmen darin überein, dass sie – in sentimentalischer Umgebung, von sentimentalischen Menschen – nicht (mehr) erwartet werden; deshalb finden sie sich beispielsweise bei Kindern.⁸⁰ Beim Naiven der Überraschung, das Schiller nur kurz behandelt, da es für die Dichtung nicht von Interesse ist, folgt er *cum grano salis* den Ausführungen Kants,⁸¹ der das Moment der Überraschung gerade als ein wesentliches des Naiven festgeschrieben hatte: „der Ausbruch der Menschheit ursprünglich natürlichen Aufrichtigkeit wider die zur anderen Natur gewordenen Verstellungskunst ist.“⁸² Das Naive der *Gesinnung*, welches in der Form bei Kant aus naheliegenden Gründen nicht gibt, wird wiederum unterschieden in das kindliche (hier ist das Genie angesiedelt) und das kindisch, das eher als Verfallsform auftritt. Die wahrhaft naive Ausdrucksform ist maßgeblich durch ihren genialischen Charakter bestimmt. Hier tritt eine besondere „innere Nothwendigkeit [der] Sprache“ (426), eine besonders enge Verbindung Sprache und der Gedanken hervor. Als Ausdruck des Naiven findet sie sich als deren Hauptteil in der *Grazie*, d.h. die *Grazie* ist eindeutiges Anzeichen für naiven Ausdruck.

4.3 Genie

Der Geniebegriff dient Schiller damit als „Vermittlungsinstanz“ zwischen den transzendental-anthropologischen und den dichtungspsychologischen Begriffen: Durch das Genie wird das Naive zu einem die Dichtung bestimmenden Kriterium und bleibt nicht ein bloß anthropologisch bestimmtes. Diese Vermittlung zwischen Transzendentalphilosophie und Poetik wird durch die Definition des Genies ermöglicht: „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivität allein macht es zum Genie, und was es im Intellektuellen und Ästhetischen ist, kann es im Moralischen nicht verleugnen.“ (424) Typisch für das Genie ist sein gewissermaßen ambivalentes Verhältnis zur Natur: Es soll „die Natur zu *erweitern*, ohne über sie *hinauszugehen*“ (424, Hervorhebungen original). Ein Genie muss also im Rahmen der Natur und ihm Rahmen der Naivität, also ohne sentimentalisch zu werden, Neues schaffen und damit die Natur erweitern. Denn seine Werke sind als Ausdruck eines Genies, also eine „Gunst der Natur“ (475), selbst Teil der Natur. Da es dabei naiv bleiben muss, darf dies nicht mit dem Verstand oder mit Idealen geschehen – dies ist dem sentimentalischen Dichter vorbehalten, der auf diese Weise danach strebt, sich selbst aus seiner Beschränkung aufzuheben und sich so die Einheit mit der Natur wieder möglich zu machen.

Eine Besonderheit des Genies ist seine Schreibweise: Genialisch wird eine „solche Art des Ausdrucks [genannt], wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet“ (426). Damit beschreibt Schiller „eine mediale Beziehung zwischen Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt, die über den transzendentalen Dualismus [...] hinausweist.“⁸³ Diese Einheit von Signifikant und Signifikat (um

⁸⁰Schillers Verknüpfung von Natur und Naivität mit der Kindheit, auch der der gesamten Menschheit, d.h. der Antike, ist „eine Beobachtung, die einen entscheidenden Anstoß zur Verklärung des Kindlichen in der Literatur der nächsten Jahre [...] gegeben hat“ (Schulz: Theoretische Grundlagen, S. 226).

⁸¹Vgl. Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 276f.

⁸²Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 276.

⁸³Menges: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung, S. 183.

die modernen Ausdrücke zu gebrauchen) wird prinzipiell ermöglicht durch die Einheit von Stoff und Form im Bereich der naiven Dichtung. Diese wiederum beruht allein auf der inneren Notwendigkeit der (naiven) Natur. Genau wie diese nur so sein kann, wie sie ist, „so springt hier wie durch innere Nothwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor“ (426).

Bekannter als diese (im der Abhandlung an zweiter Stelle stehende) Definition ist sicher die erste, die aber außer der Verknüpfung von Genie und naiver Empfindung bzw. Naivität wenig leistet und die Schiller auch später in dieser Ausschließlichkeit aufgibt:⁸⁴ „Naiv muß jedes wahre Genie seyn, oder es ist keines.“ (424) Mit dieser Definition des Genie wird „auch dem Naiven eine Verweiskraft“⁸⁵ zugeschrieben. Eine solche hat ja nicht nur das Sentimentalische in Bezug auf das Naive, das es gerade nicht ist, sondern auch das Naive generell insofern es nur in Kontrast zur Kunst, zur Kultur und zur Reflexion gedacht werden kann (s.o.) Somit „erscheint [das Naive] als Indikator für das Genialische“.⁸⁶ Eigentlich und auch speziell bei dieser Definition ist die kausale Verknüpfung aber anders ausgerichtet: Nicht das Naive fungiert als Verweis auf das Genie bzw. das Genialische, sondern umgekehrt: Das Genialische kann nur da auftreten, wo das Naive schon vorhanden ist und zeigt deshalb in seinem Auftreten stets die Naivität des genialen Dichters an. Nachdem Kant in der „Kritik der Urteilskraft“ „den Begriff des Genies als des schöpferischen Künstlers schlechthin eingeführt“ hatte,⁸⁷ wird er nun von Schiller spezifiziert und historisiert, damit allerdings auch seiner transzendentalen und überindividueller Komponente weitgehend entkleidet.⁸⁸

In ihren typischen Bestimmung des Geniebegriffs sind sich Kant und Schiller dennoch sehr ähnlich. Dies lässt sich an einem Zitat leicht zeigen. Schiller definiert das (naive) Genie – neben einigen anderen spezifischen Merkmalen – maßgeblich so: „Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (alles was die gesunde Natur thut ist göttlich) seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten.“ (424) Dies lässt sich auch bei Kant finden: Für diesen ist „*Originalität* seine erste Eigenschaft“,⁸⁹ für ihn gilt, „das es als *Natur* die Regel gebe“⁹⁰ und dass „seine Produkte exemplarisch“ sind.⁹¹ Bei beiden Autoren sind sich Genies der Regeln, die sie „der Natur geben“, nicht bewusst, es fehlt ihnen notwendigerweise die dafür erforderliche Reflexion. Bei Schiller kommt außerdem als hauptsächliche Legitimation des Genies noch hinzu, „daß es durch Einfalt über die verwickelte Kunst triumphiret“ (424), d.h. auch die „verwickelsten Aufgaben“ immer „mit anspruchloser Simplicität“ (424) löst. Weil das echte Genie also keine Regeln kennt – auch nicht seine eigenen – kann es „die Natur erweitern, ohne über sie hinauszugehen.“ (424), d.h. ohne die Natur durch Reflexion zu verlassen.⁹² Das sentimentalische Genie erweitert die Natur genau wie das naive auch, nur kann es dies aus-

⁸⁴Vgl. z.B. den Abschnitt über die je spezifischen Gefahren für beiden, das naive und das sentimentalische Genie ab 481.

⁸⁵Menges: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung, S. 195.

⁸⁶Menges: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung, S. 195.

⁸⁷Schulz: Theoretische Grundlagen, S. 226.

⁸⁸Vgl. Menges: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung, S. 184.

⁸⁹Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 242, Hervorhebung original.

⁹⁰Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 242, Hervorhebung original.

⁹¹Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 242, vgl. auch S. 241-264.

⁹²Dies ist übrigens eine der wenigen Stellen, an denen die Reflexion explizit über die Natur gestellt wird.

schließlich mit und durch das Ideal, das als Produkt eines reflektierenden Verstandes nicht mehr Teil der Natur ist und muss diese also verlassen, um sie – quasi von außen – zu erweitern.

Bei August Wilhelm Schlegel wird das Genie genau wie bei Schiller als „bloße Gunst der Natur“ (192) definiert, was es für Schlegel wiederum notwendig macht, die Übereinstimmung dieses Geniebegriffs mit dem von ihm geforderten „gesetzmäßigen Gang“ (192) der Geschichte in Übereinstimmung zu bringen. Er kann dies durch die Erklärung des genialen Kunstwerkes als „objektiv nothwendig, subjektiv aber zufällig“ (192): Das heißt für ihn, dass bestimmte Kunstwerke geschaffen werden, fordert der Gang der Geschichte, wann und wie dies geschieht, bleibt aber zufällig, da dem Genie überlassen. Das Verhältnis zur Erfahrung, d.h. zur empirischen Wirklichkeit ist beim naiven Genie vor allem in einer Hinsicht problematisch: Da auch der „wahrhaft naive Dichter“ „doch nur eine Idee“ ist, „die in der Wirklichkeit nie ganz erreicht wird“ (477), besteht die Gefahr, dass er sich von der wirklichen Natur „verführen“ lässt, statt sich auf die wahre Natur zu konzentrieren. In diesem Falle würden auch beim naiven Genie die „Empfänglichkeit die Selbstthätigkeit immer um etwas überwiegen“. Die Darstellung der wirklichen oder „gemeinen“ Natur, die anders als die wahre Natur nicht durch „einen Antheil des selbstständigen Vermögens“ (476) gekennzeichnet ist, ist aber nicht die Aufgabe des naiven Dichters, sondern viel eher die des prosaischen Erzählers (vgl. 462).

Die weiteren Gefahren, denen das naive Genie ausgesetzt ist, stammen vor allem von einem falschen Verständnis der Dichtkunst überhaupt her, nämlich der Auffassung, „daß die Poesie der Erholung [und] zur Veredlung diene“ – denn diese begünstigen „das Platte und das Ueberspannte“.⁹³ Die Hauptaufgabe des naiven Genies ist die „absolute Darstellung“ (470), zu der es sich „über alle zufälligen Schranken, welche jedem bestimmten Zustande unzertrennlich sind, mit freyer Selbstthätigkeit muß erheben können“ (481). Die Gefahr besteht nun, dass das naive Genie diese Aufgabe „nicht ganz zu erfüllen“ (481), weil es zu sehr auf die – zufälligen – Bedürfnisse und Äußerlichkeiten bzw. zu wenig auf die Erfordernis der inneren Nothwendig achtet. Dieser Fehler der „Leerheit“ (482) führt beim naiven Genie zu der „Schlaffheit“ (481) der naiven Dichtung, die notwendiger Weise damit ihr Ziel verfehlt. An dieser Stelle nun führt Schiller völlig überraschend noch den Begriff des sentimentalischen Genies ein (vgl. 481f.) – ein Genie also, das seiner eigenen Definition in ihrem Kern widerspricht. Es kann sich hier also nicht eigentlich um ein Genie handeln – genau wie bei den letzten Ausführungen zum naiven Genie handelt es sich hierbei vielmehr um die naiven bzw. sentimentalischen Dichter überhaupt. Denn das sentimentalische Genie, das nicht näher bestimmt wird, wird hier zunächst nur hinsichtlich seines Versagens betrachtet: Im Gegensatz zum naiven Genie führt dies nicht zur Schlaffheit, sondern zur „Überspannung“, bei der der sentimentalische Dichter ins Schwärmen gerät und alle Grenzen – nicht nur die zufälligen, sondern auch die der Menschheit notwendigen – zu überschreitet und somit sein eigentliches Ziel verfehlt

⁹³Schiller an Wilhelm von Humboldt, 9.01.1796; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 164, siehe dazu auch Seite 7.

4.4 Naive Dichter und ihre Dichtung

Prototypische Verwirklichung erfuhr das Naive als Einheit von Mensch und Natur, als innere Harmonie in der griechischen Antike. Hier war die Einheit mit der Natur allgemein vorhanden, aber das Bewußtsein desselben war den Menschen noch nicht gegeben, die sich und die entstandene Kunst deshalb auch nicht als „naiv“ empfinden konnten: „Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche.“ (431) An diesem Punkt zeigt sich der wahre Grund für die Trennung zwischen Antike und Moderne – alles andere trennende ist tendenziell auf diese Differenz der Empfindung zurückzuführen. Das Bewußtsein für das naive, d.h. die Möglichkeit überhaupt, etwas, eine Empfindung oder eine Dichtung, als naiv zu erkennen und zu kennzeichnen, gibt es erst durch das sentimentalische Interesse an der Natur: Nur dadurch kann überhaupt die Empfindung der Natur als Natur möglich werden. Bei „echten“ naiven Menschen, d.h. „nur bey den Griechen“ (430) ist diese Empfindung durch die Einheit des Menschen mit der Natur verhindert: Sie sind Natur (vgl. 414). Solange es diese Möglichkeit der (unbedingt sentimentalischen) Empfindung der Natur als solche nicht gibt, gibt es eigentlich auch keine naive Empfindung, da die Naivetät ja erst durch den Kontrast der Natur mit der Kultur, d.h. den Produkten der sentimentalischen Empfindung, entstehen kann

Der naive Dichter zeichnet sich in der Hauptsache natürlich durch seine naive Empfindungsweise aus. Damit ist aber so viel als nichts gesagt. Erkennbar sind naive Dichter – unabhängig davon, ob sie alte oder moderne sind an ihrem Verhältnis zu dem Gegenstand ihrer Dichtung. Bei ihnen ist eine Identifikation des Dichters mit dem Gegenstand, der ja stets im direkten, d.h. unreflektierten Bezug zur Natur steht, zu beobachten. Dies führt dazu, dass – vor allem aus geschichtlichem Abstand – der Dichter hinter seinem Werk „verschwindet“ oder besser gesagt in ihm aufgeht: Er ist sein Stoff.

Dies führt allerdings zu einer vollkommenen Abhängigkeit des Dichters von der Natur und in Folge dessen auch zu einer Gefahr für den Kunstcharakter seiner Dichtungen: Wenn er nicht die wahre, sondern die wirkliche Natur zu seinem Gegenstand macht, wird daraus kein Kunstwerk entstehen können (vgl. 478).⁹⁴ Darüber hinaus bleibt die Abhängigkeit des naiven Dichters von der Natur natürlich auch bestehen, wenn der Dichter sich an der wahren Natur orientiert: Ist diese nicht schön, bleibt der naive Dichter dennoch darauf beschränkt – der sentimentalische Dichter könnte in diesem Fall, wie noch zu sehen sein wird, durch die für ihn typische Idealisierung des Stoffes dieser Beschränkung entkommen. Wenn man dies in Betracht zieht, ist auch verständlich, warum es auch im „goldenen Alter“ wie der Antike schlechte Kunstwerke geben kann: Dies liegt nicht an den naiven Dichtern – die naiven der Moderne können dies zeigen – sondern an der zufälligen Beschränktheit des Stoffes. Die (naive) von Dichter, Gegenstand der Dichtung und Dichtung selbst ist also nicht unproblematisch. Und doch hat sie den Vorteil, dass gerade durch diese Einheit – wenn sie denn vollständig durchgeführt ist (was auch im naiven Zeitalter nicht unbedingt der Fall sein muss) – die Wahrheit, wie sie in der Natur vor Beginn der Kultur zu finden war, als moralische Kategorie in die naive Dichtung integriert werden kann. Diese Einheit ist aber nur dann möglich, wenn sich der naive Dichter „die möglichst vollständige *Nachahmung des Wirklichen*“ (437, Hervorhebung

⁹⁴Vgl. auch Seite 14.

original) zum Ziel setzt. Der naive Dichter bleibt also in jeder Beziehung auf die ihn umgebende Wirklichkeit angewiesen, aus dieser Abhängigkeit kann er sich nur lösen, in dem er zum sentimentalischen Dichter wird. Aus all dem wird deutlich, dass zumindest in dieser Hinsicht, also bei einer „mangelhaften“ Wirklichkeit als Stoff, die modernen, d.h. die sentimentalischen Dichter den antiken – den naiven – überlegen sind.⁹⁵ Diese Überlegenheit der Moderne ist ihre Unabhängigkeit von der Natur: „Die sentimentalische Poesie erweitert die wahre, d.h. die klassische Dichtkunst, indem sie die Naturnachahmung aufgibt.“⁹⁶

Die naiven Dichter sind maßgeblich in der Antike angesiedelt, was bei Schiller auch zur Gleichsetzung antik = naiv, sentimentalisch = modern führt (vgl. z.B. 439). Andererseits wird auch mehrfach betont, dass dies nicht ausschließlich gilt, sondern dass naive Dichter auch in moderner Zeit möglich sind (vgl. 437f.) Allerdings gilt trotz dieser prinzipiellen Möglichkeit des naiven Dichters in der sentimentalischen (d.h. modernen) Welt: „Dichter von dieser naiven Gattung sind in einem künstlichen Weltalter nicht so recht mehr an ihrer Stelle. Auch sind sie in demselben kaum mehr möglich, wenigstens auf keine andere Weise möglich, als daß sie in ihrem Zeitalter wild laufen und durch ein günstiges Geschick vor dem verstümmelnden Einfluß desselben geborgen werden. Aus der Sozietät selbst können sie nie und nimmer hervorgehen; aber außerhalb derselben erscheinen sie noch zuweilen, doch mehr als Fremdlinge, die man anstand, und als ungezogene Söhne der Natur, an denen man sich ärgert.“ (435)⁹⁷

Diese Kategorie des naiven Dichters ist es schließlich, die ihm die Historisierung der Poetik ermöglicht⁹⁸ und damit auch die Chance bietet, Dichtung der Antike und der Moderne nebeneinander zu stellen und trotzdem unter einem gemeinsamen Begriff zu fassen, der außerdem noch die Forderung in Bezug auf eine künftige Poesie leisten kann.

5 Sentimentalische Dichtkunst

5.1 Allgemeines

Der naive Dichter erlebte alles – damit auch sich selbst – als „ungetheilte sinnliche Einheit“ (436) und wirkte auch so. Diese sinnliche Einheit hat der sentimentalische Dichter verloren – verloren, wie die gesamte Menschheit ihre Harmonie in und mit der Natur mit dem Beginn der Reflexion und damit mit dem Beginn der Entzweiung verloren hat. Der Verlust der sinnlichen Einheit ist unwiederbringlich, gewonnen hat der sentimentalische Dichter aber an ihrer Stelle die moralische: „er kann nur noch als moralische Einheit, d.h. als nach Einheit strebend sich äußern.“ (437) Äußern muss er sich, da der dichterische Geist durch den naiven Dichter nun einmal „unverlierbar in der Menschheit“ ist (436). Das heißt, in der Moderne ist Dichtung „unvermeidlich, essentiell durch Reflexion bestimmt“⁹⁹ – auch wenn diese Reflexion sich nicht direkt im Stoff der Dichtung äußert,

⁹⁵Vgl. Jauß: Schlegels und Schillers Replik, S. 100f.

⁹⁶Jauß: Schlegels und Schillers Replik, S. 102.

⁹⁷Siehe zu diesem Problem auch Seite 34.

⁹⁸Vgl. Seite 10.

⁹⁹Wolfgang Marx: Schillers „sentimentalische“ Philosophie und ihre „naiven“ Komponenten. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. (1986), S. 251.

sondern, wie es von Schiller gedacht ist, als Reflexion über die Empfindung des Dichters angesichts eines Stoffes oder der Natur, die er dem Publikum mitteilt.

Deshalb wird das sentimentalische Dichten von ihm bestimmt durch die Reflexion der Sinneseindrücke: „Das Gemüth kann keinen Eindruck erleiden, ohne sogleich seinem eigenen Spiel zuzusehen, und was es in sich hat, durch Reflexion gegenüber und aus sich herauszustellen.“ (452) Aus dieser Definition spricht deutlich Schillers dualistisches Menschenbild in seinen vielfältigen Variationen, hier etwa als Gegensatz des (er-)leidenden Sinnentriebes und des aktiven, reflektierenden Verstandes, dem Vernunfttrieb. Die Folge für den Dichter und sein Publikum ist nun, dass die Dichtung nicht mehr einen bestimmten Inhalt, eine bestimmte Empfindung thematisiert und darstellt, sondern eine Reflexion: „Wir erhalten auf diese Art nie den Gegenstand, nur was der reflektirende Verstand des Dichters aus diesem Gegenstand macht.“ (452) Dies gilt sogar, „wenn er uns seine Empfindungen darstellen will“ – auch dann „erfahren wir nicht seinen Zustand unmittelbar und aus der ersten Hand, sondern wie sich derselbe in seinem Gemüth reflektiert, was er als Zuschauer seiner selbst darüber gedacht hat.“ (452) Etwas moderner formuliert: Es gibt in der sentimentalischen Dichtung nur noch eine Meta-Ebene der Gefühle. Die eigentlichen Gefühle bleiben uns genau wie die eigentliche Natur, kurz: wie der eigentliche Gegenstand der Dichtung überhaupt, unzugänglich, die Reflexion tritt immer, d.h. ohne Ausnahme, dazwischen. Damit wird diese Dichtung in gewisser Weise zu einer subjektiven: Eine direkte Darstellung eines objektiven Gegenstandes ist ihr vollkommen unmöglich. Allerdings ist diese Subjektivität nicht absolut, sie wird durch den Verstand, der sie ja eigentlich erst hervorruft, auch wieder gewissermaßen „objektiviert“: Denn der Verstand, wenn er denn wirklich frei, d.h. autonom wirken kann, ist eine anthropologische Grundkonstante, die alle Menschen miteinander verbindet.

Deshalb gilt grundsätzlich als alleinige „Dichtungsmöglichkeit der Moderne“¹⁰⁰ die sentimentalische – auch wenn sich Schiller auf der anderen Seite bemüht, diese strikte Abfolge von Dichtungsarten aufzubrechen und zu zeigen, dass die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ ebenfalls möglich ist. Aber die grundsätzliche These bleibt: „Dichtung unter den gegebenen Bedingungen der Moderne sei unvermeidlich, essentiell durch Reflexion bestimmt“,¹⁰¹ da die Reflexion nun einmal sich in den Menschen ausgebildet hat und somit die naive Dichtung (prinzipiell) unmöglich gemacht hat.¹⁰² So gilt für den sentimentalischen Menschen als Rezipienten: „Nur die Schönheiten des geöffneten Geistes vermögen ästhetisch zu faszinieren“.¹⁰³

Dieser Verstand sorgt auch dafür, dass die sentimentalische Dichtung nicht beim unmittelbaren Anlass der Dichtung stehenbleibt, sondern diesen zu transzendieren weiß: „Seine Sphäre [d.h. die des Dichters] ist immer das Ideenreich, und ins Unendliche weiß er alles, was er bearbeitet, hinüber zu führen.“ (457) An anderer Stelle beschreibt Schiller diesen Vorgang der Transzendierung als „Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches“. Der äußere Stoff tritt gegenüber der Darstellung der Idee, die der Dichter in ihm zu finden und darzustellen weiß, zurück. Dies ist ein Akt des

¹⁰⁰Koopmann: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, S. 631.

¹⁰¹Marx: Schillers sentimentalische Philosophie, S. 251.

¹⁰²Auch wenn sie im Einzelfall noch weiterhin bestehen mag, so wird sie doch nicht mehr vorherrschend sein.

¹⁰³Marx: Schillers sentimentalische Philosophie, S. 251.

reflektierenden Verstandes, der immer wieder neu geschehen muss: „Beynahe jeder Genuß, den seine Dichtungen gewähren, muß durch eine Übung der Denkkraft errungen werden; alle Gefühle, die er, und zwar so innig und mächtig in uns zu erregen weiß, strömen aus übersinnlichen Quellen hervor.“ (457) Dass hier von einer Mehrzahl der über-sinnlichen, d.h. dem Verstand und nicht den Sinnes-eindrücken entspringenden Quellen die Rede ist, ist irreführend, da es nur eine, die grundsätzliche Idee der Harmonie des Menschen mit der Natur unter Beibehaltung der in sentimentalischen Zeiten errungen Leistungen des Verstandes, d.h. der Kultur, gibt.¹⁰⁴

Das Streben des sentimentalischen nach dem Ideal darf sich aber nicht in der bloßen „Vereinigung“ der beiden Empfindungsarten erschöpfen. Die ist nämlich ästhetisch (und moralisch) wertlos, wie Schiller am Beispiel der Idylle zeigt:¹⁰⁵ Zwar soll und muss die sentimentalische Dichtung (sonst hat sie keine Berechtigung und keinen Sinn) nach dem Ideal streben und zwar ist das Ideal eine „Wiedereroberung“ der (naiven) Natur unter Beibehaltung des reflektierenden (d.h. sentimentalischen) Verstandes, also ein Dichtung, die „den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurückkann, bis nach Elysium führt.“ (472), doch kann dies nicht durch eine Mischung der beiden Kategorien vonstatten gehen, kann es nicht durch die Darstellung eines bzw. des einen sentimentalischen Ideals in einen naiven Gegenstand, d.h. durch ein Individuum. Diese Lösung hätte nur den Charakter eines Zwitter, nicht den der Harmonie. Dies betont nur noch einmal den utopischen Status des sentimentalischen Ideals: Gerade deswegen ist die Idylle ja überhaupt „notwendig“, als „Vorschein“, als Beweis bzw. Hinweis auf die Möglichkeit der (realen und empirischen) Existenz des Ideals.¹⁰⁶

Das Ideal und die aus ihm bzw. aus seiner Kenntnis und dem Streben nach seiner Verwirklichung sich ergebenden Forderung an moderne Dichtungen sind offenbar aber auch in sentimentalischen Zeiten nicht allgemein verbreitet, nicht immer im Bewusstsein der Dichter und vor allem nicht im Bewusstsein der Leser verankert: Manche, sogar der „größte Theil der Leser“ (461) kennt das Ideal sogar überhaupt nicht.¹⁰⁷ Und auch der Teil, der mit dem Ideal vertraut ist, wendet es offenbar nicht auf jede Dichtung bzw. deren Beurteilung an, sondern müssen durch die Lektüre, d.h. durch die Dichtung selbst, erst wieder auf das Ideal hingewiesen und daran erinnert werden. Das Kunstwerk muss hier also den Maßstab für seine eigene Beurteilung – denn sentimentalische Kunstwerke können und dürfen nur am Ideal gemessen werden – erst „erwecken“, dem Rezipient als Kunst-richter zu Bewusstsein bringen, denn sonst ist keine wirkliche, d.h. angemessene Kritik möglich, sondern nur ein Urteil des (sinnlichen) Vergnügens am materialen Gegenstand, ein Wohlgefallen am Angenehmen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der wahre Dichter von „dem prosaischen

¹⁰⁴Zum Vorgang der Idealisierung siehe Seite 37.

¹⁰⁵Siehe dazu auch Seite 31.

¹⁰⁶Dies ist natürlich auch wieder eine paradoxe Konstruktion: Der Vorschein soll die empirische Existenz des utopischen Ideals beweisen.

¹⁰⁷Woran dies liegt, bleibt offen. Denkbar sind zwei Ursachen: Dieser Teil des Publikums ist noch in naiven Empfindungen verhaftet – dies erscheint aber aufgrund der Konstruktion des sentimentalischen Empfindens als sehr unwahrscheinlich – oder es mangelt ihm an Reflexionsfähigkeit und Vorstellungskraft, so dass auch dieser Teil der Menschheit sich zwar aus der ursprünglichen Einheit mit der Natur entfernt hat, aber dennoch nicht wirklich im sentimentalischen Zeitalter angekommen ist, sondern weiter ausschließlich von sinnlichen Trieben gesteuert ohne Bewusstsein lebt.

Erzähler“ (462), der nach anderen Maßstäben arbeitet und auch nach anderen Maßstäben beurteilt werden soll: Dieser ist kein Dichter, da er sich selbst nicht das Ideal als Aufgabe stellt – also darf er auch nicht als solcher beurteilt werden, aber auch nicht als ein solcher gelten. Die Dichtkunst als solche fordert prinzipiell, d.h. sie strebt es als Ideal an, die Vereinigung der beiden Begriffe und ihrer Verfahrensweise in einem Kunstwerk: Es ist der „Gattungsbegriff der Poesie, der allerdings Individualität mit Idealität vereinigt fordert.“¹⁰⁸ Dass dieses Ideal utopisch bleiben muss, wurde bereits erwähnt. In der Dichtung als dem Streben nach dem Ideal, d.h. nach der Einheit, äußert sich nicht dieses Streben nach moralischer Einheit, sondern zugleich auch die unentbehrliche Aufgabe der Dichtung überhaupt. Sie ergibt sich aus der Subsumierung der naiven und der sentimentalischen Dichter unter dem Begriff der „Idee der Menschheit“, also dem Begriff einer „Philosophie der Geschichte“.¹⁰⁹ Unentbehrlich ist sie für Schiller dabei, weil nur sie die Menschheit zu ihrer Vollendung, zu der Überwindung der (doch ewig dauernden, da das Ideal utopisch bleiben muss) spaltenden Kraft der Reflexion. Dabei kommt es zu einer paradoxen Situation: „Die sentimentalische Poesie ist zwar *Conditio sine qua non* von dem poetischen *Ideale*, aber sie ist auch eine ewige *Hinderniß* desselben.“¹¹⁰ Denn so lange die sentimentalische Empfindungsweise noch anhält, ist das Ideal nicht erreicht. Deshalb darf die sentimentalische Dichtung auch nicht ausschließlich als reflektierende Dichtung verstanden werden: Ihr Charakteristikum ist gerade, dass sie auf der einen Seite wirklich reflektierend ist und auch sein muss, auf der anderen Seite aber im Ideal danach strebt, diesen Zustand der Reflexion zu beenden, im Ideal zu überwinden und aufzuheben.¹¹¹ Das strebende, auf das Ideal weisende Moment ist auch die Verbindung des klassischen Schillers zur Romantik, das Moment, das am stärksten die Scharnierfunktion der Abhandlung zwischen Klassik und Romantik (gerade wegen ihrer eigentlichen festen Haftung in der Klassik) zeigt: Bei Schlegel wird das Streben nach dem Ideal zu der progressiven Poesie, die allerdings ihr Ziel schon in der Progression selbst und nicht mehr im Ideal – wie utopisch auch immer es ist – hat. Dies wird dadurch ermöglicht, dass zunächst „das Sentimentalische von der Reflexion auf das Ideal frei“ wird.¹¹² Dadurch kann es sich zum leitenden Prinzip der romantischen Dichtung überhaupt erst entfalten, verliert allerdings auch einen großen Teil der Kraft des Begriffes bei Schiller. Deutlich wird diese Einbuße etwa beim Vergleich von antiker und moderner Dichtung: Friedrich Schlegel Begriff des „Interessanten“ kann das Sentimentalische in dieser Hinsicht nicht setzen, bei Schlegel muss (und soll) die Antike als Vorbild und als Verwirklichung der „objektiven Poesie“ gewertet werden. Allerdings enthält auch der Begriff des Sentimentalischen bei Schiller schon einige für die Romantik wichtige Elemente enthält, z.B. das der Progressivität, die bei Schiller allerdings noch fest auf das Ideal ausgerichtet ist. Durch die Verschmelzung mit Friedrich Schlegels Begriff des „Interessantem“ wird es in der Romantik für die Romantik zudem wieder stark subjektiviert. Grundlegend war die

¹⁰⁸Schiller an Wilhelm von Humboldt, 25.12.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 144.

¹⁰⁹Jauß: Schlegels und Schillers Replik, S. 97.

¹¹⁰Schiller an Wilhelm von Humboldt, 25.12.1795, Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 145, Hervorhebungen original.

¹¹¹Vgl. Marx: Schillers sentimentalische Philosophie, S. 255.

¹¹²Jauß: Schlegels und Schillers Replik, S. 103.

Subjektivierung auch schon bei Schiller zu beobachten,¹¹³ doch in ihrer vollen Entfaltung tritt sie erst mit der Romantik auf.¹¹⁴ Hatte der naive Dichter noch ein ungebrochenes, direktes Verhältnis zur Natur, so ist diese dem sentimentalischen durch die Herrschaft der Reflexion immer nur noch indirekt erfahrbar. Aber auch der sentimentalische Dichter hat die Natur nicht völlig verloren. Nur ist sein Verhältnis zu ihr komplexer. In dieser Hinsicht sind nämlich bei Schiller zwei von einander verschiedene „Typen“ der Natur festzustellen: Das ist die „Natur als das ewig in seiner inneren Struktur verschlossen bleibende Objekt der Wissenschaft und als *natura naturans*, d.h. als de[r] ewig schaffend[e] Ursprung alles dessen, was ist.“¹¹⁵ Das erste Naturverständnis ist das unmittelbar erfahrbare, die direkte Konfrontation des Menschen mit der Natur, das zweite ist – bei Schiller – immer ein gedachtes: Die Idee der Natur als ewige Harmonie des Menschen mit der (Um-)Welt. Die Entfremdung des modernen Menschen seit der Antike von der Natur durch den Einsatz des reflektierenden Verstandes betrifft nun nur den ersten Typ, der andere Typus der Natur steht dem Menschen aber immer noch zur Verfügung – und er bedarf ihrer auch als moderner, d.h. sentimentalischer Mensch immer noch, insofern sie die Natur „als *natura naturans* gedacht“ ist,¹¹⁶ also in ihrer Ausprägung als bloße Idee. Denn zwar ist die „sinnliche Einheit“ (436) mit der Natur im sentimentalischen Zeitalter endgültig verloren, doch die „Natur [...] ist es auch noch jetzt, in dem künstlichen Zustande der Kultur, wodurch der Dichtergeist mächtig ist“ (436). Aber diese Natur ist nun eben nicht mehr als Harmonie direkt erfahrbar, sondern der Dichter befindet sich „jetzt in einem ganz andern Verhältniß zu derselben.“ (436) Nun ist die ehemalige sinnliche Einheit von der „moralisch[n] Einheit“ (437) abgelöst worden, d.h. das Ideal der Natur bzw. das Suchen und Streben des Menschen nach diesem vertritt ihre unmittelbare Repräsentation und Erfahrung. Die Notwendigkeit der Natur für den sentimentalischen Dichter sieht Marx dann darin begründet, dass auch die „Reflexionspotentiale des [sentimentalischen] Dichters nicht ganz freie, suisuffiziente Kräfte sind [...], sondern die letztlich von der Natur produzierten und einbehaltenen Möglichkeiten des Dichters“.¹¹⁷

Der Unterschied zwischen naiven und sentimentalischen Dichtern ist dann also nicht mehr der zwischen Natur-Verbundenheit und Natur-Entfremdung, sondern der Schwerpunkt liegt nun auf dem reflektierten, vom Individuum erst gesuchten (und gefundenen) Verhältnis zur Natur beim sentimentalischen. Beim naiven Dichter ist dieses Verhältnis unproblematischer – dieser hat ja wegen der fehlenden Reflexionskraft nur die eine Natur als „*natura naturans*“ und damit ein klares Verhältnis zu ihr. (Diese Natur wiederum kann sich dem naiven Dichter aber auch in zweifacher Ausprägung, als „wirkliche“ und als „wahre“ Natur präsentieren.) Insofern hat Marx aber unrecht, wenn er davon ausgeht, dass die Natur „sich in der naiven und in der sentimentalischen Gemütsverfassung und deren Dokumentation in Werken in gleicher Weise“ dokumentiert (Marx 255): Die Weise der „Naturerfahrung“ mag zwar vom selben Verständnis der Natur ausgehen und auch die „wahre Natur“ als eigentlicher Stoff des naiven Dichters mag „einen Antheil des selbstständigen Vermögens“

¹¹³Vgl. Düsing: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität, S. 214f.

¹¹⁴Vgl. dazu schon Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie, S. 63.

¹¹⁵Marx: Schillers sentimentalische Philosophie, S. 253 – die Belege dafür bleibt Marx aber schuldig.

¹¹⁶Marx: Schillers sentimentalische Philosophie, S. 253.

¹¹⁷Marx: Schillers sentimentalische Philosophie, S. 254.

(476) enthalten,¹¹⁸ doch zeigt sie sich in den dichterischen Werken in vollkommen verschiedener Art.

Schiller geht also nicht so weit, dem sentimentalischen Dichter die naive Empfindung ganz abzusprechen, sondern sucht vielmehr, sie auch ihm, „wenn auch vielleicht in einem reduzierten, modifizierten Sinne“ zu erhalten.¹¹⁹ Denn Kunst ist maßgeblich durch ihre Produktion im Genie bestimmt, das Genie ist aber nur einem naiv empfindenden Menschen möglich.¹²⁰ Deshalb und weil außerdem das wahre Wesen der Dichtkunst es fordert, muss und darf sich auch der sentimentalische Dichter – im Einzelnen, d.h. im Detail – der naiven Schönheit nicht enthalten (vgl. 452), denn seine sentimentalische Empfindung bleibt im Ganzen ja enthalten.

Dabei wurde das Sentimentalische eigentlich als Gegenteil des Naiven konzipiert: Noch nicht das Ideal, aber ein Schritt auf dem Weg dorthin. Genauer gesagt: Eine (unbedingt notwendige) Zwischenstufe der Kultur zwischen der naiven, rein leidenden und Eindrücke bloß empfangenden Erfahrung der Natur und dem Ideal als der vollendeten Harmonie. Problematisch wird die Konstruktion des Sentimentalischen, wenn „er aber [...] das ‚Sentimentalische‘ [in dieser Fußnote] nicht [!] als das Gegenteil des ‚Naiven‘ versteht, sondern als dessen Wiederherstellung unter Bedingungen, die er sonst ‚sentimentalisch‘ nennen würde“, d.h. unter Bedingungen der Reflexion.¹²¹ Dann nämlich „wird dessen Zukünftigkeit geringer zugunsten seiner Nähe zur Gegenwart.“¹²² Das Sentimentalische verliert also seine ausschließliche Ausrichtung auf die Zukunft und das Ideal, gewinnt dafür aber in der Gegenwart eine Annäherung an das Ideal selbst – oder sogar dessen Erfüllung.

Im Gegensatz zum Naiven widmet Schiller beim sentimentalischen der Dichtkunst besonders viel Raum. Dies äußert sich in einer detaillierten Besprechung der drei innerhalb des sentimentalischen Empfindens möglichen Dichtarten, der Satire, der Elegie und der Idylle.

5.2 Differenzierung

Die Begründung der verschiedenen Möglichkeiten der Dichtung innerhalb der sentimentalischen Empfindungsweise hat ihren Grund letztlich in dem Faktum, das schon das Sentimentalische vom Naiven unterschied: Sentimentalische Dichter haben es immer mit einer „Mehrheit der Principien“ (441) zu tun, die in einer Dualität ihre konkrete Ausprägung findet. Auf der einen Seite steht der Verlust der Natur, zu der sie den direkten Zugang verloren haben, die nicht mehr in harmonischer Einheit mit dem Menschen erfahrbar ist, also die Wirklichkeit des Lebens, auf der anderen Seite findet sich das Ideal, die angestrebte Harmonie zwischen Natur und Verstand, zwischen Empfindung und Reflexion. Beim sentimentalischen Dichter wird der Gegenstand nun notwendigerweise „auf

¹¹⁸Wie sich dieses selbständige Vermögen gegen die Reflexion des sentimentalischen abgrenzt, lässt Schiller offen. Denkbar wäre aber, dass hier, anders als beim sentimentalischen Dichter, keine selbständige Reflexion der eigenen Empfindungen gemeint ist, sondern eine – möglicherweise auch nur teilweise ausgeführte – Autonomie, eine „innere Nothwendigkeit des Daseyns“, die aber noch nicht so weit geht, dass sie, die ja eigentlich nur als Produkt eines reflektierenden Verstandes denkbar ist, sich auch auf die Empfindungsweise erstreckt.

¹¹⁹Marx: Schillers sentimentalische Philosophie, S. 252.

¹²⁰Die spätere und sehr unspezifiziert bleibende Einführung eines „sentimentalischen Genies“ bleibt hier vorerst unberücksichtigt. Vgl. hierzu auch Seite 17.

¹²¹Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 89.

¹²²Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 89.

eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft.“ (441) Aufgabe der sentimentalischen Kunst ist also in jeder Form, das Ideal als geltenden Maßstab zu etablieren und die Möglichkeit der Verwirklichung des Ideals aufzuzeigen. Denn in der sentimentalischen ist das Ideal schon von Beginn an inhärent: (vgl. Marx 255) Die Konstruktion des Sentimentalischen bei Schiller ist nicht nur (aber maßgeblich) von der Reflexion bestimmt, sondern enthält auch die Möglichkeit der Integration des Naiven: Spätestens bei der konkreten Ausformung in der sentimentalischen Dichtung wird dieses und ihre „naiven Schönheiten“ sogar benötigt, um den Kunstcharakter der sentimentalischen Dichtung zu bewahren. (siehe unten, Verhältnis) Darüber hinaus muss sentimentalische Kunst auch naive Komponenten enthalten, da sie letztlich nicht nur reflexive Kunst sein soll, sondern zugleich auch deren Überwältigung: Dafür ist dieser Anteil des Naiven im Sentimentalischen notwendig, da es sonst nicht zum Ideal der Versöhnung von Reflexion und Natur, dem „Sprung in die Idylle“¹²³ kommen kann.

Diese „Mehrheit der Principien“ – auf der einen Seite die „Wirklichkeit als Grenze“, auf der anderen Seite die „Idee als [das] Unendliche“ (441) ermöglicht dem Dichter nun eine „Verschiedenheit in der Behandlung“ seines Gegenstandes. Analog zur Zweiheit der Prinzipien wird auch diese Verschiedenheit zunächst zweigeteilt: Die Wirklichkeit kann als „Gegenstand der Abneigung“ im Zentrum der Dichtung stehen oder es kann das Ideal als „Gegenstand der Zuneigung“ auftreten.¹²⁴ Dichtung, die sich mit der Wirklichkeit in ihrer Unzulänglichkeit befasst, ist „satyrisch“; Dichtung, die das Ideal thematisiert, ist „elegisch“. Beide Begriffe gelten hier ausdrücklich „in einer weitern Bedeutung“ (441).

Die elegische Empfindung teilt sich nun wiederum in zwei mögliche Ausprägungen. Wird das Wohlgefallen am Ideal „herrschende Empfindung“ (448), so kann dies entweder in der Form der Trauer über den Verlust der Natur und die Unerreichbarkeit des Ideals geschehen oder in der Form der Freude über die Möglichkeit der Versöhnung im Ideal. Die erste Form nennt Schiller die eigentliche Elegie, die zweite die Idylle. Beide Begriffe, insbesondere aber der der Idylle, gelten auch hier wieder ausdrücklich „in weitester Bedeutung“ (449).

5.3 Satire

Auch die satirische Empfindung findet zwei Ausprägungen, die allerdings nicht von so elementarer Bedeutung sind wie die der elegischen Dichtung. Bei beiden wird die „Wirklichkeit als Mangel“, also als „ein nothwendiges Objekt der Abneigung“ dem Ideal als „höchste Realität“ gegenübergestellt (442). Diese Abneigung gegenüber der Wirklichkeit „muß wieder nothwendig aus dem entgegenstehenden Ideale entspringen.“ (442f.) Ein materiales Interesse bzw. ein solches Bedürfnis, der einfach Überdruß an der Realität reichen also für eine satirische Dichtung nicht aus: Nur die moralisch, d.h. im Ideal begründete Abneigung kann sich in der Satire ausdrücken.

¹²³Marx: Schillers sentimentalische Philosophie, S. 255.

¹²⁴Dass andere theoretische denkbare Möglichkeiten wie die Wirklichkeit als Gegenstand der Zuneigung nicht möglich sind, ergibt sich aus der menschlichen Veranlagung, dem Zustand der Harmonie, wie er im naiven Zeitalter real war, nachzutrauern. Unter diesem Gesichtspunkt kann eine Zeit, der diese Harmonie fehlt, nicht Gegenstand der Zuneigung des Dichters werden. Der Mensch, davon geht Schiller aus, strebt immer nach der Harmonie.

Ihren Wert hat die Satire vor allem darin, dass in ihr die Erhabenheit des Ideals erfahrbar wird: „Die Größe der Idee, von der wir erfüllt sind, erhebt uns über alle Schranken der Erfahrung.“ (443) Also ist schon in der Satire ein Moment des verwirklichten Ideals zu erleben, insofern es als Maßstab an die notwendigerweise defiziente Wirklichkeit angelegt wird. So ist hier die Möglichkeit gegeben, ein Moment der wirklichen und unbestimmten, d.h. für die Bestimmung noch empfänglichen Freiheit, wie sie der Mensch sonst nur im wahrhaft Naiven (und als Kind vor aller Erfahrung) kennt, zu erfahren. Der „Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale“ (442), der den Stoff für Satiren liefert, kann dabei also auf zwei Weisen geschehen: Durch den Verstand oder durch den Willen. Die „Verstandes-Widersprüche“ werden in scherzhaften, die „moralischen Widersprüche“ des Willens in strafenden Satiren zu finden sein.

Das Ideal ist also für die Satire fast von größerer Wichtigkeit als die Realität, die doch als Gegenstand der Abneigung der eigentliche Stoff der Dichtung ist. Die strafende Satire kann nur einem Dichter gelingen, der „von dem Ideale lebhaft durchdrungen ist.“ (443) Nur ein „herrschender Trieb nach Übereinstimmung“ im universalsten denkbaren Sinne macht eine Dichtung möglich, die „moralische Verkehrtheit“ (443) anprangern und eine bessere Wirklichkeit fordern kann, ohne von Bitterkeit oder materiellem Interesse überwältigt zu werden. Dabei kann der Dichter einer pathetischen Satire durchaus von „äussern und zufälligen Einflüssen“ (444) Antrieb erfahren, doch dürfen diese nur auf die Richtung der Satire, welches moralisch verwerfliche Objekt also Gegenstand der Behandlung wird, gehen, nicht aber die tatsächliche Ausgestaltung beeinflussen. Denn diese muss, sonst kann ihr die Darstellung des Ideals (die ja gerade im Kontrast mit der Unvollkommenheit der Realität erreicht werden soll), und sei es noch so versteckt, nicht gelingen, in dieser Hinsicht frei von Einflüssen bleiben, „rein von jedem äußern Bedürfnis“ und sowohl inhaltlich als auch formal „aus einem glühenden Trieb für das Ideal“ (444) entspringt. Dieser Trieb für das Ideal ist schon insofern notwendig, als sonst der Dichter überhaupt kein sentimentalischer Dichter sein kann: Dieser muss, so er sentimentalisch ist, nach dem Ideal streben.

Dagegen muss die scherzhafte Satire wenig Rücksicht auf den Gegenstand nehmen. Denn dieser ist nie – wie bei der pathetischen – erhaben, sondern an der Grenze zur Frivolität angesiedelt, so dass hier „durch den Gegenstand nicht und alles durch den Dichter“ (445) erreicht werden muss. Denn nur dieser kann den Stoff für die Dichtung „retten“, der moralisch gleichgültig ist, da er sich nur verstandesmäßig und nicht in Beziehung auf ein Ideal, das durch das dazugehörige Streben die Moralität erst schaffen würde, mit der Wirklichkeit befasst. Dazu muss „das *Subjekt* des Dichters sein Objekt“ vertreten (444, Hervorhebung original). Dies wiederum geht in der Kunst für die Kunst nur auf eine Weise, nämlich indem der Dichter selbst ein „schönes Herz“ (444) ist, da dies wiederum die Bedingung dafür ist, dass die Schönheit einer Dichtung als Äußerung eines Dichters nicht vom Gegenstand abhängt.¹²⁵ Denn in einer „schönen Seele“ (444) ist die gleichförmige, d.h. unabhängig vom Gegenstand sich in jeder Äußerung zeigende Schönheit schon enthalten.

Eine mögliche empirische Ausprägung der scherzhaften Satire ist die Komödie. In letzter Konsequenz, d.h. in ihrer vollendeten Realisierung, steht die Komödie als scherzhafte Satire dann auch

¹²⁵Beim naiven Dichter war diese Abhängigkeit vom Gegenstande übrigens die einzige Möglichkeit der Schönheit überhaupt.

über der Tragödie, da sie das Ziel hat, die „Freyheit des Gemüths in uns hervorzubringen und uns zu rühren“ (445). Dieses „Ziel ist einerley mit dem höchsten, wornach der Mensch zu ringen hat“ (446): Die Freiheit von der Bestimmung durch partikuläre Leidenschaften oder Triebe. Genau diese werden aber in der Tragödie zunächst künstlich erzeugt, um sie dann – kurzzeitig – wieder aufzuheben. Dass dies das wirkliche Ziel der Komödie ist (und nicht etwa die Unterhaltung des Publikums oder ähnliches) ergibt sich für Schiller daraus, dass in ihr der „schöne Charakter“ des Dichters sich äußert bzw. sogar äußern muss. Dieser ist aber an sich schon in seiner Schönheit, der vollkommenen Gleichmäßigkeit, frei von Leidenschaften und ihren bestimmenden Kräften. Eine vollkommen Komödie erfordert also einerseits einen idealen, d.h. „schönen“ Dichter – der selbst nicht möglich ist, da die vollkommen schöne Seele den Menschen nur als utopisches Ideal, als ewig unerreichbares Ziel aufgegeben ist – und bringt andererseits im Publikum bei der Rezeption solche schöne Seelen hervor.

Ein Problem ergibt sich bei der Bestimmung der Satire als pathetische oder scherzhafte: Beide sind zunächst vor der allgemeinen Bestimmung der Dichtkunst als Spiel,¹²⁶ dem Ernst zugrunde liegt, problematisch. Denn die strafende Satire ist eigentlich „zu ernst für das Spiel“, die scherzhafte aber „zu frivol für den Ernst“ (442). Diese Problematisierung der Satiren ist auch dadurch veranlasst, dass beide – mehr oder minder direkt – ein Zweck verfolgen; etwas, dass Schiller wegen der von ihm postulierten Autonomie der Kunst stets ablehnt und deshalb in diesem Falle vermittelt werden muss. Die Lösung des Problems sieht bei Schiller vor, dass die „strafende Satyre [...] ins Erhabene übergeht“ und damit frei genug für das künstlerische Spiel wird und dass die „lachende Satyre [...] ihren Gegenstand mit Schönheit“ (442) behandeln soll, um so den notwendigen Gehalt für eine poetische Formung zu erlangen. Wie dies geschehen kann, wurde oben bereits gezeigt: Der Dichter der pathetischen Satire darf sich letztlich nur vom Ideal leiten lassen, der Dichter der scherzhaften Satire muss die Behandlung „mit Schönheit“ durch seine eigene Schönheit, d.h. die seiner Seele, bewerkstelligen. Geschieht dies nicht, degradieren sich beide Typen der Satire zur „gemeinen Satire“, d.h. zur prosaischen, die nicht mehr in das Gebiet der Kunst gehört.

5.4 Elegie

Wenn aus der Begeisterung am Ideal eine Trauer über die Unvollkommenheit der Realität, über den Verlust der Natur und insbesondere der Harmonie des Menschen in und mit ihr erwächst, wird der sentimentalische Dichter sich der Elegie zuwenden. Dazu bedarf es aber noch weiterer Voraussetzungen: Der Gegenstand, an dem die Trauer sich entzündet (und die Trauer selbst), „kann nur alsdann der Stoff einer elegischen Dichtung werden, wenn jene Zustände sinnlichen Friedens zugleich als Gegenstände moralischer Harmonie sich vorstellen lassen.“ (450) Unbedingt nötig für eine Elegie ist, neben der entsprechenden, nicht material beeinflussten Trauer, auch ein tauglicher Gegenstand. Und dieser Stoff der Dichtung muss immer als ein idealischer Stoff betrauert werden, denn einerseits ist es in der Elegie nicht nur die verlorene Natur, die betrauert wird, sondern auch das unerreichte Ideal, und andererseits gilt, dass nur in „dieser Reduktion des Beschränkten auf

¹²⁶Zu dieser Bestimmung siehe Seite 7.

ein Unendliches besteht die eigentliche poetische Behandlung.“ (450) Diese Unendliche des Ideals muss also aus dem Gegenstand selbst entstammen, bzw. der Gegenstand muss auf diesen Aspekt reduziert werden und so ins Unendliche – denn das Ideal ist immer unendlich – erweitert werden. Tauglich muss der Gegenstand also in dem Sinne sein, dass mit ihm der Dichter diese Reduktion, eigentlich eine Erweiterung ist, leisten kann.

Dabei spielt aber die äußere Gestalt überhaupt keine Rolle, da die Tauglichkeit des Gegenstandes nur davon abhängt, ob sich in und an ihm die Idee verwirklichen bzw. aufzeigen lassen kann: „Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat“ (450f.). Obwohl er ihren Verlust beweint, setzt der elegische Dichter als doch voraus, dass die Natur so wie er sie im Ideal sieht und verwirklichen möchte, noch nie existiert hat. Denn die Natur, deren Verlust er beweint, ist nicht mit der des naiven Dichters identisch: Sie ist eine sentimentalische Natur. Als solche kann sie natürlich überhaupt nie existieren – außer in der Vorstellung. Doch diese Existenz reicht bereits aus, um im Kontrast mit dem Ideal, das ebenfalls in der Vorstellung eine Existenz der Natur und der Harmonie des Menschens aufzeigt, zur Trauer über den Verlust oder besser über die nie verwirklichte Existenz dieser Natur und zugleich die Unerreichbarkeit des Ideals, an dem alles gemessen wird. Diese Trauer kann sich dabei wieder, analog zur satirischen Dichtung, an einem ganz zufälligen Gegenstand der realen Welt der Sinne entzünden, „die Erfahrungen eines bestimmten Verlustes“ (451) können sich im sentimentalischen elegischen Dichter zur Trauer über den Verlust der sentimentalischen Natur aufschwingen.

Diese Betonung der sentimentalischen Beschaffenheit der Natur, um die getrauert wird, macht deutlich, warum Schiller Rousseau in diesem Zusammenhang nicht positiv sehen kann. Obwohl er ihm durchaus zugesteht, echte Trauer zu empfinden und darstellen zu können, kann sich Schiller dennoch nicht mit dessen Ideal einverstanden klären. Hier zeigt sich darüber hinaus, dass auch der Begriff des Ideals nicht ganz unproblematisch ist und durchaus zu falschen Vorstellungen – auch bei sentimentalischen Dichtern – führen kann. Dies nämlich dann, wenn sie wie Rousseau ihr Ideal nicht ideal genug denken, vorstellen und darstellen, wenn sie also sich bei dem Entwurf des Ideals (der durch den reflektierenden Verstand und die Sehnsucht des Menschen nach Harmonie befördert wird) zu sehr an den wirklichen Menschen und ihren einschränkenden Bestimmungen, ihrer realen Beschränktheit orientieren und außerdem zu viel Wert auf die Verwirklichung des Ideals legen und es deshalb nicht in seiner Vollkommenheit denken, die aber dennoch notwendig wäre (vgl. 452). Die Vollkommenheit des Ideals nämlich würde alle Gedanken an eine Verwirklichung ad absurdum führen, da es als solches nur ein utopisches sein kann. Immer wieder zeigt sich auch an dieser Stelle die Notwendigkeit für Schiller, die Kunst von materialen Bedürfnissen und Einflüssen freizuhalten und allein auf das Ideal zurückzuführen um so die Autonomie der Kunst (die ja bei Schiller vor allem Freiheit von solchen Einflüssen meint) zu sichern.

Das Vorbild für die Ausführungen zur elegischen Dichtung war offenbar das Werk Friedrich Gottlieb Klopstocks: „Was nur immer, außerhalb der Grenzen lebender Form und außer dem Gebiete der Individualität, im Feld der Idealität zu erreichen ist, ist von diesem musikalischen Dichter geleistet.“ (455) Hier findet sich mit der Charakterisierung Klopstocks als „musikalischer“ Dichter

noch eine weitere Kategorisierung, die Schiller en passant einführt. Musikalisch ist ein Dichter, der nicht einen bestimmten Gegenstand nachzuahmen sich zum Ziel setzt (das macht im Gegenteil der plastische Dichter), sondern ein Dichter, der einen „bestimmten *Zustand des Gemüths* hervorbringt“ (456, Hervorhebung original) und dafür auf die Darstellung eines bestimmten Objektes verzichten kann. Deshalb hat ein musikalischer Dichter direkteren Zugang zur Einbildungskraft des Rezipienten: „ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen“ (456) gelingt es ihm, ähnlich der Musik die gewünschten Effekte zu erreichen.

5.5 Idylle

Die Idylle bleibt, trotz ihrer selbständigen Behandlung, ein Teil der elegischen Dichtung. Irreführend ist es deshalb, wenn Schiller am Beginn der Ausführungen zur Idylle plötzlich von den „drey einzig möglichen Arten sentimentalischer Poesie“ (466) spricht: Hier verliert er offenbar für einen kurzen Moment seine eigene schematische Einteilung aus den Augen. Denn im strengen Sinne der Systematik gibt es nur zwei Arten der sentimentalischen Dichtung, der Dichter wird also „entweder satyrisch oder [...] elegisch seyn“, aber „an eine von diesen beyden Empfindungsarten wird jeder sentimentalische Dichter sich halten.“ (442f.) Erklären lässt sich diese Verschiebung wohl aus der Entstehungssituation, die vor allem dadurch gekennzeichnet war, dass Schiller am Anfang noch nicht vollkommen klar war, wie die Abhandlung am Ende aussehen würde. Dadurch lassen sich solche Unterschiede der Gewichtung – den letztlich geht es nur darum, ob die Idylle als eigenständige Dichtungsart neben Satire und Elegie gestellt wird oder ob sie, wie es die Strenge der Systematik erfordern würde, mit der Elegie zusammen unter dem Oberbegriff der elegischen Dichtungen gefasst wird (analog zu der pathetischen und scherzhaften Satire).

In der Idylle ist es nun nicht mehr die Trauer um den Verlust der Natur bzw. die Unmöglichkeit der Verwirklichung des Ideals, sondern die Freude über Natur und Ideal, die in der ihr „als wirklich vorgestellt werden“ (448), die den Dichter und seine Werke beherrscht. Stärker als bei der Elegie ist bei der Idylle die Entgegensetzung von grundlegender Bedeutung: Unbedingt notwendig für die sentimentalische Idylle ist, „daß die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit *entgegengesetzt* werde.“ (449, Hervorhebung original) Es geht hierbei ausdrücklich nur um die sentimentalischen Idyllen, d.h. um solche, in denen zwar das Ideal „als wirklich vorgestellt“ wird, die aber dennoch von der Entgegensetzung zur Wirklichkeit bestimmt sind, auch wenn dies nicht ausdrücklich geschieht. Aber bei einer sentimentalischen Dichtung ist diese Entgegensetzung von Ideal und Wirklichkeit immer vorhanden. Wenn nicht, wenn es sich also um eine naive Idylle handelt, wird der sentimentalische Rezipient dies in der Regel in seiner Empfindung für sich selbst nachholen (vgl. 449), weswegen naive Idyllen „früher oder später von einer elegischen [d.h. einer sentimentalischen] Empfindung begleitet“ (449) sind. Dies gilt auch für die „schönsten Werke der naiven Gattung“ (449), die aus der Antike überliefert sind.¹²⁷

¹²⁷Auf diese Weise gelingt es Schiller, einerseits den Anciens, die in der Antike ein Vorbild zur Nachahmung durch moderne Künstler sehen, in ihrer Wertschätzung der antiken Kunst – die ja auch allgemein verbreitet war/ist – Recht zu geben, andererseits aber auch deutlich zu machen, dass diese Kunst die Ausdrucksform einer unwiederbringlich vergangenen Zeit ist, die nachzuahmen in der Moderne keinen Sinn macht. Die unterschiedliche Empfindung, die

Die Darstellung des Ideals als in der Wirklichkeit mögliches rückt die Idylle in gefährliche Nähe zur naiven Dichtung. So kann nämlich die Abgrenzung zu dieser problematisch werden. Abgegrenzt werden muss aber auch die sentimentalische Idylle gegenüber der naiven: Zwar können Dichter der Versuchung erliegen und probieren, die sentimentalische Idylle der naiven noch weiter – womöglich bis zur totalen Identifikation – anzunähern, doch sind sie mit diesem Versuch von Anfang an zum Scheitern verurteilt: Als sentimentalische Dichter ist ihnen dies nicht möglich. Um naive Idyllen schreiben zu können, müssten sie zum naiven Dichter werden – eine Möglichkeit, die Schiller in seinem geschichtsphilosophischen System eigentlich nicht vorsieht¹²⁸

So ist die Kennzeichnung der Idylle als die naive Art des sentimentalischen Dichters, wie sie Fischer unternimmt, nicht überzeugend: Oberflächlich mag diese Charakterisierung stimmen, doch erfasst sie die spezifische Ausprägung der Harmonie im Dichter der sentimentalischen Idylle nicht vollständig. Denn dass die Idylle bzw. das in ihr als wirklich vorgestellte Ideal als Produkt eines sentimentalischen Dichters von diesem vor die Kultur, also in das Zeitalter der naiven Empfindung, verlegt wird, ist das Ergebnis der unzulänglichen Vorstellungskraft und der unzureichenden Fähigkeiten der Dichter selbst, nicht aber ein Spezifikum der sentimentalischen Idylle: „Der Zweck [der sentimentalischen Idylle] selbst ist überall nur der, den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Frieden mit sich selbst und von außen darzustellen“ (467). Dies geht aber nicht, indem man den sentimentalischen Menschen in die Zeit „vor dem Anfange der Kultur“ (467) versetzt. Zwar ist dort ein solcher Zustand zu finden, doch ist er für den Menschen des sentimentalischen Zeitalters unerreichbar. Die einzige Möglichkeit für diese, einen solchen Zustand zu erlangen, liegt in der Zukunft: Denn „er ist es auch, den die Kultur, wenn sie überall nur eine bestimmte Tendenz haben soll, als ihr letztes Ziel beabsichtigt.“ (467)

Deshalb ist auch eine andere Verwirklichung der sentimentalischen Idylle als solcher als in der empirisch vorhandenen, spezifischen Form der rückwärts auf den Zustand der Harmonie „vor dem Anfange der Kultur“ (467) gerichteten Hirtenidylle (zumindest theoretisch) möglich.¹²⁹ Diese Hirtenidylle macht den Versuch der Vereinigung von naiver und sentimentalischer Empfindung, indem sie die sentimentalische Sehnsucht an einem naiven Stoff zeigen will: Eine solche Vereinigung ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da nur die echte Vereinigung im Ideal ästhetischen und moralischen Wert haben kann. Diese Vereinigung im Ideal kann aber nicht durch eine bloße Verbindung erreicht werden, sondern erfordert einen „Sprung ins Metaphysisch-Ungewisse“,¹³⁰ der die gegenseitige Aufhebung der sentimentalischen und der naiven Empfindung im Ideal zum Ziel hat. (vgl. dazu auch oben, Abschnitt Allgemeines) Und doch ermöglicht es auch schon die (mangelhafte) Hirtenidylle dem Dichter und seinem Publikum, „theoretisch rückwärts“, aber „praktisch vorwärts“ fortzuschreiten“ (469). Theoretisch ist die Hirtenidylle ein Rückschritt, weil sie die Verwirklichung

„künstliche Bildung“ (wie Friedrich Schlegel es nennt) macht uns die naiven Kunstwerke nicht nur in der mimetischen Produktion, sondern auch in der Rezeption unmöglich: Nur in der Umdeutung von naiver zur sentimentalischer Idylle können wir noch ästhetisches Wohlgefallen an ihnen finden. Wäre dies nicht möglich, würden diese Dichtungen uns gänzlich fremd und verschlossen bleiben.

¹²⁸Zun den verschiedenen Möglichkeiten der Dichtung im sentimentalischen Zeitalter siehe auch Seite 34.

¹²⁹Auf Einzelheiten der praktischen Umsetzung geht Schiller hier nicht ein – ihm selbst gelingt sie offenbar auch nicht, seinen Plan der vollkommenen Idylle wird er nicht verwirklichen.

¹³⁰Marx: Schillers sentimentalische Philosophie, S. 255.

des Ideals in den Zustand vor der Kultur, also vor dem Einsetzen der Reflexionskraft verlegt und ihn somit seiner idealen Kraft eigentlich beraubt. Zugleich ist sie aber doch ein praktischer Fortschritt, indem sie das Ideal überhaupt in seiner sinnlichen Ausprägung als wirklich vorstellen kann und so dessen Möglichkeit nicht mehr nur durch den Verstand, sondern auch durch die Sinne ahnungsweise erfahrbar wird.

Um aber darüber noch hinaus zu gehen und auch einen theoretischen Fortschritt auf dem Gebiet der Dichtkunst zu ermöglichen, wäre es notwendig auf „die enge dürftige Hirtenwelt“ (470) bei der Ausführung des Ideals in der Idylle zu verzichten. Eine solche Idylle wäre auf jeden Fall näher an der theoretischen Bestimmung, wie sie durch Schiller erfolgte, als die verbreitete Hirtenidylle. Doch ob sie auch praktisch genauso vorwärts weisend wie diese wäre, muss offen bleiben, da diese Annäherung an die vollkommene Idylle oder gar deren Ausführung offenbar die Fähigkeiten der sentimentalischen, aber immer noch menschlichen Dichter übersteigt.

So wundert es kaum, dass die Idylle „in der sentimentalischen Dichtkunst [...] das höchste aber auch das schwüri­gste Problem“ darstellt.¹³¹ Da Schiller, worauf hinzuweisen eigentlich kaum nötig ist, sich selbst als fest verwurzelt in der sentimentalischen Dichtkunst sieht¹³² ist es nur folgerichtig, dass er selbst eine Idylle plante, die auch sogleich die vollkommene Idylle überhaupt werden sollte. Dabei wand er sich in der praktischen Anwendung des von ihm theoretische geforderten von der Hirtenidylle, die in ihrem Kontrast zwischen Gegenstand und Form das Problem der Verbindung von naiver und sentimentalischer Dichtung aufnahm, nicht aber lösen konnte, ab und kam zu dem Schluss: „Der Stoff dieser Idylle ist das Ideal.“¹³³ In weiser Voraussicht stellte er im gleichen Brief fest, dass die Unausführbarkeit einer solchen vollkommenen Idylle¹³⁴ dazu führen würde, der Komödie die höchste Stellung unter den sentimentalischen Dichtungen zuzuweisen.¹³⁵ Tatsächlich hat Schiller als Tragödiendichter offenbar den (theoretischen) Wert der Komödie über dem der Tragödie angesiedelt und hielt diese für „das höchste poetische Werk [...], biß [er] anfieng an die Möglichkeit einer solchen [idealen] Idylle zu glauben.“¹³⁶ Die ideale Idylle ist dabei als das „Gegenstück der hohen Comödie“¹³⁷ zu sehen. Formal sind sich beide Dichtungsarten durch den Ausschluss des Pathos sehr ähnlich,¹³⁸ in Hinsicht auf ihre Stoffe aber – im Rahmen der sentimentalischen Dichtung – an entgegengesetzten Polen zu finden: Der Stoff der Komödie als (scherzhafter) Teil der Satire ist die Wirklichkeit, der der Idylle natürlich das Ideal.

¹³¹Schiller an Wilhelm von Humboldt, 29.11.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 119.

¹³²„[...] aus dieser heraus kann ich nicht“ – (Schiller an Wilhelm von Humboldt, 29.11.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 119).

¹³³Schiller an Wilhelm von Humboldt, 29.11.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 119.

¹³⁴Tatsächlich ist auch weder Schiller noch einem anderen Dichter diese vollkommene Idylle je gelungen.

¹³⁵Zur Komödie siehe aus die Ausführung bei Seite 28.

¹³⁶Schiller an Wilhelm von Humboldt, 29.11.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 119.

¹³⁷Schiller an Wilhelm von Humboldt, 29.11.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 119.

¹³⁸Daher rührt auch Schillers Aufforderung, „der Comiker muß sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten“, her (447).

6 Das Verhältnis von naiver zu sentimentalischer Empfindung

Das größte Problem in Schillers Abhandlung ist die Abgrenzung der beiden Empfindungsweisen gegeneinander und ihr genaues Verhältnis zueinander. Dies spiegelt sich auch, aber nicht nur, in der Einordnung Goethes in Schillers Systematik, die nicht nur Schiller selbst, sondern auch seinen Interpreten Schwierigkeiten bereitet.

6.1 Goethe

Die gesamte Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ wurde oft als Reaktion auf Goethe und als ein Versuch der theoretischen Begründung der Gemeinschaft von Schiller und Goethe gesehen.¹³⁹ Deshalb ist natürlich die Stellung der beiden Dichter innerhalb des Systems von besonderem Interesse. Wie bereits gezeigt wurde, hat Schiller sich selbst als sentimentalischen Dichter gesehen, der fest und unverrückbar in der sentimentalischen Empfindung bleibt. Schwieriger ist die tatsächliche Einordnung Goethes. Denn die Irritation Schillers an Goethes Werken erwächst offenbar aus dessen Unsicherheit und Schwanken zwischen Theorie und Praxis, zwischen Imitation der antiken Vorbilder und Durchbrechung der klassischen Theorie: „Die Spannung zwischen Goethes klassizistischer Theorie und seinen Werken, die selbst die Spannung noch einmal in sich austragen, führt sein Werk in eine irritierende klassisch-moderne Doppeldeutigkeit.“¹⁴⁰ Diese „Krise des naiven Klassizismus“¹⁴¹ musste Schiller zur theoretischen Begründung und Absicherung sowohl seiner als auch Goethes Position bewegen.

Im sogenannten „Geburtstagsbrief“ Schillers an Goethe¹⁴² kann der Versuch beobachtet werden, noch ohne die Begriffe des sentimentalischen und naiven Dichters am Beispiel des Weimarer Dichters eine Möglichkeit der Vereinigung beider Charaktere aufzuzeigen. Notwendig war diese Vereinigung für Schiller deshalb, da er einerseits Goethe als naiven Dichter sah, der seinen „beobachtenden Blick“ ohne „Speculation“¹⁴³ auf die Natur richtet und so den Menschen „der Natur gleichsam nacherschaffen“ zu sucht,¹⁴⁴ dies aber im sentimentalischen Zeitalter, das nicht ohne Einfluss auch auf den naiven Dichtergeist bleiben kann, vollbringen muss. Ein solcher Dichter muss nach Schiller danach trachten, „die schöne Uebereinstimmung [des] philosophischen Instinktes mit den reinsten Resultaten der speculirenden Vernunft“ zu erreichen.¹⁴⁵ In Goethe sah er dieses Ideal verwirklicht. Die Frage bleibt nun aber, ob Goethe am Ende seines Weges der Erschaffung eines Griechenlandes „auf einem rationalen Wege“¹⁴⁶ als naiver oder als sentimentalischer Dichter steht.

Auf der einen Seite ist festzuhalten, dass Goethe im Geburtstagsbrief tatsächlich als sentiment-

¹³⁹Vgl. z.B. Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 226.

¹⁴⁰Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 232.

¹⁴¹Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 233.

¹⁴²23.08.1794; Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Herausgegeben von Julius Petersen und Hermann Schneider. Band 27: Briefwechsel. Schillers Briefe 1794 – 1795. Herausgegeben von Günter Schulz. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1958, S. 24-27.

¹⁴³Schiller: Schillers Briefe 1794 – 1795 (NA 27), S. 24.

¹⁴⁴Schiller: Schillers Briefe 1794 – 1795 (NA 27), S. 25.

¹⁴⁵Schiller: Schillers Briefe 1794 – 1795 (NA 27), S. 26.

¹⁴⁶Schiller: Schillers Briefe 1794 – 1795 (NA 27), S. 25.

talischer Dichter beschrieben wird.¹⁴⁷ Als solcher kann er als Bild für den Weg der Menschheit gesehen werden: „Schillers Geschichtsphilosophie schreibt dem Menschengeschlecht den Weg vor, den nach der Analyse des Geburtstagsbriefes Goethes ‚griechischer Geist‘ ging.“¹⁴⁸ Dies hat seinen Grund darin, dass Goethe nicht von Anfang an ein sentimentalischer Dichter war, sondern es erst – durch den Einsatz der Vernunft – werden musste.¹⁴⁹ Zugleich ist aber Goethe in der Abhandlung eindeutig bei den naiven Dichtern eingeordnet (vgl. z.B. 459) und muss es auch sein, da sein Dichten maßgeblich durch das Genie bestimmt wird. Dieses wiederum kann Schiller im allgemeinen nur als naives Denken. Goethe wäre damit als naiver sentimentalischer Dichter, d.h. ein sentimentalischer Dichter, der doch die Natur suchen muss, zu bestimmen.¹⁵⁰ Das Naive in der Moderne ist dabei aber durch das Sentimentalische bedingt, insofern es nun selbst „eine sentimentalische Vergangenheit hat, ohne die es nicht hätte werden können, was es ist“¹⁵¹ Ein solcher Dichter ist dann auch bereits näher am Ideal als der reine sentimentalische Dichter Schiller: Zwar bleibt dieses auch ihm unerreicht, doch durch die verstärkte Integration naiver Komponenten in seine Dichtung ist er – innerhalb der sentimentalischen Dichtung – auf dem Weg zum Ideal bereits weiter fortgeschritten. Denn auch für den naiven sentimentalischen Dichter gilt, dass sein Zustand nur als ein transitorischer gedacht werden kann.¹⁵² Damit steht Goethe auch nicht mehr im Einklang mit der „reinen“ sentimentalischen Empfindung seiner Zeit, ohne ihr dennoch vollkommen entgegengesetzt zu sein, wie der „reine“ naive Dichter es wäre. Deshalb lassen sich Schillers Anmerkungen zum naiven Dichter in der Moderne (vgl. 435f.) mit Abschwächungen durchaus auch auf Goethe anwenden, denn „in dem ‚wild laufen‘ geht es Schiller sehr wohl auch um Goethe: um dessen dichterische Existenz in ihrem Zeitalter-Anachronismus.“¹⁵³ Das dem Zeitalter widerstrebende Moment ist also nicht unbedingt und nicht zwangsläufig (aber durchaus mit großer Wahrscheinlichkeit) auch sozialer Art: Die reine Existenz eines naiven Dichters in der sentimentalischen Zeit ist und bleibt ein Anachronismus.

Damit erweist sich aber Goethe letztlich doch als Hemmung für die von Schiller vorgenommene Durchführung der Historisierung der Dichtkunst – seine Dichtung passt einfach nicht ganz in Schillers Konzept, denn sie ist und bleibt naiv innerhalb eines sentimentalischen Zeitalters und sie ist dabei – das kann und will Schiller, trotz seiner auswählenden Betrachtung Goethescher Werke, (Die Auswahl, Einordnung und Interpretation der Beispiel-Dichtungen innerhalb der Abhandlungen kann hier leider nicht näher untersucht werden.) nicht von sich weisen – ästhetisch überzeugend.¹⁵⁴ Die prinzipielle Möglichkeit solcher Dichter, die „in der falschen Zeit leben“, wird auch von August Wilhelm Schlegel am Beispiel Goethes erläutert: „so gehören zuweilen Genien die durch Welttheile und Jahrtausende getrennt sind, unmittelbar zu einander.“ (194) Dabei stellt er Goethe direkt in

¹⁴⁷Vgl. z.B. Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche. 2. Auflage. Weinheim: Beltz Athenäum 1994, S. 243.

¹⁴⁸Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 67.

¹⁴⁹Vgl. Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 84.

¹⁵⁰Vgl. Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 61ff., 99.

¹⁵¹Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 63.

¹⁵²Koopmann: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, S. 630: „Damit hat Schiller das Dasein seiner eigenen Zeit als transitorischen Zustand charakterisiert“.

¹⁵³Barner: Anachronistische Klassizität, S. 72.

¹⁵⁴Vgl. Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 242.

die Nachfolge der Antike und sieht ihn als „der erste epische Dichter im Sinne der Alten nachdem die Schule der Homeriden erloschen.“ (194) Bei ihm ist diese direkte Nachfolge über die Grenzen von Zeit und Ort hinweg unproblematisch, da er nicht im gleichen Maße wie Schiller eine strikte (teleologisch und geschichtsphilosophisch begründete) Abfolge der Epochen postuliert.

Aus diesen Gründen der Epochenabfolge muss Schiller den naiven Dichter im sentimentalischen Zeitalter außerhalb der Gesellschaft ansiedeln und darf ihm – von der Seite des Publikums – keine Anerkennung zukommen lassen (435f.). Das die auf Goethe nur sehr bedingt zutrifft, ist offensichtlich. Und doch bleibt Goethe für Schiller letztlich ein naiver Dichter. Er ist als solcher allerdings nicht eine „Regression“,¹⁵⁵ da er sich eben nicht vom sentimentalischen zum naiven Dichter entwickelt, sondern ihm das systematisch bei Schiller eigentlich unmögliche, die Aufrechterhaltung des Naiven im Sentimentalischen gelingt.

6.2 Gegenstände

Die Gegenstände der naive Dichtung sind immer und ausschließlich solche der Natur: „Jener [nämlich der naive Dichter] kann also seinen Gehalt [d.h. sein Objekt der Dichtung] nicht verfehlen, sobald er sich nur treu an die Natur hält“ (470). Dem sentimentalischen Dichter dagegen „steht die Natur [...] im Wege“ (470), denn für ihn geht es um den „absoluten Gehalt“, „den er in den Gegenstand legen soll“, d.h. die Idealisierung oder die Reduktion des Beschränkten ins Unendliche. Deshalb ist es für ihn eher hinderlich, Objekte des naiven Dichters zu übernehmen – obwohl es ihm aber auch nicht unmöglich ist, denn die Gegenstände an sich machen nur einen geringen Teil der Dichtung aus, bei mancher sind sie auch völlig bedeutungslos,¹⁵⁶ jedenfalls werden sie „nur durch die Behandlung poetisch“ (470). Daraus folgt für den sentimentalischen eine Forderung der Abgrenzung vom naiven hinsichtlich des Gegenstandes der Dichtungen, „weil er diesem, was derselben in der Form vor ihm voraus hat, nur durch den Gegenstand wieder abgewinnen kann.“ (470) Denn letztlich gilt: Nur beim sentimentalischen hat der Gegenstand überhaupt eine Bedeutung (auch wenn sie innerhalb der sentimentalischen Dichtungsarten wieder stark variiert). Diese Abgrenzung auf dem Gebiet der Stoffe geschieht aber – wenn der Dichter sich an die sentimentalischen Gegenstände hält – nahezu automatisch, das „schon der größtenteils übersinnliche Stoff [...]“ die sentimentalischen Gegenstände „von der naiven Gattung“ ausschließt. Die Eigenheit der „übersinnlichen“ Stoffe, d.h. der Stoffe, die sich nicht auf die sinnliche Erfahrbarkeit beschränken, sondern auch den reflektierenden Verstand integrieren, „keine körperliche Natur“ anzunehmen „und folglich kein Gegenstand der sinnlichen Anschauung werden“ zu können, erfordert vom sentimentalischen Dichter, sie „zu einem Gegenstand der geistigen Anschauung“ zu überformen und damit ins Unendliche zu transformieren: Denn die geistige Anschauung kann sich nur im Ideal, dem Begriff der Unendlichkeit, manifestieren. Ganz einfach lassen sich danach naive von sentimentalischen Stoffen unterscheiden, je nachdem sie körperlich-sinnliche Stoffe sind, wie sie dem naiven Dichter zur Verfügung stehen, oder ob sie geistig-reflektierende Stoffe sind, wie sie sich der sentimenta-

¹⁵⁵Barner: Anachronistische Klassizität, S. 73.

¹⁵⁶Vgl. dazu Seite 28.

liche Dichter zum Ausgangspunkt seiner Arbeit nehmen kann. Beide Arten sind dabei auf ihre Weise gleich wirkmächtig – obwohl sich die sentimentalischen Dichter auf das Geistige beschränken müssen und deshalb zwar nicht so breit, aber dafür um so intensiver wirken können (vgl. 459): Die sentimentalische Dichtung wirkt nicht mehr durch ihre Gegenstände (wie das Naive durch die Natur wirkt) und auch nicht mehr durch die von diesen Gegenständen ausgelösten Empfindungen, sondern durch die Reflexion des Eindrucks des Gegenstandes auf den Dichter (vgl. 441). Mit den Gegenständen der Dichtung hängt das Verhältnis von Stoff und Form eng zusammen. Auch dieses ist bei naiver und sentimentalischer Dichtung unterschiedlich ausgeprägt. Bei der naiven Dichtung gilt noch die Gleichsetzung von Gehalt, also Inhalt, und Form: „der naiven [Idylle] kann es nie an Gehalt fehlen, da er hier *in der Form selbst* schon enthalten ist.“ (469, Hervorhebung original). Dabei gibt für das Naive allgemein, dass der Inhalt der Dichtung, die Harmonie von Natur und Mensch (also die Idylle vor Beginn der Reflexion), die Form bestimmt: Diese steht mit jener im Einklang. Bei der sentimentalischen Dichtung dagegen wird es durch die notwendige Darstellung des Ideals unabdingbar, „einen absoluten Gehalt in den Gegenstand“ (470) zu legen. Dieser „absolute Gehalt“ ist nichts anderes als das Ideal in seiner Unendlichkeit, das aber hinsichtlich der konkreten Ausprägung in einer Form völlig offen ist.

6.3 Individualität und Idealität

Sowohl naive als auch sentimentalische, also jede Poesie „muß einen unendlichen Gehalt haben.“ (469) Gehalt ist hier nun nicht mehr als Stoff der Dichtung zu verstehen: Jede Form der Dichtung muss in irgendeiner Weise Unendlichkeit aufweisen. Da Dichtung aber nach zwei Seiten, nach dem Stoff und nach der Form hin, bestimmt werden kann, kann diese Unendlichkeit ebenfalls in zwei Ausprägungen auftreten. Zunächst scheint es paradox, dass gerade die Dichtung, die „der Form nach“ ein Unendliches ist, dies nur in der Individualisierung erreichen kann. Der Stoff wird hierbei in seiner eigenen Individualität, in seinem einzelnen empirischen Dasein vollständig, d.h. unter Berücksichtigung aller Aspekte und vor allem „*mit allen seinen Grenzen*“ (470, Hervorhebung original) dargestellt. Diese Darstellung seiner Begrenzung aber ist die Darstellung seiner Form, seiner individuellen formalen Ausprägung, die (zumindest tendenziell) unendlich ist. Das diese Individualisierung in der sentimentalischen Dichtung nicht mehr möglich ist, liegt auf der Hand: Der reflektierende Verstand deckt bei der Untersuchung seines Gegenstandes immer neue Abhängigkeiten, neue Kausalität, neue Konsequenzen auf, so dass die Darstellung der formalen Vollständigkeit, die ja all dies berücksichtigen muss, hier wirklich unendlich und damit unmöglich wird. Allein die naive Dichtung kann mit ihrem unmittelbaren Zugang zur Natur, der allerdings auch nur das unmittelbar erfahrbare berücksichtigen kann, da ihm alles andere unbekannt bleiben muss, eine solche vollständige Darstellung der Grenzen eines einzelnen Gegenstandes leisten.

Die Dichtung kann aber auch „ein Unendliches seyn der Materie nach“. Dies ist die Möglichkeit des reflektierenden Verstandes, seiner Dichtung eine Unendlichkeit mitzugeben. Unendliche Materie steht dem sentimentalischen Dichter mit der Idee, dem Ideal zur Verfügung und kann von ihm in der Idealisierung eines einzelnen Stoffes dichterisch umgesetzt werden. Denn die Idee ist immer

etwas unendliches, sie ist es als das absolute und höchste Ziel der Menschheit, als der Harmonie des Menschen mit allem, mit der Natur und dem Verstand, zwangsläufig. Die Idealisierung des Stoffes durch den sentimentalischen Dichter lässt sich zu Kant zurückverfolgen. Bei ihm ist die Idealisierung allerdings im Naturschönen zu suchen: „Da es aber die Vernunft auch interessiert, daß die Ideen [...] auch objektive Realität haben, d.i. daß die Natur wenigstens eine Spur zeige [...], sie enthalte in sich irgend einen Grund [...]: so muß die Vernunft an jeder Äußerung der Natur ein Interesse nehmen; folglich kann das Gemüt über die Schönheit der Natur nicht nachdenken ohne sich dabei zugleich [moralisch, d.h. im Streben nach dem Ideal] interessiert zu finden.“¹⁵⁷

Da also jede Dichtart ihre eigene Möglichkeit hat, die Unendlichkeit zur Darstellung zu bringen, können beide als absolute Dichtungen gelten, die naive „durch eine absolute Darstellung“, die sentimentalische durch „Darstellung des Absoluten“ (470). Versucht der Dichter (Möglich ist dies nur dem sentimentalischen, da der naive nichts von der anderen Forderung außer seiner weiß) aber, „beyden Forderungen zugleich Genüge leisten [zu] wollen“, so muss er zwangsläufig „beyde zugleich [...] verfehlen.“ (471) Die einzige Möglichkeit der Vereinigung, also der absoluten Darstellung eines Absoluten, ist das Ideal.

Genau dies ist aber das Ziel der Idylle: „das Ideal der Schönheit objektiv zu individualisieren“.¹⁵⁸ Schiller sieht – in diesem Brief – also allem Anschein nach die Möglichkeit der Verwirklichung des Ideals als wirklich gegeben an. In seiner Abhandlung bleibt er – aus Vorsicht oder aus Einsicht – zurückhaltender und pessimistischer: Hier erscheint das Ideal nur als ein utopisches, mithin als unerreichbar.¹⁵⁹ Der Gegensatz von Individualität und Idealität ist also eine weitere Parallelisierung zum Gegensatz naiv und sentimentalisch

6.4 Das Verhältnis naiv—sentimentalisch

Der Gegensatz zwischen naiv und sentimentalisch entspricht, das ist offenbar, dem „Gegensatz zwischen Einfalt der Natur und zwischen Cultur“.¹⁶⁰ Er geht allerdings nicht darin auf, denn das Naive verweist auf das sentimentalische „und geht zugleich in ihm auf.“¹⁶¹

„Das ‚Naive‘ verweist auf das ‚Sentimentalische‘ und weist zugleich über es hinaus.“¹⁶² Damit ist angedeutet, dass das Naive als solches erst dann möglich ist, wenn es auch das Sentimentalische gibt: Es konstruiert sich nur im Kontrast der Natur zur Kultur. Damit hängt zusammen, dass naive Dichter in einem naiven Zeitalter kein Bewusstsein haben und auch nicht haben können, dass sie naive Dichter sind, da ihnen in ihrer Harmonie mit der Natur etwas anderes nicht vorstellbar ist. In dem Moment, in dem sie aber anfangen, über ihr Verhältnis zur Natur nachzudenken, sind sie bereits – eben durch diese Reflexion – aus dem Gebiet des Naiven in das des Sentimentalischen

¹⁵⁷Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 233f.

¹⁵⁸Schiller an Wilhelm von Humboldt, 29.11.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 118.

¹⁵⁹Aber auch im Brief konstatiert er immerhin die Möglichkeit, dass eine solchen Unternehmung scheitern könnte, das es sich zeigen könnte, „daß sich das Ideal nicht individualisieren ließe“ (Schiller an Wilhelm von Humboldt, 29.11.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 119).

¹⁶⁰Schiller an Wilhelm von Humboldt, 7.09.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 44.

¹⁶¹Menges: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung, S. 193.

¹⁶²Menges: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung, S. 197.

gewechselt.

Die sentimentalische Dichtung ist dann „dem Begriffe nach [...] freilich der Gipfel“, da sie den Begriff aber nie vollständig in die Realität umsetzen kann, bleibt sie zugleich auch hinter der naiven Dichtung zurück: „Sie ist auf dem Wege zu einem höhern poetischen Begriff, aber die naive hat einen nicht so hohen wirklich erreicht, ist also der That nach poetischer.“¹⁶³ Dieses Verhältnis von naiv zu sentimentalisch, von erfülltem, aber niedrigem Ziel zu unendlichem, aber unerfüllten Ziel sieht Schiller auch im Verhältnis von Mann und Frau. Beide sind zwar – unter dem Begriff des Menschen – einander (prinzipiell und annäherungsweise) gleichwertig, doch unterscheiden sie sich wie die beiden Dichtarten in ihrer Ausrichtung: Der Mann (die sentimentalische Dichtkunst) hat „einen höhern Gehalt und eine unvollkommenere Form“, die Frau (die naive Dichtung) „einen niedrigeren Gehalt aber eine vollkommener Form“.¹⁶⁴

Dennoch bleibt das Problem der Abgrenzung des sentimentalischen vom naiven Empfinden (und umgekehrt) letztlich kaum zu lösen. Das größte Hindernis dabei ist wohl, dass sich Schiller selbst während der Arbeit an der Abhandlung noch über das Verhältnis von sentimentalischem zu naivem im Unklaren war. Nur so lässt sich etwa der von Szondi aufgedeckte Widerspruch zwischen der allgemeinen Systematik der Abhandlung, die einen Ablauf vom naiven über das sentimentalische zum idealen Dichten vorsieht, und der Argumentation in der Fußnote „für den wissenschaftlich prüfenden Leser“, die die Abfolge naiv–reflektierend–sentimentalisch (wobei letzteres als Synthese der ersten beiden Begriffe zu verstehen ist), vertritt.¹⁶⁵ Gerade in dieser Fußnote wird das Problem am deutlichsten: Sieht man sie wie Szondi in ihrer letzten Konsequenz, so folgt aus ihr als „Apotheose des ‚Sentimentalischen‘“¹⁶⁶ nicht nur das Aufgehen des naiven Empfindens im sentimentalischen, sondern genauso „wird das ‚Sentimentalische‘ nun, ‚unter den Bedingungen der Reflexion‘, als das ‚Naive‘ selbst erkannt.“¹⁶⁷ An anderer Stelle charakterisiert Schiller das Verhältnis des sentimentalischen Dichters zur naiven Schönheit präziser: Dort kommt er zu dem Schluss, dass auch und gerade die sentimentalischen Dichter und ihre Werke naive Empfindung und Schönheit enthalten müssen, dabei im Ganzen aber sentimentalisch bleiben können: „Was indessen von dem Charakter [...] aller sentimentalischer Dichter im Ganzen wahr ist, schließt natürlicherweise darum keineswegs das Vermögen aus, *im Einzelnen* uns durch naive Schönheit zu rühren“ (452, Hervorhebung original).

Fraglich bleibt aber, ob diese eine Anmerkung als bestimmend für die Interpretation der gesamten Abhandlung dienen sollte: Wenn man gesehen hat, dass hier zwei einander stark widerstrebende Auffassung miteinander konkurrieren, bleibt doch immer noch die Frage der Auflösung des Widerspruchs in der Interpretation. Mir scheint dies nicht möglich, ich möchte aber dieser einzelnen Anmerkung nicht das gleiche Gewicht wie der gesamten restlichen Abhandlung einräumen. Denn im restlichen Text bleibt die skizzierte Argumentation in sich schlüssig. Problematisch ist auch die Übertragung der in der Fußnote vorgestellten Einteilung auf Schillers grundlegende Kategorien: Die

¹⁶³Schiller an Wilhelm von Humboldt, 25.12.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 145.

¹⁶⁴Schiller an Wilhelm von Humboldt, 25.12.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 145.

¹⁶⁵Vgl. Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische.

¹⁶⁶Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 97.

¹⁶⁷Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 96f.

sehen – ebenfalls in triadischer Gliederung – den Ablauf Natur–Kunst/Kultur–Ideal vor. Innerhalb der Fußnote entspräche nun dem Stadium der Natur offenbar das Naive (so weit deckt es sich noch mit dem Rest), dem des Ideals das sentimentalische – aber die Parallelisierung von Reflexion und Kunst/Kultur bleibt unklar. Wie sie aussehen könnte, ist ungewiß: Die antithetische zum Naiven konstruierte Kategorie der Reflexion ist eine Kategorie, die ausschließlich auf den Verstand abzielt – und dennoch soll sie der Kategorie der Kunst/Kultur entsprechen. Zudem müsste nach der Logik der Fußnote die Moderne Schillers bereits – als sentimentalische Zeit, als die sie wiederholt bezeichnet wird – an der Erfüllung und der Verwirklichung des Ideals nicht nur arbeiten, sondern diese eigentlich schon erreicht haben: Die moderne Kunst wäre nicht nur gegenüber der antiken Kunst als gleichwertig behauptet, sondern schon als der Aufhebung im Ideal.

Im eigentlichen Text wird kurz vor der Fußnote das Verhältnis des sentimentalischen Dichters zum Ideal noch einmal präzisiert: Die sentimentalische Empfindung hat dem Menschen die Macht oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit [...] aus sich selbst wieder herzustellen [...] und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen.“ (473) Hier wird also noch einmal nachdrücklich betont, dass der sentimentalische Mensch gerade nicht die Möglichkeit hat, das Ideal zu erreichen, sondern nur den „Trieb“ dazu. Der sentimentalische Zustand ist darüber hinaus hier auch als „beschränkt“ gekennzeichnet – genau wie dem naiven Zustand fehlt ihm etwas zur Vollkommenheit des Ideals. Im Gegensatz zur Argumentation der Fußnote sind die Zustände naiv—sentimentalisch hier aber nicht rein antithetisch gedacht: Der sentimentalische ist nicht das bloße Gegenbild zum naiven, sondern bereits eine Erweiterung: Das Ideal wird erst hier erkannt – wenn es auch vorerst nicht erreichbar ist –, auch das Bewusstsein der Unvollkommenheit, der Notwendigkeit eines Strebens überhaupt gibt es nur im sentimentalischen Zeitalter. Zwingender erscheint mir deshalb die Argumentation, dass gleichzeitig mir dem Beginn der Reflexion, als mit dem Ende des Zustands der Naivität, schon die sentimentalische Empfindung einsetzt, die zwar das Reflektieren mit den eigenen Empfindungen verbinden kann, zur Vereinigung mit der Natur aber nicht in der Lage ist, diese aber dennoch als erstrebenswert anerkennt und anstrebt. Möglich wäre eine Auflösung des Widerspruchs, wenn die sentimentalische Stimmung, die Schiller in der Fußnote als das „Resultat des Bestrebens“ der Wiederherstellung der Harmonie unter Bedingungen der Reflexion kennzeichnet, nicht als Ergebnis, sondern als Auswirkung des reflektierenden Verstandes gesehen wird und damit ein Teil der zweiten Kategorie ist – und zwar der Teil, der die Synthese in der dritten Kategorie anstrebt und dadurch überhaupt erst möglich macht.

Weder der Begriff des naiven noch der des allein reflektierenden Menschen können das Ideal und das menschliche Streben nach seiner Erfüllung beinhalten: Für das Naive gilt der Zustand der eigenen Harmonie, für den reflektierenden Verstand in seiner reinen Ausprägung ist sie unnötig. Erst die Verbindung des reflektierenden Verstandes mit der Natur in der sentimentalischen Empfindung ermöglicht dem Menschen die Erkenntnis und damit der Wunsch nach der Verwirklichung des Ideals. Ungelöst bleibt aber, wieso Schiller dann das sentimentalische ausdrücklich als dritte Kategorie bezeichnet.¹⁶⁸

¹⁶⁸Möglich wäre höchstens noch die theoretisch und systematisch unbefriedigende Konstruktion: naiv—sentimentalisch = (Synthese von naiv und reflexiv)—ideal, d.h. die (unvollständige) Verschränkung zweier Kateg-

Problematisch ist die Fußnote aber auch in anderer Hinsicht: Die ursprüngliche Situierung des Sentimentalischen als antithetischer Begriff gegenüber dem Naiven (und umgekehrt) war ja vor allem deshalb bedeutsam, weil es die dadurch möglich gewordene gemeinsame Subsumierung der beiden antithetischen Begriffe unter einem einheitlichen Begriff der Dichtkunst, den er als Ideal der Menschheit denkt, Schiller ermöglicht, die naive und die sentimentalische, d.h. in diesem Fall die antike und die moderne Dichtung (in ästhetischer Hinsicht) annähernd gleichberechtigt zu sehen. Diese Leistung kann die in der Fußnote vorgeschlagene antithetische Einteilung der Dichtkunst in *naiv* und *reflexiv*, aus denen dann schon als Synthese die sentimentalische Dichtung hervorgeht, nicht mehr leisten: Hier ist eine Sichtweise, die sowohl historisch als auch teleologisch am Ideal ausgerichtet ist, nicht mehr möglich, die sentimentalische Dichtung der Moderne triumphiert hier eindeutig über die naive der Antike.

Beide Begriffe, das Sentimentalische aber vor allem das Naive, sind also – gerade in ihrem Verhältnis zueinander – problematisch. Dies führt Schiller dazu, „den Gegensatz als Gegensatz abzuschaffen, d.h. ihn dialektisch aufzuheben.“¹⁶⁹ Die dialektische Aufhebung wird von den Begriffen selbst gefordert: „Denn endlich müssen wir es doch gestehen, daß weder der naive noch der sentimentalische Charakter, für sich allein betrachtet, das Ideal schöner Menschheit ganz erschöpfen, das nur aus der innigen Verbindung beyder hervorgehen kann.“ (491) Fraglich ist nun allerdings, in welcher Kategorie die dialektische Aufhebung geschieht: Wenn sie in der Verwirklichung des Ideals besteht, ist sie zwar theoretisch möglich und notwendig, bleibt aber praktisch unerreichbar. Geschieht sie allerdings, wie Szondi vorschlägt, bereits im Sentimentalischen, so ist sie zwar nicht unproblematisch, aber doch erreichbar. Darin unterscheidet sich die Theorie Schillers auch deutlich von der Friedrich Schlegels: Dieser sieht in seiner Abhandlung keine (synthetisch zu erreichende) dritte Kategorie über dem Objektiven und dem Interessanten vor und kann diese beiden Begriffe deshalb auch nicht wie Schiller dialektisch vermitteln, sondern benötigt zur Lösung des Streits der beiden Prinzipien eine ästhetische Revolution.¹⁷⁰

7 Konsequenzen

Unter dem Gesichtspunkt der Frage und Suche „eines verbindlichen Zusammenhangs von Stoff und Gattung“¹⁷¹ ist „Über naive und sentimentalische Dichtung“ als eine klassische Theorie zu sehen. Zugleich steht sie damit aber auch schon an der Schwelle zur Romantik – jedenfalls ist sie gerade hierin, nämlich in der Ablehnung der Nachahmung der antiken Vorbilder, genuin modern, zumal ja diese Nachahmung auch als nicht funktionsfähig erkannt worden ist.¹⁷² – Das Paradox der Klassik und damit auch das Schillers ist in dieser Hinsicht, dass der Klassizismus „zu einer Theorie der Moderne werden [muss], will diese sich gegen das ‚Ende der Kunst‘ behaupten.“¹⁷³

orientriplel, die beide vom Begriff des naiven ausgehen.

¹⁶⁹Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 80.

¹⁷⁰Vgl. Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie, S. 132 sowie Alt: Schiller, S. 226.

¹⁷¹Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 232.

¹⁷²Vgl. hierzu Seite 10.

¹⁷³Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne, S. 225.

Trotzdem oder gerade deswegen gilt „Über naive und sentimentalische Dichtung“ als Dokument der Klassik,¹⁷⁴ obwohl Schiller in ihr einen „völlige[n] Verzicht auf beide Begriffe [klassisch bzw. Klassizismus]“ durchhält.¹⁷⁵ Dieser Verzicht, so ist zu vermuten, ist kein zufälliges Produkt, sondern eine bewusste Anstrengung Schillers, um so Interpretationen dieser Klassifizierung als Bevorzugung einer als klassisch titulierten Epoche zuvorkommen. Dies erscheint vor dem Hintergrund des bis dahin geltenden Verständnis von klassisch im Sinne von „unbedingt nachahmenswert“, wie es in der Folge von Winckelmanns Schriften sich ausgebreitet hatte, plausibel. Die Auseinandersetzung Schillers mit dem Phänomen des Vorbildcharakters bestimmter Zustände, Epochen oder Werke muss dabei vor dem Hintergrund seiner Ablehnung Rousseaus besehen werden. Dieser hatte mit seinem Konzept der „Retour à la nature“ die Idee des Klassischen letztlich auf die Spitze getrieben und in den Augen Schillers „der geistlosen Einförmigkeit“ (452) das Wort geredet.¹⁷⁶ Daraus ergibt sich in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ dann „eine Konzeption der Kunst, welche Klassizismus nur in der modifizierten Fassung zuläßt“.¹⁷⁷ Modifizierte Fassung des Klassizismus heißt hier, die normative imitatio vetero und auch die bildende Nachahmung der Antike wird von der „Nachahmung des Schönen“ in der Darstellung des Ideals abgelöst. In dieser Auffassung der Klassizität ist die Frage, „ob das Naive nicht auch [d.h. neben dem Sentimentalischen] das ‚Klassische‘ sei [...] oder ob nicht gerade dem sentimentalischen ‚Klassizismus‘ zukomme“.¹⁷⁸

Unabhängig von der Frage nach der Klassizität, die ja eigentlich nur die eine Variante der Frage nach der Vorrangstellung einer der beiden Dichtungsarten ist, werden die Gegensätze des Naiven und des Sentimentalischen noch auf ihre Tauglichkeit für eine anthropologische Einteilung der Menschheit auf noch grundsätzlicherer Ebene überprüft. Dafür wird der Gegensatz von naiver und sentimentalischer Empfindung, der sich von Beginn an schon nicht nur als ästhetische Kategorie, sondern auch – hauptsächlich im idealischen Streben – als moralische¹⁷⁹ gezeigt hat, in die anthropologische Grundkonstante des Gegensatzes von Realisten und Idealisten übergeführt: „so trenne ich von beyden Dichtercharakteren das poetische was sie verbindet, und erhalte dadurch zwey einander ganz entgegengesetzte Menschencharaktere“¹⁸⁰

Hier zeigt sich, dass die antagonistischen Begriffe Schillers ein ganzes Stück grundsätzlicher fundiert sind als die Friedrich Schlegels: Schon Schillers Gründung der Kategorien naiv und sentimentalisch auf dem Gegensatz von Natur und Kultur geht über die nicht so grundsätzliche Begründung Schlegels auf der natürlichen und künstlichen Bildung – die Konzeption der verschiedenen Formen der Bildung, die natürlich als die Bildung der Freiheit, die künstlich als Ausdruck der Vorherrschaft des Verstandes zeigt natürlich deutliche Parallelen zu Schillers beiden Empfindungsweisen –

¹⁷⁴Vgl. z.B. Barner: Anachronistische Klassizität, S. 67: „zum Zentraldokument der Weimarer ‚Klassik‘ avancierte Schrift“.

¹⁷⁵Barner: Anachronistische Klassizität, S. 65.

¹⁷⁶Vgl. Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 64.

¹⁷⁷Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische, S. 67.

¹⁷⁸Barner: Anachronistische Klassizität, S. 65.

¹⁷⁹Bei der Verbindung von Ästhetik und Moral zeigt sich Schiller von den Ausführung Kants in § 42 der „Kritik der Urteilskraft“ (Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 231-236) beeinflusst. Genau diese Verbindung von Moral und Kunst wird von Friedrich Schlegel in dessen Vorrede zum Studium-Aufsatz kritisiert (vgl. Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie, S. 65).

¹⁸⁰Schiller an Wilhelm von Humboldt, 9.01.1796; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 164.

hinaus.¹⁸¹ Vor allem aber hat die Poesie bei Schlegel nicht die gleiche anthropologische und moralische Notwendigkeit wie bei Schiller. Zudem sind bei Schlegel auch normative Betrachtungen noch stärker zu spüren.¹⁸²

In der Überspitzung zu „Carricaturen“¹⁸³ entspricht dieser Gegensatz von Realisten und Idealisten wiederum dem Gegensatz von Empirismus und „Phantasterey“. Der Gegensatz, der sich in der Abhandlung vor allem als Kontrast zwischen naiver Naturverbundenheit und sentimentalischer Reflexion geäußert hat, steht also in Übereinstimmung mit zwei grundsätzlichen Charakteren der Menschheit. „Es sind also drey Gradationen von einem jeden Charakter aufgestellt, und es zeigt sich, daß die Spaltung zwischen beiden immer größer wird, je tiefer sie herabsteigen.“¹⁸⁴ Die Kette reicht dabei von naiv über Realismus bis zum Empirismus bzw. von sentimentalisch über den Idealismus bis hin zur Phantasterei.

8 Schluss

Von seiner Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ erhoffte Schiller sich „einen neuen und vielversprechenden Weg in die Theorie der Dichtkunst“.¹⁸⁵ Anhand der wichtigsten Wegmarken, die Schiller dafür in seiner Abhandlung setzte, konnte hier gezeigt werden, dass ihm wirklich ein neuer Ansatz der Poetik gelungen ist, der auch nicht ohne Einfluss auf seine Nachfolger blieb. Problematisch ist und bleibt sicherlich einiges auf dem Weg, mancher Wegweiser mag noch fehlen. Auf einige dieser Probleme – meist stammen sie ja aus der verwirrenden schillernden Vielfalt der Schillerschen Begriffe und ihrer intendierten sowie unbeabsichtigten Konnotationen und aus ihrer nicht immer ganz stimmigen Anwendung – konnte hier zumindest hingewiesen werden. Mehr als die Erkenntnis, das es sich hierbei um problematische Bestimmungen, Definitionen oder Abgrenzungen handelt, eine Auflösung der Widersprüche gar lässt sich kaum leisten. Dennoch darf diese Abhandlung nicht ausschließlich pessimistisch gesehen werden – trotz all dieser Probleme und Fehler leistet sie doch einiges: Mit ihr wird die poetologische Wende eingeläutet, mit ihr gelingt Schiller nicht nur eine Legitimation der Moderne, sondern auch ein geschichtsphilosophischer Entwurf der Kunstgeschichte. Dass er dabei viele Fehlentwicklungen aufdeckt, ja manchmal sogar aufdecken muss, berechtigt noch nicht zu der Annahme, dass er „überall nur Abwege und Irrwege“ erkennt.¹⁸⁶ Auch der – daraus folgende – Schluss, Schiller könne „kein neues Ideal empfehlen“¹⁸⁷ trifft nicht. Auf der Ebene der Begriffe und Kategorien ist das auf jeden Fall nicht zutreffend, auf der konkreten Ebene war es auch gar nicht angestrebt.

¹⁸¹Vgl. Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie, S. 66 und Richard Brinkmann: Romantische Dichtungstheorien in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen. In: DVjS 32 (1958), S. 353.

¹⁸²Etwa in seiner Ablehnung der modernen Poesie, da sie „nicht einmal Ansprüche auf Objektivität, welches doch die erste Bedingung des reinen und unbedingten ästhetischen Werts ist“, macht (63).

¹⁸³Schiller an Wilhelm von Humboldt, 9.01.1796; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 164.

¹⁸⁴Schiller an Wilhelm von Humboldt, 9.01.1796; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 164.

¹⁸⁵Schiller an Christian Gottfried Körner, 21.12.1795; Schiller: Schillers Briefe 1.7. 1795 – 31.10.1796 (NA 28), S. 137.

¹⁸⁶Koopmann: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, S. 634.

¹⁸⁷Koopmann: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, S. 634f.

Sicher ist, dass Schiller hier keine „Normpoetik“ vorlegt, die den Dichtern vorschreibt, wie ihr Kunstwerke aussehen müssen. Im Gegenteil handelt es sich bei der in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ angewendeten Methode doch um eine prinzipiell deskriptive, deren Ziel nicht die Postulierung eines neuen Ideals ist, sondern die Untersuchung der bisherigen Dichtung und der Versuch, daraus über die Legitimation der eigenen zeitgenössischen Dichtung hinaus eine Richtung und – unter geschichtsphilosophischen Aspekten – ein telos aufzuzeigen. So leistet die Abhandlung etwas, dass in der Geschichte bis dahin noch nicht bekannt war: Die Verbindung der Poetik und der Philosophie als (annähernd) gleichberechtigte Wissenschaft, d.h. ohne die eine unter die andere subsumieren zu müssen. Damit begründete Schiller eine Tradition der Literaturtheorie als Teil der (Geschichts-)Philosophie und zugleich der Philosophie als Teil der Poetik, die bis weit ins zwanzigste Jahrhundert lebendig blieb.

„Ihre philosophischen Schriften sind gekauft, bewundert, angestaunt, aber so viel ich merke, weniger gelesen und gar nicht verstanden worden¹⁸⁸ [...]. Jeder lobt, so sehr er kann; aber er hütet sich wohl vor der Frage: Was denn eigentlich darin stehe?“¹⁸⁹ – Ich hoffe, dass diese Arbeit Fichte wenigstens teilweise widerlegen kann.

¹⁸⁸Vgl. dazu aber Friedrich Schlegels Anmerkungen in der Vorrede zu seinem Aufsatz „Über das Studium der Griechischen Poesie“, in der er – obwohl der eigentliche Text schon vorher fertiggestellt war (vgl. Brinkmann: Romantische Dichtungstheorien, S. 346f.) – noch auf Schillers „Über naive und sentimentalische Dichtung“ eingeht und von ihr sagt, sie habe ihm „über die Grenzen des Gebiets der klassischen Poesie ein neues Licht gegeben.“ (64).

¹⁸⁹Johann Gottlieb Fichte an Schiller (27.05.1795, d.h. vor dem Erscheinen und vor der Entstehung von „Über naive und sentimentalische Dichtung“); NA Band 35, S. 232, zitiert nach Alt: Schiller, S. 223.

9 Quellen und Literatur

Quellen

Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. 3. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.

Friedrich Schiller: Philosophische Schriften. Erster Teil. Herausgegeben von Benno von Wiese und Mitwirkung von Helmut Koopmann. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1962 (=Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Band 20).

Friedrich Schiller: Briefwechsel. Schillers Briefe 1794 – 1795. Herausgegeben von Günter Schulz. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1958 (=Schillers Werke. Nationalausgabe. Herausgegeben von Julius Petersen und Hermann Schneider, Band 27).

Friedrich Schiller: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795 – 31.10.1796. Herausgegeben von Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1969 (=Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Band 28).

August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Erster Teil: Die Kunstlehre. Einleitung. In: August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über Ästhetik I. Herausgegeben von Ernst Behler. Paderborn u.a.: Schöningh 1989 (=August Wilhelm Schlegel. Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Herausgegeben von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Band 1), S. 181 – 206.

Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie. In: Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente. 1794 – 1797. Herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn u.a.: Schöningh 1988 (=Friedrich Schlegel. Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in 6 Bänden, herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichner, Band 1), S. 62 – 136.

Literatur

Peter-André Alt: Schiller. Leben - Werk - Zeit. Band 2, München: Beck 2000.

Wilfried Barner: Anachronistische Klassizität. Zu Schillers Abhandlung „Über Naive und Sentimentalische Dichtung“. In: **Wilhelm Voßkamp (Hrsg.):** Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Stuttgart: Metzler 1993, (=Germanistische Symposien-Berichtsbände, Band 13), S. 62 – 80.

Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche. 2. Auflage. Weinheim: Beltz Athenäum 1994.

Richard Brinkmann: Romantische Dichtungstheorien in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen. In: DVjS 32 (1958), S. 344 – 369.

- Wolfgang Düsing:** Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik. In: **Jürgen Bolten (Hrsg.):** Schillers Briefe über die Ästhetische Erziehung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 185 – 228.
- Bernhard Fischer:** Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne: „Über Naive und Sentimentalische Dichtung“. In: ZfdPh 113 (1994), Nr. 2, S. 225 – 245.
- Hans Robert Jauf:** Schlegels und Schillers Replik auf die „Querelle des Anciens et des Modernes“. In: **Hans Robert Jauf (Hrsg.):** Literaturgeschichte als Provokation. 7. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 67 – 106.
- Helmut Koopmann:** Über Naive und Sentimentalische Dichtung. In: **Helmut Koopmann (Hrsg.):** Schiller-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1998, S. 627 – 638.
- Wolfgang Marx:** Schillers „sentimentalische“ Philosophie und ihre „naiven“ Komponenten. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. (1986), S. 251 – 264.
- Karl Menges:** Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur Semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den Ästhetischen Schriften Schillers. In: **Wolfgang Wittkowski (Hrsg.):** Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen: Niemeyer 1982, S. 181 – 199.
- Gerhard Schulz:** Theoretische Grundlagen für die literarische Entwicklung nach 1789. In: **Gerhard Schulz (Hrsg.):** Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution. Band 7. 2. Auflage. München: Beck 2000, S. 156 – 265.
- Peter Szondi:** Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung. In: Lektüre und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 47 – 99.