

# Der Schönheit Schattenreich: Deutschlands tragischer Idealismus

von Heinz Gerd Ingenkamp (Bonn)

## 1. Schillers und Schopenhauers idealistische Ästhetik

Nach sechs Jahren poetischer Abstinenz veröffentlichte Schiller im Jahre 1795 das auch von ihm selbst als bedeutend empfundene Gedicht „Das Reich der Schatten“.<sup>1</sup> An Wilhelm von Humboldt schrieb er am 9. August jenes Jahres:

Wenn Sie diesen Brief erhalten, liebster Freund, so entfernen Sie alles was profan ist, und lesen in geweyhter Stille dieses Gedicht. [...] Ich gestehe, daß ich nicht wenig mit mir zufrieden bin, und habe ich je die gute Meinung verdient, die Sie von mir haben und deren Ihr letzter Brief mich versicherte, so ist es durch diese Arbeit.<sup>2</sup>

Weil das Publikum den Titel und damit das Gedicht nicht verstand, indem es sich die „Schatten“ als Geister des Totenreiches deutete,<sup>3</sup> nannte der Dichter sein Werk in der Sammlung von 1800 „Das Reich der Formen“ (dies der Titel, der dem Bezug zu Schopenhauer, den wir herstellen wollen, am meisten entgegenkommt) und in der Sammlung von 1804 „Das Ideal und das Leben“: so kennen wir es alle. Bereits vor der Aufnahme in die Sammlung von 1800 ist das Gedicht gründlich umgearbeitet, auch gekürzt worden. In den späteren Fassungen vergrößert sich der Abstand zwischen dem Reich der Schatten (dies der poetische Ausdruck für das Reich des Schönen) und der wirklichen Welt.<sup>4</sup> Weil „Schatten“, von der Alltagswelt aus gesehen, die ehrlichste Bezeichnung für das Gemeine ist, bleiben wir bei diesem Titel und bei der Erstfassung.

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,  
Frey sein in des Todes Reichen,  
Brecht nicht von seines Garten Frucht.  
An dem Scheine mag der Blick sich weiden,  
Des Genußes wandelbare Freuden  
Rächet schleunig der Begierde Flucht.<sup>5</sup>

---

1 *Horen* 1895. 9. Stück, 1–10.

2 *Schillers Werke*. Nationalausgabe (NA), Band 28. Hrsg. von Norbert Oellers. Weimar 1969, 22.

3 Humboldt an Schiller, 13.11.1795: NA 36.1, hrsg. von Norbert Oellers. Weimar 1972, 18.

4 Vgl. Jürgen Brokoff: Das Reich der Schatten (1795)/Das Ideal und das Leben (1804). In: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart und Weimar 2005, 267–269. Dort weitere Literatur.

5 Vv. 21ff.

Wollt ihr im Alltag im Reich der Schönheit leben, nicht gefesselt liegen in einer Welt, die dem Verfall anheimgegeben ist, laßt euch nicht auf diese Welt und ihre Verlockungen, also die sinnlichen Vergnügungen, ein. Erfreut euer geistiges Auge an dem, was eure Phantasie sich entwirft: Hier findet ihr dauerhafte Freude, während das sinnliche Vergnügen bald an Übersättigung vergeht.

In den Jahren 1790 und 1791 hatte Schiller, sonst vor allem mit historischen Arbeiten befaßt, an einer Theorie der Tragödie gearbeitet. Erste Frucht war der 1792 in der *Thalia* erschienene Aufsatz „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“. Der Stoff, mit dem der Leser im „Reich der Schatten“ zu tun hat, liegt zum Teil in dieser und späteren philosophischen Arbeiten, insbesondere den Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen“ (veröffentlicht in den *Horen* von 1795) in anderer Sprachform vor. Vorhergegangen war das den Dichter stark prägende Kantstudium. Schiller wollte, auf Kant aufbauend, ein „System der Ästhetik“ errichten.<sup>6</sup>

In dem eben erwähnten Aufsatz stellt Schiller fest, daß die allgemeine Quelle jedes Vergnügens, des sinnlichen und des „freyen“, also nicht sinnlichen, sondern vernunftgemäßen, die Zweckmäßigkeit – also das harmonische und förderliche Zusammenwirken aller Teile eines Ganzen – ist. Das Vergnügen sei frei, „wenn wir uns die Zweckmäßigkeit *vorstellen* und die angenehme Empfindung die Vorstellung begleitet; alle Vorstellungen also, wodurch wir Uebereinstimmung und Zweckmäßigkeit erfahren, sind Quellen eines freyen Vergnügens.“<sup>7</sup> Was wir vorstellen, heißt auch in den Briefen über die ästhetische Erziehung „Schein“. Diesem Schein gegenüber sind *wir* die Herren, nicht die Natur, und diesem Schein, unserem eigenen Erzeugnis, können wir uns unterwerfen.

Bey welchem einzelnen Menschen oder ganzen Volk man den aufrichtigen und selbständigen Schein findet [d. h. der Schein darf nicht Anspruch auf Realität erheben: nur so ist er aufrichtig, und muß allen „Beystand der Realität entbehren“: nur so ist er selbständig], da darf man auf Geist und Geschmack und jede damit verwandte Trefflichkeit schließen – da wird man das Ideal das wirkliche Leben regieren, die Ehre über den Besitz, den Gedanken über den Genuß, den Traum der Unsterblichkeit über die Existenz triumphiren sehen.<sup>8</sup>

Dieser Schein heißt „Schatten“ in Schillers auch wegen dieser Namengebung erstaunlichem Gedicht. Der Dichter verlangt von seinen Lesern viel, wenn er das, was er Schatten nennt, einerseits Schein nennen kann, dann aber auch „Gestalt“, also platonische Idee. Die „Gestalt“ *ist* Schein, ist Schatten.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,  
Die das dunkle Schicksal flechten,

---

6 Vgl. Brokoff, a. a. O.

7 NA 20, hrsg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, 136.

8 Ueber die ästh. Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 26. Brief, NA 20, 402.

Aber frey von jeder Zeitgewalt,  
Die Gespielin seliger Naturen  
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,  
Göttlich unter Göttern, die Gestalt.  
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,  
Werft die Angst des Irrdischen von euch,  
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben  
In der Schönheit Schattenreich!<sup>9</sup>

Um in des Lichtes Fluren die *Gestalt* zu schauen, gilt es zu fliehen aus diesem Leben in die Welt der Schatten, denn die „Gestalt“ ist ein solcher.

Die Absicht, Kant nachzufolgen, nein, zu vollenden, und die offenbar kaum lösliche Kettung an einen wie selbstverständlich akzeptierten, der eigenen, kaum kontrollierten Deutung angepaßten Platonismus geht hier, wie anderswo, eine systematisch bedenkliche, aber erhebende Verbindung ein.

Als Schmerzensmann, der sich durch die reale Welt kämpft, betritt später Herakles die Bühne. Herakles sind wir alle. Der Mythos will, daß Herakles in den Olymp aufgenommen, also vergöttlicht wird. So kann sich auch der Gott *in uns* vom Menschen scheiden, den Schatten, den Schein, die Gestalt „trinken“, wie der aufwärts schwebende Herakles „des Aethers leichte Lüfte“ trinkt, und, angekommen, empfangen uns „des Olympus Harmonien“.<sup>10</sup>

Platonisch sind die zwei Welten und der Wunsch oder der Auftrag, in die *andere* Welt oder, wie es im *Theaitet* (176A) heißt, „dorthin“ zu fliehen; im *Theaitet* ist zwar vom Guten die Rede, aber gemeint ist die ganze Welt der Ideen, die ihren Sitz „bei den Göttern“ hat.<sup>11</sup> Platonisch ist das Vokabular, Schatten, Schein, Gestalt, aber Platon entgegengesetzt ist die Identifikation von Schatten, Schein und Gestalt. *Wir* leben, so will es Platon, in einer Welt des Scheins und müssen, zum Zweck der Erkenntnis dessen, was wahrhaft *ist*, in den Bereich der Gestalt aufsteigen, indem wir möglichst „des Erdenlebens schweres *Traumbild*“<sup>12</sup> hinter uns lassen und uns, noch diesseitig, an den reinen Formen der Geometrie, *dem* Kreis, *der* Linie üben, um so *das* Gute, *das* Schöne schauen zu lernen. *Schatten* ist Platons Bild für die Dinge der Scheinwelt, in der wir leben, wenn er sagt, uns ergehe es so, wie Personen, die in einer Höhle gefesselt und nach vorn zu blicken gezwungen sind, wo sie Dinge, die draußen vor der Höhle, im Licht, vorbeigetragen werden, als Schattenbilder an der Wand vorüberziehen sehen.<sup>13</sup> Schatten sind in Platons Höhlengleichnis, der ursprünglichen Wortbedeutung gemäß, die bewegten dunklen Flächen auf hellerem Hintergrund, die dadurch verursacht werden, daß das

---

9 Vv. 31ff.

10 Vv. 161ff.

11 Ib. und Phaidros 247Cf.

12 Wie es bei Platon heißen dürfte, bei Schiller (v. 176) aber erstaunt.

13 *Staat* 514Aff.

Licht durch undurchsichtige Körper aufgehalten wird. Die Welt des *Schillerschen* Scheins ist keineswegs unsere Alltagswelt, sie steht auch nicht, wie man, gewöhnlichem Sprachgebrauch folgend, meinen könnte, rangmäßig unter ihr, wie etwa ein Absurditätenkabinett, realen Dingen gegenüber, als minderwertig empfunden wird. Sie „erstreckt sich“ vielmehr „aufwärts, bis wo die Vernunft mit unbedingter Nothwendigkeit herrscht, und alle Materie aufhört;“ sie „erstreckt sich niederwärts, bis wo der Naturtrieb mit blinder Nöthigung waltet, und die Form noch nicht anfängt; ja selbst auf diesen äußersten Grenzen, wo die gesetzgebende Macht ihm genommen ist, läßt sich der Geschmack [das Organ des Scheins] doch die vollziehende nicht entreißen.“<sup>14</sup> Die Welt des Scheins durchzieht also die ganze Welt unseres Geistes von dessen erstem Aufdämmern bis zu seinem Gipfel in der übermateriellen Welt der Vernunft. In dem uns beschäftigenden Zusammenhang denkt Schiller natürlich nur an den die materielle Welt transzendierenden Schein.

Schiller spricht nicht nur von *Flucht* „dorthin“. „Brecht muthig alle Brücken ab“ kann es heißen,<sup>15</sup> aber das ist in den späteren Fassungen gestrichen. Wir kommen darauf zurück, nachdem wir uns zunächst Schopenhauers Ideenlehre zugewandt haben.

Der Philosoph führt sie in einem wuchtigen Satz ein, der sich mit einem langen Aufschwung zum Höhepunkt bewegt und dann, nach einem kurzen Abschwung, noch einmal an den Höhepunkt erinnert. Das rhetorische Format dieses Satzes bleibt wohl selbst in dem Werk dieses großen Prosaikers ohne Parallele. Ich will hier nicht darauf verzichten, ihn ganz zu präsentieren, denn nur, wenn man ihn ganz im Kopf hat, wird man ermessen können, was Schopenhauers Ideenlehre will und was sie ihm bedeutet.

Wenn man, durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, aufhört, nur ihre Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes vom Grunde, nachzugehn, also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet; sondern einzig und allein das *Was*; auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewußtseyn einnehmen läßt; sondern statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewußtseyn ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man, nach einer sinnvollen deutschen Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand *verliert*, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehen bleibt, so daß es ist, als ob der Gegenstand allein dawäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den An-

---

14 Ueber die ästh. Erz., 27. Brief, NA 20, 411. Gemeint ist, daß eine Spur von Anmut z. B. sich auch dort finden (oder von uns schaffen) lassen mag, wo der Naturtrieb noch mit blinder Nöthigung waltet, also bei sog. Primitiven.

15 V. 43.

schauenden von der Anschauung trennen kann, sondern Beide Eines geworden sind, indem das ganze Bewußtseyn von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist; wenn also solchermaßen das Objekt aus aller Relation zu etwas außer ihm, das Subjekt aus aller Relation zum Willen getreten ist: dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die *Idee*, die ewige Form, die unmittelbare Objektivität des Willens auf dieser Stufe: und eben dadurch ist zugleich der in dieser Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum: denn das Individuum hat sich eben in solche Anschauung verloren: sondern er ist *reines*, willenloses, schmerzloses, zeitloses *Subjekt der Erkenntniß*.<sup>16</sup>

Hinter Schopenhauers Ideenkonzept steckt eine Vorstellung, die Zeit, Raum, und Kausalität in dem Sinne ausklammert, daß sie *nicht daran denkt*, sie *vergißt*. Es ist die Vorstellung der *unio mystica* mit einem geschauten Gegenstand. Subjekt und Objekt werden eins. Keine Frage: Wir *sind* in der Mystik. Der Mystiker verschwindet in seinem Gott und, wieder in der Alltagswelt, „weiß“ er mehr von Gott als die, denen ein solches Erlebnis nicht zuteil geworden ist, mag er, was er weiß oder „*geschaut* hat“, nun auch sagen können oder nicht. Der Erfahrungswelt einer größeren Zahl von Menschen entsprechend könnte man auch formulieren, daß hinter Schopenhauers Ideenkonzept die christliche Vorstellung einer Voll-, ja Überexistenz steht, für die keine Zeit gilt (sie ist ewig), die nicht an einen Raum gebunden ist (sie ist allgegenwärtig) und die nicht durch Naturgesetze gebunden ist (sie ist allmächtig).

„Gott ist für Sie ein leeres Wort? Dann haben Sie ihn nie *erlebt*“: so kann man sich die verwundert-empörte Antwort eines religiösen Menschen auf die nachlässige Bemerkung des Atheisten denken, Gott sei für ihn uninteressant.

Der Nichtreligiöse dagegen wird dem Religiösen unterstellen, er glaube an „wesenlose Schatten“, wie Homer die Seelen oder Geister der Verstorbenen nennt, und es sind wahrscheinlich auch unter den Religiösen nur die Ausnahmen, gewissermaßen die Genies des Glaubens, die ehrlich mit jenen Formen geglaubter Existenz umgehen und sich auf ihre eigene Verwandlung in diese hinein freuen. Dem großen Rest wird es ergehen wie dem Kaiser Vespasian, der – in diesem besonderen Punkt eine seltene Ausnahme – kurz vor seinem letzten Atemzug den Humor hatte auszurufen „*Vae, deus fio*“ – O Schreck, ich werde zum Gott. Nennen wir Schopenhauers Ideen „Schatten“, so wird er, das Genie des Glaubens an seine eigene Theorie, mit subjektivem Recht feststellen, daß wir nichts begriffen haben, denn für ihn und sein Genie sind sie da, wie, für den Gläubigen, die ebenfalls nicht mit den Augen des Fleisches zu schauenden „Wahrheiten“ einer Verkündigungsreligion, z. B. die der Trinität, die der Einheit von ganzem Menschen und ganzem Gott, die der Jungfrauengeburt usw.

Das Problem der Schopenhauerschen Ideenlehre besteht darin, daß in ihr Mystik mit Begrifflichkeit eine zum Scheitern verurteilte Verbindung eingeht; es muß

---

16 W I, 210f.

nämlich zweifelhaft sein, ob *die* Idee, an deren Schau weder Raum noch Zeit noch Kausalität mitwirken, für irgendwen, also z. B. den Künstler, von Bedeutung sein kann, oder ob nur das an ihr von Bedeutung sein kann, was sich wenigstens schon auf dem Übergang in die Welt des Satzes vom Grunde befindet.

Man kann ja einen Baum ohne die Funktion Raum nicht sehen, wenn „sehen“, wie metaphorisch auch immer, etwas mit Wahrnehmung zu tun hat. Ich sehe immer *Baum*, und der ist von allem, was gerade nicht Baum ist, abgegrenzt. Und auch wenn ich mit ihm – und nicht gleichzeitig mit dem ganzen Willen, also der Essenz der Welt – *more mystico* verschmelze, muß ich eine Trennung von Baum und Nichtbaum gewahren. Wenn sich einer ans Komponieren setzt und, inspiriert, gewissermaßen das Auf und Ab des Willens schaut oder auch mit diesem Auf und Ab eins wird, geht das nicht ohne die Funktion der Zeit. Ein Auf und Ab erlebt man nacheinander. Schaut man, platonisch, die Idee einer tapferen Tat, gelingt das nicht unter völliger Ausschaltung der Kausalität. Tapferkeit ist nicht Tapferkeit, wenn sie nicht irgendwie bedingt ist und virtuell zu etwas führt, sei das auch die Enthaltung von einer Tat.

Nun betont Schopenhauer aber, daß es nicht das Individuum ist, das die Idee schaut, sondern eine überindividuelle Instanz, das sogenannte reine Subjekt der Erkenntnis. Aber das hilft seiner Theorie nicht. Selbst wenn wir uns nämlich auf seine Mystik einlassen, müssen wir feststellen, daß dann, wenn ein Subjekt, wie rein auch immer, schauend mit der Idee in Berührung kommt, sofort der Satz vom Grund zwischen die Idee und den Betrachter schießt. Schopenhauer selbst macht das, vielleicht die Implikationen nicht ganz bedenkend, deutlich, wenn er, sich erklärend, wie folgt äußert:

Wann die Wolken ziehn, sind die Figuren, welche sie bilden, ihnen nicht wesentlich, sind für sie gleichgültig; aber daß sie als elastischer Dunst, vom Stoß des Windes zusammengedrückt, weggetrieben, ausgedehnt, zerrissen werden; dies ist ihre Natur, ist das Wesen der Kräfte, die sich in ihnen objektivieren, ist die Idee, nur für den individuellen Betrachter sind die jedesmaligen Figuren.<sup>17</sup>

Es wird zwar schwierig, das, was Schopenhauer hier Idee nennt, von dem zu trennen, was er selbst abstrakten Begriff zu nennen pflegt. Der Philosoph muß aber darauf bestehen, daß das begrifflich Vorgetragene eben, wie auch immer, in der genannten Weise der Verschmelzung anschaulich werden muß. Aber auch das Geschaute ist dann doch ein Etwas, das, in diesem Fall, Raum, Zeit und Kausalität verlangt, um auch nur schemenhaft erfaßt zu werden.

Es kommt als weitere Schwierigkeit hinzu, daß dann, wenn der Künstler die Idee in seinem Werk zum Ausdruck bringt, die Idee ja *über* ein *Individuum* in den Stoff hinein gerät. Und das bedeutet: Irgendwo *muß* ja der Beginn der Wirkung

---

17 W I, 214.

des Satzes vom Grunde auf die Idee sein. Wo ist dieser Punkt und wie wirkt er auf die Schau? Schopenhauer bemerkt das Problem entweder nicht oder will es nicht bemerken. Es ist nicht anzunehmen, daß es ihn nicht interessiert hat, kann es doch zum Stolperstein des gewagtesten Anspruchs seiner Ästhetik werden. Wie auch immer Schopenhauer dazu eingestellt war, es hat den Anschein, als wirke seine Idee ungehindert bis ins konkrete Kunstwerk hinein.

„Man könnte vermuten“, schreibt Rudolf Malter dazu, „daß bei Schopenhauer die Tatsache, daß die Kunst im Gegensatz zur bloßen ästhetischen Kontemplation *stofflich* die Ideen präsentiert, eine Trübung der Ideenerkenntnis mit sich brächte. Die Vermutung trifft aber nicht zu. Für Schopenhauer bildet offenbar die *stoffliche* Vermittlung der Ideen kein Problem. Das verwundert, denn die Bindung der reinen Ideenerkenntnis an den Stoff und mit ihm an den Satz vom Grund könnte doch gerade dazu führen, daß sich die Ideenerkenntnis zur ‚gewöhnlichen‘ Erkenntnis wandelt [...] Zumindest verwundert es, daß Schopenhauer nichts über eine spezielle Verbindung von Idee und Satz vom Grund sagt, welche von der die ‚gewöhnliche‘ Erkenntnis konstituierenden Verbindung abweicht. Von alledem nichts! Vielmehr: die im Stoff erfolgende Wiederholung der Ideen entspricht in ihrem Erkenntniswert genau dem Resultat der reinen ästhetischen Kontemplation: der Satz vom Grund wird nicht nur nicht zum Problem, er wird, obwohl mitkonstitutiv für die Kunst, in den Kunstwerken genau so entmächtigt wie in der reinen Kontemplation.“<sup>18</sup> Wenn der Satz vom Grund mitkonstitutiv für die Kunst ist, *kann* er in den Kunstwerken aber nicht entmächtigt werden. An dieser Stelle enthält sich Malter noch eines Urteils; später, an der für sein Thema entscheidenden Stelle, wird er es fällen – und wir werden es sofort zitieren.

Das Individuum ist in der Welt der Ideen mächtiger, als es Schopenhauers formulierte Ästhetik wahrhaben will. Die unmittelbare Schau der Idee ist zunächst Privatsache: Sie hängt vom Zustand des individuellen Intellekts, sogar noch von einem solchen Zustand zu einer gewissen Zeit und unter gewissen Umständen, ab. Einige schauen nie Ideen, andere schauen sie nur kurz, wieder andere anhaltend und intensiv. Die Macht des Individuums fällt aber besonders auf, wenn es sich um die Idee der Willenswelt handelt, die der Heilige, der den Königsweg zur Erlösung gegangen ist, schaut.<sup>19</sup> Schopenhauer kann nämlich nicht erklären, inwiefern die Verneinung des Willens, der ja einer ist, durch ein Individuum eigentlich die Aufhebung des Willens im ganzen bedeuten müßte, aber nicht bedeutet. Das Individuum ist mächtig genug, in sich selbst den Willen, das heißt das Wesen nicht nur seiner selbst, sondern der ganzen Welt zu verneinen. Merkwürdigerweise betrifft dann aber das, was man den Lohn der Verneinung nennen könnte, nur das Indivi-

---

18 Schopenhauer, Arthur: *Transzendentalphilosophie und Philosophie des Willens*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, 323. „[...] konstituierenden Erkenntnis (statt ‚Verbindung‘) [...]“ steht bei Malter. Das scheint ein Druckfehler zu sein.

19 W I, 181, 316, 468 u. ö.

duum, nicht den ja doch nicht unter den Individuen aufgeteilten, sondern *einen* Willen. „[...] nur partiell wird erreicht,“ sagt Malter treffend, „was doch im Vollendungszustand erreichbar sein soll. Es ist relativ gleichgültig, ob der sich Verneinend-Vollendete Ideen schaut oder auf andere Weise seiner selbst inne ist. In irgendeiner Weise partizipiert er, so wie er am Willen resthaft teilnimmt, zumindest resthaft, wenn nicht gar total, am Vorstellen. Die Willensverneinung, als totale konzipiert, ist nur partiell zu verwirklichen.“ Malter belegt u. a. mit diesem deutlichen Urteil seine These, daß Schopenhauers Soteriologie „keine Freiheitslehre im metaphysischen Sinn, sondern eine Befreiungslehre“ ist.<sup>20</sup> Das paßt zu der hier vorgetragenen Kritik der Ideenlehre, die, im Lichte der Malterischen Interpretation, eine ästhetische Befreiungslehre genannt werden kann, eine Lehre, die das Genie *auf dem Weg zur Selbstvergessenheit* und *zur unio mystica* mit dem Gegenstand beschreibt – Herakles auf dem Weg zum Olymp. Mehr kann sie nicht, obwohl sie es wohl gern möchte. Sie kann es nicht, weil sie aus der stolz ihr Glück beschreibenden und daran ihr Genüge, wohl auch ihren Triumph findenden Mystik in den philosophischen Diskurs eintritt, der uns, die nicht ein Gleiches erlebt haben, zur Zustimmung zwingen soll. Die geschickte These Schopenhauers, daß wir – fast – alle hin und wieder Ideen schauen, die These also, die uns selbst nach dem schlichten Schema „Tu quoque“ („Du ja selber“) zu Mitschauenden machen und somit die Schwierigkeiten der *Lehre des Verfassers* mithilfe einer angeblichen *Erfahrung des Lesers* überspielen will, die also klugerweise *uns* die Schuld gibt, wenn wir ihr nicht folgen, kann sein Argument nicht für lange retten.

Ich denke, wir müssen dabei bleiben, daß in dem Moment, wo von Schauen und Sehen sinnvoll die Rede sein kann, der Satz vom Grunde mitgegeben ist. Und wir müssen einräumen, wenn wir Schopenhauer gegenüber gerecht bleiben wollen, daß die Macht des Satzes vom Grunde in der Ideenschau so weit reduziert sein *soll*, wie es im Rahmen einer Rede, die vom Schauen und Sehen spricht, gerade noch denkbar ist. Dann kann Schopenhauer natürlich mystisch *sagen*, die Idee sei rein, klar, deutlich, aber sie ist, *gesehen*, dem entsprechenden Ding unserer Welt gegenüber, eben wegen des Zurücktretens des Satzes vom Grunde, ein Schatten. „Ich sehe das nur schattenhaft“ sagen wir, wenn uns jemand etwas zeigt, dessen Konturen, z. B. in der Dunkelheit, zerfließen, und wir wissen überhaupt nicht genau zu sagen, worum es sich handelt. Wir bitten darum, uns den Gegenstand zu beleuchten. Folgt man unserer Bitte, dann tritt der Gegenstand im Raum hervor, und nun erst erkennen wir ihn. *Als* Individuen können wir auch Schopenhauers Ideen nicht anders sehen als solche schattenhaften Erscheinungen. Und, um es noch einmal zu sagen, *ohne* unsere Individualität können wir *das*, was sinnvoll „sehen“ genannt werden kann, nicht leisten. Der Mystiker aber, der von der *unio mystica* spricht, kann sich uns letztlich nicht mitteilen. Also bleiben wir bei der von Malter ent-

---

20 Ib. Arthur Schopenhauer, 441f.



lehnten Bezeichnung einer Schopenhauerschen Befreiungsästhetik und bezeichnen die von Schopenhauer beanspruchte Ästhetik der Freiheit von den Bedingungen unserer raum-zeitlichen und der Kausalität unterworfenen Welt als in ihrem metaphysischen Ansatz nicht gelungen.

Schopenhauers Ideen, sofern sie als Schatten gelten dürfen, können in die Nähe von *Schillers* Schatten und Schein gerückt werden, aber die Differenzen sind konstitutiv. Offenkundig ist 1. ja der Schillersche Schein in der Geschichte *gemacht* worden ist und wird weiterhin durch uns *gemacht*, die Schopenhauersche Idee aber wird passiv geschaut. Schillerschen Schein und Schatten haben wir vor uns mit dem Tod eines in der unfreundlichen Wirklichkeit an einem im Kalender befindlichen Tag bei lebendigem Leib verbrannten 19jährigen heldenhaften Mädchens, wenn es, die Fahne Frankreichs in der Hand, den Regenbogen in der Luft sieht, auch die Gottesmutter im Himmel mit dem Kind, und mit dem tröstlichen Satz „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude“ – eigentlich ein Hohn auf die Qualen Jeanne d’Arcs – zur allgemeinen Rührung der auf der Bühne Befindlichen niedersinken darf. Die Welt, aus der wir zu diesem Schattenschluß geflohen sind, hatte in der Mitte des Stücks der besiegte englische Feldherr u. a. so beschrieben:

So geht  
Der Mensch zu Ende – und die einzige  
Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens  
Wegtragen, ist die Einsicht in das Nichts,  
Und herzliche Verachtung alles dessen,  
Was uns erhaben schien und wünschenerth –  
Vielleicht hätte dieser tatkräftige und vernünftige Mann ja auch zu dem Ende,  
das der Dichter Johanna aufzwingt, wie zu seinem eigenen Tod gesagt:  
War unser ernstes arbeitsvolles Leben  
Keines ernsthaften Ausgangs wert?<sup>21</sup>

Schopenhauers Ideen sind, 2., auch kein Fluchtziel, das man ansteuern soll, nachdem man hier alle Brücken abgebrochen hat. Rudolf Malter hat besonderen Wert auf den Umstand gelegt, daß die Ideenschau „kommt“, sie kann nicht gerufen werden und man kann nicht zu ihr *wollen*.<sup>22</sup> Anderslautende, den Leser leicht irreführende Formulierungen Schopenhauers (die Erkenntnis *wirft* ihr Joch *ab*, Genialität *entzieht* die Erkenntnis dem Dienst des Willens, der Geniale *strebt* die Idee eines jeden Dinges zu erfassen, der Intellekt *löst sich* vom Willen los, die Erkenntnis

---

21 Die Kritik betrifft Schillers Ästhetik der Schatten, nicht das dramatische Konzept des Dramas *Die Jungfrau von Orleans*, und mir kam das Ende der „Jungfrau“ nur gelegen, um die Problematik *dieser Ästhetik* zu beleuchten. Für mich ist die „Jungfrau“ Schillers schönstes Drama, und das Dramenende ist in der gewissermaßen musikalischen Steuerung unserer Stimmungen, die mit einem Gegensatz von wirklichem Leben und erlösendem Schein nichts zu tun hat, durch den Dramatiker untadelig, wenn nicht sogar in Schillers Sinn „zweckmäßig“.

22 A. a. O. 301–317.

wendet sich vom Willen ab)<sup>23</sup> sind bildhaft-didaktische Hilfestellungen für den Leser. Der entscheidende Unterschied aber besteht, 3., darin, daß Schiller seine Schatten, nicht etwa aus Nachlässigkeit, sondern ihr Wesen umschreibend, „Schein“ nennen kann, wodurch sie, in den Händen von Unberufenen, zu Gaukelwerk werden können, – Schiller kann vom „falschen Schein“, von „betrügerischer Schminke“ sprechen<sup>24</sup> – während Schopenhauers Ideen Normalanschauungen<sup>25</sup> sind, also gewissermaßen, wenn wir bei unserer mystikfreien Interpretation bleiben, der Ur-Baum, auf den sich alle Maler, Ruysdael, Cézanne, August Macke usw. einigen können.<sup>26</sup>

Kommen wir nun aber zu einer entscheidenden Gemeinsamkeit zwischen den beiden Konzepten.

In beiden Ästhetiken, derjenigen Schillers und derjenigen Schopenhauers, ist die Schönheit zwar nicht aus der Welt verschwunden (wie in Schillers 8 Jahre älterem Gedicht „Die Götter Griechenlandes“), aber auch nur unter Bedingungen zu erreichen: Bei Schiller muß man sie über die Welt hinaus in sich erzeugen und kann sich dann zu seinem Erzeugnis aufschwingen, bei Schopenhauer muß man sie als von jenseits der Welt herabkommend abwarten und kann sie dann der Alltagswelt im Kunstwerk nahebringen.

Was Schiller und Schopenhauer also gemeinsam ist, ist ein wie auch immer gearteter „Chorismos“, wie er bei Platons Ideen vorliegt, eine Trennung, eine *Weltent*trennung zwischen Schönheit und unserer Welt. Schönheit ist „oben“, erfahrbar durch Flucht und Aufschwung (bei Schiller) oder durch erlösenden Gnadenakt und Raum und Zeit transzendierendes Geniewerden (bei Schopenhauer). Der Schein muß allen Beystand der Realität entbehren, hieß es bei Schiller.

---

23 W I, 181, 218, 221; W II, 230, 419.

24 Üeber die ästh. Erz., 26. Brief, NA 20, 403.

25 „Die *Platonischen Ideen* lassen sich allenfalls beschreiben als Normalanschauungen, die nicht nur, wie die mathematischen, für das Formale, sondern auch für das Materiale der vollständigen Vorstellungen gültig wären: also vollständige Vorstellungen, die, als solche, durchgängig bestimmt wären, und doch zugleich, wie die Begriffe, Vieles unter sich befaßten; d. h. nach meiner § 28 gegebenen Erklärung, Repräsentanten der Begriffe, die ihnen aber völlig adäquat wären.“ G 134, Anm.

26 Ich glaube, jeder Vertreter des deutschen Regietheaters kann sich für die häufig absurden Auswüchse dieser Art Rezeption von Kunst auf Schillers Reich der Schatten berufen, wie Schiller selbst als Bühnenbearbeiter, weit entfernt, die Idee des Autors mitschauen zu wollen, sich sogar dann über diese hinweggesetzt hat, wenn der Autor neben ihm lebte und mit Recht als *die* Autorität auf seinem Felde galt, wie im Fall von seiner Bearbeitung des Goetheschen Egmont (Goethes Urteil, kurzgefaßt, war „grausam, aber konsequent“: Über das deutsche Theater [1815], WA I 40, 91); auf Schopenhauer kann sich ein solcher Regisseur sicher nicht berufen. Denn vom nachschaffenden Regisseur wird wie vom Leser erwartet, daß er auf den Schultern des Genies eben die Idee schaut, die im Kunstwerk sichtbar ist, und die kann, wenn es sich um ein Kunstwerk in Schopenhauers Sinn handelt, auf der Bühne nicht zur Fratzenhaftigkeit verkommen. Wenn wir rein, u. a. auch interesselos, anschauen, sind die Dinge, wie Schopenhauer meint, schön. D. h. sie erregen ästhetisches Wohlgefallen, W I, § 37ff.

Eine besonders deutliche, da anhand eines Beispiels vorgetragene Formulierung dieses Chorismos ist der folgende Schillertext:

Eine lebende weibliche Schönheit wird uns freylich eben so gut und noch ein wenig besser als eine eben solche schöne, bloß gemahlte, gefallen; aber insoweit sie uns besser gefällt als die letztere, gefällt sie nicht mehr als selbstständiger Schein, gefällt sie nicht mehr dem reinen ästhetischen Gefühl, diesem darf auch das Lebendige nur als Erscheinung, das Wirkliche nur als Idee gefallen.<sup>27</sup>

Also muß die Schönheit der schönen Frau erst zum selbständigen Schein überhöht werden, um dem Organ „reines ästhetisches Gefühl“ zu gefallen, sie muß erst zur Vorstellung abstrahiert werden, „entrealisiert“ werden, um wirklich „frei“ als schön genossen werden zu können. Die Trennung der Welt der Schönheit von unserer Welt erhält hier eine Formulierung, die, gerade wegen des gewählten Beispiels, staunen läßt, aber das, was Schiller hier sagt, ist nicht dahergeredet, es ist von Anfang an gemeint, bei ihm (in seiner Ästhetik) und bei Schopenhauer. Man könnte an eine Art Verklemmtheit den realen Objekten gegenüber denken, was Schopenhauer nicht nur sofort bejahen würde, er bestünde darauf, daß das zum Kern seines Denkens gehört – der Satz vom Grund mache uns die Dinge zu Objekten des Greifens, und das sei schlecht so.

Das Gegenteil von dem, was ich gerade zitiert habe, scheint mir im folgenden gesagt zu sein:

An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. [...] Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.

Diese in ihrer bezaubernden Nüchternheit so wohltuenden Sätze stammen aus Kants *Kritik der Urteilkraft*,<sup>28</sup> und das künstliche Problem einer *innerweltlichen* Schönheit, einer Schönheit, die sich nicht hinter einem Chorismos versteckt, scheint mir gelöst gewesen zu sein, bevor es sich Schiller und Schopenhauer stellte, die der zitierten Ästhetik bekanntlich aufhelfen wollten. Die Vernunft sieht im Naturding, daß es ihren Zwecksetzungen, ihrer Vorstellung von Sinnhaftigkeit, entspricht, daß es also so ist, als hätte sie es selbst ihren Konzepten gemäß gestaltet, und erklärt es dann für schön, weil es wie ein Kunstwerk aussieht, und ein Kunstwerk erklären wir für schön, weil ihm, als wäre es ein Stück Natur, nicht

---

27 Ueber die ästh. Erz., 26. Brief, NA 20, 402. Vergleichbar P II, 689 (§ 393).

28 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Hamburg 1959, § 45, 179.

etwa jede Regel, sondern jedes gewollte, im schlimmsten Fall beckmessernde Regelwerk erspart geblieben ist.

So muß auch der Künstler nicht fliehen oder sich seiner Individualität entäussern, wenn er schafft. Es geht nämlich so:

[...] eine Kunst setzt Regeln voraus [...]. Der Begriff der schönen Kunst aber verstattet nicht, daß das Urteil über die Schönheit ihres Produkts von irgendeiner Regel abgeleitet werde, die einen *Begriff* zum Bestimmungsgrund habe [...]. Also kann die schöne Kunst sich nicht selbst die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d. i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.<sup>29</sup>

Etwas früher hatte es geheißen: „*Genie* ist die angeborene Gemütslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.<sup>30</sup> Zur Interpretation greife ich zeitlich zurück. Die Nikomachische Ethik des Aristoteles ist eine Verhaltensästhetik. Das richtige Verhalten liegt auf der Mitte einer durch zwei entgegengesetzte Extreme begrenzten Linie, wobei die Mitte je nach der Besonderheit des Verhaltens zum einen oder zum anderen Extrem hin verlagert ist (die Tapferkeit liegt näher an der Tollkühnheit als an der Feigheit, die Besonnenheit näher an der Unempfindlichkeit als an der Unbeherrschtheit). Trotzdem ist es in jedem Einzelfall ein Treffsicherheit verlangender Akt, die Mitte zu finden, wie sie dieser Einzelfall verlangt. Und nun könnte man mit Kant formulieren: „Die *Gemütslage* des spoudaios (d. h. des bereits Guten) ist *das ingenium*, durch welches der Verhaltenskunst die Regel gegeben wird“, denn wenn Aristoteles sich fragt, wo man Regeln für das Treffen der Mitte finden kann, weiß er nur zu sagen: Maß und Kanon dafür ist der bereits Gute, also gewissermaßen das Genie des angemessenen Verhaltens.<sup>31</sup> Der Philosoph, der den Chorismos auch anderswo überwunden hat, findet eine Erklärung für eine ästhetische Leistung, die mit den Mitteln dieser Welt auskommt. In diesem Punkt sind sich Kant und Aristoteles einig. Nicht mehr einig sind sie sich in der *Beschreibung* der genialen Leistung. Hier war Kant in der ungemütlichen Lage, sich mit Engländern auseinandersetzen zu müssen, die mit einem in Deutschland furchtbar zündenden Begriff von der genialen Natur Aufregung verursacht hatten. Kant bestreitet dem Genie ausdrücklich eine „Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgendeiner Regel gelernt werden kann“,<sup>32</sup> Aristoteles aber denkt an die schaffenden Meister seiner Umwelt und modelliert seine Verhaltensästhetik nach Vorstellungen, die zu seiner Zeit in medizinischen Krei-

---

29 Ib. § 46, 181f.

30 Ib. 181.

31 *Nikomachische Ethik* III 6, 1113a25ff.

32 Ib. 182.

sen, bei Rhetoren und sonstwo vertreten wurden. Aber diese Differenz auf unterer Ebene soll uns nicht stören; wichtig ist, daß „der erstaunliche Kant“ und der dankenswerterweise keine Ambitionen auf Göttlichkeit zeigende Aristoteles ihre nachdrucksvollen Stimmen vereinigen,<sup>33</sup> wenn es um den Chorismos geglückter ästhetischer Leistungen geht.

Schiller hilft uns bei der Festlegung dessen, was wir, wenn wir die poetische Darstellungsart abziehen, in der Hand behalten, nachdem wir Schopenhauers Ideenlehre begegnet sind. Wir haben mit einem Reich der Formen, *more mystico* verstanden zwar als „Gestalten“, diese aber in Wirklichkeit *gesehen* als Schatten und Schein, zu tun. Wir haben mit solchen Schatten zu tun, die sich hinter einer Trennlinie befinden, über die man „fliehen“ muß (bei Schiller) oder über die man hinweggehoben werden muß (bei Schopenhauer).

## 2. Schillers und Schopenhauers tragischer Idealismus

Es ist bedrückend, daß wahre Schönheit nicht hiesig ist und nur entlehnt werden kann, bzw. daß dem reinen ästhetischen Gefühl das Lebendige nur als schattenhafte Form, das Wirkliche nur als *unsere* Idee *gefallen* darf. Eine Erklärung für diese Lage hätte die Schopenhauersche Metaphysik parat. Ob und wie sehr Schiller persönlich das Traurige der Angelegenheit empfunden hat, mag offen bleiben; daß es an sich traurig ist, zeigt sein schon erwähntes Gedicht „Die Götter Griechenlandes“, in dem vom historisch fixierbaren Rückzug der Schönheit aus der Welt (mit dem Ende des klassischen Griechentums) die Rede ist. Die Welt, aus der man erst fliehen muß, um sich am schönen Schein zu weiden, muß (mit Schillers Ausdruck) zweckwidrigen Schmerz verursachen, denn es ist nicht einzusehen, daß eins der Grundbedürfnisse unserer höheren Menschennatur in der uns umgebenden Welt keine Befriedigung finden kann. Diese Welt ist schlecht, mindestens defizitär. So kommt es zur Lust an zweckmäßigem Schein. Eben diese Situation, auf das Schicksal eines Individuums bezogen, nennt Schiller tragisch: Koriolan z. B. muß schmerzlich erfahren, daß die ihn umgebende Welt eine pragmatische Klugheit verlangt, die dem, was seine Vernunft für sinnvoll hält, widerspricht. So handelt er im Sinne einer „höheren“ Pflicht, flieht also wie Herakles aus diesem dumpfen Leben zum Olymp des Scheins, er allerdings um den Preis seines Lebens.<sup>34</sup>

Wie gesagt, kaum eine Philosophie wäre besser geeignet, das Warum dieser Lage des Menschen verstehen zu lassen, als die Schopenhauers, wie er selbst sie versteht. Seine Lehre erschüttert den angeborenen Irrtum, daß Wohlsein der Zweck des Lebens ist, und leistet insofern dasselbe wie das, was auf der Bühne, an einem Menschenschicksal dargestellt, die Tragödie leistet. Seine Ideenlehre, auf

---

<sup>33</sup> Vgl. G 1.

<sup>34</sup> Vgl. Carsten Zelle in: *Schiller-Handbuch* (s. oben, Anm. 4), 370f.

diese Grundeinstellung seiner Philosophie hin gelesen, stellt die Lage des Menschen an einem Sonderfall dar. Der Mensch, der über ein Werkzeug verfügt, das sich potentiell selbst transzendieren kann, gemeint ist sein Intellekt, ist tagaus tagein gezwungen, dies Wunderwerkzeug als Instrument letztlich sinnloser, weil leidenverlängernder Aktivitäten zu verwenden. Es gibt ein Tor aus diesem Kerker, dies steht sogar offen, aber die Fähigkeit, durch es hinaus- und in die Welt des Schönen einzutreten, muß auf den Menschen herabkommen, ihm geschenkt werden. Der in Schopenhauers Höhlenwelt Eingesperrte muß, wie in Platons Gleichnis, warten, bis er von seinen Fesseln gelöst und herumgedreht *wird*. Und das, um ein bißchen Schönheit zu erleben, die mehr ist als ein Appetitanreger.

Die Ideenlehre ist, glaube ich, der tragischste Moment in Schopenhauers Weltgedicht. Dem Willen ist das, was er letztlich will, gewiß. Das ist nicht Tragödie, es ist die Trivialgeschichte eines Überhelden. Das Gejammer der Opfer steigert seinen Rang. Der Heilige, Held einer Konkurrenzerzählung, besiegt den Willen und wird endgültig erlöst: das ist nach klassisch-italienischer Gattungseinteilung eine Commedia, ein Stück mit ernstem Anfang und fröhlichem Ende (man denke an die Divina commedia, mit deren Konzept dasjenige von Schopenhauers Metaphysik einiges gemeinsam hat). Die Schau des Schönen aber ist ein grausames Spiel. Kaum ist man seiner ansichtig geworden, verwandelt es sich wieder in den Gegenstand ordinären Zulangens. Das merkt der „Normalmensch“ nicht, aber das Genie wird, wie der Held griechischer Tragödien, immer wieder auf die Essenz seines Lebens gestoßen, hört immer wieder den Spruch von Delphi: „Erkenne, wie *wenig* du bist“. Als wäre das alles nicht genug, entpuppt sich die Schönheit schnell als kaum faßbares Schattengebilde, wenn sich ihr Betrachter einmal von der rhetorischen Überzeugungsmacht ihres Evangelisten nicht bezaubern läßt.

### 3. Warum ist der tragische Idealismus deutsch?

Zunächst beruht er auf einer deutschen Kontroverse; es geht um die angeblichen Unvollkommenheiten oder Unfertigkeiten in Kants Ästhetik. Sodann, 2., beruht er auf der Geburt der deutschen Dichtung aus der Sprache und der Empfindungswelt der Religion. „Mit der Übernahme religiöser Sprachgebilde beginnt der Aufstieg der deutschen Literatur, mit der Ersetzung der Religion durch die Kunst ist er vollendet“, schreibt Heinz Schlaffer in seiner bewundernswerten *Kurzen Geschichte der deutschen Literatur*,<sup>35</sup> die überhaupt alle nötigen Antworten auf unsere Frage gibt. Mit der Herkunft der deutschen Literatur aus der Religion hängt die deutsche Gräkomane zusammen, in die man sich flüchtet, um nicht zu direkt das sagen zu müssen, was man der Kanzel abgelauscht hat. Christliche Motive werden

---

35 *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. München und Wien 2002, 93.

also, 3., hinter Griechischem versteckt,<sup>36</sup> „veredelnde“ Himmelfahrten hinter Herakles („In der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts wird viel geschwebt“<sup>37</sup>), mystische Glaubenserkenntnisse hinter Platon. Aus dem Neuplatonismus leitet sich die Tradition her, in nüchternem Ton Weltgedichte vorzutragen,<sup>38</sup> die auch dann mitreißen können, wenn man ihren Inhalten nicht glaubt. Die besten christlichen Predigten haben davon profitiert. Um zum ersten Punkt zurückzukehren: Kants Bild von Kunst und Künstler war offenbar unvollkommen, weil in ihm die Welt der Kanzel bzw. ihr späterer Ersatz nicht genug zur Geltung kam: Deshalb fühlten Schiller und Schopenhauer sich aufgerufen, ihr zu angemessenem Niveau zu verhelfen.

Daß die Flucht zu Schatten und Idealen, daß die Bedürftigkeit des Menschen, der zur Schau von Ideen oder zum Schein erst erlöst werden muß, deutsch ist, hätte Giacomo Leopardi, zehn Jahre jünger als Schopenhauer und von diesem indirekt zum Geistersverwandten ernannt,<sup>39</sup> schnell festgestellt, wenn ihm die beiden von uns behandelten Ästhetiken bekannt geworden wären. (Leopardi, der schon 1837, also lange vor dem Einsetzen von Schopenhauers Weltruhm, starb, scheint von Schopenhauer nichts gewußt zu haben, und von Schiller weiß er, daß er ein Mann großer Gefühle und Goethes Feind [!] war.)<sup>40</sup> In seinem 1824 verfaßten Aufsatz „Abhandlung über den derzeitigen Zustand der Sitten in Italien“<sup>41</sup> äußert er sich wie folgt:

Wenn es eine Literatur gibt, in der in unseren Zeiten (und in der jüngsten Vergangenheit) noch Systeme und Weltanschauungsromane in Gebrauch sind, so ist das die englische und noch viel mehr die deutsche, denn recht eigentlich kann man von den Deutschen sagen, daß es bei ihnen keinen Gebildeten irgendwelcher Art gibt, der nicht ein entschiedenes System entweder erzeugt oder ihm folgt: und das System ist zumeist, wie es in der Antike war, ein Roman [Leopardi muß vor allem an die zahlreichen, von ihm nicht geschätzten platonistischen Systeme denken]. Die geduldigsten und emsigsten Beobachter, und das sind ohne Zweifel die Deutschen, die Fleißigsten, die, die dem Lernen und dem Dazulernen am meisten hingegeben sind, sind infolge eines merkwürdigen Widerspruchs die am meisten in Romanen Lebenden. In Deutschland, und zu einem Teil auch in England, gibt es in einem fort Systeme und Romane in jeder Art Literatur, in jeder beliebigen Philosophie, in der Politik, in der Geschichtsschreibung, in der Literaturkritik, in jeder Art Philologie bis in die Gram-

---

36 Ib. 93ff., 99f.

37 Ib. 95.

38 Der Neuplatonismus speist sich seinerseits in dieser Hinsicht aus dem *Timaios* Platons und der Stoa.

39 W II, 675.

40 Zibaldone in: Leopardi, Giacomo: *Tutte le opere*. Hrsg. von W. Binni und E. Ghidetti. Florenz 1969, vol. II, 479 (Notiz vom 17.9.1821).

41 Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani. In: Leopardi, *Tutte le opere* (s. Anm. 40), vol. I, 966ff.; cf. Zibaldone 2616–12618, ib., vol. II, 667.

matik hinein, am meisten die der alten Sprachen. Seit langer Zeit gibt es in Europa keine besondere Sekte oder Schule einer solchen Philosophie mehr, erst recht keine metaphysische, außer in Deutschland – ich glaube gar noch heute, – die klar metaphysische Schule Kants, noch unterteilt in verschiedene Einzelsekten, und vor Kant die von Wolff.<sup>42</sup>

Kant ist nicht aus Versehen in die zuvor gemeinte Gesellschaft geraten: Leopardi kannte ihn wohl nur aus dem Deutschlandbuch der Madame de Staël, faßte seine Philosophie als apriorisch und als apriorisch solche willkürlichen Sätze wie „Es wäre eine Ungerechtigkeit, wenn der Mensch nicht vollkommen auf die Welt gekommen wäre“.

Mit Leopardi können (oder müssen?) wir in der Flucht zur Schönheit, die wir uns dann gar nur einbilden können, im Erlöstsein durch die sich nur gelegentlich, nach eigener Willkür zeigende Schönheit einen Roman sehen. Das Merkwürdige, das sich an dieser Stelle erneut aufdrängt, ist, daß Schopenhauers und Schillers Roman ein Denken „weiterführen“ wollten, das von Anfang an über dergleichen hinaus war, ja, es ein für allemal unmöglich machen wollte.

Und fast noch merkwürdiger ist, daß dieser Idealismus, als Roman gelesen, die ihm eigene Tragik verliert. Der Roman konzentriert sich auf den Helden: Wenn um diesen herum alles auf der Strecke bleibt, wird das den Leser nicht sonderlich bewegen, wir sagten das schon mit anderen Worten. Der *Held* muß am Leben bleiben und nach Möglichkeit siegen. Und er siegt, ob er nun Herakles oder Genius oder Heiliger heißt: Er findet, wenn wir ihn in einen Reiseroman versetzen, zum Ort des Schönen, wenn er dort auch nicht unbedingt verweilen darf; machen wir ihn zum Liebhaber im Liebesroman, so findet er zu der ersehnten Schönheit, wenn auch oft nur in Intervallen: aber das ist ja schon mehr, als der ritterliche Ritter zu erwarten gewagt hat.

So hätten sich vielleicht die Angelegenheiten, mit denen wir uns befaßt haben, einem klugen, hochgebildeten, uns Deutsche nicht besonders mögenden damaligen Ausländer dargestellt – und er hätte also möglicherweise das Wort „tragisch“ aus unserem Titel gestrichen, denn seine Welt kennt solche Orte und Ziele, auch für die Helden, nicht.

---

42 Ib. 982, Anm.