

Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung

Studien zur Geschichte
des modernen Kitschbegriffs

von

JOCHEN SCHULTE-SASSE

1971

WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

© 1971 Wilhelm Fink Verlag, München
Gesamtherstellung: Cetis, Celje, Jugoslawien
Gedruckt mit Unterstützung der Ruhr-Universität Bochum

B. Schiller

1. Zur Bedeutung der literaturpolitischen Spannungen der Zeit für Schillers ästhetisches Denken

In den *Merkwürdigen Rechtsfällen als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit* schreibt Schiller 1792 mit realistischem Blick für die soziologischen Ursachen der Umwandlungen auf dem literarischen Markt, und ohne die sonst durchscheinende geschichtsphilosophische Begründung:

Das immer allgemeiner werdende Bedürfnis zu lesen, auch bei denjenigen Volksklassen, zu deren Geistesbildung von seiten des Staats so wenig zu geschehen pflegt, anstatt von guten Schriftstellern zu edleren Zwecken benutzt zu werden, wird vielmehr noch immer von mittelmäßigen Skribenten und gewinnsüchtigen Verlegern dazu gemißbraucht, ihre schlechte Ware, wärs auch auf Unkosten aller Volkskultur und Sittlichkeit, geschmack- und sittenverderbende Romane, dramatisierte Geschichten, sogenannte Schriften für Damen und dergleichen, welche den besten Schatz der Lesebibliotheken ausmachen und den kleinen Rest gesunder Grundsätze, den unsre Theaterdichter noch verschonten, vollends zugrund richten.¹

Einem auf volkspädagogische Wirkung bedachten Dichter wie Schiller konnte die Existenz dieser Schriften und ihre Auswirkungen nicht gleichgültig bleiben. Sie werden wiederholt zum Gegenstand seiner Reflexion und bestimmen seine Wertvorstellungen. Gerade in den Jahren von 1790 bis 1794, in denen sich die klassische Form seiner Ästhetik ausprägte, hat er sich trotz seiner abschätzigen lakonischen Bemerkung über „Produkte“, „deren Existenz dem guten Geschmack billig ein Geheimniß bleiben sollte“², immer wieder mit ihnen befaßt und die hohe Kunst von der Gebrauchsliteratur der Zeit abzugrenzen versucht. Die polemischen Exkurse Schillers gegen „Schundskribenten“ treten in der Zeit des Umbruchs seiner Kunsttheorie auffällig konzentriert auf. Die allzu einseitig nach ideenge-

¹ Friedrich von Schiller: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke u. a., Bd. 5, München 1959, S. 864.

² NA Bd. 20, S. 461 Anm.

schichtlichen Abhängigkeiten und Veränderungen forschende Wissenschaft hat jedoch der Auseinandersetzung mit der Trivialliteratur als einem wesentlichen Anlaß zu Schillers ästhetischem Umdenken keine Beachtung geschenkt.

Schillers systematischem und antithetischem Denken liegt nicht wie Bährens die undifferenzierte Anschuldigung, sondern die klare begriffliche Abgrenzung und antithetische Gegenüberstellung der beiden literarischen Wertbereiche nahe. Sein folgenschwerster Schritt, der die sich allmählich abzeichnende Dichotomie der Literatur vollends auch in der Theorie verankerte, ist die Übertragung des ethischen Dualismus von Geist und Sinnlichkeit auf die Ästhetik. Dieser Dualismus liegt zugrunde, wenn Schiller zwischen den Werken gemeiner und edler Naturen unterscheidet. Die gemeine Natur will niedrige Bedürfnisse der Leser befriedigen, die edle den Geschmack des Publikums läutern. Er gibt jedoch durchaus nicht nur den „Schundskribenten“ die Schuld am Dasein schlechter Werke; das Publikum selbst erscheint häufig, weil es zur schlechten Kunst drängt, schuldiger als der Künstler, der diesem Verlangen nachgibt.

Ähnlich wie Karl Philipp Moritz das Schöne vom Nützlichen trennte, scheidet Schiller, auf Kants Ästhetik fußend, das Schöne vom Angenehmen:

Die schmelzenden Affekte [der empfindelnden Literatur], die bloß zärtlichen Rührungen, gehören zum Gebiet des Angenehmen, mit dem die schöne Kunst nichts zu thun hat. Sie ergötzen bloß den Sinn durch Auflösung oder Erschlaffung, und beziehen sich bloß auf den äußern, nicht auf den innern Zustand des Menschen. Viele unsrer Romane und Trauerspiele, besonders der sogenannten Dramen (Mitteldinge zwischen Lustspiel und Trauerspiel) und der beliebten Familiengemälde gehören in diese Klasse. Sie bewirken bloß Ausleerungen des Thränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße; aber der Geist geht leer aus, und die edlere Kraft im Menschen wird ganz und gar nicht dadurch gestärkt.³

Schiller ist wie mancher Theoretiker der Zeit um 1790 allergisch gegen alles, was reizen und rühren will. Durch diese Allergie erklärt sich auch seine ungerechte Beurteilung der Musik, die ja an sich mehr die Sinne als den Geist anspricht. Die „Musik der Neuern“ scheint es ihm

vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen, und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben seyn will. Alles

³ NA Bd. 20, S. 199.

schmelzende wird daher vorgezogen, und wenn noch so großer Lärm in einem Concertsaal ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird. Ein bis ins thierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Athem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Princip der Freyheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen sage ich, sind durch einen edeln Geschmack von der Kunst ausgeschlossen, weil sie bloß allein dem Sinne gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat.⁴

Diese Angriffe gegen die Musik, und die durch sie vermittelten Rührungen, sind eine Gelenkstelle in der Entwicklung von Schillers kunsttheoretischen Reflexionen. Vor dem Aufsatz *Ueber das Pathetische*, in dem diese Polemik niedergeschrieben ist, gebraucht Schiller die Kategorie des Rührenden ohne Bedenken als ästhetischen Grundbegriff. In den folgenden Schriften dagegen ist vom Rührenden nur noch polemisch die Rede.

Zum geschichtlichen Verständnis der Angriffe gegen die Musik oder gegen eine sinnliche Literatur ist noch nicht viel gesagt, wenn wir auf die Abhängigkeit von Kant hinweisen⁵ und in der Abneigung eine säkularisierte Form puritanischer Religiosität sehen. Drei Jahrzehnte früher wäre Schillers ungerechte Verurteilung der Musik noch nicht denkbar gewesen, und es muß in den Ohren Schillers befremdend und naiv geklungen haben, daß Moses Mendelssohn in den Briefen über die Kunst der „unschätzbaren“ Musik den „Endzweck“ zuschrieb,

die Wirkungen der Dichtkunst in unser Gemüth, zur Beförderung unserer Glückseligkeit, nachdrücklicher, lebhafter und feuriger zu machen. Wenn ein Gesang zum Lobe der Gottheit, der Weisheit oder der Tugend mit der gehörigen Energie abgesungen, und von einem begleitenden Instrument gleichsam beseelt wird, so herrscht er eigen-

⁴ NA Bd. 20, S. 200.

⁵ Vgl. z. B. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, hrsg. von Karl Vorländer (Philosophische Bibliothek Bd. 39 a), Hamburg 1924, S. 182: „Doch in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist, wo die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt, mithin ihn mehrerer solcher Lust und Unterhaltung empfänglich macht; nicht in der Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung), wo es bloß auf Genuß angelegt ist, welcher nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd und das Gemüt, durch das Bewußtsein seiner im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch macht.“

mächtig über unsere Empfindungen. Der Verstand der abgesungenen Worte bemeistert sich der Seele; und die annehmllichen Töne, von welchen sie unterstützt werden, setzen unsere Sinne in die Verfassung desjenigen Affects, welcher hervorgebracht werden soll. Die Begeisterung wird allgemein, wir werden gleichsam wider unsern Willen fortgerissen, und auf dem Wege zur Glückseligkeit von Freude und Entzückung begleitet.⁶

Zwischen Mendelssohn und Schiller liegt die Pervertierung der Gefühlskultur zur empfindungsseligen Gefühlsschwärmerei, des ästhetischen Genusses zur Genüßlichkeit. Die Psychologie der Zeit hat versucht, diese begierige Genüßlichkeit, die nicht das Kunstwerk, sondern den gefühlsgeladenen Zustand des Selbst genießt, begrifflich zu fassen. Herz tat dies, wie wir sahen, mit seiner Unterscheidung von ‚angenehmer Empfindung‘ und der ‚Lust an dem Genuß der angenehmen Empfindung‘ bereits ebenso scharf wie die Psychologie unseres Jahrhunderts. Die moderne Anthropologie hat darauf hingewiesen, daß auch die Strukturen des Menschseins einem geschichtlichen Wandel unterworfen sind⁷. So wäre es möglich, daß die Fähigkeit, sich dem eigenen Gefühlszustand genüßlich zuzuwenden, erst im 18. Jahrhundert als Folge der Gefühlskultur, die ungeahnte seelische Energien freisetzte, entstanden ist, eine These, die von Karl Markus Michel vertreten wurde⁸. Es wäre Aufgabe einer historischen Psychologie, diese Veränderungen psychischer Verhaltensweisen im 18. Jahrhundert näher zu untersuchen.

Ohne diese durch ein breites Publikum des 18. Jahrhunderts kultivierte ästhetische Genüßlichkeit wird die plötzliche Allergie gegen ‚sinnliche‘ Kunst nicht verständlich. Hinter der rein ästhetischen Auseinandersetzung mit empfindelnder Modeliteratur wird darüberhinaus ein verdeckter Streit um die soziale Funktion der Kunst im Bürgertum sichtbar. Der Bürger, der nach einem arbeitsreichen Tag zum Buch greift oder ins Theater geht, bzw. die Frauen des Bürgerstandes, deren Konsum an Masseliteratur besonders groß ist, wollen Erholung und nicht die von dem Künstler geforderte geistige Anstrengung. Trivilliteratur stößt im 18. Jahrhundert in diese durch

⁶ Moses Mendelssohn: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von G. B. Mendelssohn, Bd. 4, 1, Leipzig 1844, S. 70.

⁷ Vgl. z. B. Arnold Gehlen: *Die Seele im technischen Zeitalter*. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft, Hamburg 1957, S. 59: „Wir glauben in der Tat, daß das Innenleben der Menschen anderer Zeiten und Kulturen sich von dem unseren nicht nur den Inhalten nach unterschied, in dem, was sie dachten und fühlten und wollten - das ist selbstverständlich; sondern auch strukturell und formal unterschied, in den Qualitäten und dem Wie des Erlebens.“

⁸ Vgl. Karl Markus Michel: „Gefühl als Ware. Zur Phänomenologie des Kitsches“, in: *Neue deutsche Hefte* 6 (1959/60), S. 33 f.

die Kunst selbst geschaffene Lücke vor und sättigt den legitimen Unterhaltungsbedarf des Bürgertums. Schiller freilich gibt diesem ökonomischen Vorgang scharfe Wertakzente und leugnet den Bedarf erholsamer Lektüre (den er freilich später durch den *Geisterseher* praktisch anerkannte):

Auf Erholung rechneten sie [die „schwachen Geister“] bey diesem [dem Dichter], aber auf eine Erholung nach ihrem Bedürfniß und nach ihrem armen Begriff, und mit Verdruß entdecken sie, daß ihnen jetzt erst eine Kraftäußerung zugemuthet wird, zu der ihnen auch in ihrem besten Moment das Vermögen fehlen möchte. Dort [bei dem Modeautor] hingegen sind sie willkommen, wie sie sind, denn so wenig Kraft sie auch mitbringen, so brauchen sie doch noch viel weniger, um den Geist ihres Schriftstellers auszuschöpfen. Der Last des Denkens sind sie hier auf einmal entledigt, und die losgespannte Natur darf sich im seligen Genuß des Nichts, auf dem weichen Polster der *Platitüde* pflegen.⁹

Die Modeliteratur „wiegt den Geist in einen magnetischen Schlaf, indem sie die erstarrten Sinne erwärmt, und die Einbildungskraft in einer süßen Bewegung schaukelt“¹⁰. Den hier deutlich durchscheinenden Dualismus von Geist und Sinnlichkeit könnte man als theoretischen Überbau der in der Praxis beobachteten Zweiteilung der Literatur in eine hohe und eine niedere Kunst bezeichnen. In ihm ist zum ersten Mal in der Geschichte der Ästhetik Brochs Deutung des Kitsches als Antisystem zur Kunst voll ausgeformt.

2. Das künstlerische Schaffen. Eine Deutung der Bürger-Rezension

Im Mai 1789 sandte Bürger ein Exemplar seiner im selben Jahr in zweiter Auflage erschienenen Gedichte mit folgenden Widmungsworten an Schiller: „Die Beilage biete ich Schillern, dem Manne, der meiner Seele neue Flügel und einen kühnen Taumel schafft, zum Zeichen meines Dankes und meiner unbegrenzten Hoffnungen von Ihm, mit der wärmsten Hochachtung an.“¹¹ Im Januar 1791 erschien Schillers nüchtern-scharfe und vernichtende Kritik der Gedichte in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*. Die Reaktion der Zeitgenossen auf die sachlich-kalte Polemik, die Schiller mit überlegener Geistigkeit gegen Bürger vortrug, war unterschiedlich. Nach einem Bericht Schillers in einem Brief an Körner vom 3. März 1791 hat Goethe öffentlich erklärt, „er wünsche Verfasser davon zu sein“.

⁹ NA Bd. 20, S. 488, Vgl. auch S. 481.

¹⁰ NA Bd. 20, S. 488.

¹¹ NA Bd. 22, S. 410.

¹² Herder dagegen gibt eine tiefe Abneigung gegen Schillers Schärfe zu erkennen und scheint ehrenrührige Vorwürfe zu erheben, wenn er nach Bürgers Tod schreibt: „Denen aber, die ihn ins Unglück brachten oder ihm den Weg der Errettung verrennten, denen möge ihr Herz - doch dies wird ihnen nichts sagen.“¹²

Die Ungerechtigkeit Schillers gegenüber der dichterischen Leistung Bürgers stößt vor allem bei den Bürger-Interpreten auf Unverständnis und wird als Taktlosigkeit und Gefühlsroheit hingestellt. Die von der Schiller-Forschung hiergegen vorgetragene Milderungsgründe schränkt Benno von Wiese mit Recht ein, denn „auch die oft angeführte Entschuldigung, daß Schiller hier mit seiner eigenen Jugendliteratur gleichsam abgerechnet habe, bedürfte einmal dringend der näheren Nachprüfung, da sie sich aus den vorhandenen Zeugnissen kaum belegen läßt“¹³. Die Bürger-Rezension ist weder eine Abrechnung mit der eigenen Vergangenheit auf Kosten eines Dritten, noch allein ein unrühmliches und bedauerliches Fehlurteil in der Geschichte der Literaturkritik; sie ist literaturpolitische Auseinandersetzung mit dem literarischen Leben der Zeit an einem exemplarischen Fall. Schiller meint in Bürgers Lyrik allgemeine Stilzüge unzulänglicher Literatur der Zeit zu entdecken und greift den genialen und eben deshalb einer persönlichen Kontroverse würdigen Bürger als Repräsentanten der Modeliteratur heraus, um durch die Kritik an ihm gegen allgemeine Zeitsymptome zu polemisieren. Zwar schreibt Schiller in der Schrift *Ueber naive und sentimentale Dichtung* rückblickend:

Einige Modedichter haben es sehr übel aufgenommen, was ein Rezensent in der A. L. Z. vor etlichen Jahren an den Bürger'schen Gedichten getadelt hat; und der Ingrim, womit sie wider diesen Stachel lecken, scheint zu erkennen zu geben, daß sie mit der Sache jenes Dichters ihre eigene zu verfechten glauben. Aber darinn irren sie sich sehr. Jene Rüge konnte bloß einem wahren Dichtergenie gelten, das von der Natur reichlich ausgestattet war, aber versäumt hatte, durch eigene Kultur jenes seltene Geschenk auszubilden. Ein solches Individuum durfte und mußte man unter den höchsten Maßstab der Kunst stellen, weil es Kraft in sich hatte, demselben, sobald es ernstlich wollte, genug zu thun; aber es wäre lächerlich und grausam zugleich, auf ähnliche Art mit Leuten zu verfahren, an welche die Natur nicht gedacht hat, und die mit jedem Produkt, das sie zu Markte bringen, ein vollgültiges Testimonium paupertatis aufweisen.¹⁴

¹² Johann Gottfried Herder: *Werke*, hrsg. von Heinrich Düntzer, Bd. 17, Berlin o. J., S. 666.

¹³ Benno von Wiese: *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959, S. 429.

¹⁴ NA Bd. 20, S. 480.

Doch diese Hervorhebung Bürgers aus der Masse der Modeliteraten will Bürger nicht prinzipiell von der Masse der Modeliteraten absetzen, sondern meint nur, daß Schiller nicht jeden aus dem Heer der Literaten durch gezielte Kritik ausgezeichnet hätte. Eine generelle, dabei aber nicht weniger intensive Auseinandersetzung mit den „Schundskribenten“ hat er ja wiederholt geführt. Die Bürger-Rezension ist ohne diesen Bezug auf literaturpolitische Spannungen zwischen einer hohen und niederen Kunst und auf Schillers Auseinandersetzung mit diesen Gegebenheiten nicht gerecht zu würdigen.

Die Erfahrung der Dichotomie der Literatur liegt zugrunde, wenn Schiller in der Bürger-Rezension schreibt: „Unsre Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr dieselbe Stufe einnahmen, sich also leicht in derselben Schilderung erkennen, in denselben Gefühlen begegnen konnten. Jetzt ist zwischen der Auswahl einer Nation und der Masse derselben ein sehr großer Abstand sichtbar“¹⁵. Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildet ein Satz Bürgers, der in der Vorrede seiner Gedichtausgabe behauptete: „Popularität eines poetischen Werkes ist das Siegel seiner Vollkommenheit“¹⁶. Ein Volksdichter des 18. Jahrhunderts hätte – so folgert Schiller angesichts der Zweiteilung der Literatur und ihres Publikums –

also bloß zwischen dem Allerleichtesten und dem Allerschwersten die Wahl: entweder sich ausschließend der Fassungskraft des großen Haufens zu bequemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun – oder den ungeheuren Abstand, der zwischen beiden sich befindet, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben und beide Zwecke vereint zu verfolgen. Es fehlt uns nicht an Dichtern, die in der ersten Gattung glücklich gewesen sind und sich bei ihrem Publikum Dank verdient haben; aber nimmermehr kann ein Dichter von Hn. Bürgers Genie die Kunst und sein Talent so tief herabgesetzt haben, um nach einem so gemeinen Ziele zu streben.¹⁷

Das ist rhetorische Konzilianz. Schiller kommt im Verlauf seiner Rezension zu dem Urteil, daß Bürger dieses Ziel angestrebt hat. Bürger zieht, so wirft er ihm vor, das Volk nicht zur Kunst herauf, sondern macht sich ihm gleich. Hinter seiner Verurteilung werden all die polemischen Auslassungen sichtbar, die er zur gleichen Zeit gegen die Modeliteratur gerichtet hat. Wie diese Modeliteraten hat Bürger in den Augen Schillers mehrmals eine grundsätzliche Entscheidung für eine „angenehme“ und „sinnliche“ Kunst und gegen eine

¹⁵ NA Bd. 22, S. 247.

¹⁶ Vgl. NA Bd. 22, S. 414.

¹⁷ NA Bd. 22, S. 248.

geistbezogene getroffen, denn Bürgers Muse hat ihm „überhaupt einen zu sinnlichen, oft gemein-sinnlichen Charakter“, die von Bürger gestaltete Liebe ist ihm „selten etwas anders als Genuß oder sinnliche Augenweide“ und „die Gemälde, die er uns aufstellt“, sind ihm „eine Kompilation von Zügen“¹⁸. Schiller verurteilt demnach an Bürgers Gedichten nicht so sehr einzelne dichterische Fehlleistungen als vielmehr eine künstlerische Fehlhaltung. Hinter dieser Fehlhaltung sieht zwar auch er ein hochbegabtes Dichtertalent, aber eben weil dieses Talent sich für ein letztlich antikünstlerisches Schaffen entschieden hat und durch seine Werke die Wirkung echter Kunst verbaut, muß der Klassiker es von seinem Standpunkt aus entschieden schärfer bekämpfen als die zwar mittelmäßige Begabung, die aber ihr Schaffen an der hohen Dichtung orientiert. Es heißt Schillers kritische Absicht mißverstehen, wenn man ihm in der Forschungsliteratur häufig vorwirft, daß er Matthisson (in der Rezension *Über Matthissons Gedichte*) ebenso überschätzt wie er Bürger verkennt¹⁹. Schiller hat trotz aller Einwände durchaus eingesehen, daß in Bürgers Dichtung eine geniale Begabung greifbar ist; wogegen er Matthisson eine gleichwertige Begabung nicht zugestanden hat. Matthisson stand am Anfang des richtigen Weges; seine Mittelmäßigkeit verdiente deshalb die Schonung, die Schiller dem genialen, aber auf falschem Wege fortschreitenden Bürger meinte versagen zu müssen. Diese auch bei Goethe zu findende unterschiedliche Beurteilung heterogener literarischer Fehlleistungen ist eine Folge der Zweiteilung der Literatur. Wenn man wertmäßig zwischen zwei literarischen Bereichen mit antithetischen Intentionen unterscheidet, dann muß es außerdem noch innerhalb der einzelnen Bereiche ein Mehr oder Weniger an erfüllter Intention geben. Ob diese schematische Einteilung der Aufgabe der Kritik gerecht wird und die wirklichen Qualitätsunterschiede künstlerischer Werke beschreiben kann, mag zweifelhaft erscheinen, wenn man verfolgt, mit welcher Schärfe Schiller gegen Bürgers Dichtung und Bährens gegen Goethes Werther polemisierten.

Schiller setzt den Fehlleistungen Bürgers ein eigenes ästhetisches Programm entgegen. Die fruchtbarste Methode, um Schillers Begriffswelt zu erhellen, wird nicht das Suchen nach versteckten oder offenen Definitionen von Begriffen sein, sondern das Abtasten von Begriffsfeldern und von zugehörigen Feldern der Gegenbegriffe. Wir werden uns dabei auf die Zeit von 1790-1793 beschränken müssen, da in späteren Schriften weder der Gegensatz von ‚Geist‘ und

¹⁸ NA Bd. 22, S. 253. Bis in den Wortlaut hinein sind hier Anklänge an moderne Kitschanalysen. Vgl. den Begriff „Kompilation“ bei Killy.

¹⁹ Vgl. von Wiese, a.a.O. S. 434.

‚Sinnlichkeit‘, noch der von ‚edel‘ und ‚gemein‘ so eindeutig wie in diesen Jahren auf gute und schlechte Kunst bezogen wird.

Die erste Forderung, die Schiller an den Dichter stellt, ist die „Idealisierung“, deren Bedeutung noch nicht hinreichend bestimmt ist, wenn Benno von Wiese sich auf den kurzen Kommentar beschränkt: „Aufgabe des Dichters ist es also, ‚das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben‘ und die sinnliche Welt nach ‚einem innern Ideal von Vollkommenheit‘ zu gestalten, das in seiner eigenen Seele wohnt.“²⁰

Schiller setzt „Idealisierung“ mit „Veredlung“ gleich, wodurch der Vorstellungsumkreis deutlich wird, aus dem die beiden Begriffe erwachsen sind. Ihr Verständnis wird erleichtert, wenn wir sie zu dem von Schiller in den frühklassischen Schriften häufig gebrauchten Gegensatzpaar ‚edel‘ und ‚gemein‘ in Beziehung setzen. In der Schrift *Ueber das Pathetische* schreibt Schiller, wobei der ursprünglich moralische Sinn der Oppositionsbegriffe noch stärker mitschwingt als in späteren Schriften:

Eine Darstellung der bloßen Passion (sowohl der wollüstigen als der peinlichen) ohne Darstellung der übersinnlichen Widerstehungskraft heißt *gemein*, das Gegenteil heißt *edel*. *Gemein* und *edel* sind Begriffe, die überall, wo sie gebraucht werden, eine Beziehung auf den *Antheil* oder *Nichtantheil* der übersinnlichen Natur des Menschen an einer Handlung oder an einem Werke bezeichnen. Nichts ist *edel* als was aus der Vernunft quillt; alles was die *Sinnlichkeit* für sich hervorbringt, ist *gemein*.²¹

Edel ist in zunächst undifferenzierter Gleichsetzung mit dem Dualismus von Geist und Sinnlichkeit das Geistbezogene. Gemein ist das Geistferne und Sinnliche in der Kunst: „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht, und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt.“²² Gemein ist das bloß stoffbezogene, sinnliche Werk der „Schundscribenten“, denn auch in diesen Oppositionsbegriffen müssen wir das Bemühen sehen, die Dichotomie der Literatur reflektierend zu durchdringen.

„Idealisierung“ und „Veredlung“ nun meint den Prozeß im dichterischen Schaffen, der darauf gerichtet ist, das Gemeine, den

²⁰ von Wiese, a.a.O. S. 431.

²¹ NA Bd. 20, S. 201. Benno von Wiese berücksichtigt in seinem Kommentar zu dieser Textstelle nur den Begriff *edel* (Vgl. NA Bd. 21, S. 190). Das scheint mir typisch für die Schiller-Forschung, die die häufigen Bemühungen Schillers um das ‚Antisystem‘ zur Kunst (vgl. Broch) negiert. Oft sind jedoch Schillers ästhetische Reflexionen nicht ohne die Berücksichtigung parallellaufender Bemühungen um das literarisch Unzulängliche zu verstehen. - Zum Begriff *gemein* in der literarischen Wertungstheorie vor Schiller vgl. Anm. 49 dieses Kapitels.

²² NA Bd. 20, S. 241. Vgl. auch NA Bd. 20, S. 450.

Stoff, zum Edlen zu erheben, d. h. die sinnliche Materie während der Formgebung „von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien, die in mehrern Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu sammeln, einzelne, das Ebenmaß störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben“²³. „Idealisierung“ und „Veredlung“ sind, wenn wir uns das übliche Einteilungsschema der Ästhetik ins Gedächtnis zurückrufen, Termini aus der ‚Psychologie des künstlerischen Schaffens‘; die Oppositionsbegriffe „gemein“ und „edel“, „sinnlich“ und „geistig“, „Reichtum“ und „weise Ökonomie“, „Materie“ und „Schönheit der Form“, „Ingredienzien“ und „Freiheit der Mischung“²⁴ meinen die Werke selbst. Was während des Dichtens noch Prozeß war, ist hier verfestigt.

Ebenfalls in die ‚Psychologie des künstlerischen Schaffens‘ fällt eine Forderung an den Dichter, der Schiller besondere Bedeutung zumißt, nämlich die künstlerische Distanz von den eigenen Gefühlen:

ein Dichter nehme sich ja in Acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. So, wie der Dichter selbst bloß leidender Teil ist, muß seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat, was er besingt; aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affects, den er uns schön versinnlichen soll.²⁵

Der Dichter muß erreichen, „sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität loszuwickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen“²⁶. Um das Neuartige dieser Forderungen nach psychischer bzw. ästhetischer Distanz und ihre geschichtlichen Voraussetzungen besser überschauen zu können, sei hier ein Exkurs zur Geschichte der künstlerischen Distanz eingefügt.

3. Exkurs: Ästhetische Distanz und Distanzlosigkeit in der vorklassischen Kunsttheorie

Den Ästhetikern des Sensualismus und Klassizismus gilt als größter künstlerischer Fehler, wenn der Dichter „affectiert“; wenn er die

²³ NA Bd. 22, S. 253.

²⁴ Vgl. NA Bd. 22, S. 254.

²⁵ NA Bd. 22, S. 256.

²⁶ NA Bd. 22, S. 256.

Gefühle, die er darstellt, im Augenblick des Dichtens nicht selbst erlebt, nicht selbst voll auskostet. So schreibt Johann Jacob Breitinger,

wer den Trieb und die Hitze einer Leidenschaft in seiner Brust fühlet, der darf sich nicht lange besinnen, was für einen Schwung er dem Ausdruck geben wolle, die Natur wird ihm auf der Stelle mit den Gedanken auch die Wörter einflößen, und seine Rede in dem Munde also formieren, wie sie seiner Regung gemäß und gleichsam eigen ist. Wir können alle Tage hören, wie unstudierte Leute die Sehnsucht eines ungeduldigen Verlangens in bangen Seufzern und heissen Wünschen; die Empfindung ihrer drückenden Noth in beweglichen und Wehmuthvollen Klagen [...] so geschickt und hertzbeugend ausdrücken, daß man sich nicht erwehren kan, an ihrem Geschicke Theil zu nehmen.²⁷

Breitinger untersucht geradezu, auf welche Weise der Dichter und Redner „Gemüths-Leidenschaften“ in sich künstlich wecken kann, um in die richtige Schreibstimmung zu kommen. Er steht mit diesen Überlegungen zur Echtheit der dargestellten Gefühle in einer langen Tradition der theoretischen Rhetorik²⁸. Interessant und dem Schillerschen Distanzgedanken entgegengesetzt ist die Schlußfolgerung, die er aus seinen Überlegungen zieht:

Wer nun auf diese Weise sich niemahls vorsetzet, mit frostigem Sinn andere zu bewegen, sondern durch eine lebhafte und entzückende Vorstellung der Sachen zuerst seine eigene Einbildung, und durch dieselbe das Gemüthe in die erforderliche Hitze treibet, eh er andere entzünden will, der wird auch den natürlichen Ausdruck der Leidenschaften allemahl glücklich treffen.²⁹

Ähnliche Gedanken begegnen in den ästhetischen Schriften des 18. Jahrhunderts immer wieder. Georg Friedrich Meier, Schüler Baumgartens und eifriger Verfechter der Lehren seines Lehrers, meint: „Wenn man jemanden rühren will, so muß man selbst gerührt und

²⁷ Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst* Bd. 1, Stuttgart 1966 (=Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740), S. 355 f. Man erkennt noch deutlich die unmittelbare Nachbarschaft der Dichtung zur Rhetorik. Das Dichten ist am Vortrag des antiken Rhetors orientiert.

²⁸ Vgl. hierzu Klaus Dockhorn: *Macht und Wirkung der Rhetorik*. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne, Bad Homburg v.d.H. 1968, S. 125 f.: „Die Frage nach der Echtheit der Gefühle ist nicht erst ein Problem der anbrechenden Gefühlskultur bei Klopstock, sondern ein Gemeinplatz der theoretischen Rhetorik: si vis me flere und die Forderung Ciceros, daß der Redner nur hinreißen könne, wenn er selbst bewegt sei, werden unverändert bis Breitinger kolportiert“. Vgl. auch den „furor poeticus“ im Humanismus, die *μανία* der Griechen, Quintilians „ut moveamur ipsi“ und S. 32 f. dieser Arbeit.

²⁹ Breitinger, a.a.O. S. 364. Vgl. auch S. 368, S. 370 ff.

erhitzt seyn.“^{29a} Und Sulzer fordert vom Dichter: er „übe sich mit dem hartnäckigsten Fleiß, alles, was er auszudrücken hat, selbst wohl zu empfinden, und wage sich an keine Schildrung der Leidenschaft, bis es ihm gelungen ist, sich selbst in dieselbe zu setzen“³⁰. Auch Lessing spricht von den „blendenden Schönheiten eines auffahrenden Feuers“³¹ und der junge Schiller verlangt noch 1782 vom Dichter, daß seine Werke „Ausflüsse eines vollen, von einer Empfindung vollen Herzens“ sind, denn in „dem überwallenden Gefühl wird der wahre Dichter unwillkürlich in den Gegenstand hineingerissen“³².

Aber diese scheinbar eindeutigen Stellungnahmen für ein distanzloses, „überwallendes“ Schaffen werden auch schon zur Zeit des Klassizismus und Emotionalismus eingeschränkt durch entgegengesetzte Feststellungen. Dieselben Theoretiker, die die Bedeutung der Rührung während des dichterischen Schaffens betonen, schreiben auch: Eine wichtige „zur Bildung des Genies erforderliche Fähigkeit der Seele ist eine gewisse Fassung, eine gewisse Gegenwart des Geistes (contenance)“³³, denn der „Künstler ist einigermaßen als ein Mensch anzusehen, der wachend träumet, und der mit Vernunft raset; wenn ihn diese verläßt, geräth er in abentheuerliche Ausschweifungen“³⁴.

Die vorklassischen Ästhetiker kannten noch kein Entweder - Oder zwischen distanzierterem und distanzlosem Schaffen, sondern nur ein Sowohl-Als-auch. Alle Seelenkräfte des Dichters, sowohl die der oberen, rationalen als auch die der unteren, emotionalen Beurteilungskraft, dachte man sich im dichterischen Schaffensvorgang gleichmäßig stark aktiviert. Das Ineinandergreifen rationaler und irrationaler Kräfte wurde analog zum naturbestimmten harmonischen Ineinandergreifen der Sphären erklärt. Gegenwart des Geistes war allgemein nicht bewußte Distanzierung von der eigenen Empfindung, sondern natürliche Wirkung des Genies. Was Sulzer „Gegenwart des Geistes“ genannt hat, scheint ihm „bloß von der

^{29a} Georg Friedrich Meier: *Anfangsgründe aller Schönen Wissenschaften* Bd. 3, Halle ²1759, S. 145. Vgl. auch Bd. 1, Halle ²1754, S. 569: „So bald [ein Dichter] Feuer faßt, und in die Wuth geräth, so geht seine Arbeit leicht und nach Herzenslust von Statten.“

³⁰ Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* Th. 2, Leipzig 1775, S. 152.

³¹ Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*, hrsg. von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, T. 9, u. a. o. J., S. 177.

³² NA Bd. 22, S. 189. Vgl. auch den jungen Goethe: „Dichtkunst, die aus vollem Herzen und wahrer Empfindung strömt“, sei die „einzige“ (JA Bd. 36, S. 9).

³³ Johann George Sulzer: „Entwicklung des Begriffs vom Genie“, in: *Vermischte philosophische Schriften*, Leipzig 1773, S. 315.

³⁴ Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* Th. 2, S. 82.

Natur herzurühren. Mir wenigstens dünkt sie die Wirkung eines gewissen Gleichgewichts in den Säften des Körpers“³⁵ zu sein.

Eine einzige Stelle ist mir aus der vorklassischen Ästhetik bekannt, an der der Gedanke der ästhetischen Distanz, wenigstens dem Wortlaut nach, anzuklingen scheint. Gottsched meint,

daß ein Dichter zum wenigsten dann, wann er die Verse macht, die volle Stärke der Leidenschaft nicht empfinden kann. Diese würde ihm nicht Zeit lassen, eine Zeile aufzusetzen, sondern ihn nöthigen, alle seine Gedanken auf die Größe seines Verlusts und Unglücks zu richten. Der Affect muß schon ziemlich gestillet seyn, wenn man die Feder zur Hand nehmen, und alle seine Klagen in einem ordentlichen Zusammenhange vorstellen will.³⁶

Gottsched ist jedoch weit davon entfernt, dies wie Schiller als ein Erfordernis des Dichtens zu betrachten, weil das distanzlose Dichten (oder Rezipieren von Dichtung) ästhetisch wie moralisch minderwertig wäre und zu einer psychologisch unterscheidbaren, sinnlichen Art von Genuß führe. Die Besänftigung der Leidenschaften während des Dichtens ist ihm notwendiges Übel, dessen er lieber enthoben wäre, weil wir dann nicht in vielen, „Affecte“ ausdrückenden Gedichten „manchen gar zu gekünstelten Gedanken, und gezwungenen Ausdruck, entdecken [müßten]; den gewiß ein wahrer Schmerz nimmermehr würde hervorgebracht oder gelitten haben. Was hier von dem Schmerze gilt, das muß von allen Affecten verstanden werden.“³⁷

Abgesehen von den antizipierenden Gedanken Karl Philipp Moritz' ist Schiller der erste, der die psychische Distanz von eigenen Empfindungen im künstlerischen Schaffen für dringend erforderlich hält. Genügt es nun – wie es Elizabeth M. Wilkinson versucht –, das plötzliche Aufkommen dieser neuartigen Forderung an den Dichter damit zu erklären, daß das „Interesse an psychologischen Vorgängen“ im 18. Jahrhundert diese „Tatsache“ allmählich aufdecken mußte³⁸? Haben Baumgarten und Kant nur deshalb nicht die Notwendigkeit ästhetischer Distanz hervorgehoben, weil jener „eigentlich keine Ästhetik, sondern eine Theorie des Geschmacks“ geschrieben hat und dieser „ein recht armseliger Psychologe war“ und seine Aufmerksamkeit „auf die Beziehung zwischen Kunst und Kunst-

³⁵ Sulzer, „Entwicklung des Begriffs vom Genie“, a.a.O.S. 321.

³⁶ Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Darmstadt 1962 (= unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Aufl. Leipzig 1751), S. 145 f.

³⁷ Gottsched, a.a.O. S. 146.

³⁸ Vgl. Elizabeth M. Wilkinson: „Über den Begriff der künstlerischen Distanz. Von Schiller und Wordsworth bis zur Gegenwart“, in: *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung* Bd. 3 (1957), S. 71 ff.

liebhaber, nicht auf die Beziehung zwischen Kunst und Künstler gerichtet ist“³⁹? Doch Baumgarten, Meier, Sulzer, Mendelssohn und Gottsched haben ein sehr ausgeprägtes psychologisches Interesse an der Beziehung zwischen Kunst und Künstler gehabt, ohne das Prinzip der künstlerischen Distanz zu formulieren. Psychische Distanz im künstlerischen Schaffen gab es noch nicht als Problem; Schillers Fragestellung war noch nicht aktuell. Sie stellte sich erst in dem Augenblick, als man sich einer anschwellenden Flut dilettantischer Trivilliteratur gegenüber sah, deren Schwäche Dichter und Ästhetiker gerade darin zu erkennen meinten, daß diese Literatur einen „Empfindungszustand“, in den ihr Schreiber versetzt ist, unmittelbar „produktiv und praktisch“ machen will⁴⁰.

Dieser Zeiterscheinung sahen sich Dichter und Ästhetiker offensichtlich im späten 18. Jahrhundert stärker gegenüber als je zuvor. Schiller klagt:

[es] fühlen zuweilen auch die geschworenen Feinde alles poetischen Geistes den Kitzel, in diesem Fache zu stümpfern, und einen Zirkel von würdigen Freunden mit der schönen Geburt zu ergötzen. Ein rein gestimmtes Gefühl freylich wird nie in Gefahr seyn, diese Erzeugnisse einer gemeinen [!] Natur mit den geistreichen Früchten des naiven Genies zu verwechseln; aber an dieser reinen Stimmung des Gefühls fehlt es eben, und in den meisten Fällen will man bloß ein Bedürfniß befriedigt haben, ohne daß der Geist eine Forderung machte.⁴¹

Klagen dieser Art häufen sich im späten 18. Jahrhundert zunehmend. Sie sind ein neues Denkmotiv, das - wie die statistische Auswertung der Bücherverzeichnisse zeigt - als Reaktion auf die Ausbreitung gefühligere Trivilliteratur gedeutet werden kann und m. E. auch muß. Zwar wird es seit je Dilettanten im herkömmlichen Sinn gegeben haben, außerberufliche, handwerklich-stümperhafte Künstler mit ästhetisch wertvollen Vorstellungen. Aber Schiller kämpfte in seinen Schriften ja nicht gegen die technischen Mängel eines Kunstwerks, die er gern übersah, wenn der Dichter nur auf dem richtigen Wege war (s. seine Besprechung von Matthissons Gedichten), sondern gegen die persönliche Bedürfnis- und Affektbefriedigung durch die Modeliteratur⁴².

³⁹ Wilkinson, a.a.O. S. 75.

⁴⁰ Vgl. NA Bd. 21, S. 60.

⁴¹ NA Bd. 20, S. 480 f.

⁴² Vgl. damit in der modernen Kitschtheorie z. B. Hermann Broch: „[...] in der persönlichen Affektbefriedigung liegt die stärkste Quelle des Kitsches“ („Das Böse im Wertsystem der Kunst“, in: H. B., *Dichten und Erkennen*, Zürich 1955, S. 345). Ebenso Carl Baumann: *Literatur und intellektueller Kitsch*. Das Beispiel Stendhals. Zur Sozialneurose der Moderne, Heidelberg 1964, S. 87.

Geistesgeschichtliche Voraussetzung dieser Entwicklung ist - u. a. als Folge der Entwicklung neuer Erlebnisformen im Pietismus - die im 18. Jahrhundert vollzogene Wendung des Künstlers auf sich selbst und die hiermit verbundene Theorie, Kunst sei nicht Leistung des Verstandes, sondern Ausdruck des Gefühls. Die Überbetonung des Gefühls sowohl für das Schaffen wie für das Genießen von Kunst birgt die Gefahr des Sich-Selbstverlierens und der tränenseligen Rührung des Dichters beim Schaffen ebenso wie des Lesers beim Genießen. Die Deutung der Kunst als Ausdruck des Gefühls verwischte zudem die Grenzen zwischen dem darstellenden Künstler und dem genießenden Publikum. Gefühlsausdruck war jedem Kunstliebhaber möglich; die sozialen Schranken, die durch die Beherrschung seines Handwerks bisher den Künstler vom Publikum trennten, fielen. Man entdeckte, wie Schiller schrieb, den „Kitzel“, selbst zu poetisieren, und damit eine neue Form der „Bedürfnisbefriedigung“. Schillers engagierter Kampf „gegen jede Verwechslung und Vermischung des Schönen mit dem Sinnlich-Reizvollen“ und für die „Anschauung, daß die schöne Kunst auch jede starke Gefühlswirkung notwendig verpönen müsse“⁴³, ist in seiner Entschiedenheit durch diese historischen und soziologischen Voraussetzungen bestimmt.

4. Formen des Versagens im ästhetischen Genuß

Die „schwammigten und oft verkrüppelten Geburten, die ein mißgeleiteter blinder Bildungstrieb erzeugte“⁴⁴, zwingen den Dichter erst dadurch zu einer eingehenden Auseinandersetzung, daß sie mit größerem Erfolg als der „wahre“ Künstler um die Gunst des Publikums werben und damit in seinen Wirkungskreis eindringen⁴⁵. Diese

⁴³ Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit* Bd. 2, Leipzig 1962, S. 455.

⁴⁴ NA Bd. 20, S. 276.

⁴⁵ Auch bei Schiller findet sich der von der Literatursoziologie beobachtete und bei den Künstlern des späten 18. Jahrhunderts einsetzende Affront gegen das breite Publikum. An Goethe schreibt Schiller am 15. Mai 1795: „[Es] ist für schlechte Autoren eine herrliche Zeit, aber für solche, die nicht bloß Geld verdienen wollen, desto schlechter.“ Im Brief an Fichte vom 3. August 1795 (1. Bruchstück des 1. Konzepts) heißt es: „Es giebt nichts roheres als den Geschmack des jetzigen deutschen Publikums, und an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, ist der ernstliche Plan meines Lebens. Zwar habe ich es noch nicht dahin gebracht, aber nicht weil meine Mittel falsch gewählt waren, sondern weil das Publikum eine zu frivole Angelegenheit aus seiner Lectüre zu machen gewohnt ist, und, in aesthetischer Rücksicht zu tief gesunken ist, um so leicht wieder aufgerichtet werden zu können.“

Wirkungskraft der Trivialliteratur war, wie wir schon bei Herz und Bährens gesehen haben, Anlaß zu einem gründlichen Umdenken in der Theorie des ästhetischen Genusses.

Angesichts des Erfolges der Modeliteratur war es Schiller nicht mehr möglich, jedes Werk, das „irgendeinem Menschen gefällt und schön dünkt“, als ästhetisch wertvoll zu verteidigen, weil – wie noch Moses Mendelssohn argumentierte – es „wenigstens diesem Subjekte angemessen [ist], und der Mischung seiner Fähigkeiten eine angenehme Beschäftigung“ darbietet⁴⁶. Für Schiller ist ästhetischer Genuß eine Leistung, und „Veredlung des Genusses“⁴⁷ eine Aufgabe jedes einzelnen. Diese Veredlung wird erreicht durch die „Selbstthätigkeit der Vernunft“⁴⁸, d. h. durch die auch dem Genießenden aufgegebene formgebende Tätigkeit des Geistes. Das echte ästhetische, durch Tätigkeit der Vernunft geprägte Vergnügen ist fortwährend in Gefahr, zu einem gemeinen Vergnügen herabzusinken; bei dieser „gemeinen Art das Schöne zu empfinden“ verhält sich das Gemüt „während der Lectüre vielmehr leidend als thätig“⁴⁹.

Schiller unterscheidet also ebenso wie Herz zwei Arten des Vergnügens – die Kitschtheorie würde heute sagen, den kitschigen und künstlerischen, den zuständlichen und gegenständlichen Genuß. Die Art des Vergnügens, die das Publikum wählt, wird für ihn nicht bestimmt durch den ästhetischen Wert des Gegenstandes. Schiller ist weit entfernt von dem Optimismus der klassizistischen und sensualistischen Ästhetiker, jedem Kunstwerk im Genießenden eine korrespondierende und durch die Struktur des Werkes bedingte Empfindungsart zuzuordnen. Die „gemeinen Naturen“ greifen zwar meistens zu den „Schundskribenten“, weil durch sie ihre sinnlichen Bedürfnisse befriedigt werden, aber auch ein Kunstwerk können sie gemein genießen:

⁴⁶ So Mendelssohn, a.a.O. Bd. 4, 1, S. 49.

⁴⁷ NA Bd. 21, S. 66. „Poesie zu genießen ist so gut ein Talent, als Poesie zu bringen“, schreibt Hebbel 1841 in einer Rezension von Heines *Buch der Lieder* (Friedrich Hebbel: *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe besorgt von Richard Maria Werner, Bd. 10, Berlin 1904, S. 415). Diese heute so selbstverständlich klingende Behauptung klassischer und nachklassischer Dichter ist ebenfalls eine Auswirkung literatursoziologischer Vorgänge im 18. Jahrhundert.

⁴⁸ Vgl. NA Bd. 20, S. 384 ff.

⁴⁹ NA Bd. 21, S. 13. Vgl. dazu Klopstock: „Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der Action, in welche sie unsere Seele setzt. Ueberhaupt ist uns Action zu unseren Vergnügen wesentlich. Gemeine[!] Dichter wollen, daß wir mit ihnen ein Pflanzenleben führen.“ (Friedrich Gottlieb Klopstock: *Sämtliche Werke* Bd. 10, Leipzig 1855, S. 216)

Nicht immer beweiset es [...] eine Formlosigkeit in dem Werke, wenn es bloß durch seinen Inhalt Effekt macht; es kann eben so oft von einem Mangel an Form in dem Beurtheiler zeugen [...]. Nur für das rohe Element empfänglich muß er die ästhetische Organisation eines Werks erst zerstören, ehe er einen Genuß daran findet, und das Einzelne sorgfältig aufscharren, das der Meister mit unendlicher Kunst in der Harmonie des Ganzen verschwinden machte.⁵⁰

Ein „gemeiner Beurtheiler“ sieht im Kunstwerk die „vollkommene Auflösung der Theile in einem reinen Ganzen“ nicht, weil er „nur für das Einzelne Sinn hat“⁵¹ und dieses Einzelne sinnlich genießen will (vgl. das Kumulationskriterium in der modernen Kitschtheorie).

Dem passiven, ‚dösigen‘, d. h. zuständlichen und sinnlichen Genuß des gemeinen Lesers setzt Schiller das freie, distanzierende und „selbst handelnde“ Spiel im echten ästhetischen Genuß entgegen. „[Eine] hohe Gleichmütigkeit und Freyheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden, ist die Stimmung, in der uns ein ächtes Kunstwerk entlassen soll, und es giebt keinen sichereren Probierestein der wahren ästhetischen Güte.“⁵² „[Das] Gemüth des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frey und unverletzt bleiben [...]. Der frivolste Gegenstand muß so behandelt werden, daß wir aufgelegt bleiben, unmittelbar von demselben zu dem strengsten Ernste überzugehen.“⁵³

Um diesen positiven Gegenwert eines freien, von jeder Naturnötigung unverletzten Gemütes bei der Betrachtung des Schönen vollständig darzustellen, müßte ich hier den Bau der Schillerschen Ästhetik nachzeichnen, die ja in ihrer reifen Form im wesentlichen den ästhetischen Zustand des Genießenden untersucht. Diese Darstellung hat die umfangreiche Schiller-Literatur mehrfach unternommen. Ich beschränke mich daher auf den Hinweis, daß - je mehr Schiller den

⁵⁰ NA Bd. 20, S. 382 f. In moderner Terminologie hört sich dieser Gedanke folgendermaßen an: „Das Ingenium des kitschhaften Auges besteht in der Entdeckung rührender Aspekte sowie in der gleichzeitigen Verschleierung aller gegenteiligen Instanzen.“ Auch „der Genuß von Kunst braucht nicht Kunstgenuß zu sein: Das die Freiheit engagierende Transzendieren über die sinnliche Gegebenheit des Kunstwerks hinaus ist noch zu leisten, mit anderen Worten, es kann auch ausbleiben [...]. Das über den puren oder kitschigen Genuß hinausgehende Engagement der Freiheit wird durch Kunst nahegelegt, nicht erzwungen.“ (Ludwig Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, Heidelberg 1960, S. 46 und S. 64)

⁵¹ NA Bd. 21, S. 14.

⁵² NA Bd. 20, S. 380.

⁵³ NA Bd. 20, S. 382.

ästhetischen Zustand als einen mittleren Zustand „zwischen dem Gesetz und Bedürfnis“⁵⁴ faßt - eine zweite Form der ästhetischen Unzulänglichkeit in Schillers Blickfeld rückt: die Tyrannei des Gesetzes oder die „Phantasterey“. Am 9. Januar 1796 schreibt Schiller an Wilhelm von Humboldt:

Empirism.

Phantasterey.

welche bloß in der Gesetzlosigkeit übereinkommen, die bey dem Empirism in einer blinden Naturnöthigung, bey der Phantasterey in einer blinden Willkühr besteht.⁵⁵

Sei es, daß diese Aufspaltung ästhetischer Unzulänglichkeit aus Systemzwang geschah oder durch Veränderungen auf dem literarischen Markt verursacht war, auf dem die empfindelnde Trivialliteratur allmählich von phantastischen Ritter- und Räubergeschichten abgelöst wurde, sie entsprach Schillers dialektischem Denken und wird den Gegebenheiten der Trivialliteratur gerechter als die undifferenzierte Formel von bedürfnisbefriedigender Literatur, die in der Geschichte literarischer Wertungstheorien so wirksam geworden ist. Um auf die Modernität der Schillerschen Gedanken hinzuweisen, sei zum Schluß Giesz zitiert, der in auffallender terminologischer Abhängigkeit von Schiller schreibt:

Die in klebrigem Dösen, in genüßlichem Auskosten der Stimmung niedergehaltene Freiheit zeigt sich psychologisch zunächst in der schlaffen Passivität des Kitschigen. Dabei ist [...] die Passivität des Kitscherlebens [...] mit der Passivität der Kitschgegenstände zusammenzuschauen. Die Objekte zeichnen sich durch eine zärtliche Zugänglichkeit aus: durch ihren Annehmlichkeitsappeal bieten sie sich dar zur wonnigen Hinnahme [...] Auch Spielobjekte haben ihren Appeal [...], aber sie appellieren an die Aktivität, auf daß man sich spielend mit ihnen einlasse, also spontan und mit distanzierter Spielbewußtsein. Beides - Spontaneität wie Distanz - geht dem Kitschigen ab, weil es nicht der Struktur seines Genusses entspricht.⁵⁶

Giesz weiß natürlich um die Herkunft der Begriffe „Spiel“ und „Freiheit“ aus der Ästhetik Schillers. Aber er übersieht, daß in Schillers Ästhetik ein ausgebildetes ‚Antisystem‘ enthalten ist, das in allen wesentlichen Zügen mit seiner eigenen Kitschtheorie übereinstimmt.

⁵⁴ NA Bd. 20, S. 357.

⁵⁵ Vgl. damit auch den Gegensatz zwischen „schmelzender“ und „energischer Schönheit“ (NA Bd. 20, S. 361 f.).

⁵⁶ Giesz, a.a.O. S. 62.