MICHAEL FERNBACH

TEMESWAR

Ästhetische Erziehung als Politikum: Friedrich Schiller und Richard Wagner

Praeliminarien

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das Konzept der ästhetischen Erziehung anhand zweier so einflußreicher Dichter und Denker wie Friedrich Schiller und Richard Wagner zu definieren und damit einerseits auf die Kontinuität klassischer deutscher Denkkonzepte im 19. Jahrhundert hinzuweisen, also Wagner in der Nachfolge des deutschen Idealismus zu betrachten, andererseits die ideengeschichtliche Transformation eben dieses deutschen Idealismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ansatzweise in den Blick zu bekommen.
In meinem kurzen Exkurs soll deshalb über eine der einflußreichsten Kunstschriften Wagners, *Die Kunst und die Revolution* (1849), auf dem Hintergrund von Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) die Rede sein.
In seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) schreibt kein geringerer als Thomas Mann über Wagner, den Theoretiker:

> Was ich beanstandete, von jeher, oder besser, was mich gleichgültig ließ, war Wagners Theorie – kaum habe ich mich je bereden können, zu glauben, daß je jemand sie ernst genommen habe […] Wagners Prosaaufsätze, diese ästhetischen, kulturkritischen Manifeste und Selbsterläuterungen [sind] Künstlerschriften von erstaunlicher Gescheitheit und denkerischer Willenskraft, die man freilich als Sprach- und Geisteswerke nicht mit den kunstphilosophischen Arbeiten Schillers […] vergleichen darf. Etwas schwer Lesbares, zugleich Verschwommenes und Steifes gehört zu ihnen, wiederum etwas wild- und nebenwüchsig Dilettantisches; sie gehören nicht eigentlich der Welt großer deutscher und europäischer Essayistik an.[1]

Die Kritik des wohl bedeutendsten Wagnerianers wiegt zweifellos schwer, muß aber *cum grano salis* betrachtet werden. In der Tat legt Thomas Mann mit seinem Urteil wesentliche Charakteristika der Wagnerschen Schriften schonungslos bloß: Ihr unsystematischer, Eklektizismus paart sich mit entschiedener Radikalität und einem naiven Prophetismus, in dessen Zentrum der Künstler Wagner selbst steht.
Gerade deshalb aber sind diese Schriften, bei all ihren Unzulänglichkeiten, ihrer Leidenschaftlichkeit und ihrem Utopismus, wichtige Quellen für das Verständnis nicht nur des musikdramatischen Werkes Wagners. Sie enthalten vielmehr sein

[1] Thomas Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*. In: Ders., ***Reden und Aufsätze***, Band 1. Fischer: Frankfurt/Main 1960, S. 363-426, hier: S. 373 und 378.

BDD-A13205 © 2001 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:31 UTC)

kulturästhetisches, kulturpolitisches und kulturreformatorisches Credo und damit jenes Cluster von Ideologemen, das die reifen Musikdramen Wagners überhaupt erst hervorbringt.

Der Kontext

Bezeichnenderweise entstehen die ästhetischen Schriften Schillers und Wagners in Perioden vorwiegend theoretischer Überlegungen, in denen beide Autoren für einige Jahre keine dramatischen Werke verfassen. Mit *Don Carlos* (1787) zieht Schiller einen Schlußstrich unter die Epoche seiner Jugenddramen, um sich fortan „der Menschheit große[n] Gegenstände“[2] zuzuwenden. Er widmet sich dem Studium der Geschichte, vornehmlich des Dreißigjährigen Krieges, studiert die Kantische Philosophie und verfaßt ab 1792 seine ästhetischen Schriften, darunter *Über Anmut und Würde* (1793), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795). Nach neunjähriger Unterbrechung wendet er sich erst Ende dieses Jahrzehnts wieder jenem Bereich zu, der ihm Ruhm gebracht hatte, der Dramatik. Das Ergebnis ist sein Meisterwerk, der *Wallenstein* (1799/1800). In diesen Jahren reift Schillers Stil, und es vollzieht sich die Wende zu seinen „klassischen“ Werken.
Im Falle Wagners fällt der Einschnitt mit der Revolution von 1848/49 zusammen. Wie Schiller in den dreißiger Jahren seines Lebens (“nel mezzo del camin”), ist Wagner, der Verfasser des *Rienzi* (1842), des *Fliegenden Holländers* (1843), des *Tannhäuser* (1845) und des *Lohengrin* (1848), zu jener Zeit Hofkapellmeister in Dresden. Der Unzufriedenheit über den Widerstand der Hofverwaltung gegenüber seinen reformatorischen Plänen macht er Luft, indem er sich den republikanischen Tendenzen der Zeit anschließt. Sein Engagement ist dabei jedoch an äußerst eigennützige Vorstellungen gebunden: Der Sieg der Revolution soll zugleich und notwendigerweise der Theorie und Praxis des Künstlers Richard Wagner zur Durchsetzung verhelfen. Doch es kam anders. Der Maiaufstand in Dresden 1849 wurde nach ein paar Tagen durch eine Militärintervention unterdrückt, und Wagner, der an dem Aufstand aktiv teilgenommen hatte, mußte ins Schweizer Exil fliehen. Er sollte bis zu seiner Berufung nach München 1864 durch König Ludwig II. nicht wieder nach Deutschland reisen.
In Zürich erreicht die schriftstellerische Tätigkeit Wagners ihren Höhepunkt. Die drei Kunstschriften jener Jahre – *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), *Oper und Drama* (1851) – formulieren die Quintessenz der Ästhetik Richard Wagners. In dieser Zeitspanne, in der er nicht komponiert, bereitet sich die Wende zu dem eigentümlichen reifen Wagner-Stil des *Ring des Nibelungen* (vollendet 1874), des *Tristan* (1859) und des *Parsifal* (1882) vor.

[2] Zitiert nach: Norbert Oellers, *Friedrich Schiller*. In: Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max, ***Deutsche Dichter***, Reclam: Stuttgart 1989, S. 261-312, hier S. 286.

BDD-A13205 © 2001 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:31 UTC)

Friedrich Schillers „ästhetischer Staat“

Die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* sind eine direkte Konsequenz der Beschäftigung Schillers mit der Französischen Revolution und darin der Wagnerschen Revolutionserfahrung nahe. Schiller publizierte sie 1795 in den *Horen*, strich jedoch in der Endfassung sämtliche Bezüge zur Revolution von 1789, die in der ursprünglichen Form der *Ästhetischen Briefe* an seinen Gönner, den Erbprinzen Friedrich Christian von Augustenberg vorhanden waren, um dadurch der Politikferne der *Horen* Genüge zu tun. Christian Garve bestätigt er am 25. Januar 1795 brieflich gleichwohl mit wünschenswerter Klarheit, die *Briefe* seien sein „politisches Glaubensbekenntnis“[3].
Die Enttäuschung über die Revolution, die er anfangs begrüßt hatte, weil er mit ihren Zielen sympathisierte, kam angesichts der Septembermorde 1792 in Paris und ist in der Urfassung nachzulesen:

> Der Versuch des französischen Volks, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen und eine politische Freiheit zu erringen, hat bloß das Unvermögen und die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht und nicht nur dieses unglückliche Volk, sondern mit ihm auch einen beträchtlichen Teil Europas und ein ganzes Jahrhundert in Barbarei und Knechtschaft zurückgeschleudert. Der Moment war der günstigste, aber er fand eine verderbte Generation, die ihn nicht wert war und weder zu würdigen noch zu benutzen wußte. [B, 287]

Schillers Überzeugung ist es, daß politische Probleme nicht „durch die blinde Macht des Stärkeren“, sondern „von dem Richterstuhl der Vernunft“ gelöst werden müssen. Dennoch stellt die Vernunft für ihn nicht das unanfechtbar höchste Gebot dar. Als Gegenpol zur Natur ist sie vielmehr nur eine Instanz in der dualen Welt der Gegensätze, mit denen Schiller gedanklich operiert. Sein Argument lautet daher dann auch:

> [M]an muß durch das Ästhetische den Weg nehmen, um ein politisches Problem in der Erfahrung zu lösen, weil es die Schönheit ist, durch die man zur Freiheit wandert[4].

Vernunft und Natur sind zentrale Begriffe des Schillerschen Denkens und damit auch seiner Ästhetik. *Vernunft* kennzeichnet das Gesetz der Ratio, der Gesetzmäßigkeit und Sittlichkeit, das Unveränderliche und Objektive, *Natur* dagegen die Sinnlichkeit, das Triebhafte und Zeitverhaftete sowie die Materie. Dieser Typologie entspricht auch eine menschliche: Der rein sinnliche Mensch erscheint ihm als ein „Wilder“, der nur vernünftige als „Barbar“. „Der gebildete Mensch“ aber, so Schiller, „macht die Natur zu seinem Freund und ehrt ihre Freiheit, indem er bloß ihre Willkür zügelt“ (S, 14).
Die Essenz der Ästhetik Schillers liegt gerade in der unlösbaren Spannung

[3] Zitiert nach: Dieter Borchmeyer, ***Weimarer Klassik***. Beltz Athenäum: Weinheim 1998, S. 286. Im folgenden mit der Sigle B und unmittelbar im Text angeschlossener Seitenangabe zitiert.
[4] Friedrich Schiller, ***Über die ästhetische Erziehund des Menschen in einer Reihe von Briefen***. Reclam: Stuttgart 1997, S. 7. Im folgenden mit der Sigle S und unmittelbar im Text angeschlossener Seitenangabe zitiert.

BDD-A13205 © 2001 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:31 UTC)

zwischen dem sinnlichen Trieb (Stofftrieb) und dem vernünftigen Trieb (Formtrieb). Beide aneinander zu vermitteln und miteinander zu vereinbaren ist für ihn die Aufgabe des Spieltriebes. Dieser wird „dahin gerichtet sein, die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren", vor allem jedoch soll es seine Aufgabe sein, „den Menschen sowohl physisch als moralisch in Freiheit zu setzen" (S, 57), denn „der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt" (S, 63). Ist Gegenstand des sinnlichen Triebes das Leben, jener des Formtriebes die Gestalt, so ist – als deren Synthese – Objekt des Spieltriebes die „lebende Gestalt", d.h. nach Schiller die Schönheit.

> Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergegeben [S, 71].

Der Schönheitsbegriff wird so zum absoluten Integrationsbegriff, als sein Ausdruck gilt Schiller die Freiheit. Letztere hat ihr Wesen „nicht in der Gesetzlosigkeit, sondern in der Harmonie von Gesetzen" (S, 73).
Beispiel dieser Harmonie ist für Schiller die Welt des antiken Griechentums. Hiermit befindet er sich in der Tradition der deutschen Ästhetik, die seit Winckelmann und Lessing eine Synthese von Antikem und Modernem anstrebte.
Spielerische Leichtigkeit und Unbeschwertheit kennzeichnen den Repräsentanten der antiken Welt. Der Mensch der griechischen Polis ist in das Leben der Gemeinschaft auf selbstverständliche Weise integriert, er hat seinen wohl bestimmten und klar umrissenen Platz, ist Teil derselben. Er erkennt sich im Chor der Bürger wieder, in den Stücken seiner Dramatiker, er bestimmt das Leben der Gesellschaft mit. „Er qualifiziert sich zum Repräsentanten seiner Zeit" (S, 19) und stellt deshalb den Gegenentwurf zum Bürger des absolutistischen Zeitalters dar, in dem nämlich „der Staat den Bürgern fremd bleibt" (S, 22). Die griechische Polis und die von ihr idealerweise hergestellte Einheit von Individuum und Staat ist in diesem Sinne für Schiller mustergültig.
Die Aufgabe der ästhetischen Erziehung muß dementsprechend in der Versöhnung der Mannigfaltigkeit der Individuen mit der Einheit des Staates liegen, also eine politische sein.
In letzter Konsequenz soll die angestrebte ästhetische Erziehung zu einem ästhetischen Staat führen, der einerseits die Harmonisierung von Gegensätzlichem (Physischem und Ethischem) leistet, andererseits das „Ideal der Gleichheit" (S,128) verwirklichen soll. Schiller argumentiert gleich zu Beginn seines Essays wie folgt:

> Alle Verbesserung im Politischen soll von der Veredlung des Carakters ausgehen aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müßte zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischer Verderbnis rein und lauter erhalten […] Dieses Werkzeug ist die *Schöne Kunst*, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern (S, 31/ 32).

Allein das Ästhetische schafft, eben weil es in die Wirklichkeit nicht eingreifen kann, die Bedingungen vernünftigen Handelns. Und es ist gerade das Schöne, so Schiller, das wir „als Individuum und Gattung zugleich" (S, 126) zu geniessen vermögen.

BDD-A13205 © 2001 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:31 UTC)

Ästhetik und ästhetische Erziehung werden somit zum Analogon der Revolution, nicht aber in deren radikaler politischer Ausprägung, wie sie in Frankreich sich verwirklicht hatte. Schiller denkt vielmehr an eine „evolutionäre Überwindung des Staates". Dieter Borchmeyer bemerkt dazu, daß Evolution als Alternative zur Revolution nicht die reformierende Um-Bildung des bestehenden Staates bedeutet, sondern, radikaler, dessen allmähliche Auflösung intendiert – einen Prozeß, den Schiller vom Standpunkt der Vernunft her denkt (B, 292).

Richard Wagners radikaler Utopismus

Die rational – philosophischen Konstruktionen Schillers entwickelt Wagner zu einem ungleich radikaleren ästhetischen Utopismus weiter.
Deutliche Unterschiede lassen sich schon im stilistischen Bereich erkennen. Die abstrakt-argumentative Sprache des Klassikers Schiller ist in Wagners Leidenschaftlichkeit und Bildlichkeit nicht wiederzufinden; zu sehr ist ihr Autor in die politischen Geschehnisse involviert, zu sehr hat er sich das materialistische Gedankengut seiner Zeit zu eigen gemacht.
Wesentlich für das Verständnis von Wagners Theorie und Werk ist die Kenntnis der verschiedenen ideologischen Einflüsse. Hans Mayer charakterisiert Wagner treffend als „geistigen Mitläufer"[5], der sich vom Zeitgeschehen, so wie seine Zeitgenossen, die Jungdeutschen und Vormärzler, in den Bann ziehen ließ. Seine Lektüre in dieser Zeit schließt den Roman *Ardinghello und die glückseeligen Inseln* (1785) des Sturm-und-Drang-Autors Wilhelm Heinse – Verkünder eines eudämonistischen, auf Sinneslust gegründeten Lebensprinzips – ebenso ein wie Ludwig Feuerbachs Schriften, darunter *Das Wesen des Christentums* (1841). In dieser damals nicht nur von Wagner begeistert aufgenommenen Schrift paart sich die Kritik des Christentums mit dem Entwurf einer neuen Diesseitsreligion der Menschenliebe. Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch Pierre-Joseph Proudhons Essay *Qu'est-ce que la propriété?* (1840; dt.: *Was ist Eigentum*?), den Wagner in seiner Pariser Zeit kennenlernte. Darin erarbeitet Proudhon nicht nur die Idee der wirtschaftlichen und sozialen Gerechtigkeit. Er lehnt vielmehr auch das Recht auf ein Einkommen ohne Arbeit, also die Selbstvermehrung von Kapital, ab.
Diese mannigfaltigen Einflüsse verbinden sich miteinander und kulminieren in Wagners Schrift *Die Revolution* (1849):

> Näher und näher wälzt sich der Sturm, auf seinen Flügeln die Revolution; weit öffnen sich die wieder erweckten Herzen der zum Leben Erwachten, und siegreich zieht ein die Revolution in ihr Gehirn, ihr Fleisch, und erfüllt sie ganz und gar. In göttlicher Entzückung springen sie auf von der Erde, nicht die Armen, die Hungernden, die vom Elende Gebeugten sind sie mehr, stolz erhebt sich ihre Gestalt, Begeisterung strahlt von ihrem veredelten Antlitz, ein leuchtender Glanz entströmt ihrem Auge, und mit dem himmelerschütternden Rufe: ‚Ich bin ein Mensch!' stürzen sie die Millionen, die lebendige Revolution, der Mensch gewordene Gott, hinab in die Täler und Ebenen und verkünden der ganzen Welt

[5] Zitiert nach: Hans Mayer, ***Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt***. Belser: Stuttgart/Zürich 1978, hier S. 31.

BDD-A13205 © 2001 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:31 UTC)

das neue Evangelium des Glückes![6]

Die erste der systematischen Kunstschriften Wagners ist *Die Kunst und die Revolution* (1849). Sie steht einerseits in der Tradition des deutschen Idealismus Schillerscher Prägung, andererseits unter dem Einfluß der Hegelschen Linken, des Sozialismus, den Wagner streng von dem Kommunismus Marx- und Engelsscher Prägung trennt.
Wagners Argumentation setzt mit der programmatischen Aussage ein: „Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen“[7].
Inbegriff des „schönen und starken freien“ Griechentums ist dabei Apollon, für Wagner der Hauptgott der Griechen und Identifikationsfigur des griechischen Volkes, da mit ihm Stabilität und Regelhaftigkeit in Verbindung zu bringen sind, in gleichem Maße aber auch der Beschützer der Künste, vornehmlich des Dramas. Nietzsche vorwegnehmend, unterstreicht Wagner bereits die Dualität zwischen dem „heitern Ernst“ Apollos und dem „von Dionysos begeisterten tragischen Dichter“, aus deren Vereinigung das Drama als höchste Kunstform entsteht. Sein privilegierter Status ist dadurch gegeben, daß sich im Drama, wie schon bei Schiller zu sehen war, die Gemeinschaft wiedererkennt – das Drama also als Ausdruck der „lebendigen Kunst“ – der Dichter dabei als Vermittler zwischen Gott und dem Menschen. In diesem gesellschaftlichen und politischen Idealzustand befinden sich Individuum und Gemeinschaft, privates und öffentliches Interesse im Einklang.
Der Verfall des athenischen Staates geht für Wagner zwangsläufig mit dem Verfall der Tragödie einher, die ihren zentralen 'Sitz im Leben' der Athener verliert. Indem der „Gemeingeist“ nicht mehr vorhanden ist, kann auch das antike Drama als „Gesamtkunstwerk“ nicht länger bestehen. Konsequenz dieser Entwicklung ist der Verlust der Freiheit, in der allein höchste Kunst entstehen kann.
Die Versklavung des Menschen im Römischen Reich, das in Wagners Theorie für Barbarei und Erniedrigung steht, gilt ihm auch als Basis für den Sieg des Christentums:

> Das Christentum rechtfertigt eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, der den Menschen keinesweges für ein freudiges, selbstbewußtes Dasein auf der Erde geschaffen, sondern ihn hier in einen ekelhaften Kerker eingeschlossen habe, um ihm, nach dem Tode einen endlosen Zustand allerbequemster und untätigster Herrlichkeit zu bereiten (W, 16).

Wagners Kritik am Christentum, das er für gänzlich unkünstlerisch hält, fußt auf der Philosophie Feuerbachs, dessen Anhänger er war. Vor allem die Sinnenfeindlichkeit des Christentums ist es, die Wagner verneint, denn „aus der sinnlichen Welt allein kann er [...] den Willen zum Kunstwerk fassen“ (W, 18). Darin ist ein erheblicher Unterschied zu Schillers Ästhetik zu bemerken, die für die

[6] Zitiert nach: Hans Mayer, ***Richard Wagner***. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1997, S. 61. Im folgenden mit der Sigle M und unmittelbar im Text angeschlossener Seitenangabe zitiert.
[7] Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*. In: Ders., ***Drei Essays***, hrsg. von Tibor Kneif. Rogner und Bernhard: München 1970, S. 7-50, hier S. 10. Im folgenden mit der Sigle W und unmittelbar im Text angeschlossener Seitenangabe zitiert.

BDD-A13205 © 2001 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:31 UTC)

Überwindung der Sinnlichkeit und deren Harmonisierung mit der Vernunft durch ästhetische Erziehung plädiert. Wagner verteidigt demgegenüber gerade die Sinnlichkeit als fundamentale Quelle menschlicher Erfahrung.
Die Versklavung des Menschen durch das Christentum wird für ihn durch die moderne Industriegesellschaft zusätzlich verschärft. Wagner diagnostiziert im Sinne der Kritik am Kapitalismus die Entfremdung des Menschen vom Produkt seines Tuns: „Gibt er das Produkt seiner Arbeit von sich, verbleibt ihm davon nur der abstrakte Geldwert“ (W,31). Damit hängt denn auch der Verfall der Kunst im 19. Jahrhundert zusammen: In diesen Zeiten ist „[i]hr wirkliches Wesen die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten" (W, 23).
Die hier kritisierte Merkantilisierung der Welt, die krassen Gegensätze der kapitalistischen Industriegesellschaft – das Elend des Volkes einerseits, die Prachtentfaltung der Bankiers und der Industriellen andererseits – hatte Wagner in seinen Pariser Jahren nicht nur kennen und hassen gelernt, sondern als sich notorisch in Geldnot befindender Bohèmien auch am eigenen Leibe erfahren. Sein späteres Weltbild wird dadurch entscheidend geprägt. Sein Meisterwerk, *Der Ring des Nibelungen*, postuliert mit dem Ende der Götter auch das Ende einer auf die Herrschaft des Goldes (= Geldes) gegründeten Gesellschaft und feiert im Paar Siegfried – Brünnhilde wahre Menschenliebe. Bezeichnenderweise fällt die Konzeption dieses Werkes in die Zeit seiner theoretischen Ausführungen.
Die äußerste Pervertierung der Kunst besteht für Wagner in deren merkantilem Gebrauchswert. Im Gegensatz zum Griechen, „der selbst Darsteller, Sänger und Tänzer“ war, sei der moderne Mensch dem künstlerischen Akt wesentlich fremd, so Wagner: „[D]ie griechische öffentliche Kunst war eben Kunst, die unsrige – künstlerisches Handwerk“. Während der Künstler mit seinem Tun Genuß verbindet, reduziert sich die Kunst für den Handwerker auf ihren puren Nutzen und d.h. nicht zuletzt ihren geldwerten Vorteil für ihn.
Aus dieser Argumentation folgt für Wagner notwendigerweise, daß die Kunst der Griechen *konservativ* war, da sie ja im Einklang mit dem Geist der Bürger existierte, die moderne Kunst als echte Kunst aber *revolutionär* sein müsse. Das Ende der konservativen griechischen Kunst, deren höchster Ausdruck die Dramen des Aischylos seien, habe sich durch die Auflösung der Einheit des Gesamtkunstwerkes in seine Einzelteile, in die Kunstdisziplinen also, vollzogen: Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Musik usw.
Das Ziel der Revolution ist es nun laut Wagner, das „Kunstwerk der Zukunft“, nämlich das neu belebte Gesamtkunstwerk zu ermöglichen, welches der Künstler Wagner selbst vorbildet und das „den Geist des freien Menschen über alle Schranken der Nationen hinaus umfassen“ (W, 36) soll. Ein Zurück zum Griechentum ist dabei weder möglich noch wünschenswert; aus dessen Fall müsse gelernt werden. Allein durch Menschenliebe, Freude am Leben und „an uns selbst“, an der Sinnlichkeit (der „Natur“) „kann die Entwirrung des großen Weltgeschickes“ vollzogen werden. Durch die Emanzipation des Individuums und der Aufhebung der Unterschiede zwischen Arm und Reich entstehe das künstlerische, freie Menschentum, das durch Revolution an Stärke und durch die Kunst an Schönheit gewinnt.
Die Erziehung widmet sich in diesem Idealstaate der Schönheit, der Kunst, auf daß

BDD-A13205 © 2001 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:31 UTC)

jeder einzelne Mensch zum Künstler und damit die Kunst in letzter Konsequenz wieder konservativ werde.
Diese Gesellschafts- und Kunsterneuerung müsse zudem eine Synthese ergeben im Zeichen von Jesus von Nazareth (seine Gestalt trennt Wagner vom Christentum), an dem zu erfahren sei, „daß wir Menschen alle gleich und Brüder sind“, und im Zeichen Apollons, der „dem großen Brüderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt haben [wird]“ (W,50).

Conclusio

Ästhetische Erziehung – Erziehung zur Kunst und durch die Kunst – ist bei Schiller gleichwie bei Wagner an ein politisches Ideal geknüpft, das Ideal einer Welt der Harmonie, der Freiheit und der Gleichheit, in der der Kunst eine leitende Rolle zukommt. Das Kulturmodell, das diesem Konzept als gemeinsames Mythologem zugrundeliegt, ist das des antiken Griechentums, das auf einzigartige Weise die Kunst und das Leben des Einzelnen verbunden und diesen in eine freie Gemeinschaft von Gleichen integriert haben soll.
Während Schillers klassisches Humanitätsideal vorwiegend elitär-aristokratisch anmutet, ist in Wagners Fall das Konzept sozialistisch-feuerbachianisch entwickelt. Erkennbar wird darin ein für das 19. Jahrhundert typischer Paradigmenwechsel. Die zu konstatierende Transformation des ästhetischen Erziehungskonzepts verdankt sich zumal Wagners Analyse der als schlecht empfundenen eigenen Gegenwart durch materialistische Ideologeme. Der Schritt von Schiller zu Wagner entspricht damit genau der Radikalisierung des Hegelschen Denkens in der politischen Linken jener Zeit und damit der Abwendung von einem philosophischen Idealismus, wie Kant ihn für Schillers Generation und die Hegels als leitend geprägt hatte.

BDD-A13205 © 2001 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:31 UTC)