

# DER GANZE SCHILLER

## Inhalt

Schiller und die Gnade, krank sein zu dürfen	3
Freiheit, als schöne Kunst betrachtet	4
"Philosophischpoetische Visionen" - Schiller als philosophischer Dilettant	11
„Körper und Stimme leiht die Schrift den stummen Gedanken“ – Schillers Gedankenlyrik	21
Kulturelles Gedächtnis um 1800 Die ethische und ästhetische Neufunktionalisierung der Antike in Schillers Gedicht <i>Die Götter Griechenlands</i>	34
Freude, Freundschaft, Beschäftigung Zur Poetologie der Gefühle in Schillers Lyrik	43
"Die wahre, die tätige, produktive Freundschaft" – die Freundschaft von Goethe und Schiller im Spiegel ihres Briefwechsels	53
Kindsmörderinnen, Familienväter, Homunculi – Literarische Geburten bei Goethe und Schiller	60
Spaziergehen, Wandern, Bleiben - Kulturkonzepte in den 'Wanderjahren'	69
Wezel und Schiller – eine Parallelbiographie	81
Annäherung an den Kranich (in drei Schritten, mit Schiller und Brecht)	89

## Schiller und die Gnade, krank sein zu dürfen

Die Krankheit überschattete alles. Es war ein langes, immer wiederkehrendes Übel; es stieg aus den Gedärmen auf und legte sich auf die Brust und es nahm einem den Atem und den Lebensmut. Es hatte schon begonnen mit seiner jugendlich-romanhaften Flucht vor dem Herzog in Schwaben, dem ungeliebten Medizinstudium, der Pflanzschule, in der sie Untertanen pflanzten; er aber war ein Räuber, ein großer Kerl, und er brannte durch in einer Nacht-und-Nebelaktion ins benachbarte Mannheim, die Freiheit, mit der sein Name später einmal beinahe synonym werden sollte: Schiller, der Dichter der Freiheit. Zunächst aber wurde er ein Professor der Geschichte, in Jena, und er erfand die Geschichtsschreibung neu: nicht die gelehrte Historie der Brotgelehrten, sondern eine Geschichte für den philosophischen Kopf, so wie er selbst einer war, auch und gerade als Gelehrter; und als er seine Antrittsvorlesung hielt, eine Glanzstunde akademischer Selbstreflexion, fasste der Hörsaal die Zuhörer nicht. Und dann wurde er wieder krank, und dann nahm er sich einen Urlaub von seinem Leben: Er wollte in Ruhe die kantische Philosophie studieren, an der niemand vorbeikam, egal ob Brotgelehrter oder philosophischer Kopf. Und dann kam er zurück und erfand er die Ästhetik neu, in dem er ihr einen Grund gab, der weiter nicht hätte entfernt sein können von seinem siechen Körper und seinen täglichen Kämpfen: das Spiel, ausgerechnet das Spiel. Der Mensch sei nur da ganz Mensch, wo er spiele, und auf das „ganz“ kam es ihm an, bei all den Widersprüchen und Dualismen, mit denen er, treuer Schüler des großen Meisters Kant, jonglierte, dass es einem den Atem nehmen konnte. Und mit dem Spiel war es ihm, dem großen Tragiker, aufs bitterste Ernst: Denn sein Spiel war gar kein Kinderspiel, keine regellose Ausschweifung vom Alltag, kein Urlaub vom Ernst des Lebens; es war der schwierigste denkbare Balanceakt von Geist und Körper, Freiheit und Regel, Form und Inhalt, und nur wenn die Waage aufs genaueste im Gleichgewicht war und die Gegensätze einen ebenso freien wie regelgebenden Tanz veranstalten konnte, war es das wahre, das ganze, das ästhetische Spiel. Und nur in diesem Spiel konnte man die wahre, die ganze Freiheit gewinnen – die aber nichts anderes war als das Setzen selbstgewählter, in vollem Bewusstsein anerkannter Regeln; was die späteren Nachbeter und Freiheitsapostel nicht einmal im Ansatz verstanden hatten, die immer nur dachte, Freiheit sei die Abwesenheit von Grenzen. Nein, das Gegenteil war der Fall; es gab keine strengeren Regeln als die der Freiheit.

Bevor der Tod ihn dann doch viel zu früh holte, hatte das Leben ihm jedoch am Ende noch einen wahren Freund geschenkt – den einzigen, der gewillt und in der Lage war, dieses riskante Spiel mit ihm zu spielen, es ganz zu spielen, und der in allem sein Gegensatz war und gerade deshalb sein einziger und wahrer Geistesverwandter. Und kein Freund hat jemals eine rührender, vertrauensvollere, intimere Bitte an seinen Freund gestellt als Schiller an Goethe: Er bitte um die große Gnade, in seinem Haus – krank sein zu dürfen. Zwischendurch jedoch, wenn es Schiller besser ging, schrieben sie ihre spitzen, gnadenlosen Xenien gegen den Rest des literarischen Deutschlands, so frech und schamlos wie nur je zwei junge, aber hochbegabte Schuljungen, sie gründeten Zeitschriften, kritisierten sich gegenseitig ihre Werke und spielten sehr ernsthafte Spiele mit der Schönheit, ihrer strengen Meisterin. Und als Schiller starb, erwartet und doch unerwartet – zu oft war er schon totgesagt gewesen –, sagte der Arzt nach der Obduktion, es sei ein Wunder gewesen, dass dieser Mann gelebt und produziert hätte: Der linke Lungenflügel war zerstört, die eine Niere beinahe aufgelöst, der Herzmuskel hatte sich zurückgebildet – ein Wrack. Aber Schiller hatte es immer gewusst, sein ganzes Leben war getrieben von der Furcht, nicht fertig zu werden mit dem, was er zu sagen hatte. Er hinterließ ein Textkorpus, unvergänglich und geschützt vor den Gebrechen des Körpers, und man könnte den Mann daraus wieder auferstehen lassen mit all seinen Werken, so voll Schaffenskraft sind sie. Er hat mit Einsatz seines ganzen Lebens auf Zeit gespielt – und gewonnen.

## Freiheit, als schöne Kunst betrachtet

Wir schreiben das Jahr 2005. Vor zweihundert Jahren starb Friedrich Schiller, Dichter der Freiheit, nur 45jährig zermürbt von langwierigen und schmerzhaften Krankheiten. Vor einhundert Jahren schrieb Albert Einstein in seinem „Wunderjahr“ einige Aufsätze, die die Freiheit des Menschen einmal mehr angesichts der mathematischen Berechenbarkeit des Universums als lächerliches Konstrukt erscheinen ließen. Vor sechzig Jahren endete eine der größten Katastrophen der Menschheitsgeschichte mit der sogenannten „Befreiung“; ihr folgten Vertreibung, Gefangenschaft und neue Zwangsherrschaften. Wo war da die Freiheit?

Im gleichen Jahr 2005 werden in Südostasien über 300.000 Menschen von einem mörderischen Spiel der Natur, genannt Tsunami, innerhalb von wenigen Minuten getötet. In Deutschland erreicht trotz fortgesetzter Reformbemühungen der politischen Führung die Anzahl der vom modernen Industriestaat freigesetzten Arbeitskräfte einen neuen Höchststand. Im Irak wird unter dem Banner der Freiheit und unter dem Einsatz technologisch ausgefeilter Waffensysteme der internationale Terrorismus bekämpft; derweil werden die Freiheitsrechte der Bürger in den westlichen Demokratien allenthalben beschnitten. Wo ist da die Freiheit?

Auch zweihundert Jahren nach Schillers Tod scheint, trotz aller Fortschritte in Wissen und Gesellschaft, die Erfahrung von Unfreiheit in der globalisierten Weltgesellschaft unausrottbar zu sein: Gegen die Gewalt der Natur ist zwischenzeitlich ebenso wenig ein Wunderkraut gewachsen wie gegen die Gewalt des Menschen gegen den Menschen. Und selbst dort, wo politische Liberalität und friedliche Verhältnisse die größtmögliche Entfaltung individueller Freiheit in der Lebensgestaltung zu ermöglichen scheinen, erwachsen neue Zwänge und Unfreiheiten aus einer entfesselten ökonomischen Rationalität, die sich zu einer neuen und kaum weniger bedrohlichen Gewalt entwickelt hat. Wo wird sich da künftig noch Freiheit finden lassen?

Die gleiche Frage stellte sich Friedrich Schiller in einem im Jahre 1801 veröffentlichten Gedicht, betitelt *Der Antritt des neuen Jahrhunderts*:

*Edler Freund! Wo öffnet sich dem Frieden,  
Wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort?  
Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden,  
Und das neue öffnet sich mit Mord.*

Und er beantwortet die Frage selbst am Schluß des Gedichts:

*Ach umsonst auf allen Länderkarten  
Spähest du nach dem seligen Gebiet,  
Wo der Freiheit ewig grüner Garten,  
Wo der Menschheit schöne Jugend blüht.  
In des Herzens heilig stille Räume  
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang,  
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,  
Und das Schöne blüht nur im Gesang.*

Es wäre demnach ein Irrtum, die Freiheit auf der geopolitischen Landkarte zu suchen. Gemeinsam mit ihrer Schwester, der Schönheit, hat sie sich still und verborgen ins Innere des Menschen, in sein „Herz“ und seine „Träume“, zurückgezogen; und nach außen treten beide nur noch im "Gesang", also in der Dichtung. Wahre und vollständige Freiheit, so behauptet Schiller hier und anderswo immer wieder, gibt es nur als schöne Kunst betrachtet.

Das läßt sich allzu leicht als Aufruf zur Emigration ins schöngeistige Innere brandmarken. Etwas mühsamer ist es, Schillers Begründungen für seine These nachzuvollziehen. Und noch schwerer läßt sich beweisen, daß Schillers Theorie der Freiheit durchaus nicht eskapistisch und

unpolitisch gemeint ist, sondern sich mit unendlicher Redlichkeit und differenziertester Argumentation bemüht, gerade das Gegenteil herzuleiten: „Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen“ (*Brant von Messina*). Wie jedoch *macht* die "wahre Kunst" den Menschen „wirklich und in der Tat“ – und nicht nur in der Kunst und im Traum – frei? Die Antwort auf diese Frage gibt das gesamte Schillersche Werk, und zwar sowohl das dichterische als auch das immer noch weitgehend unterschätzte philosophische. Ihr Verständnis erfordert deshalb einen etwas längeren gedanklichen Atemzug und eine etwas eingehendere Lektüre; Fähigkeiten, die dem nunmehrigen "neuen" 21. Jahrhundert zunehmend über der Kurzatmigkeit und Oberflächlichkeit der dominierenden medialen Präsentationsformen verloren zu gehen drohen. Bevor Schiller daran ging, sein philosophisches Vorbild Immanuel Kant zu kritisieren, hat er ihn jahrelang studiert. Bevor Kant seine großen Kritiken schrieb, hat er jahrzehntelang gedacht. Wir aber, wahre Kinder einer auf Schnellebigkeit und Kurzschlüssigkeit trainierten Moderne, kritisieren beides in fünf Minuten.

Wenn man jedoch die Mühen des Verstehens auf sich nimmt, muß man als erstes erkennen, daß die pathosgeladene Rede von Schiller als "Dichter der Freiheit" zwar insofern im Recht ist, als die Freiheit ein zentrales – und wahrscheinlich das zentrale – Thema in Schillers Werk ist. Gleichwohl unterscheidet Schiller sehr differenziert zwischen verschiedenen Formen der Freiheit, einige davon spektakulär und andere eher unscheinbar. Zu den ersteren gehören diejenigen beiden Szenen, die sich wohl als erstes in den Vordergrund drängen, wenn von Freiheit bei Schiller die Rede ist: "Geben Sie Gedankenfreiheit!", fordert der Marquis Posa im *Don Carlos* von König Philipp; und im Rütlichschwur des *Wilhelm Tell* versprechen sich die aufständischen Schweizer: "Wir wollen frei sein, wie die Väter waren, / Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben". Gedankenfreiheit und politische Freiheit sind aufklärerische Grundforderungen und bilden zusammengenommen die allergrundlegendste Voraussetzung für jede andere Form von Freiheit. Allerdings sind beide nur das, was in der Sprache der Philosophie "negative Freiheiten" heißt: Sie machen frei *von* etwas - einem äußerlichen Zwang wie der Zensur oder der absolutistischen Herrschaft; sie bilden aber nur die Basis für die Freiheit *zu*, der eigentlichen positiven und gestalterischen Umsetzung der gewonnenen Handlungs- und Denkfreiheit. Trotz allgemeiner Pressefreiheit ist es weiterhin möglich, daß ein öffentlicher Meinungsterror herrscht oder lähmende Denkfaulheit und Duckmäuserei. Ebenso kann auch in der allerfreiheitlichsten Demokratie passive Teilnahmslosigkeit die Freiheit ersticken. Erst die Entfaltung aktiver und konkreter politischer Mitwirkung und der Entschluß, sich des eigenen Verstandes auch wirklich zu bedienen, machen den freien Bürger und den freien Denker.

Nun ist das Marquis Posa durchaus bewußt. Die Gedankenfreiheit, die er vom spanischen König fordert, soll nämlich dazu dienen, den "verlorenen Adel" der Menschheit wiederherzustellen. Erst wenn das geschehen ist – "wenn nun der Mensch, sich selbst zurückgegeben, / zu seines Werts Gefühl erwacht" –, dann können "der Freiheit / erhabne, stolze Tugenden gedeihen". Die Wiedereinsetzung der von der Natur verliehenen Menschenrechte ist nur die Voraussetzung für die weit wichtigere Verpflichtung zu tugendhaften Handeln. Richtiges und freies Denken allein ist zwar eine schöne, aber weitgehend folgenlose Angelegenheit; zur "Triebkraft", wie Schiller im mechanistischen Jargon der Zeit immer wieder sagt, wird es erst, wenn es mit einem lebendigen Gefühl, einer Motivation verbunden werden kann. "Ausbildung des Empfindungsvermögens", so wird es in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* heißen, sei deshalb nach weitgehend vollzogener Aufklärung des Verstandes das eigentliche Gebot der Zeit – eine Forderung, die sich in Zeiten des zwar allseitig ausgebreiteten, aber deshalb keineswegs tiefer verstandenen Gefühlsleben nicht erübrigt hat.

Auf freies Denken muß moralisch freies Handeln folgen – dieser Sachverhalt wird bis heute unter dem Stichwort des "freien Willens" verhandelt. Direkt im Anschluß an die zitierte Rede Posas beweist der vermeintlich so verstockte König Philipp, daß auch er zu so etwas fähig ist: Er will

"den Jüngling, der sich übereilte, / Als Greis und nicht als König widerlegen. / Ich will es, weil ichs will". Philipp will als Mensch sprechen, und nicht als Monarch; und diese moralische Entscheidung bedarf keinerlei Begründung: "Ich will es, weil ichs will". Mit der gleichen Formel könnte man allerdings auch die völlige Beliebigkeit des Handelns begründen, die bis heute weitgehend unreflektiert unter "freiem Willen" verstanden wird: eine Art Anarchie des von jeglichem Begründungs- und Legitimationszwängen freigesprochenen, spontanen, individuellen, willkürlichen Handelns.

Das allerdings meinte Schiller gerade nicht mit der moralischen Freiheit des Menschen. Die Paradoxien, die aus einem solchen bloß willkürlichen Freiheitsbegriff entstehen, thematisieren alle seine Dramen, vom frühen *Don Carlos* bis zum späten *Wilhelm Tell*. Willkürlich sei eines aus der Mitte herausgegriffen. In *Wallensteins Lager* feiern die Soldaten enthusiastisch die Freiheit ihres Berufsstandes und ihrer Lebensweise. Wohl gemerkt, wir befinden uns mitten im Krieg – allgemein nicht gerade als eine Oase freien Handelns bekannt –; und es herrscht strenge militärische Disziplin unter dem Regiment des Fürsten Wallenstein. Gerade aus dieser Situation extremen äußerlichen Zwanges heraus jedoch entfalten die Soldaten ihren Freiheitsbegriff:

*Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist,  
Man sieht nur Herrn und Knechte;  
Die Falschheit herrschet, die Hinterlist  
Bei dem feigen Menschengeschlechte.  
Der dem Tod ins Angesicht schauen kann,  
Der Soldat allein ist der freie Mann.*

Wiederum ist hier zunächst von einer negativen Freiheit die Rede: Die Voraussetzungen zum freien Handeln erwachsen erst daraus, daß man die Notwendigkeit des Todes anerkennt und sich von der zwanghaften Angst, sterben zu müssen, befreit. Nur wer dem Tod ohne Furcht ins Auge blicken kann, gewinnt Gestaltungsfreiheit für sein Leben. Allerdings können die Soldaten diese letztlich nur auf dem Schlachtfeld verwirklichen: "Ins Feld, in die Freiheit gezogen", heißt ihre Parole. Eine positive gesellschaftliche Perspektive ist daraus nicht zu gewinnen.

Für Wallenstein selbst stellt sich die Lage von oben her gesehen anders dar. Aus einer Position beinahe absoluter Macht heraus kann er, wie König Philipp im *Don Carlos*, von sich behaupten, absolut selbstbestimmt zu handeln, der "Täter seiner Taten" zu sein. Allerdings ist seine Verschwörung gegen den Kaiser zunächst nur ein Akt freien Denkens: "In dem Gedanken bloß gefiel ich mir; / Die Freiheit reizte mich und das Vermögen. / Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei?" Doch als er sein Gedankenspiel auch in die Tat umsetzt, ist die vermeintliche Freiheit urplötzlich dahin:

*In meiner Brust war meine Tat noch mein;  
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel  
Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,  
hinausgegeben in des Lebens Fremde,  
gehört sie jenen tückschen Mächten an,  
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.*

Nun wird er getrieben von der äußerlichen Eigendynamik seines Tuns – dem Selbsttäter ein unerträglicher Gedanke. Seine Freiheit gewinnt er erst zurück, als die Situation ausweglos geworden ist:

*Die Brust ist wieder frei, der Geist ist hell,  
Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen.*

*Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüt  
Zog ich das Schwert, ich tats mit Widerstreben,  
Da es in meine Wahl noch war gegeben!  
Notwendigkeit ist da, der Zweifel flieht,  
Jetzt fecht ich für mein Haupt und für mein Leben.*

Auch hier ist also die Basis wahrer Freiheit des Handelns, wie bei den Soldaten, ein Zwang: Freiheit wird nicht etwa verwirklicht in beliebigen Willkürakten der "Wahl", sondern in der Anerkennung einer strengen und unumgänglichen "Notwendigkeit". Wallenstein wird erst wieder der "Täter seiner Taten", als er sich aus der Sphäre des "tückschen Mächte" des Schicksals erhebt, die sein Handeln von außen her determinieren – seien es die von ihm unbeeinflussbaren Taten anderer Menschen oder auch "nur" die Naturgesetze.

Damit jedoch ist dem moralisch freien Handeln des Menschen in Schillers Dramen eine unüberwindliche Grenze gesetzt. Die vermeintlich freien Taten des Menschen folgen, sobald sie tatsächlich ausgeführt werden, nicht mehr ihrem eigenen Gesetz, sondern den fremden Regeln äußerlicher Zwänge. Deshalb kann sich der Mensch in kurzen Momenten der absoluten Selbstbestimmung zwar als moralisch frei erfahren; aber er kann dieses paradoxerweise nur vor dem Hintergrund absoluter Fremdbestimmung – angesichts des Todes, angesichts eines unabwendbar gewordenen Verhängnisses. Solange er noch eine Wahl zwischen verschiedenen Handlungsoptionen hat, wird er hin- und hergerissen zwischen verschiedenen Ansprüchen der Außenwelt, zwischen seinen Bedürfnissen und seinen Prinzipien. Erst wenn alles allzu pragmatische Abwägen von Vor- und Nachteilen verschwindet, gewinnt der Geist die Freiheit, das Notwendige nicht nur zu tun, sondern es freiwillig zu tun.

Nun ist das offensichtlich ein sehr idealistisches Modell von Freiheit, das weder eine Beziehung zur menschlichen Alltagserfahrung noch zur alltagsweltlichen Dominanz sinnlicher Bedürfnisse aufweist: Im Normalfall steht der Mensch nicht vor singulären, großen Entscheidungen über Sein oder Nichtsein, sondern vor vielen, kleinen Entscheidungen über das Wie-im-einzeln-besser-oder-schlechter-Sein; und er trifft diese meist eher im Modus der abwägenden Wahl zwischen unterschiedlichen Alternativen als im Modus der unbedingten Anerkennung allgemeiner Gesetzmäßigkeiten. Anstelle nur einmal die Täter unserer Taten zu sein, sind wir alltäglich die Opfer eigener wie fremder Bedürfnisse und Ansprüche. Wo also wäre der Platz des freien Willens außerhalb der Sphäre des Heroischen zu finden?

"Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, / Und das Schöne blüht nur im Gesang" – nun sind wir offenbar also doch nach einem Umweg dort angekommen, wohin Schiller uns haben wollte. Außerhalb des Bereichs der Ideale und der großen Taten der Selbst-Täter lebt die Freiheit in der Kunst; und dort ist sie für jeden erreichbar und erfahrbar. Während Wallenstein auf der Bühne mit den determinierenden Kräften des Schicksals ringt, können sich die Zuschauer dem Genuß eines Kunstwerks hingeben. Der höchste Genuß nämlich, so Schiller in der Vorrede zur *Braut von Messina*, "ist die Freiheit des Gemütes in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte", wie sie der Mensch in den "Künsten der Einbildungskraft" erfahren kann. Hier - und nur hier – macht er die volle Erfahrung seiner Menschheit. In einer vielzitierten Passage der Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* heißt es programmatisch: "Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, *und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*. Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten ...; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen".

Es ist immer wieder als frappierend empfunden worden, daß Schiller die volle Last seiner Theorie der Freiheit wie seiner aufs engste damit verbundene Ästhetik einem unschuldigen alltagsweltlichen Begriff aufbürdet. Was qualifiziert das Spiel eigentlich zu dieser Schlüsselstellung? Letztlich ist es wohl gerade seine tiefe und vielfache Verwurzelung sowohl in der "ästhetischen

Kunst" als auch in der "Lebenskunst". Wir spielen als Kinder und als Erwachsene; wir spielen in der Musik und auf dem Sportplatz; wir spielen in gesellschaftlichen Rollen und auf dem Theater. In Spielen wird Kreativität entfaltet und trainiert; in Spielen wird der Umgang mit sozialen Beziehungen simuliert; Spielen macht Spaß und befreit vom allgegenwärtigen und zermürbenden Streß, der wohl heutzutage verbreitetsten "tückschen Macht" des Schicksals. Definiert man den Menschen – wie Schiller dies im Einklang mit seinen Zeitgenossen tut – als "ganzen Menschen", dann macht er diese Erfahrung von Ganzheit offensichtlich weder in den arbeitsteiligen Zwängen der Berufswelt, die ihn auf seine Rationalität reduzieren, noch in der sogenannten "rein menschlichen" Sphäre der familiären Intimität, die ihn emotional vereinseitigt. Er macht sie vielmehr sowohl in realen Spielen als auch in den Spielen der Kunst, die Kopf, Herz und Phantasie in gleichem Maße anregen und ihm eine freie Entfaltung seiner Persönlichkeit – wohlgerne: innerhalb der Regeln des jeweiligen Spiels! - ermöglichen. Denn kennzeichnend für alle Spiele ist die Erfahrung von Freiheit beim gleichzeitigen Bestehen von Regeln; das weiß heute der *Brockhaus* ebenso wie jede nur etwas ambitionierte Spieltheorie. Wir treten freiwillig in Spiele ein und beenden diese freiwillig; wir beachten die Regeln freiwillig, variieren sie aber in der Anwendung. Ein Spiel ohne Spielregeln wäre nicht nur sinnlos, es würde auch keinen Spaß machen; das weiß jeder, der Kinder, die größten aller vorstellbaren Regelanhänger und Regelerfinder, einmal beim Spielen beobachtet hat.

Allerdings bleibt, auch wenn man Schiller bis hierher folgt, weiterhin die erzieherische Wirkung von ästhetischen Spielen für das Leben zu beweisen: Macht es den Menschen denn wirklich besser, wenn er viele schöne Spiele befriedigend spielen kann? Verbürgen das Schöne (des Spiels) und das Wahre (der Kunst) wirklich auch das Gute (im Leben)? Und welche Rolle spielt die Freiheit in diesem Zusammenhang? An dieser Stelle setzt normalerweise der moderne Abwehrreflex gegen alles Klassische, das zur monumentalen Leerformel verschmolzenen Schöne-Wahre-Gute, ein. Auch hier jedoch argumentiert Schiller differenzierter und lebensnäher, als die anti-klassische Kritik ihm das häufig unterstellt hat. Zunächst verknüpft er Spiel und Freiheit aufs engste mit dem genuin schöpferischen Vermögen der Einbildungskraft: Während in der Sphäre der Gedankenfreiheit der Verstand sich frei betätigen darf, im freien Willen sich das Gefühl seinen Weg bahnt, herrscht in der Kunst das freie Spiel der Phantasie. Auch hier gibt es natürlich wieder eine negative und eine positive Variante: Das Spiel der Phantasie ist zwar frei von den Beschränkungen der Logik und den Grenzen der guten Sitten; es ist aber keineswegs hinreichend, nur seine Assoziationen angesichts eines Kunstwerks regel- und ziellos herumschweifen zu lassen. Vielmehr entsteht auch hier wahre positive Freiheit erst in der realen Teilnahme am Spiel, und zwar entweder in der Schöpfung eines Kunstwerks als "lebendige Gestalt", oder in der Wiederbelebung dieses Geschöpfes durch den Betrachter. Beides ist für Schiller gleichwertig: Wenn der Künstler nach Gott ein zweiter Schöpfer (nach Gott) ist, sind die Betrachter des Kunstwerks dritte, vierte, fünfte (und bis ins Unendliche fort) Schöpfer. Schöpfer jedoch, und das ist nun die Pointe, müssen wir sein, um unsere Freiheit wirklich (beinahe) alltäglich erfahren zu können.

Wie jedoch vollzieht sich dieser menschliche Schöpfungsakt lebendiger Gestalten? An dieser Stelle erreicht Schillers ästhetische Theorie ihr Maximum an Komplexität, die deshalb zu Darstellungszwecken etwas reduziert werden muß. Im wesentlichen, so Schiller, findet während dieses Schöpfungsaktes eine ständige Wechselwirkung in Form eines Rollentauschs statt. In einem Kunstwerk, so zunächst die ästhetische Klippschul-Theorie, wird ein bestimmter Stoff in eine bestimmte Form gebracht. Der Stoff entstammt der konkreten und sinnlich-vielfältigen Welt der Realität; der *Wallenstein*-Trilogie zum Beispiel liegt Wallensteins tatsächlich gelebtes und überliefertes Leben mit all seinen historischen Details zugrunde. Die Form hingegen entsteht durch eine Anwendung allgemeiner künstlerischer Verfahren und Regeln, durch die der Künstler dem Stoff eine einmalige äußere Gestalt verleiht: also im Falle Wallensteins die einer dreiteiligen Tragödie mit bestimmten Versmaßen, Dialogformen und sonstigen Formmerkmalen. Beides untrennbar



verbunden, Inhalt *und* Form, Individualität *und* Allgemeinheit, Leben *und* Gestaltung, machen das Kunstwerk zur "lebendigen Gestalt".

Allerdings lassen sich Form und Inhalt weder bei der Herstellung noch bei der Betrachtung des Kunstwerks so sauber voneinander trennen noch in eine bestimmte Reihenfolge bringen: Beides interagiert vielmehr ständig im schöpferischen Prozeß. Die Schönheit des Kunstwerks wird dabei abwechselnd und über Kreuz gleichzeitig empfunden und gedacht, genauer: das Empfinden wird nun gedanklich aufgeladen, das Denken emotional geprägt, und alles zusammen als lustvoll empfunden. Vermittelt werden diese Wechselwirkungen durch die äußerst rege Tätigkeit der Einbildungskraft in einem Prozeß, den man sich neurobiologisch durchaus als blitzschnelle Verschaltung möglichst vieler und unterschiedlicher Synapsen vorstellen könnte: Die schöpferische Tätigkeit bei der Herstellung oder Betrachtung eines Kunstwerks löst ein Neuronenfeuerwerk im Gehirn aus und verbindet dabei sonst getrennte Bereiche und Funktionen.

Dabei jedoch, und damit kommen wir zum eigentlichen Ziel der Argumentation, entsteht nach Schiller die Erfahrung von Freiheit nicht aus Regellosigkeit, sondern aus Notwendigkeit. Die Grenzen zwischen Stoff und Form, Sinnlichkeit und Geist, Empfinden und Denken sind nicht nur aufgehoben, sondern die Polaritäten werden gleichzeitig wieder in eine neue Regelmäßigkeit überführt. Denn das Kunstwerk als "lebende Gestalt" kann seine Lebendigkeit nur erhalten, wenn seine Form weder starr noch sein Inhalt willkürlich ist. Vielmehr muß beides in einer absolut notwendigen Verbindung zueinander stehen. Jedes Kunstwerk trägt, so Schiller immer wieder, sein eigenes *Gesetz* in sich; wie jedes lebende Wesen bei äußerlich vollständiger Individualität sein eigenes Wesensgesetz – biologisch begründbar in Form der DNA – in sich trägt. Das ideale Kunstwerk schließlich verwirklicht damit das, was im Leben selbst nur ein unerreichbare Zielvorstellung bleiben muß: "frei sich selbst / Zu leben nach dem eigenen Gesetz" (*Braut von Messina*).

Aber sind wir damit nicht immer noch nur im Reich der Träume? Mitnichten. Schiller versucht, die ästhetische Erfahrung nur als Vorreiter allgemeinerer menschlicher Erfahrungsmöglichkeiten darzustellen. In den *Kallias-Briefen* nennt er zumindestens ein weiteres Beispiel für eine gesellschaftlich breitere erzieherische Wirkung des schönen Scheins der Kunst und der damit verbundenen produktiven Ausübung der Freiheit: "Es ist auffallend, wie sich der gute Ton (Schönheit des Umgangs) aus meinem Begriff der Schönheit entwickeln läßt. Das erste Gesetz des guten Tones ist: *Schöne fremde Freiheit*. Das zweite: *Zeige selbst Freiheit*. Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern".

Vielleicht wird die von Schiller am Beispiel des gesellschaftlichen Tanzes seiner Zeit illustrierte Kunst des schönen Umgangs in geselliger Freiheit am deutlichsten, wenn man sie mit dem - gezielt ins plakativ-negative retuschierten - Bild vergleicht, das eine Love Parade dem Betrachter bietet. Zunächst wird dieser kaum den Eindruck gewinnen, es handele sich um einen "verwickelten" oder "komponierten" Bewegungsablauf; vielmehr herrscht eine eher monotone Wiederholung einiger weniger Bewegungen vor. Die Tänzer bleiben relativ statisch auf ihrem Platz; da es keinen Tanzpartner gibt, entfällt auch der kommunikative Aspekt, die Koordination der "lebhaften und mutwilligen" Bewegungen untereinander, und der dadurch entstehende ästhetische Eindruck von kunstloser Ordnung. Der anscheinend so freie, weil regellose Tanz zu den hämmernden Rhythmen der Techno-Sounds ist, von Schillers Warte auf der Galerie betrachtet, damit gerade nicht zur Freiheit qualifiziert. Er ist nicht schöpferisch, sondern reproduzierend; nicht vielfältig und lebendig, sondern monoton und mechanisch; nicht dialogisch, sondern monologisch. Er verschafft

keine ganzheitliche und konzentrierte Erfahrung, sondern eine ausschließlich physische, mit künstlichen Mitteln noch gesteigerte Ekstase. Er setzt und befolgt keine Regeln, sondern ist wahllos und willkürlich. Da er keine eigene Freiheit hat, kann er schließlich auch nicht fremde Freiheit respektieren; er stößt gar nicht erst in den Bereich ethischen Handelns vor.

Es ist wohl vor allem dieser letzte Punkt, auf dem die pädagogische Vision von Schillers ästhetischem Modell im engeren Sinn beruht: *"Schöne fremde Freiheit; zeige selbst Freiheit"*. Die Formel vereint die beiden unterschiedlichen Grundformen der Freiheit, ihre negative und ihre positive Seite. Sie läßt den Anderen – den Mitmenschen, der Natur, dem zu gestaltenden Gegenstand – ihre Freiheit. Aber sie äußert sich selbst auch, indem sie nach kreativer Umsetzung verlangt – im sozialen Miteinander, in der Lebensgestaltung, im Kunstwerk. Der inzwischen mit guten Gründen aus der Mode geratene Begriff der "Selbstverwirklichung" umfaßt dabei nur die eine Seite: Wer immer nur sich selbst verwirklicht, wird nie etwas wirklich Neues, Lebendiges hervorbringen. Für die Entstehung biologischen Lebens braucht es Zwei, für ein menschenwürdiges Zusammenleben auf diesem Planeten braucht es menschliche und kulturelle Vielfalt – und das gleiche gilt auch für die Schönheit und die Freiheit des lebendigen Kunstwerks, das weder egomanisches Monument noch narzißtische Formattrappe sein will. Daß Schillers ästhetische Theorie der Freiheit letztlich eine Kommunikationstheorie im grundlegendsten Sinne ist, macht sie moderner als erwartet. Zweifellos wird durch sie kein Tsunami verhindert; weiterhin wird die Menschheit durch unheilbare Krankheiten, sinnlose Gewalt, ökonomische Ungleichheit und politische Korruption geplagt werden. Viel wäre jedoch schon gewonnen, wenn immer mehr Menschen sich auf schöpferische Weise tatsächlich als frei, als "Täter ihrer Taten", erfahren könnten: Indem Gestaltungsräume eröffnet werden, und seien sie auch noch so klein, gerade wo die äußerlichen Zwänge am größten erscheinen. Das jedoch will gelernt und erarbeitet sein. Freiheit in diesem Sinne ist weder eine Lizenz zur Willkür noch eine Geschenk des Himmels, sondern eine Verpflichtung; und die Erziehung zu ihr die schwierige und nicht immer dankbare Aufgabe der menschlichen Kultur.

## "Philosophischpoetische Visionen" - Schiller als philosophischer Dilettant

Die Behandlung von Schiller als philosophischer Dilettant im abwertenden Sinn hat eine lange Tradition in der Wirkungsgeschichte seiner ästhetischen Schriften. Von der Fachphilosophie wurden die Texte bis heute kaum zur Kenntnis genommen. Das zeigt in aller Deutlichkeit die im Schiller-Jahr erschienene Monographie von Frederick Beiser zu *Schiller as Philosopher. A Re-Examination* – immerhin verfaßt von einem veritablen Professor der Philosophie und Preisträger mehrerer akademischer Auszeichnungen –, einen der wenigen Beiträge überhaupt, die sich nicht nur mit einzelnen Aspekten von Schillers ästhetischer Theorie beschäftigen, sondern versuchen, deren inneren Zusammenhang zu rekonstruieren. Beiser stellt im Einleitungskapitel zunächst den apologetischen Charakter seines Vorhabens klar: Die Schillerschen Texte stellten hohe Ansprüche an die Bildung des Lesers; sie seien enorm einflußreich für die Romantik und den deutschen Idealismus gewesen; und sie seien insgesamt, und zwar explizit unter Anlegung eines fachphilosophischen Maßstabs, zu bewerten als "some of the most searching, thorough and rigorous writings on aesthetics in the Western philosophical tradition".<sup>1</sup> Umso erstaunlicher sei es, daß sie lange Zeit sowohl von der englisch- wie auch deutschsprachigen Fachphilosophie gegenüber den Kanongrößen Kant und Hegel völlig vernachlässigt worden seien.<sup>2</sup> Die Gründe dafür sieht Beiser vor allem in der fatalen Tendenz der modernen akademischen Welt zur Arbeitsteilung<sup>3</sup>, die es von vornherein ausschließe, daß ein und derselbe Autor als Philosoph und als Poet ernst genommen werden kann: "For our own specialized age, this can only mean one thing: that Schiller must have been an *amateur* philosopher".<sup>4</sup> Mit dieser Begründung sei der Philosoph Schiller von den akademischen Vertretern der Disziplin seit längerer Zeit den Literaturwissenschaftlern überlassen worden, die ja offensichtlich für einen philosophisch nur dilettierenden Amateur zuständig sein mußten.<sup>5</sup>

Ein Amateur-Philosoph jedoch, so Beiser, sei Schiller nun keineswegs gewesen. Das zeigten sowohl der Inhalt wie die Form seiner Beiträge zur Ästhetik:

*we have no choice but to treat his aesthetic writings as philosophy. They are philosophical not only in the questions they raise but also in the method with which they answer them. In standard philosophical fashion Schiller analyzes concepts, makes distinctions, lays down definitions, and engages in sustained discursive argument.*<sup>6</sup>

Dazu komme seine substantielle philosophische Ausbildung an der Karlsschule sowie seine enorme praktische Erfahrung. All dies spreche dafür, daß Schiller eine substantielle ästhetische Theorie auf der Grundlage seines breiten Erfahrungsschatzes methodisch korrekt konzipiert und systematisch solide durchgeführt habe. Daß dies auch die Literaturwissenschaftler letztlich nicht anerkannt hätten, führt Beiser wiederum auf einen Professionalisierungszwang zurück. Sobald nämlich ein Literaturwissenschaftler sozusagen in Vertretung eines Philosophen agiere, stehe er unter starkem Rechtfertigungszwang, um nicht selbst als Dilettant zu erscheinen:

*Anxious to prove their own philosophical credentials, they [die "literary historians"] stress Schiller's many philosophical vices: his vagueness and inconsistency, his bungled conceptual divisions, his many lapses in argument. Such mistakes, they assume, could only be made by a poet.*<sup>7</sup>

Diesem Argument hält Beiser entgegen – und es ist nochmals daran zu erinnern, daß hier ein etablierter, erfahrener, international anerkannter Philosophie-Professor spricht:

*What these scholars are too polite to say, however, is that such blunders are endemic in philosophy. As any philosopher would concede, they are simply business as usual.*<sup>8</sup>

Darüber hinaus kehrt er in diesem Zusammenhang sogar den verbreiteten Kant-Schiller-Vergleich<sup>9</sup>, der normalerweise von Philosophen wie Literaturhistorikern klar zu ungunsten des dilettierenden Dichter-Philosophen entschieden wird, um:

*My central thesis is that, in fundamental respects, Schiller's ethics and aesthetics are an improvement on Kant's. Where Kant is vague, inconsistent and narrow, Schiller is clear, consistent, and broad.*<sup>10</sup>

Ich habe die Ausführungen Beisers deshalb so ausführlich referiert, weil sie einen gemeinhin verschwiegenen, aber gleichwohl auch im Schiller-Jahr 2005 häufig mitschwingenden Subtext der Debatten um Schiller als Philosoph als Licht holen. Sowohl in den akademischen Grenzstreitigkeiten zwischen heutigen Literatur- und Philosophiehistorikern wie auch in den historischen Grenzstreitigkeiten zwischen Kant- und Schiller-Anhängern ist das erste Opfer Schillers Ästhetik selbst geworden. Beisers Rettungsversuch zielt demgegenüber auf das andere Extrem, nämlich die vollständige akademische und philosophische Rechtfertigung der Schillerschen Ästhetik als eigenständiges "System".

Wenn hier im folgenden trotzdem von Schiller als "philosophischem Dilettanten" die Rede ist, geht es mir nicht darum, Inhalt und Wert seiner ästhetischen Theorie zu bestimmen. Vielmehr ist zunächst zu klären, was ein philosophischer Dilettant im 18. Jahrhundert überhaupt ist,<sup>11</sup> und ob die Bezeichnung eine positive oder eine negative Bewertung impliziert. Denn letztlich hat sich Schiller selbst als einen solchen bezeichnet; in einem Brief an Körner vom 25. Mai 1792 – also zu Beginn seiner intensiven Kant-Studien – schreibt er:

*Eigentlich ist es doch nur die Kunst selbst, wo ich meine Kräfte fühle; in der Theorie muß ich mich immer mit Principien plagen. Da bin ich bloß Dilettant.*<sup>12</sup>

Ich werde deshalb zunächst das Konzept des professionellen Philosophen beschreiben, wie es das 18. Jahrhundert vor allem in Gestalt des Schulphilosophen oder des Systemphilosophen vor Augen hat,<sup>13</sup> und zwar zum ersten anhand von Äußerungen der Zeitgenossen Schillers (I) und zum zweiten anhand von Schillers eigenen Äußerungen vor allem in seinen Briefen (II). In einem dritten Teil werde ich Schillers Essay *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* im Hinblick auf die darin vorgestellten Darstellungsweisen wissenschaftlicher, populärer und schöner Erkenntnis analysieren (III). Abschließend werde ich Defizite und Verdienste des Dilettantismus in der Philosophie am Beispiel Schillers diskutieren (IV).

## I.

Eine interessante Parallele zur Diskussion um Schillers philosophischen Status findet sich in einer Schrift, die Mendelssohn und Lessing 1755 gemeinsam verfaßten: *Pope, ein Metaphysiker?*, heißt ihr satirischer Titel. Die Berliner Akademie der Wissenschaften hatte eine Untersuchung des "Popischen Systems, welches in dem Satze: *alles ist gut* enthalten ist" gefordert<sup>14</sup>; und Mendelssohn/Lessing machen sich nun daran, zuerst gut aufklärerisch und philosophisch korrekt die Fragestellung selbst zu konkretisieren und die ihr zugrundeliegenden Begriffe zu klären. Es gehe im wesentlichen darum, ob ein Dichter ein System haben könne, genauer: ob systematische Metaphysik – als strengste vorstellbare Form der Philosophie – mit dem Konzept eines Gedichts als "vollkommene sinnliche Rede"<sup>15</sup> vereinbar sei. Die Antwort ist ein eindeutiges und energisches "Nein"; sie wird mit einer Reihe methodischer und formaler Argumente untermauert. So basiere die Philosophie auf eindeutigen begrifflichen Definitionen; die Dichtung hingegen sei auf semantische Abwechslung und akustischen Wohlklang aus.<sup>16</sup> In der Philosophie sei der Gebrauch von Figuren verboten; die Dichtung hingegen lebe von deren Vieldeutigkeit und Unschärfe.<sup>17</sup> Die logisch folgerechte Ordnung der Schlüsse sei die Grundlage einer jeden Metaphysik; im Gedicht jedoch lasse sich die freie Begeisterung des Künstlers in kein Schema pressen.<sup>18</sup> Schließlich seien im System alle Aussagen auf Wahrheit verpflichtet.<sup>19</sup> Im Gedicht hingegen gehe es um die Überzeugung, weshalb sich die Dichter hemmungslos in den unterschiedlichsten und unvereinbarsten philosophischen Systemen bedienten und "mit dem Epikur" sprächen, wo sie die Wollust verherrlichen wollten, und "mit der Stoa", wenn sie die Tugend priesen.<sup>20</sup> Zusammenfassend halten Mendelssohn/Lessing – bezeichnenderweise in einem Bild – fest:

*Der Philosoph, welcher auf den Parnasß hinaufsteiget, und der Dichter, welcher sich in die Täler der ernsthaften und ruhigen Weisheit hinabbegeben will, treffen einander gleich auf dem halben Wege, wo sie, so zu reden, ihre Kleidung verwechseln, und wieder zurückgehen. Jeder bringt des andern Gestalt in seine Wohnungen mit sich; weiter aber auch nichts, als die Gestalt. Der Dichter ist ein philosophischer Dichter, und der Weltweise ein poetischer Weltweise geworden. Allein ein philosophischer Dichter ist darum noch kein Philosoph, und ein poetischer Weltweise ist darum noch kein Poet.<sup>21</sup>*

Das klingt verdächtig konsensfähig: "Ein philosophischer Dichter ist darum noch kein Philosoph", und schreibe er noch so grundlegende Abhandlungen und noch so gedankenschwere Gedichte. Es sollte jedoch festgehalten werden, daß Mendelssohn und Lessing mit dem Systemphilosophen und Metaphysiker einen Idealtypus zeichnen. Legt man eine andere Definition des Philosophen zugrunde, verschwimmen die soeben säuberlich gezogenen Grenzen wieder. So könnte man beispielsweise vermuten, daß der rationalistische Systemphilosoph bereits im späten 18. Jahrhundert eine ziemlich deutsche und noch dazu im Aussterben begriffene Spezies war – und deshalb die *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et métiers, par une société de gens de lettres* hinzuziehen. Denis Diderot selbst versucht in einem entsprechenden Artikel darzutun, was ein "Philosoph" eigentlich ist.<sup>22</sup> Dabei kommt er zunächst auf die üblichen Verdächtigen – Philosophen seien Leute, die nach Prinzipien denken und handeln, die sich an der Vernunft und nicht an der Leidenschaft orientieren.<sup>23</sup> Sie seien jedoch keine abgeklärten Weisen nach stoischem Muster und auch keine "systematischen Geister", die unbeirrbar an ihren einmal aufgestellten "Weltsystemen"<sup>24</sup> festhielten. Vielmehr sind sie verpflichtet, ihre Erkenntnisse in Anbetracht neuer Erfahrungen und Beobachtungen ständig zu reformulieren; sie gelten wegen ihrer aus Prinzipien resultierenden "Rechtschaffenheit"<sup>25</sup> als moralische Vorbilder und werden auf gesellschaftliche Nützlichkeit verpflichtet. Die aus alledem abgeleitete Definition Diderots lautet schließlich:

*Der Philosoph ist also ein rechtschaffener Mensch, der in allen Dingen vernünftig handelt und der mit seinem nachdenkenden und richtig urteilenden Geist gute Sitten und gesellige Eigenschaften verbindet.<sup>26</sup>*

Damit haben wir uns schon eine gute Strecke vom metaphysischen Schulphilosophen entfernt und uns einer gleichwohl anspruchsvollen Philosophie fürs Leben angenähert. Darüber hinaus findet sich jedoch in der *Encyclopédie* noch ein eigenes Kapitel über den *esprit philosophique*, den philosophischen Geist. Bei diesem handele es sich um ein "Geschenk der Natur, das durch die Arbeit, die Kunst und die Übung vervollkommnet ist, damit alle Dinge vernünftig beurteilt werden können"<sup>27</sup>;

*er ist der Maßstab für das Wahre und das Schöne. In den verschiedenen Werken, die aus der Hand der Menschen hervorgehen, ist nur das schätzenswert, was von ihm beseelt ist. Von ihm hängt insbesondere der Ruhm der schönen Wissenschaften ab.<sup>28</sup>*

Eine ähnliche Begriffsdefinition findet sich auch in den wirkungsmächtigen *Philosophischen Aphorismen* (1793) von Ernst Platner. Platner unterscheidet dort den "philosophischen Geist", der "gereizt durch eine innere Unruhe der Seele und angetrieben durch ein dunkel gefühltes Interesse"<sup>29</sup> sozusagen von seiner Natur zur Reflexion angehalten wird, vom "philosophischen Kopf", der auch alle dazu nötigen Fähigkeiten hat. Von beiden existieren aber auch Negativformen: Wer "philosophischen Geist" ohne den dazu nötigen "Kopf" hat, ist kein Philosoph, sondern mit einem verbreiteten Terminus der Zeit ein "Schwärmer".<sup>30</sup> Hingegen ist ein "philosophischer Kopf" ohne den nötigen "Geist" ein "philosophischer Komödiant"<sup>31</sup>, der den philosophischen Geist nur simulieren kann, oder – und das ist besonders bemerkenswert – ein "philosophischer Gelehrter", der kein wahres existentielles Interesse an philosophischen Fragen hat, sondern nur ein historisches.<sup>32</sup>

Ich denke, der *esprit philosophique* in der *Encyclopédie* bzw. der "philosophische Geist" Platners sind mögliche positive Bestimmungen des philosophischen Dilettantismus im 18. Jahrhundert. Dieser

ist eine Begabung, ein Naturtalent, das jedoch trainiert werden muß; er wirkt belebend auf alle Schöpfungen des Menschen. Wird der "philosophische Geist" hinreichend ausgebildet und geübt, kann es sein Träger zu einer Art nobilitiertem philosophischem Dilettantismus bringen. Dieser kann auch auf die Fachphilosophie zumindestens anregend wirken und zudem deren extreme Auswüchse in Form des Systemwahns oder der haltlosen metaphysischen Abstraktion durch seinen Praxisbezug korrigieren; er ist besonders wichtig im Bereich der "schönen Wissenschaften".

## II.

Ein unmittelbarer Verwandter eines solchen "philosophischen Geistes" findet sich auch in Schillers Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (1789): Dort unterscheidet Schiller zwischen dem "Brodgelehrten" und dem "philosophischen Kopf" in den Wissenschaften. Ersterer ist offensichtlich der (damalige?) akademische Normalfall des Gedächtnisgelehrten und Polyhistor, der nur auf wissenschaftlichen Ruhm und ökonomische Vorteile aus ist und unkooperativ auf seinem engen Fachgebiet vor sich hin forscht.<sup>33</sup> Letzterer, der philosophische Kopf hingegen, ist ständig bestrebt, sein Wissen zu erweitern und es auch für andere Wissensgebiete anschließbar zu machen. Er plädiert deshalb für ein notwendig interdisziplinäres Vorgehen: "denn nur der abstrahierende Verstand hat jene Grenzen gemacht, hat jene Wissenschaften von einander geschieden".<sup>34</sup> Schulmeinungen und Dogmen steht er feindlich gegenüber:

*Durch immer neue und immer schönere Gedanken-Formen schreitet der philosophische Geist zu höherer Vortreflichkeit fort, wenn der Brodgelahrte, in ewigem Geistesstillstand, das unfruchtbare Einerley seiner Schulbegriffe hütet.*<sup>35</sup>

Es geht also Schiller bereits hier um eine fruchtbare Form des Denkens, das sich nicht in sich selbst verschließt; es geht ihm um die Beziehung zur einen und ungeteilten Lebenswirklichkeit; und es geht ihm schließlich um eine bestimmte philosophische Methode: „Nicht *was* er treibt, sondern *wie* er das, was er treibt, behandelt, unterscheidet den philosophischen Geist“.<sup>36</sup>

Die eigene philosophische Betätigung im engeren Sinn<sup>37</sup> nimmt Schiller mit den Kant-Studien<sup>38</sup> und der Abfassung der großen Essays zur Ästhetik in den 90er Jahren auf.<sup>39</sup> Zwar betreibt er das Kant-Studium autodidaktisch, aber nichtsdestotrotz gründlich; bis zur Schließung seiner "philosophischen Bude" im Jahr 1795 stellt er die poetische Produktion ein und konzentriert sich ganz auf die philosophische Theorie. In mehreren Briefen an seinen Mäzen, den dänischen Prinzen von Augustenburg, reflektiert Schiller zwischen Februar und Dezember 1793 ausführlich Motivation, Intention, Methode und Form seiner philosophischen Betätigung.<sup>40</sup> Den biographischen Ausgangspunkt bildet seine seit der schweren Erkrankung im Januar 1791 immer noch zerrüttete Gesundheit; zur eigentlich poetischen Produktion fühlt er sich unfähig: "Mein jetziges Unvermögen die Kunst selbst auszuüben, wozu ein frischer und freier Geist gehört, hat mir eine günstige Musse verschafft, über ihre Principien nachzudencken"<sup>41</sup>, heißt es im ersten Brief vom 9. Februar. Dazu komme die allgemeine "Revolution in der philosophischen Welt"<sup>42</sup>, die die Kantische Philosophie ausgelöst habe und die auch die Ästhetik bedrohlich "erschüttert" habe.<sup>43</sup> Zu deren "Ritter" fühlt sich Schiller nun berufen:

*Für jetzt zwar kann ich bloß einige flüchtige Ideen dazu liefern, weil mein Beruf zum Philosophiren noch sehr unentschieden ist, aber ich werde suchen, ihn mir zu geben. Zu Gründung einer Kunsttheorie ist es, dünkt mir, nicht hinreichend, Philosoph zu seyn; man muß die Kunst selbst ausgeübt haben, und dieß, glaube ich, giebt mir einige Vortheile über diejenigen, die mir an philosophischer Einsicht ohne Zweifel überlegen seyn werden. Eine ziemlich lange Ausübung der Kunst hat mir Gelegenheit verschafft der Natur in mir selbst bey denjenigen Operationen, die nicht aus Büchern zu erlernen sind, zuzusehen. Ich habe mehr, als irgend ein anderer meiner Kunstbrüder in Deutschland durch Fehler gelernt und dieß, dünkt mir, führt mehr als der sichere Gang eines nie irrenden Genies zur deutlichen Einsicht in das Heiligthum der Kunst.*<sup>44</sup>

Schiller formuliert hier, mit aller Vorsicht und Zurückhaltung, eine Art Kant-Kritik: Die Philosophie der Kunst könne am besten von Künstlern selbst betrieben werden, und zwar speziell von solchen, die eine lange praktische Erfahrung mit einer Neigung zur Selbstreflexion und Selbstbeobachtung verbinden – "philosophischen Geistern" in der Kunst also. Damit verbunden ist zugleich ein bestimmtes Bild der Kunst selbst: Sie läßt sich – zumindestens nicht vollständig – aus "Büchern" lernen, sondern wirkt unmittelbar nach Regeln der Natur im Künstler. Im "Genie" ist diese unmittelbare Gewißheit so stark, daß es niemals zu "Kunstfehlern" kommt; für sich jedoch nimmt Schiller in Anspruch, daß er sogar mehr als seine "Kunstbrüder" erst durch Irrtum klug geworden sei.<sup>45</sup> Gerade die durch diese Fehler ausgelöste Reflexion bildet jetzt jedoch sozusagen den Materialfundus einer praxisnahen ästhetischen Theorie, der eben nur dem zur Verfügung steht, der sich selbst als Irrender und Lernender in der Kunst versucht hat.

Zu dieser eigenen Erfahrung kommen in einem zweiten Schritt die durch die Lektüre der Kantischen Schriften gewonnenen Einsichten hinzu, die es erst ermöglichen, das bereitliegende Material zu einer konsistenten ästhetischen Theorie zu verarbeiten. Schiller schreibt im gleichen Brief:

*In der That würde ich nie den Muth dazu [zu einer neuen Kunsttheorie] gehabt haben, wenn nicht Kants Philosophie selbst mir die Mittel dazu verschafte. Diese fruchtbare Philosophie, die sich so oft nachsagen lassen muß, daß sie nur immer einreisse und nichts aufbaue giebt, nach meiner gegenwärtigen Ueberzeugung, die festen Grundsteine her, auch ein System der Aesthetik zu errichten.<sup>46</sup>*

Schiller formuliert seine eigene Kunsttheorie also in Auseinandersetzung mit dem wichtigsten Philosophen seiner Zeit; zudem ist die Lektüre einer Vielzahl weiterer Schriften zur Ästhetik nachgewiesen.<sup>47</sup> Insofern ist der Ansatz durchaus professionell zu nennen. Bezüglich seiner philosophischen Methode verweist Schiller vor allem auf sein Autodidaktentum, aber auch auf seine mangelnde Übung und Ausbildung im schulgemäßen Gebrauch der philosophischen Instrumente:

*Viel zu wenig bekannt mit dem Gebrauche schulgerechter Formen um durch Mißbrauch derselben mich zu versündigen, werde ich vor der Gefahr wenigstens sicher seyn, Ihre Geduld methodisch zu ermüden. Meine Philosophie wird ihren Ursprung nicht verläugnen, und, wenn sie ja verunglücken sollte, eher in den Untiefen und in den Strudeln der poetisierenden Einbildungskraft untersinken, als an den kahlen Sandbänken trockner Abstraktionen scheitern. Eine Frucht meines eigenen Nachdenkens, und aus meinem beschränkten Erfahrungskreis geschöpft, wird sie sich vielmehr jedes andern Fehlers, als der Sektiererey schuldig machen, und eher aus eigener Gebrechlichkeit fallen, als durch Autorität und fremde Hülfe sich aufrecht erhalten.<sup>48</sup>*

Schiller ist sich also durchaus der Schranken seines dilettantischen Vorhabens bewußt. Diese werden jedoch gleichzeitig zum Vorteil gewendet: Die Berufung auf die eigene praktische Erfahrung impliziert gleichzeitig eine notwendige Korrekturinstanz, die vor allzu abstrakten und wirklichkeitsfernen Konstruktionen schützt. In diesem Zusammenhang äußert sich Schiller unverhüllt ablehnend über den professionellen Systemphilosophen:

*unsere mehresten Gelehrten besonders sind so ängstlich in ihre Systeme eingeschnallt, daß eine etwas ungewohnte Vorstellungsart ihre mit dreyfach Erzt umpanzerte Brust nicht durchdringen kann. Wenige sind es, in denen das zarte Schönheitsgefühl durch Abstraktion nicht erstickt wird, und noch weit weniger halten es der Mühe wert, über ihre Empfindungen zu philosophieren.<sup>49</sup>*

Damit kritisiert Schiller jedoch nicht das strenge methodische Vorgehen schlechthin: Es sei vielmehr selbstverständlich, daß "philosophische Wahrheiten" in einer anderen Form "gefunden" werden, als derjenigen, in der sie dann "angewandt und verbreitet" werden.<sup>50</sup> Auch dies ist eine Erfahrung, die er bei der Kant-Lektüre und der anschließenden Verarbeitung selbst gemacht hat. In einem Brief an Goethe vom 16. Oktober 1795 resümiert er zum Ende seiner philosophischen

Tätigkeit, er habe zwar einen "sauren Weg" eingeschlagen, aber im nachhinein habe sich dieser als der richtige erwiesen:

*Soviel habe ich nun aus gewisser Erfahrung, daß nur strenge Bestimmtheit der Gedanken zu einer Leichtigkeit verhilft. Sonst glaubte ich das Gegenteil und fürchtete Härte und Steifigkeit.<sup>51</sup>*

"Strenge Bestimmtheit der Gedanken" ist natürlich eine Begründungsformel für philosophisches Vorgehen schlechthin. Aber bezeichnenderweise wendet Schiller diese Formel sogleich in ein Paradox: Gerade aus der gedanklichen Disziplinierung sei ihm letztendlich ein umso freierer, "leichter" Umgang mit der Theorie erwachsen. Das heißt: Auch die philosophische Erkenntnis selbst unterliegt einem Entwicklungsprozeß. In *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* führt Schiller eine Art Naturgeschichte der philosophischen Erkenntnis aus, die ganz klar die triadische Struktur aufweist, die all seinen ästhetischen Schriften zugrundeliegt:

*Die Natur (der Sinn) vereinigt überall, der Verstand scheidet überall, aber die Vernunft vereinigt wieder; daher ist der Mensch, ehe er anfängt zu philosophieren, der Wahrheit näher als der Philosoph, der seine Untersuchung noch nicht geendigt hat. Man kann deswegen ohne alle weitere Prüfung ein Philosophem für irrig erklären, sobald dasselbe, dem Resultat nach, die gemeine Empfindung gegen sich hat; mit demselben Rechte aber kann man es für verdächtig halten, wenn es, der Form und Methode nach, die gemeine Empfindung auf seiner Seite hat. Mit dem letztern mag sich ein jeder Schriftsteller trösten, der eine philosophische Deduction nicht, wie manche Leser zu erwarten scheinen, wie eine Unterhaltung am Kaminfeuer vortragen kann. Mit dem erstern mag man jeden zum Stillschweigen bringen, der auf Kosten des Menschenverstandes neue Systeme gründen will.<sup>52</sup>*

Ich will kurz die nicht ganz einfache Argumentation rekonstruieren. Alle Philosophie geht aus auf Wahrheit. Diese Wahrheit empfindet der Mensch anfangs von Natur aus unmittelbar und unfehlbar. Entfernt er sich von diesem naiven Urzustand, so muß er Philosoph werden; sein ursprüngliches Wissen ist ihm nur noch über die Mühen der Reflexion und unter Risiko des Irrtums zugänglich. Die Vernunft jedoch soll im dritten Stadium anschauliches und reflexives Wahrheitswissen wieder vereinen. Deshalb, und nun kommt das Originelle an dem Gedanken, sind alle philosophischen Zwischenergebnisse falsch, wenn sie dem unverdorbenen "Menschenverstand" und der "gemeinen Empfindung" nicht einleuchten. Auf der anderen Seite ist jedoch nicht zu erwarten, daß die philosophische "Methode" dem Alltagssinn zugänglich ist; "philosophische Deduktionen" haben notwendig eine andere Form als "Unterhaltungen am Kaminfeuer". Eine philosophische Theorie darf also methodisch anspruchsvoll gewonnen sein, sie muß jedoch im Ergebnis dem gesunden Menschenverstand vermittelbar sein; und ihre Darstellung darf nicht beliebig unterkomplex werden, sondern muß ebenfalls ein gewisses Niveau halten.

### III.

Gerade dieses Darstellungsproblem ist es nun, dem Schiller sich mit besonderer Intensität widmet. Bereits in den Augustenburger Briefen unterschied er explizit zwischen der angemessenen Darstellung in dogmatischen philosophischen Schriften, welche an ein Fachpublikum gerichtet seien und deshalb "der strengen Prüfung ausdrücklich hingegeben werden und Ueberzeugungen bewirken sollten"<sup>53</sup>: Bei diesen sei eine ästhetisch allzu ansprechende Form geradezu kontraproduktiv.<sup>54</sup> Wer sich hingegen an die Allgemeinheit richte und auf möglichst breite Wirkung aus sei, tue besser daran, seine Darstellung so zu formulieren, daß der Leser weder gelangweilt noch überfordert werde, sondern seine eigene Phantasie und seinen eigenen Verstand in angemessener Weise benutzen müsse.<sup>55</sup> Diese Vermittlungsüberlegung bestimmt explizit Schillers gleichzeitiges *Horen*-Projekt, das sich den Austausch zwischen akademischer Gelehrsamkeit und schöner Gesellschaft auf die Fahnen geschrieben hat. In der *Ankündigung der Horen* heißt es, unter Verwendung des gleichen Vokabulars und mit der gleichen typischen Verkreuzungsfigur :



*So weit es tunlich ist, wird man die Resultate der Wissenschaft von ihrer scholastischen Form zu befreien und in einer reizenden, wenigstens einfachen, Hülle dem Gemeinsinn verständlich zu machen suchen. Zugleich aber wird man auf dem Schauplatze der Erfahrung nach neuen Erwerbungen für die Wissenschaft ausgehen und da nach Gesetzen forschen, wo bloß der Zufall zu spielen und die Willkür zu herrschen scheint. Auf diese Art glaubt man zu Aufhebung der Scheidewand beizutragen, welche die schöne Welt von der gelehrten zum Nachteile beider trennt, gründliche Kenntnisse in das gesellschaftliche Leben, und Geschmack in die Wissenschaft einzuführen.<sup>56</sup>*

Welche Darstellungsform empfiehlt sich aber für die Vermittlung philosophischer Erkenntnisse an die "schöne Welt", sofern sie nicht "Unterhaltungen am Kaminfeuer" sein sollen? Dieses Thema steht nun ganz im Vordergrund der Schrift *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, die Schiller im Oktober 1793 verfaßt hat<sup>57</sup> und die Überlegungen aus dem gleichzeitigen Augustenburger Briefwechsel aufnimmt und weiterführt. Gleich zu Beginn der Abhandlung beantwortet Schiller die im Titel gestellte Frage nach den "Grenzen" beim "Gebrauch schöner Formen": Diese würden exakt durch die Reichweite des Geschmacks in Fragen der Erkenntnis bezeichnet. Dessen allgemeinste Aufgabe sei es, "die sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen in Harmonie zu bringen, und in einem innigen Bündniß zu vereinigen".<sup>58</sup> Als rein formales Totalitätskonzept ver helfe er zu keiner Art positiven Wissens, sondern diene ausschließlich dazu, den Geist in eine der Erkenntnis "günstige Stimmung"<sup>59</sup> zu versetzen.

Eine günstige Stimmung – was ist damit denn bitte gewonnen, mag der Zeitgenosse des 21. Jahrhunderts, der weniger an weiche Stimmungsfaktoren denn an harte Objektivitätsfaktoren in der Wissenschaft glaubt, an dieser Stelle skeptisch fragen? Bevor ich diese berechnete Frage beantworten kann, muß ich zunächst näher auf Schillers an dieser Stelle entwickelte, antithetische Unterscheidung der wissenschaftlichen Erkenntnis von der populären Erkenntnis eingehen. Schiller behauptet – und das ist die Voraussetzung der ganzen Argumentation –, daß dort, wo es um die Erkenntnis von Prinzipien geht, die Frage nach deren Wahrheit nicht allein vom Inhalt aus zu beantworten sei: Vielmehr müsse "die Probe der Wahrheit [...] in der Form des Vortrags zugleich mit enthalten sein".<sup>60</sup> Insofern erfordere die Mitteilung wissenschaftlicher Erkenntnis auch eine angemessene wissenschaftliche Schreibart, allein schon, um die intersubjektive Nachprüfbarkeit der Resultate zu gewährleisten. Deren wichtigste Merkmale sind, kurz zusammengefaßt: Sie gibt Beweise für ihre Behauptungen; sie entwickelt ihre Argumente in einer logisch nachvollziehbaren Reihenfolge: "die Stätigkeit in der Darstellung muß der Stätigkeit in der Idee entsprechen".<sup>61</sup> Ihr Vorgehen ist analytisch,<sup>62</sup> ihr Geltungsanspruch ist der einer notwendigen Wahrheit. Ihr Zielpublikum schließlich bildet die Gelehrtenwelt; sie taugt für den "Lehrstuhl".<sup>63</sup>

Die populäre Schreibart hingegen ist, wie zu erwarten, das genaue Gegenteil. Sie gibt keine Beweise, sondern nur Ergebnisse; sie arbeitet nicht mit Argumenten, sondern mit Anschauungen; diese folgen nicht aufeinander nach dem Gesetz der Stetigkeit, sondern nach der Willkür der Phantasie.<sup>64</sup> Sie ist nicht gezwungen, die Phänomene analytisch zu zerlegen, sondern kann deren Ganzheit erhalten; es ist jedoch nur die Ganzheit eines Einzelfalls. Ihr Geltungsanspruch geht nicht auf notwendige, sondern auf empirische Erkenntnis der Realität. Sie richtet sich an das aufgeklärte Publikum insgesamt, dessen Interesse an wissenschaftlichen Themen erst geweckt werden muß; dies geschieht am besten durch die Art der Darstellung. Die populäre Schreibweise taugt deshalb für die "Rednerbühne".<sup>65</sup>

Nachdem Schiller also zuerst die Grenzsteine sozusagen noch festgeklopft hat, die die "gelehrte Welt" von der "schönen Welt" trennen, macht er sich nun daran, sie wieder einzureißen, indem er den "Punkt der Vereinigung" sucht; "und diesen auszufinden, ist das eigentliche Verdienst der schönen Schreibart".<sup>66</sup> Schiller macht diese Vereinigung dadurch anschaulich, indem er sie bildhaft auf das Körper-Seele-Problem bezieht. Der körperliche Teil der "schönen Schreibart" besteht aus anschaulichen Vorstellungen, die den begrifflichen Abstraktionen zugrunde liegen. Diese erscheinen im schönen Vortrag willkürlich verbunden und bilden damit die "ganze Unordnung

einer spielenden und bloß sich selbst gehorchenden Einbildungskraft"<sup>67</sup> ab; im Reich der Phantasie herrscht Freiheit. Der geistige Teil der "schönen Schreibart" besteht aus den diesen Anschauungen korrespondierenden Begriffen, die untergründig in einem genauen logischen Zusammenhang stehen und damit den Ansprüchen des Verstandes Genüge tun; im Gebiet des Geistes herrscht Notwendigkeit. Kurz: "Die Begriffe entwickeln sich nach dem *Gesetz der Nothwendigkeit*, aber nach dem *Gesetz der Freyheit* gehen sie an der Einbildungskraft vorüber; der Gedanke bleibt derselbe, nur wechselt das Medium, das ihn darstellt".<sup>68</sup> Nur die "schöne Schreibart", so schließt sich die Argumentation an dieser Stelle, ist deshalb geeignet, den "ganzen Menschen"<sup>69</sup> in der Totalität seiner Vermögen anzusprechen:

*Ein solches Produkt wird dem Verstand vollkommen Genüge thun, sobald es studiert wird, aber eben weil es wahrhaft schön ist, so dringt es seine Gesetzmäßigkeit nicht auf, so wendet es sich nicht an den Verstand insbesondere, sondern spricht als reine Einheit zu dem harmonirenden Ganzen des Menschen, als Natur zur Natur.*<sup>70</sup>

Dabei entsteht schließlich auch eine eigene Form des Geltungsanspruchs: Die in der schönen Schreibart dargestellten Erkenntnisse sind weder "notwendige" noch "wirkliche" Wahrheiten, sondern zeigen einen Sachverhalt als "möglich" und "wünschenswert".<sup>71</sup> Mit dem Terminus des "Möglichen" kommt darüber hinaus nun das Gebiet der Literatur ins Spiel. Denn der Platz für die schöne Schreibart ist weder die akademische Schule noch die gesellige "Konversation"<sup>72</sup>, sondern das Werk des "darstellenden Schriftstellers".<sup>73</sup> Der zentrale Aspekt an dessen "Darstellung" ist dabei offensichtlich ihr Verlebendigungspotential. Schiller resümiert:

*Gewiß muß man einer Wahrheit schon in hohem Grad mächtig seyn, um ohne Gefahr die Form verlassen zu können, in der sie gefunden wurde [...]. Wer mir seine Kenntnisse in schulgerechter Form überliefert, der überzeugt mich zwar, daß er sie richtig faßte, und zu behaupten weiß; wer aber zugleich im Stande ist, sie in einer schönen Form mitzutheilen, der beweist nicht nur, daß er dazu gemacht ist, sie zu erweitern, er beweist auch, daß er sie in seine Natur aufgenommen und in seinen Handlungen darzustellen fähig ist. Es giebt für die Resultate des Denkens keinen andern Weg zu dem Willen und in das Leben, als durch die selbstthätige Bildungskraft. Nichts als was in uns selbst schon lebendige That ist, kann es außer uns werden.*<sup>74</sup>

Letztlich formuliert Schiller hier, was auch die moderne Lernforschung inzwischen bestätigt: Lebendiges Lernen beruht darauf, daß Sachverhalte nicht nur abstrakt verstanden und memoriert, sondern in konkrete und persönliche Erfahrung umgesetzt werden können; nur das, was umfassend geistig, emotional und kreativ erlebt wurde, hinterläßt wirklich bleibende Spuren in der neuronalen Architektur des Gehirns.<sup>75</sup> Genau diesem Zweck dient letztlich die der Erkenntnis "günstige Stimmung",<sup>76</sup> auf die Schiller nun zurückkommt: Sie schafft ein anregendes Lern- und Erkenntnismilieu, in dem Begriffe und Theorien produktiv aufgenommen und selbständig weiterentwickelt werden können. Deren Herleitung und Beweis jedoch gehört nicht in das Herrschaftsgebiet des Geschmacks:

*Er soll nie vergessen, daß er einen fremden Auftrag ausrichtet und nicht seine eignen Geschäfte führt. Sein ganzer Antheil soll darauf eingeschränkt seyn, das Gemüth in eine der Erkenntniß günstige Stimmung zu versetzen; aber in allem dem, was die Sache betrifft, soll er sich durchaus keiner Autorität anmaßen.*<sup>77</sup>

#### IV.

Bezeichnenderweise kommt Schiller an dieser Stelle nun explizit auf die Dilettantismus-Problematik zu sprechen: Das "Wahre" – der Philosophie – erschließe sich nämlich im Unterschied zum "Schönen" – der Kunst – nur durch "Studium".<sup>78</sup> Allerdings absolviere das nun gerade nicht davon, sich den Dingen der "schönen Kultur"<sup>79</sup> mit "Anstrengung und Ernst" zu widmen. Eine rein passive, "superficielle Betrachtung"<sup>80</sup> nütze nämlich niemals und niemanden; vielmehr gelte auf allen Gebieten:

*Wer etwas großes leisten will, muß tief eindringen, scharf unterscheiden, vielseitig verbinden, und standhaft beharren. [...] Hat ihn hingegen die Natur bloß zum Dilettanten gestempelt, so erkältet die Schwierigkeit seinen kraftlosen Eifer.<sup>81</sup>*

Zwar bleibt auch hier die Dilettantismus-Diskussion vor allem auf den Künstler bezogen. Dieser kann jedoch, will er wirklich große Werke schaffen, nicht darauf verzichten, "in den tiefen Schacht der Wissenschaft und Erfahrung" hinunterzusteigen, "wo, jedem Ungeweihten verborgen, der Quell aller wahren Schönheit entspringt".<sup>82</sup> Ohne Studium, sowohl der eigenen handwerklichen Mittel wie auch der wissenschaftlichen und philosophischen Grundlagen aller Erscheinungen, bleibt er ein "bloßer Liebhaber".<sup>83</sup>

Wenn man diese Definition des Dilettanten nun, mit der gebotenen Vorsicht, auf das Gebiet der Philosophie ausdehnt: Ist Schiller dann ein "bloßer Liebhaber", sprich: ein philosophischer Dilettant im abwertenden Sinn gewesen? Zweifellos ist er in Kants Ästhetik tief eingedrungen, hat scharf unterschieden, mehr noch vielseitig verbunden und relativ standhaft beharrt; von "kraftlosem Eifer" kann mit Sicherheit hier nicht die Rede sein. Vielmehr hat ihn das Kant-Studium, so schwer vorstellbar manchem das auch erscheinen mag, tatsächlich in eine höchst produktive Stimmung versetzt. Das positive Prädikat des "philosophischen Kopfes" oder des Diderot'schen *esprit philosophique* – verstanden im anfangs dargestellten Sinn als eine Art durch Training nobilitierter philosophischer Dilettant – hätten ihm dabei auch die strengerer unter seinen Zeitgenossen auf jeden Fall zugestanden. Als solcher hat er seine Vorzüge vor allem im unmittelbar praxisbezogenen Impuls seines Denkens und dessen sprachlicher Vermittlung, nicht so sehr hingegen in der methodischen Strenge und Beweiskraft, der scharfen Begriffsdefinition oder der systematischen Konsistenz. Daß auch dies jedoch wesentliche Elemente auch einer professionell betriebenen Philosophie sein können, haben spätere Philosophen außerhalb der akademischen Schulen immer wieder bewiesen.

Schiller hat darüber hinaus darauf aufmerksam gemacht, daß die Art der Darstellung wissenschaftlicher Erkenntnis an zwei Stellen von kultureller und gesellschaftlicher Bedeutung ist. Sie muß zum ersten bei einem abstrakten Problemen generell eher abgeneigten Publikum erst einmal überhaupt Interesse für die Auseinandersetzung mit philosophischen Themen wecken; und sie muß dafür Zugeständnisse an die Aufnahmebereitschaft und -fähigkeit dieses Publikums machen.<sup>84</sup> Sie soll zum zweiten gewährleisten, daß wissenschaftliche Erkenntnisse nicht nur abstrakt verstanden, sondern in konkrete gesellschaftliche Praxis umgesetzt werden können – bzw., im Falle der Schillerschen Ästhetik, in eine entsprechende ästhetische Praxis sowohl der Hervorbringung wie auch der Rezeption von Kunstwerken. Insofern ist der "philosophische Kopf" als Erscheinungsform eines nicht naiven, sondern elaborierten Dilettantismus eine wichtige Vermittlerfigur zwischen dem harten systemphilosophischen Fachdiskurs, seinen abstrakten Theorien und seinen methodischen Konventionen auf der einen Seite und dem aufklärerischen Diskurs der gebildeten Laien mit seinem Interesse an lebenspraktischer Verwendung von Wissen und seiner Neigung zu eher unterhaltsamen Darstellungsformen auf der anderen Seite.<sup>85</sup> Wichtig ist dabei, daß er nicht mit einem einfachen Popularisierungsdiskurs verwechselt werden darf, in dem die Erkenntnisse der Wissenschaften und der Philosophie für ein unbedarftes Publikum reduktionistisch verkürzt und didaktisch aufbereitet werden. Vielmehr soll die "schöne Schreibart" gewährleisten, daß es zu einer lebendigen Aufnahme, Anwendung und Weiterentwicklung philosophischer Gedanken beim Hörer kommt. Letztlich steht der philosophische Dilettant so bereits im Dienst des kulturphilosophischen Erziehungsprogramms, das die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* dann wenig später ausformulieren werden und das Schiller in *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* aufs engste mit dem Vermittlungsproblem verknüpft:

*Wenn man überlegt, wie viele Wahrheiten als innere Anschauungen längst schon lebendig wirkten, ebe die Philosophie sie demonstrierte, und wie kraftlos öfters die demonstriertesten Wahrheiten für das Gefühl und den*

*Willen bleiben, so erkennt man, wie wichtig es für das praktische Leben ist, diesen Wink der Natur zu befolgen, und die Erkenntnisse der Wissenschaft wieder in lebendige Anschauung umzuwandeln. Nur auf diese Art ist man im Stande, an den Schätzen der Weisheit auch diejenigen Anteil nehmen zu lassen, denen schon ihre Natur untersagte, den unnatürlichen Weg der Wissenschaft zu wandeln.<sup>86</sup>*

## „Körper und Stimme leiht die Schrift den stummen Gedanken“ – Schillers Gedankenlyrik

Der Begriff „Gedankenlyrik“ ist in der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht besonders beliebt und wirkt wahrscheinlich auch auf den nicht-fachlichen Leser nicht direkt „sexy“, wie man heute in der Sprache des Marketings zu sagen pflegt: Um zu denken, braucht man doch nun wirklich keine Gedichte, sondern eher den kühlen, logischen, von Gefühlen vermeintlich freien Geist; und um zu dichten, braucht man ebenso wenig Gedanken, sondern tiefe Gefühle, hohe Begeisterung und allenfalls ein bedeutungsschweres „Erlebnis“. Die Goethesche Erlebnislyrik gilt dabei untergründig als Paradigma für lyrisches Sprechen schlechthin, seine Reinform sozusagen – wobei man leicht vergisst, dass erlebnislyrisch im engeren Sinne auch nur der junge Goethe sprach, der alte hingegen ebenso prototypische gedankenlyrische Werke produzierte. Nach einem so richtig erlebnislyrischen Gedicht Schillers hingegen wird man selbst im durchaus enthusiastisch geprägten Jugendwerk ziemlich vergeblich suchen.<sup>87</sup> Aber abgesehen von solchen immer willkürlichen und über die Zeit recht wandelbaren Kategorisierungsversuchen der Literaturwissenschaft: Was meint Gedankenlyrik eigentlich? Wie sieht es aus mit dem Verhältnis von Denken und Dichten, von „stummen Gedanken“ und verkörperter „Stimme“ im Gedicht, und zwar sowohl im Allgemeinen als auch bei Schiller im Besonderen?

Ich will im Folgenden zunächst einige theoretische Vorüberlegungen zu diesem ungeliebten Begriff anstellen. Dazu werde ich in einem ersten Schritt auf Definitionsversuche der Forschung und Abgrenzungen zu verwandten Gattungen eingehen. Danach werde ich in einem zweiten Schritt einige theoretische Überlegungen Schillers zum Verhältnis von „Idee“ und Gedicht in seinen ästhetischen Schriften darlegen. Schließlich werde ich zwei Beispiele gedankenlyrischer Gestaltung in Gedichten Schillers vorstellen, bevor ich abschließend versuche, die theoretischen Überlegungen und die Analyseergebnisse zusammenzuführen.

### I. Zum Begriff „Gedankenlyrik“: „Die Idee erleuchtet und erwärmt zugleich“

Prinzipiell gibt es zwei Möglichkeiten, Gattungsbegriffe in der Literaturwissenschaft herzuleiten, die beide schon immer benutzt wurden und eine ganz allgemeine wissenschaftstheoretische Unterscheidung widerspiegeln: Man argumentiert entweder deduktiv oder induktiv. Wenn man die erste Möglichkeit wählt – also deduktiv verfährt, vom Allgemeinen zum Besonderen hinabsteigend –, definiert man zunächst theoretisch, was Dichtkunst oder Literatur ist; aus dieser allgemeinen Bestimmung leitet man dann Unterkategorien wie Gattungen ab, die sich möglichst zwingend aus der allgemeinen Bestimmung ergeben sollten. Das Ganze hat den Vorzug eindrucksvoller Logik und Gesetzlichkeit – leider zum Preis einer gewissen Realitätsferne; poetische Texte und deren Verfasser tendieren dazu, sich nicht an Regelbücher zu halten. Argumentiert man hingegen induktiv – also vom Besonderen zum Allgemeinen aufsteigend –, sichtet man zunächst möglichst viele konkret vorliegende dichterische Werke und versucht anschließend daraus ein einleuchtendes und hinreichend differenziertes Regel- und Gliederungssystem zu entwickeln – was den Vorzug stärkerer Realitätsnähe hat, aber leider relativ willkürlich wirken kann und nur zu historisch begrenzt gültigen Kategorien, aber keinen allgemeinen Gesetzen führt. Ich versuche deshalb im Folgenden, beide Verfahren miteinander zu koppeln, um (hoffentlich) die Vorteile zu vereinen und die Nachteile zu vermeiden.

Ich beginne mit dem ersten Verfahren, dem systematisch-deduktiven. Der Begriff „Gedankenlyrik“ wird Mitte des 19. Jahrhunderts in die Poetik eingeführt (also relativ spät im Blick auf unsere Texte), und zwar von Literaturwissenschaftlern und -theoretikern im

Gefolge der Hegelschen Philosophie (also einem der größten vorstellbaren deduktiven philosophischen Systeme schlechthin).<sup>88</sup> Man geht dabei gut hegelianisch davon aus, dass alle literarischen Gattungen als Ausformungen des Verhältnisses von Subjektivität (These) und Objektivität (Antithese) darstellbar sein müssen; dazu muß es, der Hegelschen Dialektik gemäß, Vermittlungsformen geben (Synthese). Vereinfacht gesagt führt das meist dazu, dass die Lyrik der Subjektivität zugeschlagen wird, das Epos der Objektivität, und im Drama als höchster Kunstform beides vermittelt erscheint. Die Gedankenlyrik passt offensichtlich nicht so recht in dieses grob vereinfachte Schema, kann jedoch eingepasst werden; so formuliert beispielsweise der Ästhetiker Moritz Carriere:

*Der Gedanke ist hier nicht wissenschaftlich verbunden, sondern künstlerisch frei, nicht dialektisch vermittelt, sondern unmittelbar in der Seele geboren, und wird ausgesprochen je nach und mit dem Echo das er im Herzen findet. Reflexionen oder Kenntnisse werden nicht zur Belehrung als ein für sich Bestehendes mitgeteilt. Sondern für das Gemüth werden die Gedanken zur Einheit der Empfindung gebracht, und die Idee erleuchtet und erwärmt zugleich, indem sie in ihrer Wirkung auf das Innere dargestellt wird.<sup>89</sup>*

Der „Gedanke“ wird also, das ist zentral, nicht primär oder gar ausschließlich als objektiv verstanden, sondern als subjektive Reflexion „unmittelbar in der Seele geboren“; und er wird nicht zu Belehrungszwecken vorgebracht (das wäre Lehrdichtung, dazu weiter unten Näheres). Vielmehr wird eher seine emotionale Wirkung auf das Subjekt dargestellt als der Gedanke selbst. Bemerkenswerterweise greift Carriere zu Metaphern, um diese Wirkung darzustellen: Die Idee „erleuchtet und erwärmt“ das Gemüt. Man kann wohl davon ausgehen, dass das auch die intendierte Wirkung auf den Leser ist, der nicht eine frostige, vereinzelte Idee auf einem Silberteller poetisch blankpoliert vorgesetzt bekommt, sondern einen enthusiastisch aufgeladenen und emotional eingefärbten Gedanken, den er dann selbst wieder zur subjektiven „Einheit der Empfindung“ in seinem eigenen Gemüt bringen muss.<sup>90</sup>

Bestimmt man den Begriff „Gedankenlyrik“ hingegen empirisch und induktiv aus seiner Geschichte, trifft man als ersten Vorläufer auf die Lehrdichtung. Sie entsteht in der griechischen Antike mit kanonischen Werken wie Hesiods *Erga* (*Werke und Tage*, entstanden um 700 v. Chr.; beschrieben werden die Arbeiten des Landmanns im Verlauf des Jahres); berühmte römische Beispiele sind das große naturphilosophische Lehrgedicht des Lukrez, *De rerum natura* (entstanden im 1. Jh. v. Chr.), Vergils *Georgica* (zwischen 37 und 29 v. Chr.) oder auch die *ars poetica* des Horaz (um 14 v. Chr.), eine einflussreiche Poetik. Dichtung sind diese Werke deshalb, weil sie in Versform verfasst wurden. Der zumeist verwendete Hexameter dient dabei durchaus praktischen Zwecken, da er einprägsam ist; rhythmisierte Sprache merkt man sich einfach leichter. Zudem beginnen diese berühmten antiken Lehrgedichte meist mit dem klassischen Musenanruf, stellen sich also selbst als Werke der Dichtkunst dar. Gleichzeitig präsentieren sie jedoch ganz eindeutig praktische Lehren, seien sie nun agrarischer, astronomischer, medizinischer, philosophischer oder poetischer Natur.

Die antike Lehrdichtung entsteht in einer Zeit, in der wissenschaftliche und poetische Diskurse noch nicht, wie für uns spätestens seit dem 18. Jahrhundert selbstverständlich, voneinander getrennt sind; auch der Dichter als eigenständige Lebensform ist noch nicht erfunden. Erst mit der Verbreitung wissenschaftlicher Sachprosa im engeren Sinne werden Lehrgedichte überflüssig. Stattdessen entsteht nun im 18. Jahrhundert eine philosophische Lehrdichtung: Poetische und wissenschaftliche Autoritäten und „Leuchttürme“ der Aufklärung wie Alexander Pope in England, Voltaire in Frankreich oder Alfred von Haller im deutschen Sprachraum benutzen Gedichte zur Verbreitung aufklärerischer Inhalte. Die bevorzugte Gattung dafür ist die philosophische Ode, die lyrischen Lieblingsmittel sind die Personifizierung von sittlichen Idealen und die moralische Allegorie (in dieser Tradition steht

auch Schiller). Insgesamt kann man damit die Lehrdichtung sowohl historisch als auch systematisch von der Gedankenlyrik absetzen: Gemeinsam ist beiden die Vermittlung gedanklicher Inhalte, wobei jedoch die Lehrdichtung entweder auf konkrete Lehren im Wortsinn oder, wie in der Aufklärung, auf die Vermittlung vor allem moralischer Lehren zielt. Auch die Vorliebe der Lehrdichtung für bestimmte lyrische Formen wie den Hexameter, das Distichon oder das Epigramm wird an die Gedankenlyrik weitergegeben. Demnach besteht der Unterschied vor allem in der Funktion: Lehrdichtung will positiv lehren oder zumindest aufklären; Gedankenlyrik will, nach Carriere, Gedanken emotionalisieren, in ihrer subjektiven Entstehung und Wirkung auf das Gemüt zeigen. Es stellt sich die Frage: Was will Schiller?

## II. Schillers theoretische Fundierung von Gedankenlyrik:

„wie in eine grundlose Tiefe blicken“

Schillers theoretische Schriften bilden ein Korpus von Texten, das sich gegenseitig in vielerlei Hinsicht beleuchtet und ergänzt. Ich werde mich für meine Zwecke nicht auf einen der „großen“ theoretischen Texte beziehen, sondern wähle als Ausgangspunkt seine Rezension *Über Matthissons Gedichte* (1794).<sup>91</sup> Hier legt Schiller relativ komprimiert im Blick speziell auf die Lyrik dar, was er unter derjenigen „symbolischen Operation“ (S. 271) versteht, die der klassizistischen Ästhetik insgesamt zugrunde liegt.<sup>92</sup>

Die Ausgangsfrage ist zunächst, inwiefern die Natur – hier im engeren Sinn als landschaftliche Natur verstanden – ein Gegenstand für die Dichtung ist. Sie ist es nur insoweit, so Schiller, als sie symbolfähig für etwas Menschliches ist:

*Es gibt zweierlei Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen. (S. 271)*

Für uns ist der zweite Punkt von besonderem Interesse, nämlich die „Darstellung von Ideen“. An dieser Stelle wird es etwas komplizierter, weil Schiller nun tiefer in die Begriffskiste seiner bekanntermaßen von Kant geprägten Ästhetik greifen muss; ich versuche den Verlauf der Argumentation in diesem Absatz zu zitieren und gleichzeitig zu paraphrasieren: Wie kommt also der „Ausdruck von Ideen“ ins Gedicht? Zunächst, so Schiller, darf es sich bei diesen Ideen nicht um solche handeln, die „von dem Zufall der Assoziation abhängig“ sind, also nur persönlich, willkürlich, subjektiv. Vielmehr sind der poetischen Darstellung nur solche Ideen würdig, die zwar im Subjekt entstehen, aber nicht etwa zufällig und willkürlich, sondern im Einklang mit den „Gesetzen der symbolisierenden Einbildungskraft“. Wie kann eine Assoziation, ein spontaner Einfall, jedoch gesetzlich sein? Er ist es, so wiederum Schiller, nur bei „tätigen und zum Gefühl ihrer moralischen Würde erwachten Gemütern“, bei denen die „Vernunft“ dem „Spiele der Einbildungskraft“ – der subjektiven Assoziation – nicht einfach „müßig“ zusieht. Vielmehr überprüft sie sozusagen ständig und gewohnheitsmäßig die willkürlich aufsteigenden Ideen darauf, ob sie mit „ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen“ sind – sprich: sich irgendwie eine moralische Idee der Vernunft darin detektieren lässt. Dann und nur dann wird der „tote Buchstabe der Natur“ zu einer „lebendigen Geistersprache“ – der Naturgegenstand hat sich damit als geeignetes Symbol erwiesen; er „entzückt“ gleichzeitig den äußeren „ästhetischen Sinn“ und „befriedigt zugleich den moralischen“ (S. 273). Ideen ohne jegliche moralische Verwendbarkeit hingegen, von nur subjektiv-willkürlicher Relevanz, taugen nicht zu symbolischen Operationen und werden von der inneren Zensur verworfen.

Wie eine solche „symbolische Operation“ der Verwandlung von Naturgegenständen zu Ideen der Vernunft vor sich geht, deutet Schiller in zwei sehr allgemeinen Beispielen zunächst aus dem Bereich von Malerei und Musik an:

*Jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raum oder die Töne in der Zeit aneinander fügen, ist ein natürliches Symbol der innern Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele. (ebd.)*

Das klingt zwar einleuchtend, aber auch ein wenig trivial: Was in Tönen harmonisch klingt, spiegelt eben zwangsläufig die harmonische Seele des Künstlers. Der Dichter hat jedoch gegenüber dem Maler und dem Komponisten noch einen entscheidenden Vorteil: Er kann die darzustellenden Ideen auch begrifflich andeuten, indem er den durch die Darstellung ausgelösten Empfindungen „einen Text unterlegt“ (ebd.); er kann über den „Inhalt“ die darzustellenden Ideen explizit benennen. Gleichwohl, so warnt Schiller, darf der Inhalt gemäß der klassizistischen Ästhetik nicht überbewertet werden, sonst erhält man nämlich wieder nur Lehrdichtung:

*Andeuten mag er jene Ideen, anspielen jene Empfindungen; doch ausführen soll er sie nicht selbst, nicht der Einbildungskraft seines Lesers vorgreifen. Jede nähere Bestimmung wird hier als eine lästige Schranke empfunden, denn eben darin liegt das Anziehende solcher ästhetischen Ideen, daß wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche; der mögliche Gehalt, den er uns hineinzu legen überläßt, ist eine unendliche Größe. (S. 273f.)*

Die Idee, die der Dichter ins Gedicht legt, muss also immer eine „ästhetische“ bleiben und nie eine begrifflich-festgeklopft werden: Sie spielt nur an, deutet nur an – und überlässt es dem Leser, sie durch seine eigene Erfahrung wieder zum Leben zu erwecken, und zwar in so vielen Formen, als es Leser gibt; den spiegelbildlichen Zusammenhang von subjektiver „Empfängnis“ der Idee im Produzenten und ihrer Wiederbelebung im jeweiligen Leser sieht Schiller genauso wie Carriere. Diesen paradigmatischen Belebungsprozess formuliert Schiller knapp und auf den Punkt gebracht auch in einem Distichon (einer altehrwürdige Lehrform) unter dem programmatischen Titel „Dichtungskraft“:

*Daß dein Leben Gestalt, dein Gedanke Leben gewinne,  
Laß die belebende Kraft stets auch die bildende sein. (NA 1, S. 300)*

### III. „Dein Gedanke Leben gewinne“ – Schillers Gedankenlyrik in Beispielen

#### a) *Würde der Frauen*: „und vereinen, was ewig sich flieht“

Wie jedoch äußert sich dieser Vorgang der Belebung von Gedanken durch eine genuin symbolische Operation – Äußeres wird zum sprechenden Zeichen von Innerem, so wie Naturgegenstände zum Äquivalent moralischer Ideen – nun in konkreten Texten?<sup>93</sup> Das will ich im Folgenden exemplarisch an zwei Gedichten zeigen. Eine sehr einsichtige Variante gedankenlyrischen Sprechens führt Schillers von den Zeitgenossen viel verspottetes Gedicht *Würde der Frauen* (1795)<sup>94</sup> vor. Um zunächst kurz zum Inhalt und damit zur begrifflichen Idee zu kommen, die im Gedicht verhandelt wird: Es geht um ein zweifellos auch ideell aufgeladenes Thema, nämlich die Geschlechterdifferenz. Dessen „moralischen“ Wert signalisiert darüber hinaus bereits der Titel, indem von der „Würde“ der Frauen die Rede ist.<sup>95</sup> Dass das gedankliche Thema zudem zumeist hochemotional rezipiert wird, bedarf wohl bis heute keines weiteren Beweises. Insofern ist also der Gegenstand im Blick auf seine



gedankenlyrische Würde sehr gut gewählt, weil er ideelle, anthropologische, emotionale und moralische Aspekte mit einer spezifischen ästhetischen Darstellungsform verknüpft.

Im Folgenden geht es mir ausschließlich um diese ästhetische Darstellungsform, den begrifflichen Inhalt werde ich dazu weitgehend ausblenden.<sup>96</sup> Die ästhetische Form präsentiert sich dem Leser auf den ersten Blick bereits zweigeteilt: Bei insgesamt neun Strophen wechseln kürzere, sechszeilige Strophen (mit längeren Einzelversen) mit längeren achtzeiligen Strophen (die dafür kürzere Einzelverse haben). Dabei werden die kürzeren Strophen schon durch die Einleitungsformel des ersten Verses – „Ehret die Frauen!“ – eindeutig der Frau zugeteilt, während die längeren dem Mann gewidmet sind – „Ewig aus der Wahrheit Schranken / Schweift des Mannes wilde Kraft“, beginnt die zweite Strophe. Offensichtlich werden hier bereits zwei Dinge gleichzeitig voneinander getrennt und miteinander verschränkt: „Die Frauen“ – die (beinahe) durchgängig im Gedicht in der Pluralform adressiert werden – haben zwar längere Einzelverse, aber dafür kürzere Strophen; „der Mann“ (beinahe durchgängig im Singular) äußert sich im Einzelnen (dem Vers) knapper und kürzer, dafür insgesamt länger. Zudem sind den Frauen mehr Strophen gewidmet, da ihnen sowohl die Anfangs- wie auch die Schlusstrophe gelten, die das Gedicht dadurch rahmen. Das könnte man zum einen wiederum durch den Gedichttitel begründen, der ja die Frauenperspektive in den Vordergrund rückt. Führt man außerdem eine kleine mathematische Operation durch (über die der Systematiker Schiller durchaus nicht erhaben war), merkt man: Insgesamt ist das quantitative Geschlechter-Verhältnis tatsächlich beinahe ausgeglichen, da 5 weibliche Strophen à 6 Verse insgesamt 30 Verszeilen ergeben, nur 4 männliche Strophen à 8 Verse insgesamt 32. Als erstes formales Muster ergibt sich damit: Verschränkung und Ausgleich der in den Einzelstrophen durchaus als solche erhaltenen Polaritäten auf der Ebene des Gesamttextes; sowie als zweites: Umrahmung und Umfassung des männlichen Elements durch das weibliche.

Ebenso sofort hörbar ist, dass die Strophen auch ein unterschiedliches Versmaß aufweisen. Die „weiblichen“ Strophen sind vierhebige Daktylen, ein relativ fließendes Versmaß. Zudem weisen die Verse relativ viele Enjambements auf, die den melodischen Eindruck verstärken. Im Reimschema folgt jeweils auf einen Paarreim ein umarmender Reim; Paarreim und umarmender Reim bilden zusammen einen Schweifreim, und damit sozusagen die maximal integrierende Reimform. Die Versenden sind überwiegend weiblich-zweisilbig gereimt, haben jedoch im umarmenden Reim jeweils auch ein männlich-einsilbiges Verspaar.

Die „männlichen“ Strophen hingegen bestehen aus vierhebigen Trochäen; ein energischer, aber auch etwas monoton wirkender Rhythmus. Es gibt zudem keinerlei Enjambements (bis auf eine sprechende Ausnahme). Sie sind durchgehend im Kreuzreim gehalten, dabei alternieren weibliche und männliche Versenden. Dadurch präsentieren sich die „männlichen“ Strophen zum einen regelmäßiger, zum anderen mit einer stärkeren Spannung aufgeladen. Auch auf der Ebene des Versmaßes sind damit die Polaritäten deutlich erkennbar, werden aber ebenso auf dieser Ebene schon in Ansätzen vereint.

Interessant ist nun, was in den beiden Schlusstrophen passiert. Die letzte „männliche“ Strophe stellt mit den abstrakten Nomina „Herrschgebiete“, „Stärke“, „Grimme“, „Begierden“ sowie den Adjektiven „trotzig“, „wild und roh“. „rauhe“ noch einmal explizit die Gewaltsamkeit des männlichen Geschlechtscharakters ganz in den Vordergrund. Allein der letzte Vers lässt eine sanftere Note erklingen: „Waltet, wo die Charis floh“ (V. 56). Mit „Charis“, der griechischen Göttin der Anmut, hat sich schon eine weibliche Gestalt in die „männliche Strophe“ gewagt. Zudem gerät erstmals das gleichmäßig alternierende „männliche“ Versmaß ins Wanken: Anstelle von „**walttet wo die Charis floh**“ liest man doch lieber fließender: „**waltet wo die Charis floh**“, lässt also die zweite Hebung zugunsten einer unregelmäßigen dreifachen Senkung aus.

Die letzte Strophe schließlich lässt schon in der Wortwahl erkennen, dass hier Männliches und Weibliches gleichzeitig anwesend sind: „Bitte“ und „Sitte“ stehen der „Zwietracht“ gegenüber, die „sanfte überredende Bitte“ den „feindlich sich hassenden“ „Kräften“. Das Zauberwort, und zwar nicht nur für diese Strophe, sondern für das gesamte Gedicht ist die „liebliche Form“ im vorletzten Vers (V. 61): In ihr vereinen sich Männliches (die Form) und Weibliches (die Lieblichkeit), indem sie sich „umfassen“; nur sie, die „liebliche Form“, kann nämlich „vereinen, was ewig sich flieht“. Wie sie das tut, deutet noch der allerletzte Vers durch eine winzige Verschiebung im Versmaß an: In „**Und** vereinen, was ewig sich **flieht**“ hat sich am Anfang ein Trochäus eingeschlichen, also ein im Kontext des Gedichtes eindeutig männliches Element, der nun von den fließenden weiblichen Daktylen im wahrsten Sinne des Wortes „umfasst“ wird. Die Geschlechterpolarität wird also bis in winzigste Details herab auf die formale Ebene transponiert und am Ende in eine verschränkende Einheit überführt.<sup>97</sup>

b) *Der Genius*: „Einfach gehst du und still“

Mein zweites Beispiel ist ein Gedicht aus dem gleichen Jahr (1795), das seinem ursprünglichen Titel zufolge ein sozusagen genuin gedankenlyrisches Thema zum Gegenstand hatte: *Der Genius* hieß zunächst *Natur und Schule*<sup>98</sup> – „Schule“ verstanden nicht als konkrete Institution, sondern als Gegenpol des Kulturell-Erlernten im Gegensatz zum Natürlich-Gegebenen. Damit ist die für dieses Gedicht zentrale Polarität angesprochen, seine begriffliche „Idee“, die vom ersten Sprecher als Frage formuliert wird: „Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen / Nur des Systemes Gebälk’ stützen das Glück und das Recht?“ (V. 3/4) Was also ist die Funktion einer als systematisch verstandenen, sozusagen „harten“ Wissenschaft, und zwar nicht im Blick auf Erkenntnis als Zweck an sich selbst oder auf Fortschritt, sondern im Blick auf die Glückseligkeit des Einzelnen und die rechtliche Verfassung des Staates, also genuin moralische Kategorien? Und wiederum wird die Frage nicht nur auf der begrifflichen und der inhaltlichen Ebene, sondern auch durch die ästhetische Darstellung beantwortet – hier jedoch mit dem Thema entsprechend angepassten, anderen Mitteln lyrischer Sprache.

Zunächst handelt es sich bei dem Gedicht um eine Elegie – ebenfalls eine Form mit einer starken gedankenlyrischen Tradition, wie man bei Schiller auch in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* nachlesen kann; im elegischen Ton, so erläutert Schiller dort, wird entweder der Verlust der Natur (dann handelt es sich um eine Idylle) oder die Unerreichbarkeit des Ideals (dann handelt es sich um eine Elegie im engeren Sinne) beklagt. Die Frage des Gedichts hat insofern auch eine geschichtsphilosophische Dimension, wie der *Spaziergang*, die berühmteren Elegie Schillers: Welches Ideal ist der Wissenschaft verloren gegangen?

Beginnen wir zunächst wieder mit etwas Mathematik. Eine Elegie besteht aus Distichen, also jeweils Paaren aus einem Hexameter und einem Pentameter. Die kontrastierenden poetischen Wirkungen beider hat Schiller selbst im berühmten Distichon *Das Distichon* verglichen:

*Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,  
im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.*<sup>99</sup>

Das Gedicht hat insgesamt 27 Distichen, was mathematisch zwar eine Dreiteilung nach 3x9 Strophen nahelegen würde, es ist aber etwas komplizierter aufgebaut. Ziemlich eindeutig weist *Der Genius* zunächst eine Mittelzäsur mit Vers 27/28 auf, die man als das inhaltliche Zentrum bezeichnen könnte; es heißt dort:

*Gleich verständlich für jegliches Herz war die ewige Regel,  
gleich verborgen der Quell, dem sie belebend entfloß.*

Auf der inhaltlichen Ebene wird hier genau das beschworen, was verloren gegangen ist, das verschwundene Ideal also: Es gab eine Zeit, in der die Herzen im Einklang mit Regeln waren, und zwar ohne Reflexion; und diese Einheit hatte Bestand, obwohl die Quelle dieses Einklangs nicht sichtbar war (wie ein System beispielsweise). Das doppelte „gleich“ markiert dabei in der rhetorischen Figur der Anapher eben diese Parallelität von Ursache und Wirkung, dem verborgenen Quell der Einheit und seiner offenbaren Verständlichkeit für das „Herz“ (und nicht den reflektierenden Verstand!) Diese Einheit wird im Gedicht selbst, Schillers geschichtsphilosophischen Grundüberzeugungen getreu, der „goldenen Zeit“ (V. 15) zugeschrieben.

Neben der Zweiteilung gibt es eine fünfgliedrige Feindifferenzierung, wobei die erste und zweite Strophe genauso eng zusammengehören wie vierte und fünfte, während die dritte für sich steht. Der erste Teil erstreckt sich, durch wörtliche Rede eines fragenden „Du“ deutlich markiert, von V. 1 bis V. 15 und formuliert die schon ausgeführte Grundfrage des Gedichts. Im zweiten Teil antwortet ein lyrisches Ich und beschwört für das Du das verlorene Goldene Zeitalter; er endet mit der bereits zitierten Mittelzäsur in V. 28. Mit einem deutlichen Bruch beginnt der kürzeste dritte Teil: „Aber die glückliche Zeit ist dahin!“ Dieser dritte Teil schildert die Zeit der verlorenen Einheit und führt diesen Verlust im Wesentlichen auf das „entwehte Gefühl“ (V. 31) und die „entadelte Brust“ (V. 32) zurück. Auch hier findet sich also eine Wiederholungsfigur in der doppelten Vorsilbe „ent-“, die das Gefühl des Verlustes als Entzug und Entbehrung verstärken soll; „entadelt“ ist zugleich ein Neologismus, der immer besondere Aufmerksamkeit herstellt.

Der vierte Teil setzt an, indem das „Du“ wieder direkt apostrophiert wird: „Hast du Glücklicher, nie den schützenden Engel verloren“ (V. 37). Anschließend wird das „Du“ in mehreren rhetorischen Fragen auf seinen Seelenzustand angesprochen. Der fünfte und letzte Teil beendet das Gedicht mit der Beschwörung einer glücklichen Zukunft, einer neuen Zeit der Einheit nämlich: „O dann gehe du hin in deiner köstlichen Unschuld!“ (V. 45). Auf der inhaltlichen Ebene wird die Frage des Gedichts nach dem Verhältnis von „Natur“ und „Schule“ damit relativ eindeutig beantwortet: Glücklich durch die Wissenschaft wird nur derjenige, der die Wahrheit seiner Erkenntnisse unmittelbar durch seine Gefühle bestätigt bekommt – dessen Gedanken also im Sinne der Schillerschen Gedankenlyrik emotionalisiert werden können und dadurch von moralischer Würde sind. Die Richtigkeit dieser Korrespondenz von Gedanke und Gefühl wird von den Göttern bezeugt, die direkt im unverdorbenen menschlichen Herzen sprechen; die menschliche Erkenntnis darf sich niemals von dieser natürlichen, unreflektierten Einheit ablösen, dann gewährt sie automatisch Wahrheit, Glückseligkeit, Recht und Frieden.

Doch welche ästhetischen Mittel wählt Schiller nun, um dieser Idee zu einer ästhetischen Erfahrung im Gedicht zu verhelfen? Einen Hinweis gibt der bereits erwähnte Parallelismus im „Herz“ des Gedichts. Parallelismen und Chiasmen sind rhetorische Figuren, die Schiller und seinem Denken in dualistischen Polaritäten unmittelbar entgegenkommen und die er deshalb vielfältig verwendet, in diesem Gedicht aber auf besonders aussagefähige Art und Weise. Untersucht man nämlich die einzelnen Teile des Gedichts im Blick auf genau diese rhetorischen Figuren der parallelen oder verkreuzten Wiederholung, zeigt sich folgendes:

Das Gedicht beginnt mit einem Parallelismus in den ersten beiden Zeilen, und zwar in Form einer syntaktisch parallelen Formulierung: „Glaub’ ich‘, sprichst du, dem Wort, das der Weisheit Meister mich lehren, / Das der Lehrlinge Schaar sicher und fertig beschwört?“ (V. 1/2) Parallel gesetzt werden hier also die sich gegenseitig ergänzenden Gegensätze von „Meister“ und „Lehrlingen“. Gefolgt wird dieser Parallelismus von einem Chiasmus in V. 3

und 4: „Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen?“; die folgende Zeile würde genau parallel formuliert lauten: „kann nur des Systemes Gebälk’ das Glück und das Recht stützen?“; statt dessen heißt es aber: „nur des Systemes Gebälk’ / **stützen** das Glück und das Recht“. Der verkreuzende Chiasmus ist deshalb sinnvoll, weil er zum einen die Aufmerksamkeit noch stärker auf die Mittelzäsur des Pentameter legt und sich die ganze Zeile so sehr anschaulich tatsächlich auf das „stützen“ stützt. Zum anderen wird aber bereits subtil angedeutet, dass „Wissenschaft“ und „System“ vielleicht doch nicht ganz parallel zu denken sind, sondern eher miteinander verschränkt werden sollten nach der Art des Chiasmus. Es folgt danach wieder ein Parallelismus in V. 5: „Muß ich dem Trieb mistraun [...], dem Gesetze [...]“; „Trieb“ und „Gesetz“ entsprechen sich damit auf die gleiche Weise wie „Meister“ und „Lehrling“, weisen also eine vergleichbare Komplementarität auf.

Der zweite Teil, die Beschwörung des verlorenen Goldenen Zeitalters, weist ebenfalls eine große Zahl von Parallelismen auf. Viermal beginnt eine Verszeile mit „Da“ (V. 18, 19, 23, 25), um eine Aufzählung von Eigenschaften einzuleiten; viermal fällt das Wort „noch“ (17, 18, 19, 21), um in paralleler Konstruktion den Verlust anzudeuten. Der Parallelismus nimmt hier die Form der Anapher an; offensichtlich ist in diesem Fall die einfache Form der beschwörenden Aufzählung, auch aus der Bibel als „Parallelismus membrorum“ bekannt, bezeichnend für die Einfachheit der beschworenen Zeit. Am Ende der Aufzählung findet sich wiederum ein Chiasmus: „Auf das Wahrhaftige nur / nur auf das Ewige wies?“ (V. 24) Wiederum markiert er eine enge inhaltliche Verbindung, die nicht als einfaches Nebeneinander, sondern eher als Verschränkung gedacht werden muss: Was dem Menschen wahrhaftig anmutet, ist für die Götter ewig; umgekehrt ist Ewigkeit aber keine Kategorie, die vom Menschen aufgefasst werden kann. Besonders bezeichnend jedoch ist eine Unregelmäßigkeit im Versmaß kurz vor dem „Herz“ des Gedichts: „Da **war** kein Profaner, kein **Eingeweihter** zu **sehen**“ (V. 25) hat einen Auftakt, der den Hexameter sprengt. Die Variation entspricht offenbar den „freieren Wellen“ der „menschlichen Brust“ (V. 22), von denen kurz zuvor die Rede war, und die sich anschicken, das „stille Gesetz“ der „Notwendigkeit“ (V. 21) zu individualisieren.

Der kurze Mittelteil, der dem Zustand der Entfremdung von „Natur“ und „Schule“ gewidmet ist, weist bezeichnenderweise keinerlei parallelen Konstruktionen auf: Es ist die Zeit der Willkür, des zerstörten Zusammenhangs, der Vereinzelung der Phänomene. Hingegen beginnt der vierte Teil, der nunmehr den Wissenschaftler beschwört, sofort wieder mit einem Parallelismus: „**nie** den schützenden Engel verloren / **nie** des frommen Instinkts liebende Warnung verwirkt“ (V. 38/39) – „Engel“ und „Instinkt“ sind ebenso komplementär wie zu Beginn „Gesetz“ und „Trieb“. Es folgen vier parallel konstruierte rhetorische Fragen, ein Spiegelbild des zweiten Teils mit seinen wiederholten parallelen Aufzählungen. Sie gipfeln, wie sonst, in einem Chiasmus: „Wird der Empfindungen Streit nie eines Richters bedürfen / Nie den hellen Verstand trüben das tückische Herz“ (V. 43/44). Verkreuzt werden hier die grundlegenden menschlichen Vermögen, die das Gedicht prägen: Empfindung (Herz) und Verstand; sie müssen auf verschränkte Weise, als Wechselwirkung nämlich zusammen wirken, um die Einheit des Menschen zu gewährleisten.

Besonders spannend wird es jedoch wiederum im letzten Teil. Hier gerät nämlich das Versmaß völlig aus dem Rhythmuschema des Distichons. Zeilen wie „Und an alle Geschlechter ergeht ein göttliches Machtwort / Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund / Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen“ (V. 49–51) gehen nicht auf im schematischen Wechsel von Hexameter und Pentameter; verstörend wirkt auch der krasse Zeilensprung vor „Redest“. Der den Sätzen unterliegende Parallelismus ist noch spürbar (das dreimalige „Was“, das zweimalige „Nicht“), aber ebenfalls syntaktisch eher verschleiert. Erst in seinem Schlussvers kehrt das Gedicht zu seinem gleichmäßigen Grundton zurück: „Einfach gehst du und still / durch die eroberte Welt“ (V. 54). Was ist

hier passiert, dass das Gedicht dermaßen aus dem Tritt gerät und gegen alle Distichen-Regeln der Welt verstößt?

Passiert ist, dass der titelgebende „Genius“ gefunden wurde (dem wir übrigens nach allgemeiner Auffassung den Namen „Goethe“ geben dürfen): Es gibt ihn, den unschuldigen, mit sich, der Natur und den Göttern im Einklang fühlenden Denkenden, dessen Empfindungen nie mit seinem „hellen Verstand“ streiten, die „schöne Seele“ unter den Wissenden sozusagen. Und er muss sich nicht an Regeln halten: „Dich kann die Wissenschaft nichts lehren. Sie lerne von dir!“ (V. 46) Auch das Gesetz des Versmaßes, das mit „ehrnem Stab den Sträubenden lenket“ (V. 47), gilt ihm nicht: Was er „thut“, was ihm „gefällt“, ist von sich aus „Gesetz“ (V. 48) – eben weil er sich seiner Macht über die Gemüter nicht bewusst ist, den Gott in seiner Brust nicht bemerkt, sondern „einfach“ und „still“ seinen Weg geht, auch im Versmaß, das sich der Regel mal beugt und mal eben nicht. Die Übereinstimmung wird sogar – aber das mag eine Überinterpretation im Eifer des Gefechts sein – zart angedeutet in einem versteckten Anagramm. Der Gott, der dem Genius „im Busen“ „gebeut“ (V. 52), ist parallel gesetzt zur „Gewalt“ des „Siegels“, das „alle Geister dir beugte“ (V. 53). „Beugte“ ist jedoch ein Anagramm zu „gebeut“<sup>100</sup> – was noch einmal eindrücklich die Gleichrangigkeit von Genius und Gott untermauert: Sie sind nicht nur Alliterationen, sondern sogar Anagramme voneinander. Insgesamt kann man etwas überspitzt sagen, dass das gesamte Gedicht darauf zuarbeitet, am Schluss einen Vers sagen zu können, in dem sich das (wieder) zu erreichende, ideale Verhältnis von „Natur“ und „Schule“ im Genius im Gestus äußerster Einfachheit, ja beinahe Formlosigkeit äußert: „Einfach gehst du und still / durch die eroberte Welt“ – die aber erst im Verlauf des Gedichts sozusagen wiedererobert wurde für den Genius.

#### IV. Gedankenlyrik als angewandte ästhetische Erziehung

Was lässt sich aus diesen Analysen und den theoretischen Vorüberlegungen nun Allgemeineres zum Charakter von Schillers Lyrik gewinnen? Prinzipiell ist es natürlich in jedem Gedicht, sei es erlebnis- oder gedankenlyrisch, eine Ballade oder ein Epigramm, ein Liebes- oder ein Trinklied, die zentrale gestalterische Aufgabe, den darzustellenden Inhalt in eine spezifische Form zu bringen; Formen sind in jedem Gedicht sprechend, nicht nur im gedankenlyrischen. Im gedankenlyrischen sind sie es jedoch auf eine besonders notwendige Art und Weise: Sie allein können dem „stummen Gedanken“, um das Titelzitat aus dem *Spaziergang* aufzugreifen, „Körper und Stimme“ geben können; sie erst verschaffen der (bei Schiller zwingend moralischen) „Idee“ eine sinnlich wahrnehmbare ästhetische Form und damit einen Anknüpfungspunkt für ihre emotionale Anreicherung im Leser des Gedichts (erlebnislyrische Texte hingegen müssen nicht unbedingt emotional angereichert werden, das besorgt normalerweise das Thema selbst!). Das führt bei Schiller zu relativ durchkomponierten, stark rhetorisch strukturierten und nicht unbedingt beim ersten Lesen verständlichen Gedichten, die hohe Ansprüche an die ästhetische Sensibilität und das poetische Kennertum des Lesers/Hörers stellen. Aber das gehört nun einmal zum Programm „ästhetische Erziehung“, das Schiller ja nicht nur als schöne Theorie formuliert, sondern auch praktisch erprobt: „Sentimentalische“, moderne Leser müssen genauso wie der „sentimentalische“ Dichter erst durch die „Schule“ zur „Natur“ zurückgebracht werden.

Ich habe versucht, diese gedankenlyrische Strategie an zwei Beispielen zu illustrieren. *Würde der Frauen* behandelt das Thema der Geschlechterpolarität. Die als solche akzeptierten Unterschiede der beiden Geschlechter werden ästhetisch umgesetzt in verschiedene „Redeweisen“ des Gedichts; aber ebenso werden die Notwendigkeit ihrer Verschränkung, ihrer gegenseitigen Umfassung, ihrer komplementären Zusammengehörigkeit ästhetisch demonstriert. Männer und Frauen sind, um es noch einmal in unserer etwas groben Alltagssprache des Geschlechterkrieges zu sagen, für Schiller tatsächlich von verschiedenen

Planeten – aber es stellt kein Problem dar, wenn Männer nicht zuhören können und Frauen schlecht einparken, so lange klargestellt ist, dass ihre Unterschiedlichkeit keine prinzipielle Unvereinbarkeit ist und auch kein wertendes Unter- oder Überordnungsverhältnis begründet, sondern vielmehr die notwendige Voraussetzung für die in sich komplementäre Ganzheit des menschlichen Geschlechts ist, das eben, als modernes, einparken und zuhören können muss.

Im *Genius* hingegen geht es um das Verhältnis von „Natur“ und „Schule“, von Gefühl und Wissen, Regellosigkeit und Systemhaftigkeit: Hier liegt die entscheidende ästhetische Leistung darin zu zeigen, inwiefern beides parallel ist (oder war), woraus die verlorene Einheit resultiert, und wie beides wieder in Einklang zu bringen wäre. Dazu bedient sich das Gedicht verschiedener Techniken der Parallelisierung, Entgegensetzung, Wiederholung, Verschränkung oder Vereinzelnung sowie gezielter einzelner Regelverstöße. Ein „Genius“ – wie Goethe – hätte es nicht nötig, ein solches Gedicht zu schreiben, da er intuitiv die Regeln aus sich selbst hervorbringt und niemals in Konflikt mit der „Schule“ gerät. Ein sentimentalischer, moderner Dichter hingegen – wie Schiller mit all seiner Neigung zur nicht immer kreativitätsförderlichen Reflexion – muss Gedankenlyrik schreiben, auch wenn es ihm die Leser nicht immer danken. Letztlich jedoch sollten wir auch heute froh sein über alles, was uns den bekanntlich energieaufwendigen, übungsbedürftigen und langwierigen Vorgang des Denkens ab und zu ein wenig erleichtert und vielleicht gar dann und wann mit einem unerwarteten *Gefühl* plötzlicher Einsicht belohnt.

#### Würde der Frauen

- 1 *Ehret die Frauen! Sie flechten und weben  
Himmlische Rosen ins irdische Leben,  
Flechten der Liebe beglückendes Band,  
Und in der Grazie züchtigem Schleier,*  
5 *Nähren sie wachsam das ewige Feuer  
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.*

- Ewig aus der Wahrheit Schranken  
Schweift des Mannes wilde Kraft,  
Unstät treiben die Gedanken*  
10 *Auf dem Meer der Leidenschaft.  
Gierig greift er in die Ferne,  
Nimmer wird sein Herz gestillt,  
Rastlos durch entleg'ne Sterne  
Jagt er seines Traumes Bild.*

- 15 *Aber mit zauberisch fesselndem Blicke  
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,  
Warnend zurück in der Gegenwart Spur.  
In der Mutter bescheidener Hütte  
Sind sie geblieben mit schaamhafter Sitte,*  
20 *Treue Töchter der frommen Natur.*

*Feindlich ist des Mannes Streben,  
Mit zermalmender Gewalt  
Geht der wilde durch das Leben,*

*Ohne Rast und Aufenthalt.*  
25 *Was er schuf, zerstört er wieder,  
Nimmer ruht der Wünsche Streit,  
Nimmer, wie das Haupt der Hyder,  
Ewig fällt und sich erneut.*

*Aber, zufrieden mit stillerem Ruhme,*  
30 *Brechen die Frauen des Augenblicks Blume,  
Nähren sie sorgsam mit liebendem Fleiß,  
Freier in ihrem gebundenen Wirken,  
Reicher als er in des Wissens Bezirken  
Und in der Dichtung unendlichem Kreis.*

35 *Streng und stolz sich selbst genügend,  
Kennt des Mannes kalte Brust,  
Herzlich an ein Herz sich schmiegend,  
Nicht der Liebe Götterlust,  
Kennet nicht den Tausch der Seelen,*  
40 *Nicht in Thränen schmilzt er hin,  
Selbst des Lebens Kämpfe stählen  
Härter seinen harten Sinn.*

*Aber, wie leise vom Zephyr erschüttert  
Schnell die äolische Harfe erzittert,*  
45 *Also die fühlende Seele der Frau.  
Zärtlich gängstigt vom Bilde der Qualen,  
Waltet der liebende Busen, es strahlen  
Perlend die Augen von himmlischem Thau.*

*In der Männer Herrschgebiete*  
50 *Gilt der Stärke trotzig Recht,  
Mit dem Schwert beweist der Scythe,  
Und der Perser wird zum Knecht.  
Es befehlen sich im Grimme  
Die Begierden wild und roh,*  
55 *Und der Eris rauhe Stimme  
Waltet, wo die Charis flob.*

*Aber mit sanft überredender Bitte  
Führen die Frauen den Scepter der Sitte,  
Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,*  
60 *Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,  
Sich in der lieblichen Form zu umfassen,  
Und vereinen, was ewig sich fliebt.*

#### Der Genius

1 *„Glaub’ ich“; sprichst du, „dem Wort, das der Weisheit Meister mich lehren,  
„Das der Lehrlinge Schaar sicher und fertig beschwört?  
„Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen,*

- „Nur des Systemes Gebälk' stützen das Glück und das Recht?  
 5 „Muß ich dem Trieb mistraun, der leise mich warnt, dem Gesetze,  
 „Das du selber, Natur, mir in den Busen geprägt,  
 „Bis auf die ewige Schrift die Schul' ihr Siegel gedrückt,  
 „Und der Formel Gefäß bindet den flüchtigen Geist?  
 „Sage du mir's, du bist in diese Tiefen gestiegen,  
 10 „Aus dem modrigten Grab kamst du erhalten zurück,  
 „Dir ist bekannt, was die Gruft der dunklen Wörter bewahrt,  
 „Ob der Lebenden Trost dort bey den Mumien wohnt.  
 „Muß ich ihn wandeln, den nächtlichen Weg? Mir graut, ich bekenn' es!  
 „Wandeln will ich ihn doch, führt er zu Wahrheit und Recht.«  
 15 Freund, du kennst doch die goldene Zeit, es haben die Dichter  
 Manche Sage von ihr rührend und kindlich erzählt,  
 Jene Zeit, da das Heilige noch im Leben gewandelt,  
 Da jungfräulich und keusch noch das Gefühl sich bewahrt,  
 Da noch das große Gesetz, das oben im Sonnenlauf waltet  
 20 Und verborgen im Ey reget den hüpfenden Punkt,  
 Noch der Notwendigkeit stilles Gesetz, das stätige, gleiche,  
 Auch der menschlichen Brust freiere Wellen bewegt,  
 Da nicht irrend der Sinn und treu, wie der Zeiger am Uhrwerk,  
 Auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies? –  
 25 Da war kein Profaner, kein Eingeweihter zu sehen,  
 Was man lebendig empfand, ward nicht bei Toten gesucht,  
 Gleich verständlich für jegliches Herz war die ewige Regel,  
 Gleich verborgen der Quell, dem sie belebend entfloß.  
 Aber die glückliche Zeit ist dahin! Vermessene Willkür  
 30 Hat der getreuen Natur göttlichen Frieden gestört.  
 Das entweibte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter,  
 Und das Orakel verstummt in der entadelten Brust.  
 Nur in dem stilleren Selbst vernimmt es der horchende Geist noch,  
 Und den heiligen Sinn hütet das mystische Wort.  
 35 Hier beschwört es der Forscher, der reines Herzens hinabsteigt,  
 Und die verlorne Natur giebt ihm die Weisheit zurück.  
 Hast du, Glücklicher, nie den schützenden Engel verloren,  
 Nie des frommen Instinkts liebende Warnung verwirkt,  
 Mahlt in dem keuschen Auge noch treu und rein sich die Wahrheit,  
 40 Tönt ihr Rufen dir noch hell in der kindlichen Brust,  
 Schweigt noch in dem zufriednen Gemüth des Zweifels Empörung,  
 Wird sie, weißt du's gewiß, schweigen auf ewig nie heut,  
 Wird der Empfindungen Streit nie eines Richters bedürfen,  
 Nie den hellen Verstand trüben das tückische Herz –  
 45 O dann gehe du hin in deiner köstlichen Unschuld,  
 Dich kann die Wissenschaft nichts lehren. Sie lerne von dir!  
 Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,  
 Dir nicht gilt's. Was du thust, was dir gefällt, ist Gesetz,  
 Und an alle Geschlechter ergeht ein göttliches Machtwort,  
 50 Was du mit beiliger Hand bildest, mit heiligem Mund  
 Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen,  
 Du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen gebeut,  
 Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget,



*Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.*

Kulturelles Gedächtnis um 1800  
Die ethische und ästhetische Neufunktionalisierung der Antike  
in Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands*

Seit Jan und Aleida Assmann in den 90er Jahren den Begriff des "kulturellen Gedächtnisses" anhand der Untersuchung ägyptischer Hochkulturen entwickelt haben<sup>101</sup>, geistert dieser durch die geistes- und kulturwissenschaftlichen Debatten. Seine enorme Verbreitung hängt wohl damit zusammen, daß er so unmittelbar anschaulich ein Phänomen formuliert, das zunehmend ins Zentrum auch öffentlicher Aufmerksamkeit geraten ist, nämlich das Bedürfnis hochentwickelter Gesellschaften nach identitätsstiftender Erinnerung, gerade im Angesicht der überwältigenden Normierungstendenzen der globalisierten Weltgesellschaft. Dabei wird der Begriff meistens mehr oder weniger als eine Art Metapher benutzt: Denn wer oder was soll eigentlich das Trägermedium eines "kulturellen Gedächtnisses" sein? Offensichtlich ein Kollektiv – entweder die Menschheit in ihrer Gesamtheit, oder nationale oder historische Gruppen. Wie ein Kollektiv allerdings ein Gedächtnis im engeren Sinne haben soll – das ja gebunden ist an eine bestimmte neuronale Architektur eines physisch vorhandenen Gehirns –, ist schwer vorstellbar.<sup>102</sup>

Nun könnte man sich ja auch damit abfinden, daß das "kulturelle Gedächtnis" eben eine besonders gelungene Metapher ist, die eigentlich individuelle und physisch basierte Speicher- und Abrufprozeduren von persönlicher Erinnerung auf kollektive und medial basierte Speicher- und Abrufprozeduren von kulturellem Wissen abbildet. Man stünde damit im Einklang mit so renommierten Forschern wie Niklas Luhmann, der definierte:

*Kultur ist [...] das Gedächtnis sozialer Systeme, vor allem des Gesellschaftssystems,*<sup>103</sup>

oder eben Jan Assmann:

*Das Gedächtnis ist Ursprung und Fundament der Kultur.*<sup>104</sup>

Ich will jedoch im folgenden versuchen, die Metapher ein wenig wörtlicher zu nehmen; und ich werde diesen Versuch an einem konkreten Beispiel aus einer kulturgeschichtlich besonders relevanten Schwellenzeit demonstrieren. Es ist in der neueren Kulturwissenschaft und –geschichte unbestritten, daß sich "um 1800" erstmals in der abendländischen Geistesgeschichte ein differenzierter und reflektierter Kulturbegriff ausgebildet hat.<sup>105</sup> Gleichzeitig entsteht auch ein Bewußtsein dafür, daß diese Kultur eine Geschichte und vielfältige Überlieferungstraditionen hat.<sup>106</sup> Damit liegt die Frage nahe, ob diese einschneidenden Veränderungen im kulturellen Bewußtsein nicht vielleicht auch zu entsprechenden Veränderungen im Umgang mit dem kulturellen Symbolinventar geführt haben. Solche Veränderungen seien nämlich, so auch Jan Assmann, nicht nur eine Folge von langfristigen medialen Revolutionen – also beispielsweise der Umstellung der Überlieferung von Oralität auf Literalität oder der Erfindung und Ausbreitung des Buchdrucks.<sup>107</sup> Ihre tieferen Gründe seien vielmehr auch in konkreten kulturellen Konstellationen selbst zu suchen. Es gelte deshalb "diese Verhältnisse in ihrer jeweiligen historischen Konkretisierung zu verdeutlichen – etwa im Griechenland des 6.-4. Jahrhunderts, im europäischen Mittelalter oder um 1800".<sup>108</sup>

Diesem Hinweis folgend, will ich das "kulturelle Gedächtnis um 1800" auf eine sehr konkrete literaturhistorische Konstellation in Weimar im Jahr 1788/89 beziehen und auf ein Thema, das mit dem "kulturellen Gedächtnis" der abendländischen Hochkultur aufs engste verknüpft ist, nämlich die Beschäftigung mit der Antike. Ich will im folgenden danach fragen, was diese Auseinandersetzung mit der Antike für das "kulturelle Gedächtnis" um 1800 bedeutet; ob sich in ihrem Gefolge spezifische Veränderungen nicht nur in den semantischen Inhalten und symbolischen Formen dieses Gedächtnisses, sondern auch im Zugriff auf diese und in der Funktion des kulturellen Gedächtnisses für die Identitätsbildung nachweisen lassen. Dazu werde ich als Exempel Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands* benutzen, das direkt nach seinem

Erscheinen eine heftige Debatte über den "richtigen" Umgang mit dem antiken Mythos auslöste. Ich stelle dazu das Gedicht zunächst kurz vor und gehe dann auf die Kritik der Zeitgenossen ein. Abschließend werde ich versuchen, die dabei gewonnenen Ergebnisse sowohl in Assmannschen Termini des kulturellen Gedächtnisses als auch in Bezug auf einen individuellen, neurophysiologisch basierten Gedächtnisbegriff darzustellen.<sup>109</sup>

Die erste Fassung der *Götter Griechenlands* schrieb Schiller zu Beginn des Jahres 1788.<sup>110</sup> Ein halbes Jahr zuvor hatte er sich in Weimar niedergelassen. Er war in dieser Zeit häufig Hausgast bei Wieland, der gerade an seiner Lukian-Übersetzung arbeitete.<sup>111</sup> Schiller liest darin und ist begeistert; er studiert auch intensiv Homer und Euripides. Im August 1788 äußert er sogar gegenüber seinem Freund Körner den Vorsatz, in nächster Zeit nur noch klassische Autoren zu lesen; er erhoffe sich davon "wahre Simplicität – und vielleicht Classicität" für seinen Stil. Ebenfalls in dieser Zeit erscheint seine Rezension der Goetheschen *Iphigenie*, in der es einleitend heißt:

*Man kann dieses Stück nicht lesen, ohne sich von einem gewissen Geiste des Altertums angeweht zu fühlen, der für eine bloße, auch die gelungenste Nachahmung, viel zu wahr, viel zu lebendig ist. Man findet hier die imponierende große Rube, die jede Antike so unerreichbar macht, die Würde, den schönen Ernst, auch in den höchsten Ausbrüchen der Leidenschaft.*<sup>112</sup>

Das alles ist kein Zufall. Schiller arbeitet sich intensiv und gezielt in die Literatur der griechischen Antike ein; er bemüht sich dabei sowohl um den Stil als auch um den "Geist" des Altertums. Und es geht ihm dabei nicht um gelehrte *imitatio* der Alten – und sei es auch die "gelungenste" –; sondern um deren "lebendige" Aneignung.<sup>113</sup>

Begleitend zu diesen Studien entstehen *Die Götter Griechenlands*. Das Gedicht erscheint in Wielands *Teutschem Merkur* im März 1788. Es ist, wie die meisten gedankenlyrischen Texte Schillers, ein langes Gedicht mit 25 Strophen à acht Zeilen<sup>114</sup>; seine Grundthese exponiert Schiller bereits relativ vollständig in den ersten drei Strophen:

*Da ihr noch die schöne Welt regiertet,  
an der Freude leichtem Gängelband  
glücklichere Menschenalter führtet,  
schöne Wesen aus dem Fabelland!  
Ach! da euer Wonnedienst noch glänzte,  
wie ganz anders, anders war es da!  
Da man deine Tempel noch bekränzte,  
Venus Amathusia!*

*Da der Dichtkunst malerische Hülle  
sich noch lieblich um die Wahrheit wand! -  
Durch die Schöpfung floß da Lebensfülle,  
Und, was nie empfinden wird, empfand.  
An der Liebe Busen sie zu drücken,  
gab man höhern Adel der Natur.  
Alles wies den eingeweyhten Blicken,  
alles eines Gottes Spur.*

*Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen,  
seelenlos ein Feuerball sich dreht,  
lenkte damals seinen goldnen Wagen  
Helios in stiller Majestät.  
Diese Höhen füllten Oreaden,  
eine Dryas starb mit jenem Baum,*

*aus den Urnen lieblicher Najaden  
sprang der Ströme Silberschaum.<sup>115</sup>*

Die Welt des antiken Mythos wird programmatisch im ersten Vers als "schöne Welt" eingeführt. Sie wird beherrscht von "Venus Amathusia", die durch das Beiwort nicht nur als Göttin der Liebe, sondern speziell der Schönheit benannt wird. Im Hintergrund steht offensichtlich die Idee Arkadiens, des goldenen Zeitalters, in dem Mensch und Natur noch in Eintracht miteinander und den Göttern lebten. Schiller versieht diesen alten Topos jedoch mit eigenwilligen Akzenten. Zum einen ist Arkadien auch das Reich der Freude, des Glücks, der *empfundenen* "Lebensfülle" – also ein gefühltes Paradies, wo selbst die "fühllose" Natur zur Empfindung ihrer selbst kommt. Zum zweiten ist Arkadien derjenige Ort, in dem die "Dichtkunst" noch nicht von der "Wahrheit" getrennt war, wo die Dichter also sozusagen die Weisheit gepachtet hatten. Dies alles ist nun im Gegenbild der Gegenwart, das die dritte Strophe einführt, nicht mehr der Fall: Die Weisen (die Schulgelehrten) haben das Wissen an sich gerissen; und die Erde ist ein "seelenloser Feuerball" geworden, empfindet also nicht mehr.

Die Strophen vier bis zehn bringen weitere Beispiele für diesen arkadischen Zustand und beschwören dazu geballt mythologisches Personal herauf.<sup>116</sup> Dabei werden weitere Kennzeichen des goldenen Zeitalters akzentuiert. Es war auch diejenige Zeit, in der Götter und Menschen über die Heroen eng miteinander verbunden waren:

*Zwischen Menschen, Göttern und Heroen  
knüpfte Amor einen schönen Bund.  
Sterbliche mit Göttern und Heroen  
baldigten in Amathunt.<sup>117</sup>*

Und es war diejenige Zeit, in der die Künstler noch göttliche Ideale gestalten konnten:

*Himmlich und unsterblich war das Feuer,  
Das in Pindars stolzen Hymnen floß,  
niederströmte in Arions Leier,  
In den Stein des Phidias sich goß.<sup>118</sup>*

Das arkadische Lebensgefühl gipfelt schließlich in der zehnten Strophe in einem großen Fest, das Dionysos als "großer Freudebringer" anführt. Danach jedoch verdüstert die Gegenwart immer stärker das helle Licht Arkadiens. An die Stelle der vielen Götter der Mythologie ist nun der eine Gott des Christentums getreten:

*Einen zu bereichern, unter allen,  
mußte diese Götterwelt vergehn.<sup>119</sup>*

Dieser eine Gott ist zudem in diesem Gedicht wahrlich kein Gott der Freude. Er offenbart sich weder in der "Sinnenwelt" der Natur noch im "Ideenlande" des Geistes; er verspricht für das jenseitige Leben nur "fremde, nie verstandene Entzücken".<sup>120</sup> Vor allem aber hat er das "lebenswarme Bild"<sup>121</sup> der fühlenden Natur zerstört; von ihr heißt es nun:

*gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,  
dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere  
die entgötterte Natur!<sup>122</sup>*

Damit sind schließlich auch die Menschen keine Ebenbilder Gottes mehr und ebenso wenig wie die Künstler noch der Erhebung zum Ideal fähig:

*Bürger des Olymps konnt' ich erreichen,  
jenem Gotte, den sein Marmor preißt,  
konnte einst der hohe Bildner gleichen;*

*Was ist neben Dir der höchste Geist  
derer, welche Sterbliche gebahren?  
Nur der Würmer Erster, Edelster.  
Da die Götter menschlicher noch waren,  
waren Menschen göttlicher.*<sup>123</sup>

Das Gedicht endet mit einer Art Ultimatum des Dichters an den christlichen Gott als "Werk und Schöpfer des Verstandes"<sup>124</sup>: Entweder er soll den Dichter mit entsprechenden Mitteln ausstatten, um seiner Bildlosigkeit und Fühllosigkeit gerecht werden zu können; oder aber er soll Venus Amathusia, die Göttin der Schönheit und der Freude, zurückbringen.<sup>125</sup>

Direkt nach der Veröffentlichung im *Mercur* erhebt sich ein öffentlicher Aufschrei. Die Kritiker stürzen sich auf diejenigen Passagen, in denen das Christentum, teilweise implizit, teilweise explizit, kritisiert wird. Den wesentlichen Angriff führt Friedrich Graf Stolberg im August im *Deutschen Museum*. Stolberg sieht zwar das "poetische Verdienst" des Gedichts, wendet aber ein: "der wahren Poesie letzter Zweck ist nicht sie selbst". Ihre eigentliche Bestimmung vielmehr sei "Wahrheit zu zeigen" – nämlich die der christlichen Religion im Gegensatz zu der "gröbsten Abgötterei" und dem "traurigsten Atheismus" der "griechischen Fantasie".<sup>126</sup>

Die Verteidigung gegen diesen Vorwurf ist gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr allzu schwer zu führen. Schiller beauftragt damit Körner, der in seiner Abhandlung *Über die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffes* Schillers Umgang mit dem Mythos rechtfertigt.<sup>127</sup> In ihrem Briefwechsel arbeiten Schiller und Körner jedoch in dieser Zeit gemeinsam den eigentlichen Kern ihrer Antwort aus.<sup>128</sup> Der wahren Poesie letzter Zweck, so könnte man Stolbergs Formulierung aufnehmen, ist nämlich doch sie selbst; so schreibt Schiller im Dezember 1788 an Körner in einer der frühesten Formulierungen des klassischen Autonomieprogramms:

*Kurz, ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst d.h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf, und keiner andern Forderung unterworfen ist. Hingegen glaube ich auch festiglich, daß es gerade auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen muß, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läßt.*<sup>129</sup>

Im Laufe der Jahre 1788 und 1789 erscheinen eine Reihe weiterer Veröffentlichungen bekannter und weniger bekannter Autoren, die auf das Gedicht explizit Bezug nehmen.<sup>130</sup> Die Debatte zieht sich noch über Jahre weiter. Wilhelm von Humboldt schreibt schließlich in *Über Religion*:

*Der Dichter wählt darin den Gesichtspunkt der Kunst, des sinnlich Schönen, und des sittlich Schönen, insofern es durch jenes ausgedrückt wird. Aus diesem Gesichtspunkt allein vergleicht er die Religion der Alten und die unsre, den Einfluß, den beide auf Sittlichkeit und Glückseligkeit haben.*<sup>131</sup>

Humboldt nimmt damit zum einen die eigene Rechtfertigung Schillers gegenüber den Atheismus-Vorwürfen auf. Schiller hatte nämlich beklagt, daß sich seine Darstellung ganz und gar nicht gegen das Christentum im allgemeinen richte, sondern nur gegen eine ganz bestimmte Interpretation:

*Der Gott, den ich in den Göttern Griechenlands in Schatten stelle ist nicht der Gott der Philosophen, oder auch nur das wohlthätige Traumbild des großen Haufens, sondern es ist eine aus vielen gebrechlichen schiefen Vorstellungen zusammen gefloßne Mißgeburt.*<sup>132</sup>

Der einseitig negativen Darstellung des Christentums entspreche auf der anderen Seite auch eine einseitig positive Darstellung des griechischen Mythos, von dem er nur die "lieblichen Eigenschaften" akzentuiert habe. Es kommt also auf den Blickwinkel der Betrachtung an; und der ist, so formuliert Humboldt in einer Lieblingsmetapher des 18. Jahrhunderts, ein ästhetischer, nämlich der "Gesichtspunkt der Kunst".<sup>133</sup> Doch Humboldt geht noch einen Schritt weiter: Nicht nur als autonomes Kunstwerk ist das Gedicht in sich selbst gerechtfertigt, sondern gerade durch seine sowohl ethische als auch ästhetische Dimension; es thematisiere nämlich "sittliche

Schönheit", insofern sie durch "sinnliche Schönheit" ausgedrückt werden kann.<sup>134</sup> Es geht also um das Bündnis von Schönheit und Wahrheit, das Schiller nicht nur in der Antike findet, sondern auch für seine eigene Dichtkunst fruchtbar zu machen versucht; es geht letztlich um die Begründung von Humanität im Medium der Dichtkunst, die wieder "vergöttlicht", wo eine allzu einseitig rational verstandene Aufklärung "entgöttlicht" hatte.

Mit dieser Idee der ästhetischen Neubegründung von Humanität aus dem Geist der Antike – und speziell der Mythologie - steht Schiller um diese Zeit nicht allein. Im Jahr 1787 hatte Herder den dritten Teil seiner *Ideen einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* veröffentlicht, in dem im 13. Band die griechische Kultur behandelt wird. Und auch Herder möchte angesichts der Fülle und Lebendigkeit der Kulturzeugnisse am liebsten zum Dichter werden:

*Ich möchte, wie ein Dichter, den weithinsehenden Apoll und die Töchter des Gedächtnisses, die alleswissenden Musen, anrufen; aber der Geist der Forschung sei mein Apoll und die Parteilose Wahrheit meine belebende Muse.*<sup>135</sup>

Hier taucht immerhin zum ersten Mal in diesem Zusammenhang der Terminus "Gedächtnis" auf, bezeichnenderweise in enger Verbindung mit der Dichtkunst: Die Musen sind die Töchter des Gedächtnisses; in der Kunst erlangt die Überlieferung auch für Herder eine besondere Lebendigkeit. Doch auch so ist sein Lobpreis der griechischen Kultur nicht gerade "parteilos" im modernen Sinn: So preist er die griechische Mythologie als die "reichste und schönste auf der Erde".<sup>136</sup> Und erwähnt in diesem Zusammenhang die gleichen Merkmale, die auch Schillers Arkadien aufweist. Zum ersten werden in der Mythologie Götter und Menschen einander angenähert:

*Alles hing an der kühnen Idee, daß Götter mit ihnen verwandte, höhere Menschen und Helden niedere Götter seien; diesen Begriff aber hatten ihre Dichter gebildet.*<sup>137</sup>

Damit kommt – zum zweiten - den Dichtern auch hier bei der Überlieferung des Mythos eine besondere Rolle zu. So wird beispielsweise Homer bleibende zivilisatorische Bedeutung für seine Nation und die gesamte Menschheit zugesprochen, er habe selbst "die neueren Völker Europa's aus der Barbarei gezogen".<sup>138</sup> Zum dritten schließlich profitiere die Überlieferung der griechischen Antike besonders von dem exzeptionellen "Genius des Schönen", der selbst ihre mageren Reste noch unübersehbar präge und ihr endgültiges Vergessen verhindere:

*denn da die größten Wunder dieser Art längst zerstört sind, bewundern und lieben wir noch ihre Trümmer und Scherben.*<sup>139</sup>

Bei Herder findet sich also der gleiche Konnex von schöner, belebter Welt – engerer Verbindung von Göttern und Menschen – und Überlieferung durch die Dichtung wie bei Schiller. Noch weiter wird dieser Zusammenhang bei Karl Philipp Moritz in seiner *Götterlehre* (1791) getrieben.<sup>140</sup> Moritz eröffnet die *Götterlehre*, indem er ebenfalls einen neuen "Gesichtspunkt", eine neue Perspektive auf die antike Mythologie einführt:

*Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden. Als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben.*<sup>141</sup>

In der Mythologie hat sich die menschliche Einbildungskraft also sowohl eine eigene Sprache als auch eine eigene Welt geschaffen. Diese ist von der Realität, dem "Zusammenhange der wirklichen Dinge", deutlich abgegrenzt; sie hat ihre eigenen Gesetze, sie ist in sich selbst autonom. Dabei weist sie die schon von Schiller und Herder vertrauten Charakteristika auf: Menschen und Götter werden einander angenähert, die gesamte Natur wird durch die Schönheit wieder belebt:

*Die Einbildungskraft belebt die Quellen, Haine und Berge. Unter dem Bilde der Gottheit wird zuletzt die ganze leblose Natur geweiht, in welche der Mensch so innig sich verweht fühlt und sich so nahe an sie schließt, daß durch dies Band die Götter- und Menschenwelt ein schönes Ganze wird.<sup>142</sup>*

Schließlich durchläuft die Mythologie bei Moritz auch eine genetische Bewegung, hin vom Groben, Ungeschlachten, Chaotischen, der Welt der Titanen zu immer feineren Differenzierungen und Bildungen der Götter. In diesem Zusammenhang taucht dann ein neuer Terminus auf, der wiederum ästhetische und ethische Relevanz hat:

*Gerade die Vermeidung des Ungebeuren, das edle Maß, wodurch allen Bildungen ihre Grenzen vorgeschrieben wurden, ist ein Hauptzug in der schönen Kunst der Alten.<sup>143</sup>*

Schiller, um zu den *Göttern Griechenlands* zurückzukehren, hat an seinem eigenen Gedicht ähnliches geschätzt: die "gemäßigte Begeisterung" und eine "edle Anmuth mit einer Farbe von Wehmuth" schienen ihm seine Hauptverdienste; einzelne Stellen zudem seien ihm "weniger der Gedanken wegen, als wegen des Geists der sie eingab und wie ich glaube darinn athmet"<sup>144</sup> wichtig. Trotzdem nimmt Schiller auch einen Teil der Kritik an dem Gedicht auf - vor allem diejenige Goethes, der es für zu lang hält - und überarbeitet es. Die zweite Fassung hat statt 25 Strophen nur noch 16; gekürzt hat Schiller vor allem in der ersten Hälfte, die die positiven Einzelbilder aus der griechischen Mythologie aneinanderreicht. Dadurch ist insgesamt die Antithetik eher schärfer ausgeprägt und der elegische Charakter stärker geworden. Hinzugekommen sind zwei neue Strophen, darunter die Schlußstrophe. Sie lautet nun:

*Ja sie kehrten heim, und alles Schöne,  
Alles Hobe nahmen sie mit fort,  
Alle Farben, alle Lebenstöne,  
Und uns blieb nur das entseelte Wort.  
Aus der Zeitfluth weggerissen schweben  
Sie gerettet auf des Pindus Höhn,  
Was unsterblich im Gesang soll leben,  
Muß im Leben untergehn.<sup>145</sup>*

Gegenüber dem vorwurfsvoll-anklagenden Ton der ersten Fassung ist hier ein eher resignierter Ton eingekehrt: Die antiken Götter sind unwiederbringlich verschwunden; sie haben "alles Schöne" mitgenommen und den Menschen nur das "entseelte Wort" – eine unbelebte Sprache der Vernunft, nicht der Phantasie – zurückgelassen. Damit jedoch, so unterstellt nun die vielzitierte Schlußwendung, erfüllen sie ein universelles Gesetz: "Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muß im Leben untergehn". An dieser Zeile haben sich die Interpreten abgearbeitet. Auf der Oberfläche könnte man sie als eine paradigmatische Formulierung der klassischen Autonomieästhetik lesen: Leben und Kunst sind unvereinbar; das Kunstwerk muß sich zum Ideal erheben, das kann es aber nur, indem es zeitlos, eben unsterblich, wird. Wolfgang Frühwald hat jedoch eine stärker textimmanente, poetologische Deutung vorgelegt, die für die hier verfolgte Fragestellung noch ertragreicher ist.<sup>146</sup> Frühwald geht dabei von dem ziemlich singulären Phänomen aus, daß Schiller in seiner Ausgabe der *Gedichte* von 1803 beide Fassungen aufnimmt und die frühere mit einem Vermerk "für die Freunde der ersten Fassung" versieht. Damit, so Frühwald, dokumentiere Schiller gleichzeitig seinen eigenen Erkenntnisprozeß, der sich in der Umarbeitung zur zweiten Fassung vollzog, für den Leser. Die zweite Fassung müsse dabei als ästhetisch vollendeter gelten, da das Gedicht nun insgesamt eine Elegie geworden sei. Schiller habe damit im Arbeitsprozeß selbst eine elegische Erfahrung gemacht: Auch sein eigenes Gedicht mußte untergehen, weil die naive Einheit von Natur und Kunst nicht einfach wiederherstellbar ist, sondern nur noch als verloren beklagt werden kann; er mußte seinen früheren Text verloren geben, um nun im späteren unsterblich werden zu können.

Ich denke, der besondere Witz an dieser etwas spitzfindigen poetologischen Deutung für meine Fragestellung ist, daß sie die Neufunktionalisierung des kulturellen Gedächtnisses in einem konkreten Arbeitsprozeß zeigt: Es geht nicht darum, die antike Mythologie einfach wiederzubeleben oder allegorisch auszuschlachten, sondern darum, sie umzufunktionieren, einen neuen "Gesichtspunkt" für ihre Betrachtung zu finden. Das, was anfangs noch eine Art gelehrtes Inventar ist – die griechische Mythologie mit all ihren Götternamen, -bildern und –geschichten – wird dabei umgebildet zu einem ästhetischen Modellfall. Ich will im folgenden abschließend versuchen, diesen Prozeß der Neufunktionalisierung des kulturellen Gedächtnisses wie angekündigt zusammenfassend darzustellen, indem ich sie sowohl auf Assmanns Theorie des kulturellen Gedächtnisses als auch auf einen individuellen Gedächtnisbegriff beziehe.<sup>147</sup>

In *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität* hat Jan Assmann sechs Merkmale des kulturellen Gedächtnisses angegeben.<sup>148</sup> Ich gehe diese Punkte einzeln am Beispiel Schillers durch und rekapituliere dabei das bereits Gesagte:

1) Das kulturelle Gedächtnis ist – und das ist wohl bei Assmann der wichtigste Punkt – identitätskonkret<sup>149</sup>; es dient der Stabilisierung der Identität von Gruppen nach innen und deren Abgrenzung gegen andere nach außen. Diese Identitätskonkretheit ist auch für das individuelle Gedächtnis ein wichtiger Aspekt: Wäre doch ohne Erinnerung der eigenen Lebensgeschichte im sogenannten "episodischen Gedächtnis"<sup>150</sup> keine persönliche Identität denkbar.<sup>151</sup>

Bezogen auf Schiller heißt das: Ich habe versucht darzustellen, wie sich durch die öffentliche Auseinandersetzung um *Die Götter Griechenlands* die Weimarer Klassik um das Konzept der Autonomieästhetik herum auskristallisiert und gegen ältere Poesiekonzepte – beispielsweise das christliche Stolbergs – absetzt. Die dadurch hergestellte Gruppenidentität mag relativ schwach personal besetzt sein, ist aber gleichwohl, nicht zuletzt aufgrund ihrer enormen Wirkung auf die Nachwelt, nicht irrelevant. Goethe und Schiller verfolgen mit ihrem Projekt die Etablierung neuer allgemeingültiger ästhetischer Normen und ethischer Maßstäbe von Literatur, die für viele folgende Generationen von Autoren und Lesern von Bedeutung sein sollten – sei es entweder, um sie respektvoll zu verfolgen oder sich polemisch von ihnen abzusetzen.<sup>152</sup>

2) Nach Assmann verfährt das kulturelle Gedächtnis rekonstruktiv.<sup>153</sup> Es schöpft selektiv aus einem immensen virtuellen Inventar symbolischer Formen, von denen nur Teile jeweils aktualisiert werden. Diese jedoch werden nicht einfach identisch wiederholt, sondern durch ihre Aktualisierung in einer konkreten historischen Konstellation neu konfiguriert. Auch dies ist eine wichtige Eigenschaft des individuellen Gedächtnisses: Authentische Erinnerung ist sozusagen ein höchst unwahrscheinlicher Grenzfall. Vielmehr setzt das Gehirn bei einer Erinnerung über verschiedene Teile des Gehirns verstreute Engramme assoziativ neu zusammen; dies ist ein hochkomplexer Prozeß, der zwangsläufig dazu führt, daß Erinnerung "verfälscht" wird.<sup>154</sup>

Auch für diese Konstruktivität ist Schillers Gedicht geradezu ein Musterbeispiel, indem es bestimmte Aspekte der griechischen Mythologie selektiv hinausgreift (die "lieblichen" Gefühle, die Schönheit, die Bildhaftigkeit, die ethischen Gehalte der Mäßigung und der Idealisierung) und in einen neuen Zusammenhang bringt (die Begründung der Autonomieästhetik und der klassischen Humanitätslehre).

3) Das kulturelle Gedächtnis ist medial geformt und dadurch sozusagen haltbarer gemacht.<sup>155</sup> Wie stark mediale Darstellungsformen auch unsere persönliche Erinnerung prägen, kann zwar kaum physiologisch nachgewiesen werden, ist aber sozialwissenschaftlich vielfach belegt worden.<sup>156</sup> Bei Schiller könnte man mit Assmann eher von poetischer Formung<sup>157</sup> sprechen: Schiller erarbeitet sich über die *Götter Griechenlands* ein neues Gattungskonzept der Elegie. Die Elegie ist eine prominente Gattung dessen, was man etwas altmodisch als "Gedankenlyrik" bezeichnet; eine Art



poetischer Formung, die eine besonders enge Verbindung von Erkenntnis und Anschaulichkeit erstrebt. Gerade die Häufigkeit der "Geflügelten Worte", die aus Schillers gedankenlyrischen Werken entflohen ist, zeugt für das Konservierungspotential und auch die Lebensnähe dieser häufig als unpoetisch kritisierten, aber letztlich sehr wohl-geformten Texte.

4) Das kulturelle Gedächtnis ist nach Assmann organisiert und institutionalisiert.<sup>158</sup> Dieser Punkt ist wohl am schwierigsten auf das individuelle Gedächtnis übertragbar; aber auch hier gibt es so etwas wie durchaus neuronal repräsentierte Erinnerungsroutinen, die durch vielfache Wiederholung eine gewisse Selbständigkeit gewonnen haben, oder soziale Erinnerungsriten (man denke nur an Familienfeiern oder Klassentreffen). Schiller, Herder und Moritz können in dieser Beziehung als "spezialisierte Träger" des kulturellen Gedächtnisses gelten; und die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht verläuft in den institutionalisierten Formen der gelehrten Kritik im Medium der Zeitschriften.

5) Das kulturelle Gedächtnis ist nach Assmann in mehrerlei Hinsicht reflexiv: Es ist praxis-reflexiv, selbst-reflexiv und selbstbild-reflexiv.<sup>159</sup> Auch dies gilt offensichtlich für das individuelle Gedächtnis, das sich selbst zumindestens in gewissem Maße beobachten kann, einzelne Erinnerungen durch wiederholten Aufruf neuronal verfestigen, andere durch gezieltes Wegschieben verdrängen und vergessen kann. Wie sehr das Gedächtnis tatsächlich gezielt betriebener Pflege bedarf, wird uns ja gerade heute erst angesichts seiner immer häufiger diagnostizierten altersbedingten Minderleistungen bewußt.

Wenn wir auch diesen Punkt bei Schiller unter den ästhetischen Blickwinkel stellen, tritt eine mehrfache Reflexivität zutage. So steht bei Schiller zum ersten die poetische Praxis in einem ständigen Austausch mit der ästhetischen Reflexion – man kann hier also von Praxis-Reflexivität sprechen. Zum zweiten arbeitet Schiller die *Götter Griechenlands* ja bewußt um; auch das ist ein hochreflexiver Prozeß, der sich nun direkt auf das Gedicht im Modus der Selbst-Reflexivität bezieht. Und schließlich sind die *Götter Griechenlands*, als genuin poetologisches Gedicht gelesen, auch selbstbild-reflexiv: Sie entwerfen ein Selbstbild der Dichter um 1800, die sich als würdige Nachfahren eines Homer begreifen wollen – aber bereits Zweifel daran haben, daß das Fortleben im kulturellen Gedächtnis der Menschheit wirklich gesichert ist.

6) Das kulturelle Gedächtnis ist nach Assmann verbindlich in Bezug auf eine Hierarchie von Werten und Normen; es ist insofern handlungsleitend-normativ wie auch erzieherisch-"formativ", indem es zivilisierend und humanisierend wirkt.<sup>160</sup> In Schillers *Göttern Griechenlands* sowie in den vergleichbaren Schriften Herders und Moritzens wird immer wieder die besonders enge Verbindung von Ethik und Ästhetik hervorgehoben – sei es im Konzept der sinnlichen Schönheit von Wahrheit, im Mäßigungsideal, im Idealisierungsgebot. Gleichzeitig wird auch eine Umwertung ästhetischer Normen vorgenommen: Das Kunstwerk hat seinen Zweck in sich selbst und nicht in der Darstellung ewiger Religionswahrheiten; es ahmt weder die Alten noch die Wirklichkeit nach, sondern ist ein "schönes Ganze" und steht für sich selbst. Damit jedoch transportiert es letztlich auch "allgemeine Wahrheiten" der Humanität.

Vielleicht zeigt sich an dieser Stelle eine besonders bezeichnende Abweichung des kulturellen vom individuellen Gedächtnis. Denn ob das individuelle Gedächtnis "moralisch" verfährt, hängt wohl stark vom persönlichen Wert der Moralität für seinen Träger ab. Was jedoch im individuellen Gedächtnis dafür sorgt, daß bestimmte Erinnerungen gegenüber anderen privilegiert werden, ist nach den Erkenntnissen der Gehirnforschung der emotionale Gehalt einer Erinnerung<sup>161</sup>: Alles das, was im Erleben mit besonders starken Gefühlen verbunden wird, haftet länger im identitätsprägenden episodischen Gedächtnis; ja, unter Umständen wird sogar eher der emotionale Gehalt eines Erlebnisses erinnert als das, was tatsächlich geschehen ist. Wenn wir die Namen und Sagen der Götter Griechenlands vielleicht längst vergessen haben, bleibt vielleicht noch das Gefühl

der Freude erhalten, das in ihnen nach Schiller so unvergleichlich Ausdruck gefunden hat – und das er in seinem Gedicht mit den spezifischen Mittel literarischer Verlebendigung und ästhetischer Verbildlichung umso wirkungsvoller sowohl in das individuelle wie auch das kollektive Gedächtnis der Menschheit eingeschrieben hat.<sup>162</sup>

Was ist nun durch diese Formulierung von bekannten Interpretationsergebnissen in Termini des kulturellen wie individuellen Gedächtnisses gewonnen? Ich hoffe, ein zweifacher neuer "Gesichtspunkt". Zum einen zeigt sich vielleicht deutlicher, daß die Ästhetik der Klassik weder interesselos noch praxisirrelevant ist. Sie resultiert vielmehr aus einer einschneidenden Operation am kulturellen Gedächtnis. Verändert werden dabei nicht so sehr seine Symbolbestände - es handelt sich noch nicht um eine neue Mythologie<sup>163</sup> -; diese werden vielmehr neu funktionalisiert für eine neue Ethik und neu geformt für eine neue Ästhetik. Zum zweiten, und umgekehrt, sollte der Testfall "um 1800" für die Theorie des kulturellen Gedächtnisses zumindestens erwiesen haben, daß dessen Kriterien operational sinnvoll sind; und daß sie auch mit den Erkenntnissen der neurologischen Gedächtnisforschung am Individuum durchaus vereinbar sind. Insofern könnte die Rede vom "kulturellen Gedächtnis" der Menschheit als Kollektiv doch nicht nur eine Metapher sein, sondern letztlich einen engeren Zusammenhang zwischen naturwissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Erkenntnissen zum Gedächtnis belegen. Sie würde damit einen wesentlichen Beitrag zur Etablierung einer transdisziplinären kulturwissenschaftlichen Sprache nach dem Sündenfall disziplinärer Selbstisolation leisten – zu der, nicht zuletzt, auch die Literatur und die Wissenschaft von ihr wichtige Beiträge leisten können.

## Freude, Freundschaft, Beschäftigung Zur Poetologie der Gefühle in Schillers Lyrik

Helmut Koopmann weist zu Beginn seines Artikels über *Schillers Lyrik*<sup>164</sup> im *Schiller-Handbuch* auf einen seltsamen Widerspruch hin. Zum einen seien Schillers Gedichte – der größere Teil von ihnen zumindestens – ausgesprochen populär,<sup>165</sup> trotz der historischen Distanz, ihrer für heutige Lesegewohnheiten altertümlichen Sprache, ihres verwirrenden mythologischen Personals. Erschwerend komme noch hinzu, daß sie gerade nicht dem seit dem Ende des 18. Jahrhunderts dominanten lyrischen Erfolgsmuster entsprächen: »Eines waren die Gedichte niemals: Erlebnislyrik«. Gleichwohl hätten sie »ihre Lebendigkeit durch Generationen hindurch« bewahrt.<sup>166</sup> Koopmann führt dieses Rezeptions-Paradox unter anderem darauf zurück, daß sie die »großen Menschheitsthemen, Leben und Tod, Sterben und Freude« behandelten und daß hinter ihrer Themenvielfalt »einfache Raster« auftauchten: »Mann und Frau, Elysium und Hölle, Unsterblichkeit und Tod, Staat und die *Würde des Menschens*«. <sup>167</sup> Insofern, so könnte man zugespitzt sagen, sind Schillers Gedichte nicht subjektiv-individuell, aber objektiv-menschlich; sie zehren nicht von eigenem Erleben, sondern von anthropologischer Typik. Daß eine solche Lyrik, sei sie auch teilweise theoretisch oder grundsätzlich, keinesfalls notwendig gefühlkalt sein muß, hat Sandra Schwarz in einem grundlegenden Aufsatz zu *Schillers lyrischem Stil* dargelegt: Das »Herz des Dichters« sei für Schiller von den Anfängen bis zur klassischen Phase ein entscheidendes Kriterium für die Güte eines Gedichts; nur die äußeren Formen der Darstellungen änderten sich.<sup>168</sup>

Im folgenden soll es darum gehen, dem Koopmannschen Paradox nicht-subjektiver Lebendigkeit nachzuspüren, indem die Rolle der Gefühle in und für Schillers Lyrik sowie ihre unterschiedlichen Gestaltung an mehreren Beispielen untersucht werden. Wie ist es möglich, daß ein Gedicht in lebendiger Weise von menschlichen Gefühlen spricht, ohne diese in einem konkreten individuellen Erleben zu verwurzeln? Wie sprechen diese Texte zum Herzen, wenn sie nicht direkt aus dem Herzen sprechen? Und wo ist schließlich dann der Ort dieser Gefühle im Leben des Dichters?

Schiller selbst hat dazu eine aufschlußreiche Bemerkung gemacht. In einem Brief an Körner vom 25.5.1792 – er arbeitet zu dieser Zeit gerade an seiner *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, hat bereits mit dem Kant-Studium begonnen und sehnt sich nach poetischer Produktion – reflektiert er sein eigenes, von ihm selbst als ungewöhnlich betrachtetes künstlerisches Vorgehen:

*Man sagt gewöhnlich, daß der Dichter seines Gegenstandes voll sein müsse, wenn er schreibe. Mich kann oft eine einzige, und nicht immer eine wichtige, Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten [...]. Wie ist es aber nun möglich, daß bei einem so unpoetischen Verfahren doch etwas vortreffliches entsteht? Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafteste Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang, nach Ergießung strebende Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt.*<sup>169</sup>

Hier wird eine geläufige produktionsästhetische Vorstellung geradezu in ihr Gegenteil verkehrt: Der Dichter schreibt nicht deshalb ein Gedicht, weil ihm das Herz in einer bestimmten Situation – sei es auch im schönsten Mai und angesichts der lieblichsten Schönheit – überläuft und mit Macht nach sprachlichem Ausdruck verlangt (so etwas tut nur ein Dilettant). Vielmehr verspürt der wahre Dichter einen durchaus »unbestimmten Drang« zur schöpferischen Tätigkeit um ihrer selbst willen aufgrund eines »nach Ergießung strebenden Gefühls«; er ist der begeisterte, besser: der begeisterungsfähige Mensch schlechthin, und welchem Stoff diese Begeisterung dann schließlich eingeschrieben wird, ist letztlich eine Frage geschickter Wirkungskalkulation.

Insofern ist es also durchaus nötig und wichtig, daß der Dichter – und gerade der lyrische Dichter, der es in besonderem Maße mit menschlichen Gefühlen zu tun hat – ein empfindender und empfindlicher Mensch ist, daß er selbst in seinem eigenen Leben Gefühle erlebt, und daß er

diese auch in einem gestaltenden Akt zum Ausdruck bringen will. An die Schwestern Charlotte und Caroline von Lengefeld schreibt Schiller am 14. Februar 1790:

*Wenn ich glücklich bleiben soll, so muß ich zum Gefühl meiner Kräfte gelangen, ich muß mich der Glückseligkeit würdig fühlen, die mir wird – und dieses kann nur geschehen, wenn ich mich in einem Kunstwerk beschaue.<sup>170</sup>*

Das klingt nach Narzißmus, und das ist es, wie bei aller Kunstübung, auch in gewissem Maße. Entscheidend ist jedoch die gedankliche Figur, mit der Schiller hier diese Neigung zur Selbstentäußerung rechtfertigt: Die Selbstbespiegelung im Kunstwerk allein mag zwar für den Augenblick befriedigen; auf Dauer jedoch muß dieser Narzißmus auch moralisch gerechtfertigt werden. Er wird es, indem die Dichtung als primäre Lebensäußerung, als exemplarische Ausdrucksform von lebendigen »Kräften« verstanden wird; und als solche soll sie eine dauerhafte Befriedigung verschaffen, soll gewährleisten, daß der Dichter – mit Kant gesprochen – nicht nur glücklich, sondern auch seiner »Glückseligkeit würdig« ist. Dazu jedoch gehört – komplementär zur narzißtischen Bespiegelung – die Selbstentäußerung, die Distanznahme: Das Werk ist nicht nur gestaltetes Leben, es ist auch neues und für den Schöpfer selbst letztendlich fremdes Leben.

Deshalb sind Schillers Gedichte nicht trivial-biographisch zu lesen. Zweifellos jedoch sind sie von seinem Leben auch nicht zu trennen. Die neuere Schiller-Forschung hat mit Recht hervorgehoben, daß sich das Schillersche Werk in zentralen Zügen nicht zuletzt aus der allgegenwärtigen Lebenserfahrung der Krankheit speist.<sup>171</sup> Mir geht es im folgenden darum zu zeigen, wie vor allem die Lyrik aus den mit seinen zwischenmenschlichen Beziehungen verbundenen Lebens- und Gefühlserfahrungen hervorwächst; wie sich mit der lebensgeschichtlichen Entwicklung seiner Gefühle auch seine Lyrik verändert. Es ist bezeichnend, daß Schiller Gedichte nur zu bestimmten Zeiten seiner literarischen Produktivität schreibt; und daß er selbst immer wieder reflektiert, welche unterschiedlichen Triebe und Motive gerade hinter seiner lyrischen Produktion stecken.

### I. Freundschaft und Enthusiasmus als Motor der Dichtung – *An die Freude und Resignation*

Der ganz junge Schiller ist zunächst noch ein typischer Dilettant, der durchaus des äußeren Anstoßes für seine Dichtung bedarf und deshalb ein wenig verkrampft auf die Suche nach hinreichend anregenden Erlebnis-Gehalten geht. Diese findet er vor allem in enthusiastisch verklärten Freundschaften. Schon seine Jugendfreunde werfen ihm allerdings mit einigem Recht vor, daß er die in seinen Briefen so wortmächtig vorgetragenen Freundschaftsschwüre nur um des lyrischen Effekts willen vorspiele.<sup>172</sup> Vor allem im Briefwechsel mit seinem späteren Schwager Reinwald aus dem Jahr 1783, während seiner beinahe völligen Vereinsamung in Bauerbach, ist das Versiegen solcher äußeren Empfindungsquellen ein ständiges Thema. Im Februar beklagt Schiller sich, »daß das Genie wo nicht *unterdrückt*, doch entsezlich zurückwachsen, zusammenschrumpfen kann, wenn ihm der Stoß von aussen« fehle.<sup>173</sup> In einem Brief vom Juni ist von in seinem Kopfe schlafenden »Ideen« die Rede, die durch eine »Magnetnadel«, durch die »Friction« an anderen Seelen, herausgezogen werden müßten;<sup>174</sup> in einem Brief an Dalberg, den damaligen Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters, wird er ein Jahr später davon sprechen, daß auch der »feurigsten Phantasie« und der »thätigsten Schöpfungskraft« »eine elastische Feder nöthig« sei; und »die Maschine wird noch erwartet, die sich ewig fort selbst treibt, ohne aufgezogen zu werden.«<sup>175</sup>

Die Häufung der mechanistischen Metaphern ist auffällig: Schiller denkt zu dieser Zeit durchaus noch in den spätaufklärerisch-anthropologischen Bahnen seiner *Philosophie der Physiologie*. Ein Perpetuum mobile als Motor der Dichtung – nicht mehr und nicht weniger sucht der junge Lyriker; und so lange er dieses noch nicht gefunden hat, verwendet er als Antrieb der Dichtungs-Maschine vorläufig die Freundschaftsempfindung.<sup>176</sup> Mit den Bildern vom Magneten, der gespannten Feder und des äußeren Anstoßes verbindet sich gleichzeitig eine besondere Freundschaftsauffassung. Sie

ist zunächst ein zutiefst natürliches, ja naturgesetzliches menschliches Bedürfnis – das zeigen die zitierten Vergleiche aus dem Bereich der Naturwissenschaften. Und sie ist darüber hinaus darauf angewiesen, um im Bilde zu bleiben, daß der Magnet tatsächlich anzieht und abstößt, die Feder sich spannt und entspannt, der Anstoß wirklich etwas Ruhendes in Bewegung setzt. Im Umgang mit dem Freund muß der Geist Funken schlagen können; erst durch die Erfahrung eines Austauschs auf gleichem geistigen Niveau entstehen die emotionale und geistige Belebung sowie die daraus resultierende gehobene dichterische »Stimmung«, die Schiller im anfangs bereits zitierten Brief an Reinwald als eigentliche Voraussetzung des schöpferischen Prozesses bezeichnet:

*Mühsam, und wirklich oft wider allen Dank muß ich eine Laune eine dichterische Stimmung hervorarbeiten, die mich in zehn Minuten bei einem guten denkenden Freunde sonst anwandelt. Oft auch bei einem vortreflichen Buch oder im offenen Himmel. Es scheint Gedanken lassen sich nur durch Gedanken locken – und unsre Geisteskräfte müssen wie die Saiten eines Instruments durch Geister gespielt werden.<sup>177</sup>*

Aus seiner geistigen und emotionalen Isolation in Bauerbach wird Schiller aus heiterem Himmel durch die Unterstützung des Dresdner Freundeskreises um Christian Gottfried Körner erlöst. Im April 1785 reist er nach Sachsen und findet dort zunächst genau die so heftig ersehnte Art von Freundschaft und geistiger Anregung.<sup>178</sup> In einem Brief an Körner vom Mai 1785 weitet er, noch im Hochgefühl der neuen Erfahrung, das enthusiastische Freundschaftsgefühl als Prinzip sogleich auf die ganze Menschheit aus:

*Ich fühl es jetzt an uns wirklich gemacht, was ich als Dichter nur abndete – Verbrüderung der Geister ist der unfehlbarste Schlüssel zur Weisheit. Einzeln können wir nichts. [...] Diß lag aufgedeckt vor dem großen Meister der Natur, darum knüpfte er die denkenden Wesen durch die allmächtige Magnetkraft der Geselligkeit aneinander.<sup>179</sup>*

Dieses Verbrüderungsgefühl – das hier immer noch mit der Naturkraft des Magnetismus verglichen wird – hat seinen stärksten Ausdruck wohl in einem Gedicht gefunden, dessen Entstehung denn auch genau in diese Zeit Mitte 1785 fällt.<sup>180</sup> Die Rede ist natürlich von *An die Freude*<sup>181</sup> – einem der populärsten Texte Schillers, der heute zumindestens als »Europa-Hymne« in der Vertonung Ludwig van Beethovens in aller Ohren ist.<sup>182</sup> Formal steht der Text sowohl in der hohen gattungspoetischen Tradition der aufklärerischen Odendichtung<sup>183</sup> als auch in der etwas niedrigeren geselligen Tradition zeitgenössischer Freimaurerlieder.<sup>184</sup> Auch inhaltlich bedient sich das Gedicht eines verbreiteten Motivschatzes zum Thema Freude; die dazugehörigen Naturbilder wurden bereits in der Antike geprägt und im 18. Jahrhundert vor allem in den Werken der Anakreontiker und Klopstocks aufgegriffen.<sup>185</sup> Schiller selbst betont in einem Brief an Friedrich Kunze (ein weiteres Mitglied des Körnerschen Freundeskreises) vom Dezember des Jahres etwas übertrieben burschikos den Aspekt des geselligen Trinkliedes:

*Ich wußte, daß euch mein Lied an die Freude Vergnügen machen würde, denn wir sind, soviel ich weiß, über den Punkt so ziemlich auf einen Ton gestimmt, und überdieß kömmt der Dichter immerhin ganz erträglich weg, wenn ihm das Herz seines Lesers das Urtheil spricht. Guter Humor, Freundschaft, und ein Glas alten Rheinweins werden schon noch zuweilen einen Funken Begeisterung aus mir schlagen. Es sollte übrigens ein Gesetz gemacht werden, daß jeder Leser für den angenehmen Augenblick den ihm ein Gedicht macht, befugt wäre dem Dichter eine Bouteille zu dediciren, wenn das Gedicht auf den Wein ist, und die Mädchen, ihn zu küissen, wenn das Gedicht von der Liebe handelt. Wo Henker soll man sonst zuletzt sein Feuer herbohlen?<sup>186</sup>*

Der letzte Satz macht noch einmal unverhohlen darauf aufmerksam, daß der Dichter einen äußeren Anstoß, einen zündenden Funken Begeisterung für seine lyrische Tätigkeit braucht, den er ebenso wie aus der Freundschaft von Wein und Weib erhalten kann, und der sich bei der Lektüre auf den Leser überträgt – jedenfalls so lange dessen »Herz« das Urteil spricht, der Leser als getreues

Spiegelbild des begeisterten Autors das Gedicht also ausschließlich auf sein eigenes Gefühl wirken läßt.

Ich werde im folgenden nicht detailliert auf das gesamte Gedicht eingehen, sondern nur einige grobe Grundzüge skizzieren. Zunächst ist in formaler Hinsicht auffällig, daß es sich um einen dialogischen Wechselgesang handelt: Auf neun jeweils achtzeilige Strophen aus kreuzgereimten, vierhebigen Trochäen respondieren neun vierzeilige, ebenfalls vierhebig trochäische Chor-Strophen mit einem umarmenden Reim. Selten einmal ist bereits ein einfaches Formmerkmal so sprechend: Den kreuzgereimten längeren Strophen des Vorsingers entsprechen häufig auch inhaltliche Antithesen – »Deine Zauber binden wieder / was der Mode Schwerd geteilt« (V. 1).<sup>187</sup> Die Chorverse hingegen betonen in ihrem Umarmungsgestus – »Seid umschlungen Millionen!« (V. 9) – die Gemeinsamkeit, die durch die allumfassende Erfahrung von Freude hergestellt wird, und berufen sich in immer gleichem Vokabular, Erhebungsgestus und Tonfall auf die letzte Einheit aller Menschen in Gott.

Was nun jedoch macht die Freude eigentlich zu einem solch hymnisch angesungenen Götterfunken? Die neun Strophen geben neun verschiedene Antworten auf diese Frage, die zugleich eine gewisse Systematik in ihrer Aufeinanderfolge aufweisen – also Ansätze einer Argumentationsstruktur, die über der traditionellen Sprunghaftigkeit und »schönen Unordnung« der aufklärerischen Ode gar nicht so leicht zu erkennen ist. Die grundlegendsten Eigenschaften der Freude exponiert die allbekannte erste Strophe: Sie ist ein »Götterfunken« (V. 1) – also ein Geschenk der Götter an die Menschen, ein Zeichen ihrer Gegenwart, darin dem »Enthusiasmus« verwandt; sie macht wie dieser »feuertrunken« (V. 3), berauscht und begeistert die Menschen also zu etwas Höherem; sie wirkt verbindend (s. umarmender Reim), und zwar durch ihren »Zauber« (V. 5), der alle menschlichen, zeitgebundenen »Moden« (V. 6) überdauert.

In den folgenden Strophen werden weitere Gründe zur Freude aufgezählt. An erster Stelle steht, natürlich, die Freundschaft, nur knapp nachgeordnet folgt die Liebe. Wer sich hingegen völlig unfähig im Aufbau menschlicher Beziehungen erwiesen hat, die in der Chorstrophe unter dem zeitgenössischen Titel der »Simpatie« (V. 22) subsumiert werden, möge sich »weinend« aus dem Bruderbunde der Menschheit »stehlen« (V. 19f.). Die etwas hochfahrende Erbarmungslosigkeit dieser Stelle wird häufig kritisiert, ergibt sich aber nur logisch aus der Überhöhung des Freundschaftskonzepts: Die Unfähigkeit zur Sympathie ist die Ursünde schlechthin.<sup>188</sup> An zweiter Stelle folgt die mütterliche Natur, die dem Menschen nicht nur Rosen, Küsse und Reben, sondern auch wiederum die Freundschaft gegeben hat; ihr entspricht im Chorgesang Gott als Schöpfer der Welt. Freude ist jedoch, zum dritten, nicht nur eine Wirkung der *schönen* Natur, sondern auch eine Triebfeder der »ewigen Natur« (V. 38) in einem durchaus naturwissenschaftlichen Sinn; sie hält sowohl den Mikrokosmos (die »Blumen« aus den »Keimen«, V. 41) wie auch den Makrokosmos (die »Sonnen« und »Sphären«, V. 42f.) in Bewegung.

Die nächsten Strophen verlassen die physische Welt, um sich in die moralische zu begeben:<sup>189</sup> Freude belohnt den Forscher wie den Märtyrer; sie ermöglicht Versöhnung und Verzeihung selbst zwischen Todfeinden; sie begeistert durch das »goldne Blut« (V. 74) der Trauben; sie verleiht Standhaftigkeit im Unglück und Solidarität in der Verzweiflung; ja, sie erleichtert schließlich sogar den Tod und gibt dem Menschen eine fröhliche Aussicht auf das Jenseits. Das Gedicht schließt:

*Auch die Toden sollen leben!  
Brüder trinket und stimmt ein,  
Allen Sündern soll vergeben,  
Und die Hölle nicht mehr seyn.*

*Chor*

*Eine heitre Abschiedsstunde!  
süßen Schlaf im Leichentuch!*

*Brüder – einen sanften Spruch  
Aus des Todtenrichters Munde! (V. 101-108)*

Tatsächlich sind die verschiedenen Funktionen wie Wirkungen, die der Freude hier zugeschrieben werden, jedoch einigermaßen unterschiedlich: Kann man denn wirklich den Jubel eines Wissenschaftlers über eine neue Erkenntnis mit den euphorisierten Rauschzuständen einer geselligen Runde vergleichen, die versöhnliche Stimmung eines angeheiterten Trinkers mit der Aussicht auf die generelle und endgültige Abschaffung der Hölle?<sup>190</sup> Was bildet den gemeinsamen Nenner all dieser einigermaßen disparaten Elemente? Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ein fragmentarischer Text Schillers aus dem Nachlaß, der *Furcht und Freude* gegenüberstellt.<sup>191</sup> Dort heißt es:

*1. Menschliche Thätigkeit. Ihre Triebfedern und ihre daraus folgenden Grenzen.*

*a) Furcht.*

*b) Freude.*

*Furcht zielt auf Stillstand. (Krais der sinnlichen Existenz)*

*Freude auf Fortschreitung. (Wachsthum der Thätigkeit)*

*Das Ideal der Furcht ist die verlängerte Gegenwart.*

*Das Ideal der Freude die vermehrte Gegenwart.*

*Furcht existirt in den Grenzen dessen was da ist.*

*Freude schafft was nicht da ist.*

*Beherschung durch Furcht macht Knechtische Resignation*

*Fähigkeit zur Freude Begeisterung im weiten Verstande, oder Verwegenen Anspruch*

Die Freude ist also, neben der Furcht, nach Schiller die wichtigste Antriebskraft für jegliche menschliche Tätigkeit schlechthin – wofür *An die Freude* eine Vielzahl von Beispielen liefert. Verbunden wird der Begriff der »Tätigkeit« dabei mit den Kategorien von Wachstum, Vermehrung, Grenzüberschreitung, Neuschöpfung. Im Gedicht hieß das, unter Benutzung der bekannten mechanistischen Metaphorik:

*Freude heißt die starke Feder*

*In der ewigen Natur.*

*Freude, Freude treibt die Räder*

*In der großen Weltenubr. (V. 37-40)*

Die eigentliche Antriebskraft der Uhrenräder ist jedoch auch im Fragment *Furcht und Freude* der mit der Freude untrennbar verbundene Enthusiasmus als »Be-geisterung« im wörtlichen Sinn<sup>192</sup>. In der Freude äußert sich das Bewußtsein, daß Göttliches oder Gottgleiches in uns selbst erlebt, erfahren und gestaltet werden kann; Freude ist, sozusagen, die Ausdrucksform des Enthusiasmus in der Erscheinung.

Doch auch die zweite hier postulierte Triebkraft des Menschen, die Furcht, kommt in Schillers vorklassischer Lyrik zu ihrem Recht. *An die Freude* wird in der *Thalia* gemeinsam mit einem wohl kurz zuvor entstandenen Seitenstück veröffentlicht. Dieses trägt den ebenso kategorischen Titel *Resignation. Eine Phantasie*;<sup>193</sup> im oben zitierten Fragment hieß es: Furcht macht »knechtische Resignation«; die Furcht ist, komplementär zur Freude, also die Ausdrucksform der melancholischen Resignation in der Erscheinung. Das Gedicht stellt die Abrechnung eines frustrierten lyrischen Ich mit der »Geistmutter [...] Ewigkeit« (V. 12)<sup>194</sup> dar, das »seiner Jugend Freuden« (V. 35) einschließlich der Geliebten Laura der christlichen »Weisung auf das andre Leben« (V. 34) geopfert hatte; in einer besonders drastischen Formulierung heißt es: »All meine Freuden hab ich dir geschlachtet« (V. 81). Nun jedoch sieht es sich bitter enttäuscht: »Zwei Blumen«, so belehrt ihn ein unsichtbarer Genius am Ende, blühten den Menschen: »sie heißen *Hofnung* und *Genuß*« (V. 89f.):

*Wer dieser Blumen eine brach, begehre  
die andre Schwester nicht.  
Genieße wer nicht glauben kann. Die Lehre  
ist ewig wie die Welt. Wer glauben kann, entbehre.  
Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.*

*Du hast gehofft, dein Lohn ist abgetragen,  
dein Glaube war dein zugewognes Glück.  
Du konntest deine Weisen fragen,  
Was man von der Minute ausgeschlagen  
gibt keine Ewigkeit zurück. (V. 91-100)*

Die Freude an der erfüllten Gegenwart, die doch auch dem lyrischen Ich von *Resignation* als göttlich-natürliches Erbe zugebilligt worden war – »Auch ich war in Arkadien geboren / auch mir hat die Natur / an meiner Wiege Freude zugeschworen« (V. 1-3)<sup>195</sup>, heißt es zu Beginn des Gedichts –, diese Freude wird hier gerade nicht als große Vereinigungs- und Verbrüderungserfahrung verklärt: Sie kann nicht gleichzeitig mit dem christlichen Glauben und der Hoffnung auf ein besseres Leben nach dem Tode bestehen.

## II. Freundschaft und Beschäftigung als Perpetuum Mobile – die *Dithyrambe* und *Die Ideale*

Welchem Schiller glauben wir nun? Dem weinberauschten, millionenumschlingenden, sogar den Tod überwindenden hymnischen Dichter von *An die Freude*, oder dem verbitterten, von der Welt verhöhnten, auf eine leere Hoffnung verwiesenen lyrischen Ich von *Resignation*? Wer Schiller, seine zwiespältige Natur und seine Neigung zu Antithesen kennt, wird natürlich vermuten: beiden. Und das liegt nicht nur darin begründet, daß es sich in beiden Gedichten letztlich um Rollenlyrik handelt,<sup>196</sup> sondern eben auch darin, daß Schiller beides, den enthusiastischen Aufschwung und den resignierten Abschwung, aus eigenem Erleben kennt. Schon bald nach dem kurzen Sommer der Freundschaft im Jahr 1785 muß er nämlich erfahren, daß diese eben kein Perpetuum Mobile ist, daß die »Empfänglichkeit für die Freude« durch widrige Umstände »erstickt« werden kann<sup>197</sup>, und daß die Exaltation auf Dauer Schwindel bereitet. Schon Ende 1785 heißt es in einem Brief an Ferdinand Huber mit einem bemerkenswerten neuen Bild, das nun nicht mehr rein mechanisch, sondern in ersten Ansätzen bereits ästhetisch gedacht wird:

*Das Knabenjahr unseres Geistes wird jezo aus seyn, wie ich mir einbilde, so auch die Flitterwoche unserer Freundschaft. [...] Enthousiasmus und Ideale, mein theuerster, sind unglaublich tief in meinen Augen gesunken. [...] Ich lobe die Begeisterung, und liebe die schöne ätherische Kraft, sich in eine große Entschliessung entzünden zu können. Sie gehört zu dem bessern Manne, aber sie vollendet ihn nicht. Enthousiasmus ist der kühne, kräftige Stoß, der die Kugel in die Luft wirft, aber derjenige hieße ja ein Thor, der von dieser Kugel erwarten wollte, daß sie ewig in dieser Richtung und ewig mit dieser Geschwindigkeit, auslaufen sollte. Die Kugel macht einen Bogen; denn ihre Gewalt bricht sich in der Luft. [...] Ueberblättre diese Allegorie nicht, mein bester, sie ist gewiß mehr, als eine poëtische Beleuchtung, und wenn Du aufmerksam darüber nachgedacht hast, so wirst Du das Schicksal aller menschlichen Plane gleichsam in einem Symbol darinn angedeutet finden. Alle steigen und zielen nach dem Zenith empor wie die Rakete, aber alle beschreiben diesen Bogen, und fallen rückwärts zu der mütterlichen Erde. Doch auch dieser Bogen ist ja so schön!!<sup>198</sup>*

Zu Beginn des Jahres 1788 gibt Schiller sogar zu, daß er sich, in Ermangelung natürlicher Triebkräfte – wie der Freundschaft und der damit verbundenen enthusiastischen Erfahrung von Freude – einer Art Dopings bedient hat, um überhaupt weiter poetisch tätig zu sein. Ebenfalls an Huber schreibt er im Januar:



*Alle die Triebfedern die mir seit vorigen Jahren Thätigkeit gegeben, sind ganz durchaus unwirksam geworden. [...] Was ist jetzt mein Zustand oder was war er, seitdem Du mich kennst? Eine fatale fortgesetzte Kette von Spannung und Ermattung, Opiumschlummer und Champagnerrausch.<sup>199</sup>*

Aber er verordnet sich auch bereits selbst ein Heilmittel: Eine Frau muß her, eine solide bürgerliche »Häuslichkeit«,

*eine ununterbrochene sanfte Uebung in geselligen Freuden die einen so schönen Boden und gleichsam die Grundfarbe des Lebens machen und einem Menschen, bei dem Kopf und Herz ständig beschäftigt seyn müssen, heilsam und unentbehrlich sind.<sup>200</sup>*

Schiller weiß offensichtlich nicht nur, wie man die körperlichen Gebrechen durch Chinarinde, sondern auch, wie man die seelischen Leiden sowohl durch Leben als auch durch Schreiben therapiert: nämlich durch Beschäftigung, und zwar keine einseitige, sondern eine ausgeglichene (von »Kopf und Herz«), und keine einsamen, sondern »gesellige Freuden«. Für das Herz stellen sich dann auch erfreulicherweise gleich zwei Kandidatinnen ein, nämlich die Schwestern Charlotte und Caroline von Lengefeld; und für den Kopf eröffnet er zu Beginn der 90er Jahre die »philosophische Bude« der mehrjährigen Kant-Lektüre. Als er dann ab 1795 wieder beginnt, sich lyrisch zu betätigen, entsteht neben den großen philosophischen Gedichten auch eine kleine *Dithyrambe*, die sich als Gegenstück zur jugendlichen Ode *An die Freude* lesen läßt.<sup>201</sup>

Das antiken Mustern verpflichtete Chorlied zu Ehren des Gottes Bacchus geht wiederum auf einen konkreten, geselligen Anlaß zurück: Der Erfurter Koadjutor Karl Theodor Dalberg hatte ihm als Dank für den übersandten Musenalmanach 1796 zwölf Flaschen Rheinwein geschickt. Wie in *An die Freude* verwendet Schiller einen Wechselgesang. Das Gedicht insgesamt ist jedoch ungleich lebendiger, lyrisch virtuoser und inhaltlich konzentrierter geworden. Die Gestaltung lebt von dem rhythmischen Wohlklang eines hüpfenden Daktylus in kurzen und langen Verszeilen, von der spielerischen Wiederholung einzelner Schlüsselwörter<sup>202</sup>, den Parallelismen und lautmalerischen Wiederholungen.<sup>203</sup> Genau im Zentrum der drei Strophen und Gegenstrophen steht die Freude, die nun jedoch explizit allein den Göttern zugeschrieben wird (»sie wohnt nur in Jupiters Saale«, V. 13).<sup>204</sup> Der Dichter kann nur an ihr teilhaben, wenn er, von göttlichem Nektar berauscht, die eigene Sterblichkeit aus den Augen verliert (»den Styx, den verhaßten«, nicht mehr schaut; V. 18) und sich selbst ein Gott dünkt. Der Effekt jedoch ist keinesfalls mehr der begeisternd-berauschende, den die Ode *An die Freude* so vielfältig verherrlicht hatte; vielmehr wird der »Busen« »ruhig« und das »Auge« »helle« (V. 21). Beruhigung und Besänftigung bewirkt die Teilnahme am göttlichen Freudenrausch; statt dionysischer Trunkenheit gewinnt der Dichter also apollinische Hellsichtigkeit. Ein solcher Poet, und sei er auch noch so sehr von der Freude geküßt, wird nicht mehr enthusiastische Oden, sondern gedankenschwere Elegien und von epischer Distanz geprägte Balladen verfassen. Im gleichen Jahr notiert Schiller, inzwischen gesetzter Ehemann und Vater sowie kollegialer Freund Goethes und Wilhelm von Humboldts in einem Brief an letzteren mit lakonischen Worten eine – gleichwohl wahre – Trivialität:

*Es ist erstaunlich, wieviel realistisches schon die zunehmenden Jahre mit sich bringen.<sup>205</sup>*

Als Schiller seine Gedichte für eine neue Gedichtausgabe überarbeitet, gerät ihm auch *An die Freude* wieder unter die Finger. An Körner, den treuen Jugendfreund, schreibt er:

*Die Freude hingegen ist nach meinem jetzigen Gefühl durchaus fehlerhaft, und ob sie sich gleich durch ein gewisses Feuer der Empfindung empfiehlt, so ist sie doch ein schlechtes Gedicht und bezeichnet eine Stufe der Bildung, die ich durchaus hinter mir lassen mußte um etwas ordentliches hervorzubringen.<sup>206</sup>*

Versteckt sich in diesem Zitat mehr als die unter Dichtern häufig genug peinlich berührte spätere Ablehnung des eigenen Jugendwerks? Die poetischen Maßstäbe haben sich verschoben, das ist zunächst klar; *An die Freude* ist vom Standpunkt der klassischen Ästhetik aus ein schlechtes Gedicht,

weil es in typisch dilettantischer Weise von subjektiven Empfindungen zehrt, einem veralteten Formideal huldigt und allegorische Bilder mehr oder weniger unverbunden aneinanderreihet: Es soll eben nur »zum Herzen« sprechen, und das tut es – aber auch nicht mehr, so meint Schiller. Aber was ist nun an die Stelle der jugendlichen Triebkraft, des Feuers des Enthusiasmus, getreten?<sup>207</sup> Warum überhaupt noch Lyrik im Realismus der »zunehmenden Jahre«?

Eine Art Bilanzierung des eigenen Lebenswegs<sup>208</sup> als Dichter findet sich bezeichnenderweise in dem ersten Gedicht überhaupt, das Schiller 1795 nach Schließung der »philosophischen Bude« und Wiedereröffnung des poetischen Ideenhandels verfaßte. Es trägt den Titel *Die Ideale* und hat, vergleichbar der frühen *Resignation*, einen zutiefst desillusionierten Charakter.<sup>209</sup> In sehr einfacher, regelmäßiger Formgestaltung und mit zurückhaltend eingesetzter Bildlichkeit schildert es die zunehmende Verfinsterung des Lebenswegs von der »goldnen Zeit« (V. 6) der Jugend mit ihren »heiteren Sonnen« (V. 9) bis hin zum »finstern Haus« (V. 92) des Todes. Der Schluß jedoch nimmt noch einmal einen Aufschwung und verzeichnet dasjenige, was die erbarmungslose Destruktion der Ideale durch die rauhe Lebenswirklichkeit überlebt hat.

*Von all dem rauschenden Geleite,  
Wer harrte liebend bei mir aus?  
Wer steht mir tröstend noch zur Seite  
Und folgt mir bis zum finstern Haus?  
Du, die du alle Wunden heilest,  
Der Freundschaft leise, zarte Hand,  
Des Lebens Bürden liebend theilest,  
Du, die ich frühe sucht' und fand,  
  
Und du, die gern sich mit ihr gattet,  
Wie sie, der Seele Sturm beschwört,  
Beschäftigung, die nie ermattet,  
Die langsam schafft, doch nie zerstört,  
Die zu dem Bau der Ewigkeiten  
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,  
Doch von der großen Schuld der Zeiten  
Minuten, Tage, Jahre streicht. (V. 89-104)<sup>210</sup>*

Und hier finden wir zwei alte Bekannte. Die Freundschaft hat sich als beständiges Lebensprinzip erwiesen.<sup>211</sup> Es handelt sich dabei jedoch, beispielsweise im Falle Goethes und Humboldts, aber auch in der Beziehung zu seiner Frau, um durchaus andere Freundschaftsmodelle als die enthusiastisch eingefärbten Geistesverwandtschaften der Jugend.<sup>212</sup> Das beweist die genannte zweite überlebende Triebkraft, die mit dieser Art von Freundschaft explizit verbunden wird, sich gar mit ihr »gattet«, und die sich Schiller schon früh als Arbeits- und Lebenstherapie verschrieben hatte: die »Beschäftigung« (V. 99) nämlich. Sie bildet das nunmehr endlich gefundene Perpetuum mobile von Schillers Dichtung, und zwar durch die belebende Wirkung der Gestaltungskraft selbst, die »langsam schafft, doch nie zerstört«.

### III. Gefühl, Tätigkeit und Zufriedenheit – die ästhetische Spieltheorie

Das lyrische Ich erklärt sich damit letztlich für autonom auch in schöpferischer Hinsicht. Es benötigt weder Freude noch Enthusiasmus, die miteinander gekoppelten Antriebskräfte im vorklassischen Modell – über die Freude kann der gereifte Dichter nicht verfügen, sie muß ihm von den Göttern geschenkt werden; der Enthusiasmus der Jugend mutiert auf ganz natürlichem Wege zum Realismus des zunehmenden Alters und absorbiert dabei im übrigen auch die Furcht als negative Triebkraft. Die Freundschaft besteht zwar die Prüfung der Zeit; sie begeistert jedoch

nicht mehr zur Dichtung, sondern beruhigt die Seele vielmehr und gibt ihr die »Grundfarbe des Lebens«. Die »nie ermattende« Beschäftigung jedoch, so prosaisch wie der ganze Terminus selbst schon in seinem Klang<sup>213</sup>, erschöpft sich nicht in ihrem Vollzug.

Das bedarf einiger Erläuterung: Warum eigentlich ermattet die Beschäftigung nie? Offensichtlich hängt das mit einer privilegierten Eigenschaft schöpferischen Tuns zusammen; es »schafft« zwar nur »langsam«, »zerstört« aber niemals. Das logische *missing link* an dieser Stelle ist der zentrale Terminus von Schillers Ästhetik, der des Spiels. Die kreative »Beschäftigung« muß sich natürlich spielerisch vollziehen; es geht nicht um sinn- und gedankenlosen Zeitvertreib oder gar hektische Betriebsamkeit. Beim Spielen – und nur dort, wie Schiller apodiktisch in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* behauptet – kommt der Mensch in einen ausgeglichenen und lustvollen Zustand zeitloser und gleichzeitig zeiterfüllter Beschäftigung. Eine originelle anthropologische Begründung für diese besonders belebende Wirkung von spielerisch erlebter Affektivität – speziell in der Kunst, aber nicht nur dort – gibt bereits Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft*, die bekanntlich eine der wesentlichen Quellen für Schillers klassische Ästhetik ist. Dort heißt es in der Anmerkung zu § 53 *Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander* zu den verschiedenen Arten des Spiels:

*Alles wechselnde freie Spiel der Empfindungen (die keine Absicht zum Grunde haben) vergnügt, weil es das Gefühl der Gesundheit befördert: wir mögen nun in der Vernunftbeurteilung an seinem Gegenstande und selbst an diesem Vergnügen ein Wohlgefallen haben oder nicht; und dieses Vergnügen kann bis zum Affekt steigen, obgleich wir an dem Gegenstande selbst kein Interesse, wenigstens kein solches nehmen, was dem Grad des letztern proportioniert wäre. [...]*

*Wie vergnugend die Spiele sein müssen, ohne daß man nötig hätte, interessierte Absicht dabei zum Grunde zu legen, zeigen alle unsere Abendgesellschaften; denn ohne Spiel kann sich beinahe keine unterhalten. Aber die Affekten der Hoffnung, der Furcht, der Freude, des Zorns, des Hohns spielen dabei, indem sie jeden Augenblick ihre Rolle wechseln, und sind so lebhaft, daß dadurch, als eine innere Motion, das ganze Lebensgeschäft im Körper befördert zu sein scheint, wie eine dadurch erzeugte Munterkeit des Gemüts es beweist, obgleich weder etwas gewonnen noch gelernt worden.<sup>214</sup>*

Nach Kant kann der Mensch also in den Spielen der Kunst wie der Gesellschaft auf vorzügliche Weise seine physische und geistige Gesundheit erfahren: Die spielerischen Bewegungen selbst, die durch Affekte im Körper und im Geist ausgelöst werden, erzeugen »Munterkeit« und Lebhaftigkeit – und damit ein befördertes Lebensgefühl selbst.

Schiller stellt in seiner ästhetischen Theorie weniger auf die körperlichen Wirkungen des Spieles ab, obgleich auch diese nicht völlig aus dem Blick geraten. Wichtig ist für ihn vor allem, daß beim ästhetischen Spiel kein Affekt so stark wird, daß er die Freiheit des Geistes einschränkt. In *Über Bürgers Gedichte* (1791) führt er seine nunmehr klassische Poetologie des Gefühls im Gedicht aus und verlangt in diesem Zusammenhang vom Idealdichter:

*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 Affekts, den er uns schön versinnlichen soll. Selbst in Gedichten, von denen man zu sagen pflegt, daß die Liebe, die Freundschaft u. s. w. selbst dem Dichter den Pinsel dabei geführt habe, hatte er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität loszuwickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbsttätigkeit möglich, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt.<sup>215</sup>*

Ideale Tätigkeit, höhere und höchste Beschäftigung sozusagen, ist für Schiller letztlich »Selbsttätigkeit«; und diese kommt in absoluter Form nur dem freien Geist, der durch nichts Sinnliches eingeschränkten Vernunft zu.<sup>216</sup> Von dieser Position aus ist es klar, warum *Die Ideale* ein geradezu »ideales« Gedicht über die menschlichen Gefühle sein können: Sie sprechen aus der von

Schiller geforderten »sanftern und fernern Erinnerung«; und sie sprechen zwar tatsächlich über etwas, das Schiller »an sich erfahren hat«, aber die Erfahrung und die mit ihr verbundenen, ursprünglich ja durchaus starken Gefühle von Frustration und Desillusionierung haben keine »gegenwärtige Herrschaft« mehr über ihn. Eigens erwähnt werden auch hier wieder die starken lyrischen Triebkräfte von »Liebe« und »Freundschaft«; doch auch sie müssen nun »sich selbst fremd« geworden sein, wenn der Dichter den Pinsel ergreift. Hier findet sich das anfangs erwähnte Koopmansche Rezeptions-Paradox der entsubjektivierten Lebendigkeit, der erlebten Typik in schönster Ausformulierung.

Der Preis, den der Dichter dafür zahlen muß, ist logischerweise eine Entindividualisierung. Das thematisiert Schiller auch in *Über Matthissons Gedichte*:

*Nun ist aber in den Beschaffenheiten eines Subjekts nichts notwendig als der Charakter der Gattung; der Dichter kann also nur insofern unsere Empfindungen bestimmen, als er sie der Gattung in uns, nicht unserm spezifisch verschiedenen Selbst, abfordert. Um aber versichert zu sein, daß er sich auch wirklich an die reine Gattung in den Individuen wende, muß er selbst zuvor das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben. Nur alsdann, wenn er nicht als der oder der bestimmte Mensch (in welchem der Begriff der Gattung immer beschränkt sein würde), sondern wenn er als Mensch überhaupt empfindet, ist er gewiß, daß die ganze Gattung ihm nachempfinden werde.<sup>217</sup>*

Was er jedoch auf der anderen Seite gewinnen soll, ist die umfassende Erfahrung reiner Menschheit, die sich nach Schillers ästhetischer Theorie am stärksten in der maximalen Entfaltung von freier Selbsttätigkeit des Gemüts äußert. Die prosaische »Beschäftigung« ist insofern wohl mit Recht als das lebensweltliche Äquivalent des philosophischen Fachterminus zu betrachten; sie ist der Ausdruck der Selbsttätigkeit in der Erscheinung. Aber dabei kommt schließlich auch die Freude wieder zu ihrem Recht. Sie steht nun aber nicht mehr am Beginn des schöpferischen Prozesses, sie bringt das Gedicht nicht mehr als Schmiermittel in Gang. Vielmehr ist sie nun das letzte Wirkungsziel aller Kunst und statt an den göttlichen Enthusiasmus eng an das menschlichere Konzept der geistigen Selbsttätigkeit gekoppelt. Bei aller möglichen Kritik an diesem heroischen Konzept von entindividualisierter Gattungs-Individualität und einer sozusagen objektiven Emotionalität sollte man nicht übersehen, daß damit auch eine Art stillschweigender Säkularisierung einhergeht: Die Freude ist nicht mehr ein Privileg schwärmerischer Jugendlichkeit noch ein unverfügbares Geschenk der Götter an einige ihrer Lieblinge, sondern im Leben – nämlich in der Kunst – machbar. Und man muß dafür auch kein Idealdichter sein, sondern es genügt, ein idealer, sprich: schöpferisch selbsttätiger, Leser zu sein; Schillers Ästhetik ist in all ihren Aspekten immer gleichzeitig Produktions- und Rezeptionsästhetik. In *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* werden deshalb noch einmal die zentralen hier exponierten Termini – Freude, Freiheit und tätiges Spiel – zusammengeführt:

*Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.<sup>218</sup>*

## "Die wahre, die tätige, produktive Freundschaft" – die Freundschaft von Goethe und Schiller im Spiegel ihres Briefwechsels

Über das Verhältnis von Goethe zu Schiller scheint schon lange alles erzählt: wie Schiller Goethe bereits vor dem Umzug nach Jena suchte und ihm nachstellte<sup>219</sup>; wie Goethe sich zunächst entzog und entwand; wie beide dann im "glücklichen Ereignis" plötzlich und unerwartet sich gegeneinander öffneten; und wie sie ein Bündnis schlossen, das im berühmten Weimarer Denkmal für die Ewigkeit in Bronze gefaßt wurde. Man könnte diese Freundschaft als Liebesgeschichte lesen, Ähnlichkeiten zu dem Verhältnis Goethes zu Frau von Stein drängen sich auf: Man nimmt sich zunächst aus der Ferne wahr und macht sich sein Bild voneinander; bei einer zufälligen Begegnung wird man vom persönlichen Eindruck hingerissen; das Liebesverhältnis hält sich, und zwar vor allem in den Briefen, lange frisch, um dann schließlich doch ins Alltägliche abzusinken.<sup>220</sup> Schiller ist, sozusagen, der männliche Nachfolger von Frau von Stein nach der Rückkehr Goethes aus Italien: Er macht Goethe nach langen Jahren relativer poetischer Enthaltensamkeit nicht zum Mann, sondern wieder zum Dichter – und wird von Goethe als der Einzige, der ihn nunmehr versteht, gehätschelt, umworben und dabei gleichzeitig auf Distanz gehalten.

Die Nachwelt, mißgünstig wie sie ist, hat allerdings vielfach an dem schönen Mythos gekrittelt. Wo Wilhelm von Humboldt ein "bis dahin nie gesehenes Vorbild"<sup>221</sup> an Freundschaft für die deutsche Nation rühmte und Hermann Grimm dem Bund eine "welthistorische Bedeutung" attestierte<sup>222</sup>, sah schon Bertolt Brecht nur noch eine, wenn auch "hochgesinnte", Verschwörung gegen das Publikum.<sup>223</sup> Hans Mayer unterstellte Goethe gar Neid auf den vom Publikum ungleich mehr geliebten Schiller und leugnete die Freundschaft schlechthin.<sup>224</sup> Vor diesem Hintergrund soll im folgenden untersucht werden, welches Freundschaftsbild der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, den Goethe seit 1823 zum Druck vorbereitet und der 1828/29 nach schwierigen Verhandlungen mit Schillers Erben als eigenständiges Werk erscheint, darbietet. Daß es sich nicht mehr um eine empfindsame Seelen-Freundschaft im Sinne Gleims handelt, ist allbekannt und offensichtlich. Vielmehr wird gemeinhin der Charakter als "Arbeitsgemeinschaft" oder "Bündnis" betont. Dabei wird jedoch leicht übersehen, daß es nicht nur um eine persönliche und emotional tiefgehende Beziehung handelt, sondern daß die tatsächlich gelebte Freundschaft eine wichtige Voraussetzung für die gemeinsame Arbeit und die besondere Wirkung des "Bündnisses" war. Es wird deshalb zu untersuchen sein, wie sich im Briefwechsel Persönliches und Pragmatisches, freundschaftliche Intimität und gezielte Selbststilisierung gegenseitig bedingen. Insofern soll es im folgenden nicht in erster Linie darum gehen, die bekannten ästhetischen Debatten und Positionen abstrakt zu rekonstruieren, sondern über eine Detailanalyse von Bildern und Redeweisen deren Verwurzelung im Lebenskontext der Freundschaft zu erweisen.

### Zweierlei "Lebensmethoden" – Polaritäten der Persönlichkeiten

Vor allem Goethes Selbstdeutungen während der Entstehungs- und Veröffentlichungszeit haben wesentlich zu einer monumentalisierenden Sicht auf den Briefwechsel beigetragen. Goethe rechtfertigt zunächst den inhomogenen Charakter des Textes, der beinahe ungekürzt die tatsächlichen Briefe mit all ihren Alltäglichkeiten und Trivialitäten neben philosophischen und ästhetischen Grundsatzdebatten, wiedergibt.<sup>225</sup> Der Briefwechsel sei ein "Zeugnis einer Epoche [...], die vorüber ist, nicht wieder kommt und dennoch bis auf den heutigen Tag fortwirkt und nicht über Deutschland allein mächtig lebendigen Einfluß offenbart".<sup>226</sup> Daneben enthalte er jedoch auch die "tiefsten Geheimnisse der Freundschaft"<sup>227</sup>; gerade in seinem unzensierten Zustand biete er ein "wahres Bild des beschatteten buntgrauen Erdenlebens"<sup>228</sup> und wirke durch seine Unmittelbarkeit als lebendige Vergegenwärtigung des Vergangenen.<sup>229</sup> Offensichtlich ist also die Nachbarschaft von Intimem und Öffentlichem keine Nachlässigkeit, sondern beabsichtigt: Sein Briefwechsel mit

Schiller ist für Goethe gerade *als* Freundschaftszeugnis von nicht nur privatem, sondern hohem historischem Wert und bleibender, ausgebreiteter Wirkung. "Es wird eine große Gabe sein, die den Deutschen, ja ich darf wohl sagen den Menschen geboten wird", heißt es abschließend nicht gerade unbescheiden gegenüber Zelter.<sup>230</sup>

Um die Singularität dieses Phänomens noch stärker zu betonen, schärft Goethe zudem in weiteren Beiträgen über seine Beziehung zu Schiller zunächst die Konturen. Im *Glücklichen Ereigniß*, einem frühen Meilenstein der Stilisierung zum Dichter-Kollektiv, faßt er den Abstand ihrer beiden Persönlichkeiten in das vielzitierte Bild von den zwei "Geistesantipoden", die durch "mehr als einen Erddiameter" getrennt seien, aber eben deswegen auch nicht in Gefahr seien, miteinander zu verschmelzen. Es sei aber doch, sehr allgemein formuliert, ein "Bezug" zwischen ihnen denkbar.<sup>231</sup> In *Fernerer in Bezug über mein Verhältnis zu Schiller* verwendet er für den gleichen Sachverhalt den Aristophanes-Mythos von den zwei Hälften des Menschen, der gemeinhin als Liebes-Metapher gelesen wird. Bei Schiller und ihm gehe es hingegen um zwei grundsätzlich verschiedene, sich jedoch gegenseitig nicht abstoßende "Lebensmethoden".<sup>232</sup> In beiden Texten wird die Polarität auch auf Begriffe gebracht: Im *Glücklichen Ereigniß* spricht Goethe von dem "Wettkampf" zwischen Subjekt und Objekt", der sich auch in den Zentralbegriffen "Erfahrung" und "Idee" verbirgt<sup>15</sup>; in *Fernerer in Bezug auf mein Verhältnis zu Schiller* stellt er seiner eigenen "entwickelnden, entfaltenden" Lebens- und Denkweise Schillers "zusammenstellende, ordnende" gegenüber.<sup>233</sup> Und auch Schiller verwendet in seinen monumentalen Einleitungsbriefen zum *Briefwechsel*, in denen er die "Summe"<sup>234</sup> von Goethes Existenz zieht, eine Reihe solcher Polaritäten: Goethes forschendem Blick auf die Empirie stehen die "Spekulation" und die "Einbildungskraft" gegenüber; seiner genialischen "Intuition" korrespondiert die abstrakte "Analysis" Schillers<sup>235</sup>; als "griechischer Geist" steht er der "nordischen Schöpfung"<sup>236</sup> gegenüber, sein "philosophischer Instinkt" führt ihn jedoch zur "schönen Übereinstimmung" mit den "reinsten Resultaten der spekulierenden Vernunft".<sup>237</sup> Die Aufzählung ließe sich noch weiter fortsetzen, der Tenor bleibt der gleiche: Größer kann der Abstand zwischen zwei menschlichen Denkweisen nicht sein; aber nur deshalb, weil die eine das genaue metaphysische Gegenstück der anderen ist, können sich die Kontraste ergänzen wie die zwei Pole eines Magneten. Daß diese Polarität in der Freundschaft getreu den Naturgesetzen jedoch auch abstoßend wirkt, läßt Goethe in *Fernerer über mein Verhältnis zu Schiller* nicht unerwähnt - "weswegen große Liebe und Zutrauen, Bedürfnis und Treue im hohen Grad gefordert wurden um ein freundschaftliches Verhältnis ohne Störung immerfort zusammenwirken zu lassen".<sup>238</sup>

Darüber hinaus deutet Goethe die Gegensätzlichkeit zwischen seiner und Schillers Persönlichkeit nach dem Muster von Polarität und Steigerung, das für seine naturwissenschaftlichen Schriften und sein morphologisches Denken insgesamt eine große Rolle spielt.<sup>239</sup> Schiller und er seien, so heißt es in einem Brief an Zelter vom 30. Oktober 1824, "zwei Freunde der Art, die sich immer wechselseitig steigern indem sie sich augenblicklich expectorieren". Daß diese Steigerung jedoch durchaus Grenzen hatte und auch in der Freundschaft die Bäume nicht in den Himmel wuchsen, macht auch hier der folgende Nachsatz deutlich: Durch "innere Übertätigkeit" sowie durch äußere Störungen seien die Ergebnisse letztlich den Absichten nicht "völlig wert" gewesen.<sup>240</sup>

#### "Ästhetische Korrespondenz" – polemische und produktive Anregungen

Was jedoch ist die gemeinsame Basis dieses späterhin stilisierten "Bündnisses der Antipoden"<sup>241</sup> im unmittelbaren Briefwechsel? In welchem Milieu interagieren die angesprochenen Polaritäten? Und welche Art von Freundschaft entwickelt sich dabei? Traditionell gründete man Freundschaft, seit der Antike und auch noch im 18. Jahrhundert, auf eine Gemeinsamkeit moralisch vorbildlicher Grundüberzeugungen, Werte, Gesinnungen. Freundschaft ist eine "befestigte Neigung" bei Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik*, eine dauerhafte Mischung aus Neigung und Achtung bei Kant in der *Metaphysik der Sitten*.<sup>242</sup> Wiederkehrende Elemente der meisten philosophischen Freundschaftskonzepte sind darüber hinaus: Freundschaft muß wechselseitig sein; sie sollte den

Freund um seiner selbst willen und nicht um der durch ihn erwachsenden Vorteile oder Vergnügungen schätzen; und sie erfordert deshalb eine gewisse Anlage zur Gutwilligkeit und Vertraulichkeit, eine Neigung zur Öffnung, Mitteilung und Teilnahme. Nun ist offensichtlich die Grundlage der Beziehung von Goethe und Schiller nicht moralisch-werthafter Natur; so lehnte Schiller ja beispielsweise das Verhältnis von Goethe zu Christiane Vulpius energisch ab. Ebenso auszuschließen ist eine besondere Gemüts- oder gar empfindsame Seelenverwandtschaft; in diesem Punkt ist den Zeugnissen der Zeitgenossen wie auch Goethes zugespitzt formulierter Polarität der "Lebensmethoden" wohl zu trauen. Die grundlegende Gemeinsamkeit ist vielmehr im wesentlichen eine ästhetischer Prinzipien - bei anerkannter Ebenbürtigkeit der ästhetischen Urteilskraft und auf der Basis persönlicher Sympathie. Als "ästhetische Korrespondenz" bezeichnet Schiller den Briefwechsel bereits 1895.<sup>243</sup> Und Goethe lobt angesichts Schillers reger Auseinandersetzung mit seinem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sowohl dessen ästhetische Kompetenz wie auch die persönliche Integrität:

*Wie selten findet man bei den Geschäften und Handlungen des gemeinen Lebens die gewünschte Teilnahme, und in diesem hohen ästhetischen Falle ist sie kaum zu hoffen, denn wie viele Menschen sehen das Kunstwerk an sich selbst, wie viele können es übersehen, und dann ist doch nur die Neigung, die alles sehen kann was es enthält und die reine Neigung, die dann noch sehen kann was ihm mangelt. Und was wäre nicht noch alles hinzu zu setzen um den einzigen Fall auszudrücken, in dem ich mich mit Ihnen befinde.<sup>244</sup>*

Die Reflexion über ästhetische Sachverhalte, seien sie praktischer oder theoretischer Natur, prägt den Briefwechsel vom ersten bis zum letzten Brief.<sup>245</sup> Man begutachtet wechselseitig die eigenen Werke oder die der Zeitgenossen; man ringt um die Allgemeingültigkeit ästhetischer Gesetze; man will gar eine "ästhetische Konfession"<sup>246</sup> in Konkurrenz zur philosophischen begründen. Inwiefern jedoch läßt sich eine Freundschaft auf eine gemeinsame "ästhetische Konfession" gründen? Oder handelt es sich doch nur um eine Art poetischer Verwertungsgenossenschaft zur Abdrängung unliebsamer Konkurrenz? Schließlich steht neben der theoretischen und praktischen ästhetischen Reflexion streckenweise gleichberechtigt die Polemik, die im Xenien-Krieg gipfelte. So kristallisieren sich bereits früh Kampfeslinien, Koalitionen und Erzfeinde heraus. Die beliebtesten Verbündeten sind die Philosophen – von denen ja keine Konkurrenz auf poetischem Gebiet zu erwarten ist; vor allem Wilhelm von Humboldt wird zeitweise beinahe gleichberechtigt in die Freundschaft einbezogen und ist häufiger Mit-Leser der ausgetauschten Briefe.<sup>247</sup> Besonders verhaßt sind beiden hingegen Kollegen, die auf ästhetischem Terrain gegen die eigenen Grundüberzeugungen verstoßen und als "Philister"<sup>248</sup> geschmäht werden. Dazu gehören vor allem diejenigen, die ältere Konzepte empfindsam-moralischer Dichtung vertreten wie die Gebrüder Stolberg oder Jacobi; aber auch die kernaufklärerischen Vertreter der "Leipziger GeschmacksHerberge" (hier v.a. Friedrich Nicolai) sowie die idealistischen Philosophen der "metaphysischen Welt, mit ihren Ichs und NichtIchs"<sup>249</sup>, die in eine Art Systemkonkurrenz zur zu befestigenden klassischen Doktrin treten. Auch ex negativo bestätigt sich so die fundamentale Bedeutung der Übereinstimmung in ästhetischen Prinzipien für die neue Freundschaft mit Schiller.

Eine rein pragmatische Bestimmung als operatives Kampfbündnis wäre jedoch zu kurz gedacht. Vielmehr tangiert die zu verteidigende Ästhetik direkt und fundamental Fragen des Lebens und Schaffens. Die poetische Produktion ist bei Goethe und Schiller so eng mit ihrer gesamten Persönlichkeit wie auch ihrer Lebensweise verbunden, daß häufig kaum zu unterscheiden ist, ob man lebt, um zu dichten, oder dichtet, um zu leben. Diese enge Verbindung zeigen zunächst scheinbar bedeutungslose Details. So geht es im Briefwechsel - was von ermüdeten Lesern häufig genug beklagt wurde – oft um recht triviale Dinge wie das Wetter oder den jeweiligen Gesundheitszustand. Beides jedoch wird immer wieder im unmittelbaren Zusammenhang mit der poetischen Produktion gesehen. Schiller fürchtet - mit Grund, wie man weiß - ständig um seine Gesundheit: "Ich muß die lebhaften Bewegungen büßen, in die mein Poetisieren mich versetzte. Zum Philosophieren ist schon der halbe Mensch genug; aber die Musen saugen einen aus".<sup>250</sup>

Goethe hingegen ist in hohem Maße abhängig von seiner jeweiligen "Stimmung": "Es kommt alles darauf an daß man die Zeit wohl braucht und keine Stimmung versäumt".<sup>251</sup> Gleichzeitig ist es jedoch auch ein Kriterium für gute Poesie, wenn sie den Leser bei der Lektüre "nötigt"<sup>252</sup>, in die gleiche Stimmung wie der Autor bei der Produktion zu geraten. "Stimmung" meint also nicht eine Art unwillkürliche Laune, sondern einen genuin poetischen Gemütszustand. Ihr Gegenbegriff ist die gesellschaftliche "Zerstreuung"<sup>253</sup>, die Goethe immer wieder beklagt und die er gerade nicht als Zweck der Kunst anerkennen will: "Die Poesie verlangt, ja sie gebietet Sammlung, sie isoliert den Menschen wider seinen Willen".<sup>37</sup>

Offensichtlich ist es einer der Hauptzwecke dieser Freundschaft und speziell des Briefwechsels, eine solche Stimmung und damit die idealen dichterischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen im Kontakt miteinander hervorzubringen und zu pflegen. Das zeigen auch die ritualisierten Schlußformeln der Briefe, die Goethe häufig handschriftlich an seine diktierten Schreiben anhängte. "Wenn ich Ihnen lebe wohl sage", so heißt es ein- für allemal im August 1795, "so heißt das immer: gebrauchen Sie wie bisher der guten Stunden zu unsrer Freude".<sup>38</sup> Schiller hingegen wünscht: "Leben Sie heiter und tätig".<sup>39</sup> Bricht der Kontakt einmal zu lange ab, beschwert sich Schiller über den gewohnten und nun fehlenden geistigen "Input": "Ich kann mich gar nicht daran gewöhnen, Ihnen 8 Tage nichts zu sagen und nichts von Ihnen zu hören"<sup>40</sup>; Goethe versucht gar einmal, der "abermaligen Unfruchtbarkeit dieses Briefes" "durch eine Portion Rüben nachzuhelfen".<sup>41</sup> Ein Tag ohne "ästhetische Korrespondenz" war offensichtlich, zumindestens in der "Hauptverkehrszeit" des "commercios durch die Botenfrau"<sup>42</sup> bis zum Jahr 1797, für beide ein verlorener Tag. Dazu kommen noch die unzähligen, nicht überlieferten und beinahe täglichen persönlichen Gespräche, die während einer gemeinsamen Anwesenheit beider in Jena oder Weimar die Briefe ersetzen.<sup>43</sup>

Ein weiteres Indiz dafür, wie grundlegend dieses Verhältnis für die tägliche Arbeit war, sind schließlich die häufig für die Freundschaft verwandten Metaphern. Als "Geistes- und HerzensNahrung"<sup>44</sup> bezeichnet Schiller das Zusammensein mit Goethe – Goethe bringt ihm die weite Welt ins Haus, die Wissenschaft, die bildende Kunst, den Hof, die Reisen, eben den Stoff der Dichtung. Goethe wiederum apostrophiert Schiller wiederholt als Deuter seiner Träume, als "wahren Prophet"<sup>45</sup>, der ihm seine genialischen poetischen Ahnungen in die feste Form ästhetischer Gesetze und Anschauungen gieße und ihm dadurch ihre Berechtigung und Richtigkeit garantiere. Die dabei entstehende Wechselwirkung schließlich wird mehrfach als "Commercio"<sup>46</sup> bezeichnet. Zwar ist die Art des "influxus" letztlich nicht klärbar, seine Wirkungen jedoch aufs deutlichste nachweisbar: Goethe würdigt Schillers Einfluß dahingehend, dieser habe ihm "eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht"<sup>47</sup>; und Schiller resümiert:

*Die schönste und die fruchtbarste Art, wie ich unsre wechselseitige Mitteilungen benutze und mir zu eigen mache ist immer diese, daß ich sie unmittelbar auf die gegenwärtige Beschäftigung anwende, und gleich produktiv gebrauche.*<sup>48</sup>

Die ästhetische Korrespondenz steht damit insgesamt unter dem Signum der "Fruchtbarkeit" sowie der "Tätigkeit"; und hier befindet sich auch die Schnittstelle zwischen Ästhetik und Leben, poetischer Arbeitsgemeinschaft und persönlicher Freundschaft, öffentlicher Wirkung und Intimität der Mitteilung. Fruchtbare Tätigkeit verbindet den Menschen und den Dichter; der Dichter ist für Schiller sogar "der einzig wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn".<sup>49</sup> Fruchtbare Tätigkeit ist natürlich auch das Bindeglied zwischen großem und kleinen Schöpfer: Goethe wünscht deshalb Schiller, "daß ich Sie wohl und poetisch tätig antreffen möge, denn es ist das nun einmal der beste Zustand den Gott den Menschen hat gönnen wollen".<sup>254</sup> Und Fruchtbarkeit ist schließlich kein statischer Zustand, sondern entsteht und wächst wie die Persönlichkeit selbst nach morphologischen Gesetzen. Deshalb kann Schiller in Goethes poetischer Laufbahn eine Art Phänotyp menschlicher Entwicklung schlechthin sehen:



*Es sollte mich wundern, wenn sich an den Entwicklungen Ihres Wesens nicht ein gewisser notwendiger Gang der Natur im Menschen überhaupt nachweisen ließe.*<sup>255</sup>

Die Freundschaft – und speziell die hier in Rede stehende ästhetisch-produktive – spielt in diesem Zusammenhang die Rolle eines Katalysators. An der gemeinsamen Arbeit bildet man sich gegenseitig vielseitiger aus; sie verhindert Einseitigkeiten<sup>256</sup>, gibt immer neue äußere Anregungen und ist so der Nährboden einer nicht mehr individuellen, sondern "wechselseitigen Perfektibilität".<sup>257</sup> Diese ermöglicht es auch, daß die Beziehung nicht stagniert, sondern "frisch und lebendig"<sup>258</sup> bleibt: Das Ziel ist zunehmende Harmonie der Einsichten bei zunehmender Mannigfaltigkeit der individuellen dichterischen Schöpfungen.<sup>259</sup> Daß diese gegenseitige Belebung und Belehrung allerdings kein rein rational zu steuernder Prozeß ist, wird im Verlauf des Briefwechsels immer klarer, wobei Goethe von Anfang an die Inkommensurabilitäten des Schöpfungsprozesses wie auch die Grenzen der "Mitteilung" stärker bewußt sind. Auch hier sind die zur Darstellung künstlerischer Produktivität verwendeten Metaphern verräterisch: Goethe spricht beispielsweise davon, daß er zunächst für ein Werk einen "Holzstoß" langsam zusammentragen muß, der dann plötzlich und unerwartet Feuer fängt.<sup>260</sup> An anderer Stelle vergleicht er die Bemühungen des Menschen um ein individuelles Verständnis der Welt mit der Herstellung eines "Spinnengewebes", in dessen Mitte das Individuum allein und ohne Mitteilungsmöglichkeiten sitzt.<sup>261</sup> Aber auch Schiller gesteht schließlich zu, daß eine völlige Harmonisierung der Überzeugungen wie eine völlige Rationalisierung künstlerischer Produktion kein sinnvolles Ziel sein kann und auch nicht muß:

*Ich darf hoffen, daß wir uns nach und nach in allem verstehen werden, wovon sich Rechenschaft geben läßt, und in demjenigen, was seiner Natur nach nicht begriffen werden kann, werden wir uns durch die Empfindung nahe bleiben.*<sup>262</sup>

Die Freundschaft dient hier dazu, die durch die Grenzen der Kommunizierbarkeit entstandenen Lücken zu füllen: Worüber man nicht reden kann, davon muß man schweigen – aber dieses Schweigen muß nicht zur Entfremdung führen, sondern kann durch ein habituell gewordenenes Vertrauen, die "Empfindung", überbrückt werden.

#### Weimarer Klassik als Freundschafts-Projekt

Trotz aller Grenzen der Kommunikation und auch der Freundschaft ist das gemeinsame Ziel klar definiert: die Herstellung einer "Sprache für die Menschheit"<sup>263</sup> in und durch poetische Werke, die noch den "leersten" und "gemeinsten"<sup>264</sup> Gegenständen Tiefe und Inhalt verleihen können. Dabei basiert diese Bedeutungsstiftung nicht so sehr auf einer besonderen Würde der Stoffe der Dichtung, sondern wiederum – ganz ähnlich wie bei der "Stimmung" als seelischer Voraussetzung für die Produktion und Rezeption von Dichtung – auf psychischen Gegebenheiten:

*Freilich der Gegenstand muß etwas bedeuten, so wie der poetische etwas sein muß; aber zuletzt kommt es auf das Gemüt an, ob ihm ein Gegenstand etwas bedeuten soll.*<sup>265</sup>

Diese Überlegung führt in der Zuspitzung zu einer geradezu anticlassischen Aussage: Bei einer "mehr aufgeschlossenen poetischen Stimmung" könne nämlich "jede Straße, Brücke, jedes Schiff, ein Pflug oder irgend ein anderes mechanisches Werkzeug"<sup>266</sup> zum Gegenstand der Dichtung werden: "Ist es auch nicht poetisch, so ist es [...] menschlich; und das menschliche ist immer der Anfang des poetischen, das nur der Gipfel davon ist".<sup>267</sup> In diesem Zitat zeigt sich einmal mehr die besondere Nähe von Bestimmung des Menschen und Bestimmung des Dichters, die nicht aus einem besonderen Hochmut der soeben für "autonom" erklärten Dichtung gegenüber dem Leben in seiner Vielfalt resultiert. Ein Poet – wenn auch vielleicht kein guter – ist deshalb sogar für den sicherlich etwas strengeren Schiller potentiell ein jeder,

*der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so, daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugeben, folglich lebendig auf mich wirkt.*<sup>268</sup>

Autonomieästhetik heißt demnach nicht, daß die Kunst mit dem Leben nichts mehr zu tun hat, der Autor sich habituell vom Publikum distanziert oder der Dichter zum Übermenschen stilisiert wird – das ist gegenüber einer manchmal geradezu verkrustet wirkenden Rezeption der Klassik deutlich ins Bewußtsein zu rücken. Es heißt nur, daß die Kunst sich von ihr heterogenen Begründungs- und Verzweckungszusammenhängen emanzipiert hat. Wenn daher von "Humanität", von "Leben" und von "Dichtung" die Rede ist, handelt es sich ganz und gar nicht um große und leere Worte und Werte, sondern um eher einfache, geradezu biologisch fundierbare Dinge. Denn *Humanität* ist das, was den Menschen in seiner Reinform ausmacht – seine Bildungsfähigkeit als evolutionäres Potential und sein "Gemüt" als Voraussetzung dafür, Lebendigkeit tatsächlich zu empfinden; *Leben* ist das, was durch schöpferische Auseinandersetzung mit der natürlichen Umwelt entsteht. Und *Dichtung* ist vor allem anderen eine Möglichkeit, dem Mensch sein Menschsein bewußtzumachen, ihn seine Lebendigkeit unabhängig von allen Zerstreungen und Verwertungszwängen des Alltags spüren zu lassen und ihn zu eigenständiger Produktion wie Rezeption anzuregen:

*Denn was ist denn an unserm ganzen Bißchen Poesie wenn es uns nicht belebt und uns für alles und jedes was getan wird empfänglich macht.*<sup>269</sup>

Im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, so möchte ich zusammenfassen, wird die Weimarer Klassik in ihrer Entstehung als lebendige Bewegung vorgeführt. Der Ausgangspunkt ist das Aufeinanderprallen der Polaritäten von "Idee" und "Erfahrung", zugespitzt im *Glücklichen Ereigniß*. Idee und Erfahrung jedoch, so Goethe in einem Brief an Schopenhauer aus dem Jahr 1816, könnten nur durch "Kunst und That" vereinigt werden.<sup>270</sup> Das und nichts anderes, die Verbindung von praktischer Erzeugung theoretischer Reflexion von Kunst durch künstlerische Tätigkeit, bildet die "ästhetische Korrespondenz" von Goethe und Schiller von Tag zu Tag ab. An die Stelle älterer äußerer Freundschaftsrituale tritt dabei das gemeinsame Handeln in, so würden wir heute sagen, kurz- und längerfristigen poetischen "Projekten", von denen - und auch das ist geradezu wohltuend "normal" - wenige glücken, viele auf halber Strecke liegen bleiben und einige gänzlich scheitern.<sup>271</sup>

Besonders dieser Aspekt der Tätigkeit wird von Goethe in seiner Altersphase immer stärker gegenüber den emotional verbindlicheren Zeugnissen während der Freundschaft und kurz nach Schillers Tod in den Vordergrund gerückt: 1825 befindet er schließlich:

*Freundschaft kann sich bloß praktisch erzeugen, praktisch Dauer gewinnen. Neigung, ja sogar Liebe hilft alles nichts zur Freundschaft. Die wahre, die tätige, produktive besteht darin, daß wir gleichen Schritt im Leben halten, daß er meine Zwecke billigt, ich die seinigen, und daß wir so unverrückt zusammen fortgehen, wie auch sonst die Differenz unserer Denk- und Lebensweise sein möge.*<sup>272</sup>

Es war dieses "unverrückte" Fortgehen, dieses entschiedene Verfolgen eines gemeinschaftlichen "Zweckes" sowie die Fähigkeit beider, sowohl im Künstlerischen wie im Menschlichen miteinander "Schritt zu halten", die letztendlich den Mythos "Weimarer Klassik" begründet hat. Weder Goethe allein noch Schiller allein hätten eine derart kurzlebige und auf so wenige Vertreter und Muster beschränkte literarische Richtung derart wirkungsmächtig etablieren können.<sup>273</sup> In der im Briefwechsel lebensweltlich dokumentierten Freundschaft extrem gegeneinander gespannter Polaritäten, die sich gegenseitig nicht bekämpfen oder ignorieren, sondern einander akzeptieren und sich gegenseitig steigern, gewinnt sie ihr außerordentliches Wirkungspotential und ihre andauernde Überzeugungskraft.<sup>274</sup> Diese Steigerung kann man jedoch nicht durch Reflexion erreichen, sondern nur durch tatsächliche Bewegung und Annäherung, durch Mit-Teilung im wahrsten Sinn des Wortes - diesen zutiefst menschlichen Aspekt bewahrt selbst die moderne Redeweise von der *Kommun*-ikation noch. Deshalb ist auch ein dominierender Bildbereiche im

gesamten Briefwechsel der des Weges.<sup>275276</sup> Freundschaft in diesem Sinne ist ein eminent kultureller Prozeß: Sie entwickelt sich unter bestimmten zeitlichen und räumlichen Bedingungen der gegenseitigen Nähe; sie schafft sich ihre Ausdrucks- und Kommunikationsformen und pflanzt sich schließlich über die durch sie erzeugten Wirkungen fort. Schiller ist letztlich doch gelungen, was Frau von Stein nicht gelang: dem "stolzen Prüden"<sup>277</sup> namens Goethe ein Kind zu machen - und dieses Kind der Freundschaft, nicht der Liebe geistert seither als Weimarer Klassik folgenreich durch die Welt.

## Kindsmörderinnen, Familienväter, Homunculi – Literarische Geburten bei Goethe und Schiller

Es ist ein bemerkenswertes, gleichwohl aber wenig bemerktes Phänomen, daß in literarischen Texten wenig geboren wird. Es wird geliebt und gekämpft, geredet und geküßt, bisweilen auch gestorben – aber die Figuren scheinen sozusagen in voller Rüstung dem Haupt ihrer Schöpfer entsprungen zu sein. Das mag zum einen damit zusammenhängen, daß ein derart körpernahes Thema lange Zeit zweifelsohne tabuisiert war. Zum anderen waren die Autoren der meisten literarischen Texte männlich und damit von einer unmittelbaren Selbsterfahrung auf diesem Gebiet kategorisch ausgeschlossen. Geburten könnten insofern der erste und gleichzeitig letzte rein weibliche Erfahrungsbereich sein, vor dem selbst die omnipotenteste männliche fiktionale Anverwandlung von Wirklichkeit dann doch halt macht.

Da und dort finden sich aber vereinzelt Varianten des Geburtsthemas; von ihnen soll im folgenden die Rede sein, und zwar begrenzt auf den Ereignisraum Weimar-Jena und dessen Protagonisten Goethe und Schiller. Ich beginne mit einem kurzen Auswärts-Vorspiel, nämlich dem massiven Auftreten der Kindsmord-Thematik bei den Autoren des Sturm und Drang; ich werde kurz die sozialen, politischen und juristischen Hintergründe streifen und auf die Behandlung des Themas beim jungen Goethe und beim jungen Schiller eingehen (I). In einem Zwischenspiel wird es danach um Goethe und Schiller als Familienväter in Weimar und Jena gehen (II). Schließlich werde ich auf Varianten literarischer Geburten im späteren Werk Goethes und Schillers hinweisen (III).

### I. Zur Kindsmord-Thematik im Sturm und Drang – *„Marie Farrar, geboren im April / Unmündig, merkmillos, rachitisch, Waise“<sup>278</sup>*

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewinnt ein bisher eher randständiges literarisches Thema schnell an Beliebtheit: die Kindsmörderin. Eine Vielzahl von Autoren, die gemeinhin der Bewegung des Sturm und Drang zugeordnet werden, greifen das Sujet auf; in der Forschungsliteratur ist von ca. 20 Bearbeitungen die Rede.<sup>279</sup> Nun ist es nicht so, daß es vorher in der Literatur keine Kindsmörderinnen gegeben hätte. Berühmte Vorbilder sind die rächenden Frauen der antiken Mythologie wie Medea;<sup>280</sup> im Mittelalter wird die Bestrafung der Kindsmörderin als Beispiel für die göttliche Allwissenheit thematisiert, und bis ins 18. Jahrhundert erscheint das Thema in Puppenspielen, Bänkelsänger- oder Volksliedern.<sup>281</sup> Die gleiche Ubiquität gilt für das Phänomen selbst. Im Mittelalter war Kindsmord ein weithin geduldetes Mittel der Geburtenkontrolle zur Verhinderung unerträglicher wirtschaftlicher Not<sup>282</sup>; noch im 18. Jahrhundert läßt sich ein „identischer Verbrechensfundus“<sup>283</sup> in den meisten europäischen Staaten und Amerika nachweisen.

Warum aber diese außerordentliche Hochkonjunktur des Kindsmords gerade in der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts?<sup>284</sup> Die Forschung ist zu weiten Teilen der Meinung, daß in diesem Schlüsselthema eine Vielzahl unterschiedlicher Entwicklungen in unterschiedlichen Diskursen gleichsam handlich gebündelt vorliegen; ich zitiere nur eine Einschätzung:

*Wenn im aufgeklärten Diskurs über Kindsmord – mit moralischer, juristischer, religiöser oder gar emanzipatorischer Emphase – geschrieben wird, geht es in Wahrheit um vorebeliche Sexualität, um außerebeliche Sexualität, um Liebesbeziehung versus Konvenienzbeziehung, um Verführung und Vergewaltigung, um gesellschaftliche Herrschaftsprivilegien, um die soziale Stellung der ledigen Schwangeren, um die soziale Stellung des unehelichen Kindes, um Verfahren zur Ermittlung des Kindsvaters.<sup>285</sup>*

Weder die juristischen noch die sozialen, ökonomischen, mentalitäts- und geschlechtergeschichtlichen sowie moralischen und religiösen Hintergründe können hier dargelegt werden.<sup>286</sup> Ich will vielmehr in aller Kürze das Delinquentinnen-Profil nachzeichnen, das die

Forschung erarbeitet hat, und anschließend auf dessen einigermaßen erstaunliches Verhältnis zu den literarischen Texten eingehen.<sup>287</sup>

Ein Großteil der sogenannten „Kindsmörderinnen“ arbeitete als Dienstmagd in bäuerlichen Betrieben oder städtischen Haushalten.<sup>288</sup> Der gleichen Unterschicht entstammen in den meisten Fällen auch die Kindsväter. Häufig sind die betroffenen Frauen ungebildet und unaufgeklärt,<sup>289</sup> wirtschaftlich abhängig und oft in großer finanzieller Not. Das Problem wird durch die Heiratsverbote für viele Stände verschärft; es trat offenbar systematisch eine Art Triebnotstand im sexuell aktivsten dritten Lebensjahrzehnt ein, der nur durch außerehelichen Geschlechtsverkehr behoben werden konnte. Dabei waren gerade im ländlichen Raum uneheliche Geburten durchaus nichts Unehrenhaftes, wenn der Makel durch ein Heiratsversprechen und dessen baldige Einlösung geheilt werden konnte.<sup>290</sup> Moralische oder religiöse Erwägungen waren demgegenüber meist deutlich nachgeordnet. Gleichwohl kam verschärfend hinzu, daß die getöteten Kinder nicht getauft werden konnten und somit der ewigen Verdammnis entgegensehen. Aus Vernehmungprotokollen geht hervor, daß sich die Delinquentinnen häufig in einem psychischen Ausnahmezustand befanden. Teilweise wurde bereits die Schwangerschaft verdrängt; die Geburt fand heimlich statt und muß ohne jeden medizinischen oder seelischen Beistand ein ultimativ traumatisches Erlebnis gewesen sein.<sup>291</sup> Oft erinnerten sich die Frauen kaum noch daran, wie das Kind nun zu Tode gekommen war. Eine aktive Tötung war wohl eher selten; die häufigste Todesart war das durch Nichtabbinden der Nabelschnur hervorgerufene Verbluten der Neugeborenen. Wenn Kindsmorde aktenkundig wurden, wurden im übrigen auch nicht durchgehend Todesstrafen verhängt, mehrheitlich sprach man – allerdings kaum weniger schreckliche – Haftstrafen aus.<sup>292</sup>

Bemerkenswert ist nun, daß die literarische Umsetzung des Themas in weiten Teilen wenig mit den realen Hintergründen zu tun hatte.<sup>293</sup> Die Kindsmörderinnen in der Literatur sind größtenteils Bürgerstöchter, die von einem Angehörigen des Adels unter falschen Versprechungen verführt und dann verlassen wurden. Sie betrauern, etwas zugespitzt gesagt, mehr den Verlust ihrer Tugend und ihres Liebhabers als den Tod ihres Kindes – das meist physisch als Abbild des Vaters erscheint und an dem deshalb als Ersatzobjekt die Rache vollzogen wird. Die Tötung ist meist ein aktiver, häufig sogar ein extrem brutaler Akt.<sup>294</sup> Wirtschaftliche Nöte kommen ebenso wenig zur Sprache wie der Umgang mit außerehelicher Sexualität; statt dessen tritt die Darstellung der psychologischen Extremsituation in den Vordergrund. Kirsten Peters resümiert in ihrer Untersuchung *Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet*:

*Die Figur einer ungebildeten Dienstmagd, die womöglich durch ihr „unsittliches“ Verhalten für die Schwangerschaft selbst verantwortlich ist und aus materiellem Interesse das Kind tötet, hätte zum einen die Zensur nicht passieren können und wäre auf der Bühne wie in der Literatur zum Eklat geworden, zum anderen hätte sie dem weiblichen Idealtypus widersprochen. Die literarische Metamorphose der Dienstmagd zur Bürgerstochter war somit unumgänglich, wenn die Literatur einem Publikum zugänglich gemacht werden sollte. Doch erscheint es in diesem Zusammenhang als nicht unwesentlich festzustellen, daß das gesellschaftspolitische Interesse der Literaten nicht so weit ging, das Leben der Dienstmägde zu betrachten. Die Ausleuchtung der inneren Konfliktsituation und der unglücklichen Liebesbeziehung war in ihren Augen literarisch attraktiver.<sup>295</sup>*

a) *Goethes Gretchen-Tragödie: „Auch Angstschweiß, häufig unter dem Altar“*

Auch Johann Wolfgang Goethes Gretchen im *Faust*, immerhin gestaltet nach dem realen Vorbild der Frankfurter Kindsmörderin Susanna Margarethe Brandt<sup>296</sup>, ist weder in großer wirtschaftlicher Not noch ungebildet. Sie wird als besonders fromm und kinderlieb eingeführt; sie hat ihre kleine Schwester „ganz allein“ erzogen, als die Mutter nach einer schweren Geburt auf den Tod darniederlag.<sup>297</sup> Nachdem sie sich jedoch von Faust hat verführen lassen, wächst gleichzeitig der Druck von innen und von außen. In der Szene „Am Brunnen“ verteidigt Gretchen noch ein befreundetes „Bärbelchen“, das ein uneheliches Kind erwartet, mit den naiven Worten: „er nimmt

sie gewiß zu seiner Frau“ – unterstellt also die verbreitete nachträgliche Legitimation über die Ehe. Tatsächlich jedoch hätte sie sich besser Mephistos Warnung zu Herzen nehmen sollen, der leichtfertig singt:

*Nehmt euch in Acht!  
Ist es vollbracht,  
Dann gute Nacht  
Ihr armen, armen Dinger!  
Habt ihr euch lieb,  
Tut keinem Dieb  
nur nichts zu Lieb',  
Als mit dem Ring am Finger.<sup>298</sup>*

Und auch Gretchens Bruder Valentin erweist sich angesichts des Todes als Visionär:

*Wenn erst die Schande wird geboren,  
Wird sie heimlich zur Welt gebracht,  
Und man zieht den Schleier der Nacht  
Ihr über Kopf und Ohren;  
Ja, man möchte sie gern ermorden.<sup>299</sup>*

Die Anspielungen auf die Kindsmord-Thematik ziehen sich also deutlich sichtbar schon von Anfang an durch die gesamte Gretchen-Handlung. Sie gipfelt in der Schlußszene im Kerker, in der Faust zu Gretchens Rettung kommt. Gretchen ist inzwischen zu einer mehrfachen Komplizin und Mörderin geworden: Ihr Kind hat sie im Wahn im Teich ertränkt; ihre Mutter war zuvor an den von ihr verabreichten Schlafmitteln gestorben; der Bruder war bei der Verteidigung der verlorenen Ehre seiner Schwester getötet worden. Der Verführer Faust hat in der hemmungslosen Verfolgung seiner individuellen Triebbefriedigung eine komplette Familie zerstört, die nun erst wieder in den Gräbern zusammenfinden kann. Gretchen weist dem verzweifelten Faust in einer makabren Verfügung die Grabordnung an:

*Der Mutter den besten Platz geben,  
Meinen Bruder sogleich darneben,  
Mich ein wenig bei Seit',  
Nur nicht gar zu weit!  
Und das Kleine mir an die rechte Brust.<sup>300</sup>*

Für Gretchen fallen damit in dieser Schlußszene Geburt, Tod und Hochzeit zusammen: „Mein Hochzeitstag sollt' es sein!“<sup>301</sup>, gesteht sie Faust. Die bevorstehende Hinrichtung wird dementsprechend mit einem zutiefst doppelbödigen Motivbestand geschildert: Die Glocken läuten zwar auch jetzt; aber der Brautkranz ist zerrissen, der Hochzeitstanz wird in diesem Leben nicht mehr stattfinden. Faust hingegen tut in dieser wahrlich extremen Situation einen Ausspruch, der seltsam paradox an seine Wette mit Mephisto erinnert: Er erklärt nicht den Augenblick zur Ewigkeit, sondern wünscht sich, in alle Ewigkeit, nämlich „nie geboren“ zu sein.<sup>302</sup> Den Ausgang der Szene entscheidet dann das plötzliche Erscheinen Mephistos. Im Angesicht des wahren Teufels ruft Gretchen die Heiligen an und stellt sich ihren Taten: „Gericht Gottes! dir hab' ich mich übergeben!“<sup>303</sup>

Welche Facetten akzentuiert Goethe mit dieser Verarbeitung der Kindsmord-Thematik?<sup>304</sup> In Gretchen zeigt er ein weibliches Gegenmodell zum männlichen Selbstherrscher Faust: tiefgläubig, altruistisch, gemeinschaftsorientiert, naturverbunden – kurz gesagt, Gretchen ist all das, was Faust nicht ist. Indem Faust sie zerstört, zerstört er einen ganzen in sich ruhenden Kosmos; er stellt in der Familie die Grundlage des Staates, in der Religion das Fundament der Gemeinschaft, in der

Beziehung das Vertrauen der Liebenden, im Rechtssystem den Zusammenhang von Schuld und Strafe in Frage. Eine einfache Verführung hätte dafür nicht ausgereicht; erst im Tatbestand des Kindsmords können alle diese Zusammenhänge mit einem Schlag thematisiert und in ihren ultimativen, nämlich letztlich auch metaphysisch fatalen Konsequenzen vorgeführt werden.<sup>305</sup>

b) Schillers „*Kindsmörderin*“: „*Ihr Sohn war ebenso wie andere Söhne*“

Friedrich Schillers frühes Gedicht *Die Kindsmörderin* erschien 1782 zwischen mehreren leidenschaftlichen Liebesgedichten in seiner *Anthologie auf das Jahr 1782*.<sup>306</sup> In 15 achtzeiligen, streng trochäisch gebauten Strophen<sup>307</sup> spricht eine Kindsmörderin einen letzten Verzweiflungsmonolog im Angesicht des Richtplatzes. Mit aller Wucht der Schillerschen Rhetorik und seiner typischen Antithetik ausgestattet stellt sie ihr Schicksal als dasjenige der typischen jugendlich Verführten dar:

*Schön geschmückt mit rosenrothen Schleißen  
Dekte mich der Unschuld Schwanenkleid,  
In der blonden Loken loses Schweifen  
Waren junge Rosen eingestreut: –  
Wehe! – Die Geopferte der Hölle  
Schmückt noch izt das weißlichte Gewand,  
Aber ach! – der Rosenschleißen Stelle  
Nahm ein schwarzes Todenband.<sup>308</sup>*

Wie bei Gretchen erfahren wir nichts von ihrer sozialen Situation, nichts von ökonomischer Not, kaum etwas von moralischer Verurteilung.<sup>309</sup> Ganz im Vordergrund hingegen steht ihre Verzweiflung, die vor allem aus der als „Verräterei“ empfundenen Untreue des Verführers Joseph resultiert. Louise klagt ihrem getöteten Kind:

*Deine Mutter – o im Busen Hölle! –  
Einsam sitzt sie in dem All der Welt,  
Durstet ewig an der Freudenquelle,  
Die dein Anblick fürchterlich vergällt.<sup>310</sup>*

Hier spiegelt sich deutlich, lediglich ins Negative verkehrt, die enthusiastische Vereinigungsphilosophie des jungen Schiller: Wenn die Liebe als ursprünglichste menschliche Neigung, als unmittelbares Gefühl für das „All der Welt“, verraten wird, dann muß jeder Lebensmut versiegen; wenn die Liebe als universale „Freudenquelle“ vergiftet wird, ist das nicht nur empfindsame, sondern auch metaphysische Brunnenvergiftung.<sup>311</sup> Demgegenüber wird auch hier das Schicksal des Kindes kaum thematisiert; es fungiert einzig als allzu sichtbares Zeichen einer mißlungenen Verbindung. Die Tötung selbst fand wiederum in einem Moment des Wahns statt, die der Text unter Berufung auf den antiken Mythos, sprachlich einigermmaßen ungeschickt und fernab des sonstigen Pathos beschreibt: „hier umstrikte mich die Hyder; – / Und vollendet war der Mord“.<sup>312</sup> Die Art der Tötung geht nicht klar aus dem Text hervor, war aber offenbar blutig: „Hingemezelt mit Erinnysmuth“<sup>313</sup> hat die liebliche Louise ihr Kind.

Am Schluß des Gedichts nimmt Louise, auch hier in erstaunlicher Parallele zu ihrer Schicksalsgenossin Gretchen, zunächst Abschied von ihrem Geliebten und erfleht Verzeihung auch für ihn.<sup>314</sup> Und ebenso wie Gretchen nimmt sie an diesem Punkt ihr Schicksal und die Strafe an.<sup>315</sup> Das Gedicht endet jedoch nicht mit dieser metaphysischen Perspektive, sondern mit einem erstaunlich klaren und direkten Aufruf zur Emanzipation<sup>316</sup>, der an Mephistos Warnung erinnert:

*Trauet nicht den Rosen eurer Jugend,  
Trauet, Schwestern, Männerschwüren nie!<sup>317</sup>*

Dieses neugewonnene weibliche Selbstbewußtsein führt schließlich in den letzten vier Versen sogar dazu, daß die Empfindsamkeit die Fronten wechselt: Am Schluß weint nicht mehr die verlassene

jugendliche Unschuld angesichts des Richtblocks um ihren Liebhaber und ihr Kind, sondern ihr „bleiche Henker“ vergißt „Zähren“ angesichts einer gelungenen Rechtfertigungsrede und der darin zum Ausdruck gebrachten universalen Ungerechtigkeit. Louise kommentiert, nun beinahe zynisch:

*Zähren? Zähren in des Würgers Bliken?  
Schnell die Binde um mein Angesicht!  
Henker kannst du keine Lilje kniken?  
Bleicher Henker zittre nicht! – – –<sup>318</sup>*

Damit aber ist am Schluß wirklich eingetreten, was Louise anfangs nur gefordert hatte:

*Wehe! menschlich hat diß Herz empfunden! –  
Und Empfindung soll mein Richtschwert sein!<sup>319</sup>*

Indem der „bleiche Henker“ tatsächlich eine Empfindung zeigt, ist Louise zunächst menschlich gerechtfertigt. Daß sie darüber hinaus auch vom göttlichen Gericht Gnade erwarten kann, indiziert ein unscheinbarer Wechsel in der Blumen-Metaphorik. Durchgängig wird im Text das Thema sinnliche Liebe mit den Rosen verbunden („Trauet nicht den Rosen...“!).<sup>320</sup> Die Lilie hingegen, das Symbol Marias, ist das Zeichen der jungfräulichen Unschuld.<sup>321</sup> Wenn der Henker also am Schluß eine „Lilje kniken“ soll, wird angedeutet, daß auch Louise auf ein „ist gerettet“ von oben hoffen kann – also auch vor Gott gerechtfertigt ist.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Goethe und Schiller liegen insofern im Mainstream des Kindsmords-Themas, als sie Verführung und Tugendverlust stärker akzentuieren als konkrete ökonomische oder soziale Hintergründe. Sie gehen aber insofern darüber hinaus, als sie in ihren Texten eine metaphysische Ebene einfügen: Die anfangs jugendlich-schwachen Verführten wachsen angesichts ihres Todes nicht nur über sich selbst, sondern auch über ihren Verführer hinaus; sie stellen ihr eigenes Schicksal in einen universalen Zusammenhang von – menschlicher – Schuld und – göttlicher – Strafe, wobei die göttliche Vergebung in beiden Fällen bereits angedeutet wird. Die Kindsmörderin ist damit nicht mehr nur eine Bürgerstochter, der ihre Unschuld bedauerlicherweise abhanden gekommen ist; sie wird zu einem Symbol menschlicher Schwäche und einer Herausforderung an allzu selbstgerechte Wertsysteme schlechthin.

## II. Goethe und Schiller als Familienväter - „Ihr, die ihr gut gebärt in saubern Wochenbetten“

Als Schiller seine *Kindsmörderin* schreibt, ist er 23; Goethe hat, als er die Arbeit am *Urfaust* beginnt, exakt das gleiche jugendliche Alter. Schiller heiratet mit 31 Jahren Charlotte von Lengefeld; der erste Sohn Karl Friedrich Ludwig wird drei Jahre später 1793 geboren, es folgen drei weitere Kinder, das letzte wird im Jahr von Schillers Tod geboren.<sup>322</sup> Goethe hingegen wird zuerst Vater und danach Ehemann. Als August Carl im Jahr 1789 geboren wird, ist er genau 40. Es folgen eine Totgeburt und drei weitere uneheliche Kinder, die jeweils kurz nach der Geburt sterben.<sup>323</sup> 1806 erst wird Goethe Christiane Vulpius heiraten; bereits im Jahr 1801 jedoch hatte er, nach überstandener schwerer Krankheit, bei Hofe mit Erfolg um die Legitimation von August nachgesucht.

Dies sind die nackten Daten zu Goethe und Schiller als Familienvätern. Darüber, was sich hinter ihnen verbirgt, kann man notgedrungen nur spekulieren: Beide haben sich kaum in Briefen oder sonstigen überlieferten Selbstäußerungen zu ihrer Vaterschaft oder gar zu den Geburten ausgesprochen. Was man mit einiger Sicherheit sagen kann, ist, daß die Geburten zu Hause stattfanden, im Hause Schiller unter dem Beistand von Hofrat Stark. Stoff zu einer Anekdote liefert einzig die erste Schwangerschaft von Schillers Frau, die das junge Ehepaar wohl aus Unerfahrenheit einfach nicht bemerkte; Schiller berichtet an Körner am 3. Juli 1793:



*Nunmehr ist es durch die Aussage des Accoucheur entschieden daß meine Frau sich schon im siebenten Monat der Schwangerschaft befindet [...]. Ich kann Dir übrigens nicht genug sagen, wie wohl mir jetzt ums Herz ist, daß ich erstlich von der Unruhe befreit bin, die mir die unerklärbaren und bedenklichen Zufälle meiner Frau schon seit 3 Monaten verursacht haben.<sup>324</sup>*

Natürlich war der Vater bei der Geburt nicht anwesend; Schillers Jugendfreund Hoven berichtet von der ersten Entbindung, die bei einem Besuch des jungen Paares im heimatlichen Schwaben vor sich ging:

*Schiller hatte sich zu Bette begeben, die Entbindung verzögerte sich bis tief in die Nacht, aber sie ging glücklich vorüber. Meine Frau brachte Schillern das Kind vor das Bette, er schlief noch, aber das Geräusch erweckte ihn. Sein erster Anblick, wie er die Augen aufgeschlagen hatte, war der ihm geborene Sohn.<sup>325</sup>*

Vor der zweiten Geburt äußerte Schiller gegenüber Goethe vor allem die Befürchtung, daß die „Wochen meiner Frau“ „der poetischen Stimmung nicht günstig seyn werden“.<sup>326</sup> Goethes freundschaftliches Angebot, für die Zeit unmittelbar nach der Geburt des zweiten Kindes den ersten Sohn Carl zu sich ins Haus zu nehmen, da er „in Gesellschaft der vielen Kinder, die sich in meinem Hause und Garten versammeln, sich recht wohl befinden“ würde<sup>327</sup>, lehnt Schiller jedoch ab: Man habe „einige Personen mehr zur Bedienung angenommen, und die Disposition mit den Zimmern gemacht [...], daß er nicht stört“.<sup>328</sup> Trotz dieser eher prosaisch anmutenden Erwägungen: Schiller wurde allenthalben als begeisterter Vater gelobt; Voß berichtet in einem Brief vom 14. August 1804 nach mehrfachen Besuchen im Schillerschen Haushalt:

*Schiller hat seine Kinder gewiß so lieb, wie nur die zärtlichste Mutter lieben kann. Der Mann schien mir unaussprechlich liebenswürdig in dem Augenblicke, als er nach der Taufe das Kind mit dem Blicke der tiefsten Empfindung anschaute.<sup>329</sup>*

Bei Goethe hingegen ist nicht nur die familiäre Situation ungleich schwieriger. Als besonders unrühmlich hat die Forschung auch die aktive Beteiligung Goethes an einem Todesurteil gegen die Kindsmörderin Johanna Höhn im Jahr 1783 in Weimar vermerkt; der Herzog hatte vor der Bestätigung des Todesurteils die Mitglieder des Geheimen Consiliums um Stellungnahmen ersucht, und Goethe hatte für die Todesstrafe plädiert.<sup>330</sup> Auch bei den Geburten Christianes droht ständig die Gefahr, daß sie wegen unehelichen Beischlafs gerichtlich verfolgt wird; Goethe interveniert deshalb mehrere Male vorsorglich bei seinen Kollegen im Geheimen Consilium.<sup>331</sup> Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht kein Zufall, daß in seinen späteren Romanen vor allem problematische Vaterschaften auftauchen. Wilhelm Meister beispielsweise weiß zunächst nichts von seinem Vaterglück und muß es sich mühsam im Laufe seiner Lehr- und Wanderjahre erarbeiten. Gleichwohl spielt es eine zentrale Rolle für seine Bildung; erst die Frage nach seiner Vaterschaft absolviert ihn in den *Lehrjahren* von seinem Schülerstatus. Und auch die seltsam verkreuzten Vaterschaftsverhältnisse in den *Wahlverwandtschaften* sind kein gutes Omen; das aus dem „geistigen Ehebruch“ hervorgegangene Kind überlebt folgerichtig das mühsam gekittete eheliche Einverständnis nicht lang.

#### IV. Literarische Geburten in späteren Werken Goethes und Schillers – „Wollt nicht verdammen die verworfnen Schwachen“

Ich will nur noch in aller Kürze einige weitere Beispiele „literarischer Geburten“ im Werk der Familienväter Schiller und Goethe skizzieren. In Schillers Geschichtsdramen spielen Kinder kaum einmal eine Rolle; eine Ausnahme bildet hier *Wilhelm Tell*, wo die Titelfigur im Rahmen des patriarchalischen Gesellschaftskonstrukts auch als *pater familias* vorgeführt wird. In demjenigen späteren Gedicht Schillers, das die Familie vor allem thematisiert – dem berühmt-berüchtigten *Lied*

von der Glocke – stirbt bezeichnenderweise nicht mehr das Kind, sondern die für die Familien-Ideologie ungleich wichtigere Mutter.<sup>332</sup> Eine bezeichnende Veränderung erfährt die Geburts-Metapher nun aber in Schillers theoretischen Texten. War in der Ankündigung der *Räuber* in der *Thalia* noch in drastischer Diktion die Rede von einer „Geburt“, die der „naturwidrige Beischlaf der *Subordination* und des *Genius*“<sup>333</sup> in die Welt gesetzt hatte, geht es jetzt um die „sentimentalische Dichtung“ als „Geburt der Abgezogenheit und Stille“<sup>334</sup> oder die Schönheit als „Bürgerin zweier Welten“, deren einer sie „durch *Geburt*, der andern durch *Adoption* angehört“.<sup>335</sup> Offensichtlich handelt es sich hier um ein kompensatorisches Konzept: Frauen gebären Kinder, Männer gebären Kunstwerke; und beide haben dadurch einen vergleichbaren Anspruch auf Weiterleben bzw. Unsterblichkeit erworben. David Wellbery sieht es in einer umfangreichen Studie zum Themenkomplex Kunst-Zeugung-Geburt geradezu als „anthropologische Grundfigur“, „daß jede gediegene Kunsttheorie die Spuren einer Embryologie trägt, und umgekehrt“.<sup>336</sup> Der künstlerische „Geburts“-Vorgang selbst aber verläuft bei den Klassikern Schiller und Goethe nunmehr – zumindestens in der theoretischen Stilisierung – sehr viel leichter als beim ungestümen Sturm-und-Drang-Genie.

Hingegen findet sich bei Goethe im *Faust II* ein besonders originelles Konzept einer spezifisch männlichen Geburt: Der Wissenschaftler Wagner hat im Reagenzglas „einen Mensch gemacht“.<sup>337</sup> Die natürliche Zeugung sei nämlich aus der Mode geraten; an die Stelle der natürlichen „Organisation“<sup>338</sup> ist die „Krystallisation“<sup>339</sup> aus der richtigen „Mischung“<sup>340</sup> der alchemistischen Substanzen getreten. Kaum jedoch ist der kleine Homunculus in seinem Gläschen ins Leben getreten, verlangt es ihm schon nach etwas, das ihm sein Vater nicht recht geben kann:

*Komm, drücke mich recht zärtlich an dein Herz,  
Doch nicht zu fest, damit das Glas nicht springe.  
Das ist die Eigenschaft der Dinge:  
Natürlichem genügt das Weltall kaum,  
Was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum.*<sup>341</sup>

Dieser künstliche, geschlossene Lebensraum erweist sich im kurzen Leben des Homunculus als das eigentliche Lebenshindernis. Der winzige Hermaphrodit ist gerade lebendig genug, um zu erkennen, daß ihm etwas unersetzliches zum eigentlichen Leben abgeht: Sein sehnlichster Wunsch ist es, nicht nur „halb zur Welt gekommen“ zu sein, sondern „im besten Sinn [zu] entstehn“.<sup>342</sup> Der Naturphilosoph Thales berichtet:

*Er ist, wie ich von ihm vernommen,  
Gar wundersam nur halb zur Welt gekommen.  
Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,  
Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften.  
Bis jetzt giebt ihm das Glas allein Gewicht,  
Doch wär' er gern zunächst verkörperlicht.*<sup>343</sup>

Der Preis für dieses „eigentliche“ und vollständige Entstehen als Geist- und Körperwesen ist jedoch paradoxerweise der Tod. Homunculus beendet aus freiem Willen sein gläsernes Dasein, sobald ihn angesichts der Meerese Göttin Galatea ein „herrisches Sehnen“<sup>344</sup> befällt und ihm damit das Wesen der Liebe deutlich wird. Er kann sich mit Galatea nur vereinigen, indem er sein Glas verläßt. Der Zerstörungsprozeß der Phiole wird dementsprechend von den Augenzeugen eher als Vereinigungsprozeß geschildert: „Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergießet sich schon“<sup>345</sup>; wie für Gretchen fallen Hochzeit und Hinrichtung auch für Homunculus zusammen.

Die männliche Geisteszeugung Homunculus ist offensichtlich nicht lebensfähig. Er kann jedoch diese Beschränkung selbst transzendieren und zurück in die Natur eingehen; sein Lebenstrieb ist gleichzeitig ein Destruktions- und ein Zeugungstrieb und damit ein besonders extremes Beispiel

für die Polaritäten, die Goethes Spätwerk in allen vorstellbaren Varianten durchziehen. Wagners Versuch, das Geheimnis der Zeugung zu lüften und damit der Wissenschaft zur Unsterblichkeit zu verhelfen – „Was wollen wir, was will die Welt nun mehr? / Denn das Geheimniß liegt am Tage“<sup>346</sup> triumphiert er nach dem Schöpfungsakt –, ist jedoch nicht nur zum Scheitern verurteilt, weil das Leben sich selbst gegen die einseitige Beschränkung auf den Geist zur Wehr zu setzen weiß. Er wird darüber hinaus in der großen metaphysischen Rahmenhandlung geradezu kategorisch abgeurteilt. In der letzten Szene des *Faust II*, den mystisch getönten *Bergschluchten*, erscheint urplötzlich wieder Gretchen, und zwar an der Seite „großer Sünderinnen“<sup>347</sup> und „leicht Verführbarer“.<sup>348</sup> Diese leisten nun bei Maria als Verkörperung von „Jungfrau“, „Mutter“, „Königinn“ und „Göttin“<sup>349</sup> – und damit Inbegriff aller Weiblichkeit schlechthin – erfolgreich Fürbitte für sie. Und Gretchen selbst bittet wiederum für Faust, worauf die Mater Gloriosa erwidert:

*Komm! hebe dich zu böhern Sphären,  
Wenn er dich abnet folgt er nach.*<sup>350</sup>

Das „Ewig-Weibliche“<sup>351</sup> hat damit das letzte Wort – auch wenn und vielleicht gerade weil es in Geheimnissen und mystischen Chören spricht. Die Kindsmörderin ist wahrhaft gerettet; sie rettet nun ihren Verführer und damit sind die Rollen endgültig vertauscht: Gretchen wird ihren einstmaligen weltlichen Lehrer Faust nun in den himmlischen Sphären „belehren“.<sup>352</sup>

#### V. Das metaphysische Sprengpotential der Kindsmord-Thematik - „Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen“

Die immerhin vorhandenen, wenn auch augenscheinlich kaum reflektierten oder thematisierten Erfahrungen als Väter scheinen, oberflächlich betrachtet, nicht dazu geführt zu haben, daß Schiller und Goethe das Thema Geburt in ihren literarischen Werken lebensnäher verarbeitet haben. Gleichwohl kann sowohl die symbolische Überhöhung der Geburtsmetapher für das dichterische Schöpfertum bei Schiller wie auch die Einbindung von männlichen und weiblichen Geburten in ein metaphysisch-naturgeschichtliches Rahmenkonzept bei Goethe als spezifisch klassische Variante des Geburtsthemas gelesen werden. Beide setzen damit Tendenzen fort, die in ihren frühen Kindsmord-Texten angelegt sind. Sowohl in der Gretchen-Tragödie wie im Schicksal der Kindsmörderin Louise wurde das Thema bereits, wie oben gezeigt, deutlich philosophisch-metaphysisch überlagert. Dabei verschafft das Kindsmord-Thema der üblichen empfindsamen Liebesverklärung so etwas wie eine realistische Fallhöhe: In der drastischen Darstellung der verlassenen Liebenden und der im Wahn Tötenden läßt sich eine maximale Spannung zwischen einer enthusiastisch idealisierten Liebes- und Vereinigungserfahrung und deren Widerruf im ultimativen Liebesverrat herstellen. Aber wie bei allen Revolutionen folgt die Restauration auf dem Fuß: Das Thema verliert sich in der Folgezeit nicht nur bei Goethe und Schiller, sondern tritt allgemein wieder in die Randständigkeit zurück.<sup>1</sup> Doch noch Bertolt Brechts Moritat von der *Kindermörderin Marie Farrar* (1927) zeigt ebenso wie die bis heute mit schauriger Regelmäßigkeit wiederkehrenden Schlagzeilen über spektakuläre Kindstötungen, daß der Kindsmord weiterhin nicht nur eine bleibende poetische Inspirationsquelle ist, sondern das metaphysische Sprengpotential durchaus nicht verloren hat, das Brecht so lakonisch wie eindrücklich formuliert:

*Marie Farrar, geboren im April  
gestorben im Gefängnishaus zu Meissen*

<sup>1</sup> Vgl. zu späteren Beispielen in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts Peters (2001), S. 205ff. Peters vermutet im übrigen, daß das Motiv auch wegen erschöpfter Sensationslust beim Publikum abtreten mußte; als Stellvertreter trat nun das Motiv des Schwangerschaftsabbruchs in den Vordergrund (vgl. S. 208f.).

*Ledige Kindesmutter, abgeurteilt, will  
Euch die Gebrechen aller Kreatur erweisen.<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Auf die menschliche Schwäche als Hintergrund verweisen auch Goethe („der Menschheit ganzer Jammer“ faßt Faust im Kerker an; V. 4406, S. 667) und Schiller (Louise rechtfertigt sich, wie bereits zitiert: „menschlich hat dies Herz empfunden“, V. 29). Vgl. zur Quelle des Brecht-Gedichts Anm. 1.

## Spaziergehen, Wandern, Bleiben - Kulturkonzepte in den 'Wanderjahren'

Es sei erlaubt, sich Goethe und damit dem eigentlichen Thema auf einem Umweg zu nähern. Denn im folgenden soll es nicht um Goethe als Rezipient von Weltkultur oder als prominenten Kulturschaffenden, sondern um Goethe als Kulturtheoretiker gehen - eine etwas ungewohnte Vorstellung, ist doch Schiller derjenige, der im arbeitsteiligen Freundesbund sowohl für theoretische Konzepte im allgemeinen wie auch für Äußerungen zum Begriff Kultur im speziellen zuständig ist. Und Schiller ist es auch, der kulturtheoretische Vorstellungen seiner Zeit häufig in poetischen Werken verarbeitet; eines der bekanntesten Beispiele ist seine 1795 entstandene Elegie 'Der Spaziergang'. Damit liegt der Rückweg zu Goethe jedoch schon ganz nahe: Wo Schiller spaziergeht, läßt Goethe wandern - in gewisser Hinsicht könnte der Gegensatz zwischen den beiden Weimarer Größen kaum genauer bezeichnet werden. Der Spaziergang war ein prominenter Topos des späten 18. Jahrhunderts für die vielseitigen Bildungsmöglichkeiten des menschlichen Geistes im Einklang mit seinem Körper<sup>353</sup>; Goethes Wanderer hingegen suchen zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht nach Aufklärung über sich selbst oder ästhetischer Erfahrung, sondern nach Wissen über die Welt und ihren Gestaltungsmöglichkeiten in dieser. Während das Spaziergehen noch weitgehend philosophisch-ästhetisch verstanden werden konnte, wird das Wandern zu einer ethisch-praktischen Anstrengung, die nicht im Weg selbst ihr Ziel sieht, sondern ganz konkrete Ziele tatsächlich erreichen will. Kurz: Spaziergehen ist schönes Spiel, Wandern ist harte Arbeit.

Ausgehend von dieser Topologie der menschlichen Fortbewegung will ich im folgenden verschiedene Kulturkonzepte untersuchen, die sich in literarischen Texten Goethes und Schillers finden. Unter "Kulturkonzepten" verstehe ich hier eine Vermittlungsform zwischen einer begrifflich ausformulierten Kulturtheorie - wie sie beispielsweise in Schillers Abhandlung 'Über die ästhetische Erziehung des Menschen' zu finden wäre - und einer rein deskriptiven oder erzählerischen Darstellung kultureller Phänomene und Praktiken. Ein "Kulturkonzept" in diesem Sinne stellt Kultur als symbolischen, menschengeschaffenen Kosmos zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt und unter bestimmten räumlichen Bedingungen sowie mit einem Mindestmaß an Komplexität der Beziehungen dar; es kann einen literarischen Text strukturieren, indem es den zentralen Bezugspunkt aller seiner fiktiven wie nicht-fiktiven Elemente bildet. Dazu habe ich zwei recht unterschiedliche Beispiele, sowohl von Umfang, Gattung wie auch Anspruch her, gewählt: Schillers bereits erwähnte Elegie 'Der Spaziergang' und Goethes Roman 'Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden'. Dabei soll die eher cursorische Beschäftigung mit dem Schillerschen Gedicht - betrachtet sozusagen als kulturtheoretischer Normaltext für die Zeit um 1800 - vor allem als Folie dafür dienen, das Neue und weit ins 19. Jahrhundert Vorausweisende an Goethes Kulturvorstellungen in seinem Roman zu demonstrieren.

### I. "Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns" - ein Spaziergang von der antiken polis zur französischen Revolution

Beginnen wir mit dem Angenehmen und begeben uns zunächst mit Schillers Spaziergänger schlendernd hinaus aus "des Zimmers Gefängnis" und "engem Gespräch" (V. 7f.)<sup>354</sup> in eine idyllische Flußlandschaft mit Weitblick: "Sei mir gegrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel, / Sei mir, Sonne, gegrüßt, die ihn so lieblich bescheint!" (V. 1f.). Die erste Fassung des 100 Distichen umfassenden Gedichts entstand 1795 im unmittelbaren Entstehungskontext der Schrift 'Über naive und sentimentalische Dichtung' und erhielt den poetologisch-programmatischen Titel 'Elegie'; die überarbeitete Fassung von 1799 wurde unter dem Titel 'Der Spaziergang' veröffentlicht und sowohl von Schiller selbst wie von seinen Zeitgenossen außerordentlich hochgeschätzt.<sup>355</sup> Es sei nur Herders Reaktion zitiert, der das Gedicht bereits als Kulturgeschichte in nuce liest: Der Text enthalte "eine Welt von Szenen, ein fortgehendes, geordnetes Gemählde aller Szenen der Welt

und Menschheit”.<sup>356</sup> Ich werde dieses “Gemälde” im folgenden kurz darzustellen und zu untergliedern versuchen, bevor ich auf seinen kulturtheoretischen Gehalt eingehe.<sup>357</sup>

Das Gedicht besteht aus drei inhaltlich deutlich zu unterscheidenden Teilen - was vor dem Hintergrund des triadischen Geschichtsmodells in den gleichzeitig entstehenden theoretischen Schriften eine Trivialität ist. Die Verse 1-58 schildern den Beginn des Spaziergangs eines lyrischen Ich in einer konkreten Umgebung; der Weg verläuft von einer sommerlich blühenden Flußaue durch einen Buchenwald den Berg hinauf bis zu einem Aussichtspunkt, der offensichtlich an einem schroffen Felsabhang gelegen ist. Der Blick geht von dort weit über das Flußtal mit seinen Flößen, die bebauten Äcker und die Dörfer auf ein in der Ferne liegendes Gebirge. Die geschilderte Landschaft ist offensichtlich idyllisch im Sinne von Schillers in ‘Über naive und sentimentalische Dichtung’ entworfenen Konzept: Mensch und Natur leben in Einklang, ja geradezu in einer Art Liebesverhältnis miteinander -

*Nachbarlich wohnt der Mensch noch mit dem Acker zusammen,  
Seine Felder umruhn friedlich sein ländliches Dach,  
Traulich rankt sich die Reb empor an dem niedrigen Fenster,  
einen umarmenden Zweig schlingt um die Hütte der Baum (V. 51-54).*

Die Gesetze der Natur gelten auch für den Menschen, die Zeit vollzieht sich in regelmäßigen Zyklen:

*Glückliches Volk der Gefilde! noch nicht zur Freiheit erwachet,  
Teilst du mit deiner Flur fröhlich das enge Gesetz,  
Deine Wünsche beschränkt der Ernten ruhiger Kreislauf,  
Wie dein Tagewerk, gleich, windet dein Leben sich ab (V. 55-58).*

Es ist kein reiner Naturzustand, der hier gezeigt wird. Die Äcker sind bebaut, die Wiesen werden von Schafen beweidet, “muntre Dörfer” (V. 49) sind entstanden - die Kultivierung der Natur im ursprünglichen, agrarischen Sinne hat bereits begonnen. Und schon folgen ihr die ersten geistigen Entwicklungsprozesse: Ein Eigentumsbegriff entsteht, der zunächst noch als von den Göttern selbst hervorgebracht und als Äquivalent zu einem Naturgesetz dargestellt wird:

*Jene Linien, sieh! die das Landmanns Eigentum scheiden,  
In den Teppich der Flur hat sie Demeter gewirkt,  
Freundliche Schrift des Gesetzes, des menschenhaltenden Gottes (V. 39-42).*

Neben das Trennende der Grenzen treten gleichzeitig erste Verbindungen zwischen den Menschen, die das in sich geschlossene Bild des mit seinem Acker und seiner Hütte verwachsenen Landmannes aufzulösen beginnen: Flöße gleiten über den Strom, in “freieren Schlangen” zieht sich die “Länder verknüpfende Straße” (V. 42ff.) dahin. Und spiegelbildlich profitiert auch der Weg des Spaziergängers selbst von einer Kultivierungsleistung:

*Aber zwischen der ewigen Höh und der ewigen Tiefe  
Trägt ein geländerter Steig sicher den Wanderer dahin (V. 35f.).<sup>358</sup>*

Mit einem unübersehbaren Einschnitt, gekennzeichnet durch ein geradezu atemberaubendes Enjambement und einen für diesen Textteil typischen Komparativ, beginnt der zweite, umfangreichste Abschnitt des Gedichts, seine Kulturgeschichte im engeren Sinne:

*Aber wer raubt mir auf einmal den lieblichen Anblick? Ein fremder  
Geist verbreitet sich schnell über die fremdere Flur! (V. 59f.)*

Vor dem Leser vollzieht sich im folgenden im Zeitraffer die kulturelle Entwicklung der Menschheit, geschildert in positiven wie negativen Aspekten. Erste Städte entstehen aus der Ansammlung von Menschen; sie werden durch gemeinsame Gefühle (Patriotismus, Ahnenverehrung, Enthusiasmus)

zusammengehalten und nach außen durch Feindschaften abgetrennt; es entsteht, nun historisch konkret, die antike polis mit ihrem mythologischen Götterhimmel. Die Götter sind weiterhin Statthalter der Natur, werden aber auch als Ehrenbürger der polis eingemeindet und verhindern dadurch zunächst die Entfremdung des Menschen von seinen eigenen Ursprüngen:

*Nieder stiegen vom Himmel die seligen Götter, und nehmen  
In dem geweihten Bezirk festliche Wohnungen ein (V. 79f.).*

Symbolisiert wird die innere Geschlossenheit der polis darüber hinaus durch die sie umgebenden Stadtmauern: Sie umfassen die Gemeinschaft wie im ersten Teil der Baum die Hütte des Landmannes. An diese Konzentrationsphase schließt sich jedoch wiederum eine Phase der Expansion an, die Stadtmauer öffnet sich und wird zum Ausgangspunkt weiterer Kultivierungsbemühungen, die bezeichnenderweise immer noch im Bildfeld des agrarischen Kulturbegriffs geschildert werden können:

*Heilige Steine! Aus euch ergossen sich Pflanzler der Menschheit,  
Fernen Inseln des Meers sandtet ihr Sitten und Kunst (V. 87f.).*

Immer schneller vollziehen sich von nun an technische und wirtschaftliche Veränderungen: Die Natur wird industriell ausgebeutet, die Götter dadurch vertrieben - "Zischend fliegt in den Baum die Axt, es erseufzt die Dryade" (V. 103). Handel und Gewerbe als materielle Basis kultureller Kontakte wachsen und blühen und lassen die Welt zusammenrücken. Gesichert durch diesen Fortschritt bei der primären Bedürfnisbefriedigung entwickeln sich auch Künste und Wissenschaften freier; die Überlieferung durch Schrift gewährleistet kulturelle Kontinuität nun auch über größere Zeiträume und Entfernungen hinweg.

Mit einem großzügigen Schritt übergeht die Vision an dieser Stelle das Mittelalter, um unmittelbar in der eigenen Zeit, der der Aufklärung, anzukommen:

*Da zerrinnt vor dem wundernden Blick der Nebel des Wahnes,  
Und die Gebilde der Nacht weichen dem tagenden Licht (V. 137f.).*

Gleichzeitig schlägt jedoch der von der Darstellung der Antike getragene Kulturoptimismus in eine rousseauistisch geprägte Kulturkritik um:

*Seine Fesseln zerbricht der Mensch. Der Beglückete! Zerriß er  
Mit den Fesseln der Furcht nur nicht den Zügel der Schaam! (V. 139f.)*

Die nun hervortretenden Gefahren der kulturellen Entwicklung sind vor allem in einer Selbstüberschätzung des forschenden Geistes begründet, und zwar auf Kosten des natürlichen Gefühls, der Stimme des Enthusiasmus im Menschen: "es irrt selbst in dem Busen der Gott" (V. 148) ist die topologische Formel dafür. Die sich steigernde Krisis gipfelt im Bild der Revolution, die sich als mächtiger Drang zurück zur Natur äußert und in den kraftvollsten Bildern des Textes geschildert wird:

*Einer Tigerinn gleich, die das eiserne Gitter durchbrochen  
Und des numidischen Wald's plötzlich und schrecklich gedenket,  
Aufsteht mit des Verbrechens Wuth und des Elends die Menschheit (V. 167-169).*

Die Mauern der Stadt, das textinterne Symbol des zweiten Teils für den menschengeschaffenen kulturellen Zusammenhalt, werden geschleift, und der befreite Mensch kehrt zurück auf die "verlassene Flur" (V. 172) - das im ersten Teil etablierte Symbol der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur.

Die im Mittelteil geschilderte kulturelle Entwicklung läßt sich damit am besten am Leitfaden des Verhältnisses des Menschen zur Natur darstellen. Bildete die Natur anfangs noch die Grundlage sowohl des physischen wie des geistigen Lebens, wird sie im Laufe der kulturellen

Entwicklung zunehmend instrumentalisierend in Gebrauch genommen und dadurch auf ihre materiellen Aspekte reduziert: rücksichtslos ausgebeutet durch Handel und Industrie, bis in die letzten Geheimnisse erforscht durch die Wissenschaft, schließlich völlig entseelt durch Verstellung und Berechnung in den menschlichen Beziehungen:

*Deiner heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich  
Angemaßt, der Natur köstlichste Stimmen entweibt (V. 157f.).*

Damit einher geht die Verdrängung der Götter, der ursprünglichen Repräsentanten des Zusammenhangs von Mensch und Natur, und zwar sowohl in der äußeren Religionsform wie auch bis ins Innere der Menschen hinein. Damit einher geht des weiteren ein Verlust des ursprünglichen emotionalen Zusammenhalts unter den Menschen, der von den gesellschaftlichen Organisationsformen bis in die intimsten Verhältnisse hineinreicht:

*Aus dem Gespräche schwindet die Wahrheit, Glauben und Treue /  
Aus dem Leben, es lügt selbst auf der Lippe der Schwur (V. 149f.).*

Dies alles kann und soll im Kontext des Gedichts vor allem als Abweichung von der Natur verstanden werden: Der Mensch wird nicht nur der natürlichen Umwelt, sondern auch seiner eigenen Natur untreu, indem er den Verstand zum einzigen Gott und Richter erhebt und seine Gefühle, die Stimme der Natur in ihm selbst, verdrängt. Am Schluß ist alles, was einmal die Verbindung zwischen den Menschen herstellte, zerstört: die Götter, das Vertrauen, die Gesetze - "bleibend ist nichts mehr" (V. 148).

"Aber wo bin ich?" (V. 173) fragt sich das lyrische Ich entsetzt am apokalyptischen Schlußpunkt seiner Vision - ein Ausruf, der sich offenbar sowohl auf die Konsequenzen seiner Gedanken wie auch auf seine konkrete räumliche Situation bezieht. Mit ihm kehren wir von der Vogelperspektive der Kulturgeschichte wieder zur Nahperspektive des Spaziergangs zurück; an die Stelle der Bewegung durch die Zeit tritt im dritten Teil des Textes wieder der konkrete Raum, die Umwelt. Doch auch diese ist nun durch Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit gekennzeichnet: kein geländerter Steg, keine freundlichen Fernblicke mehr - der Weg führt nicht weiter, Abgründe öffnen sich nach allen Seiten, ein Wasserfall stürzt ins Tal hinunter, ein einsamer Adler kreist über der Szenerie.<sup>359</sup> Nach einer kurzen Besinnung wird das lyrische Ich jedoch gewahr, daß sich diese vermeintliche Ausweglosigkeit nur auf die Abwesenheit menschlich-kultureller Zeichen erstreckt; die Natur selbst hingegen weist ihm den Ausweg aus der gedanklichen Sackgasse, in die er mit seiner phantastischen Vision geraten ist, und bewirkt eine geradezu kathartische Läuterung:

*ach! und es war nur ein Traum,  
Der mich schauernd ergriff, mit des Lebens furchtbarem Bilde,  
Mit dem stürzenden Thal stürzte der finstre hinab (V. 186-188).*

Dem mechanischen Wechsel unterworfen sind nur die menschlichen Dinge; diese Einsicht formuliert das lyrische Ich in geradezu mechanisch hämmernden, gleichmäßig alternierenden Versen: "Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig / Wiederholter Gestalt wälzen die Thaten sich um" (V. 191f.). Beständig hingegen bleibt die Natur, die "jugendlich immer, in immer veränderter Schöne" (V. 193) dem Menschen gegenübertritt. Und mit einer freundlichen Vision endet der kulturgeschichtliche Ausflug, der so vielversprechend begonnen hatte und so traurig zu enden schien:

*Unter demselben Blau, über dem nehmlichen Grün  
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,  
und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns (V. 198-200.).*

Nun ist es wohl kaum ein Zufall zu nennen, daß die Sonne - als Stellvertreterin der freundlichen, allumfassenden Natur - von Homer - also einem Dichter, noch dazu der gepriesenen goldenen Zeit



menschlicher Kultur - flankiert wird. Offensichtlich ist es die spezielle Aufgabe des Dichters, gegenüber einem fortgeschrittenen Kulturzustand, der im Text durch Kennzeichen wie Gleichheit, ewige Wiederholung und Beliebigkeit der Bedeutungszuweisungen geprägt ist - "Regel wird alles, und alles wird Wahl und alles Bedeutung" (V. 65) - ein Bewußtsein für eine Einheit von Mensch und Natur wachzuhalten, die nicht nur rückblickend als naive Idylle oder im Blick auf die Gegenwart als sentimentalische Verlusteinsicht dargestellt werden kann. Diese noch zu erringende, utopische Einheit wäre gegenüber der ursprünglichen naiven Einheit zusätzlich durch eine spezifische kulturelle Errungenschaft gekennzeichnet, nämlich die Vielfalt, die aus den menschlichen Bemühungen um Verbindung, Kommunikation und Austausch gewonnen wurde.<sup>360</sup> Die Darstellung dieser Vielfalt (aber nicht deren Herstellung) - bei gleichzeitiger Rückbindung an die unveränderlichen Gesetze der Natur und die durch sie demonstrierte Einheit von Mensch und Natur - ist das ureigene Werk des Dichters; weshalb das Gedicht Schiller selbst wohl nicht ohne Grund als "dichterischstes seiner Produkte" erschien, in dem "der *Gedanke* selbst so poetisch gewesen und geblieben" sei.<sup>361</sup> Sie vollzieht sich als "Spaziergang" durch die Räume und die Zeiten, als spezifisch ästhetische Erfahrung.

Schillers Kulturkonzept beruht damit grundlegend auf der Polarität von Natur und Kultur - sowohl im Menschen selbst wie in seiner von ihm gestalteten Umgebung. Das Verhältnis beider ist einem stetigen Wandel unterworfen, der sich gleichermaßen als geschichtsphilosophischer, anthropologischer und realgeschichtlicher Prozeß mit einer gewissen Teleologie vollzieht. Das Individuum entwickelt sich in diesem Prozeß parallel zu seiner Gattung, dem "Menschengeschlecht"; deshalb kann das lyrische Ich auch pars pro toto die gesamte Kulturgeschichte der Menschheit imaginieren. Da der Einzelne immer nur einen kurzen Abschnitt dieser Entwicklung selbst erleben kann, bewahrt die Kunst für ihn die Erfahrungen der Vergangenheit - als goldenes Zeitalter einer naiven Einheit von Natur und Kultur - und weist ihm den Weg in die Zukunft - als Entwurf einer Synthese von natürlicher Einfachheit und kultureller Vielfalt.

## II. "Wo wir uns der Sonne freuen, sind wir jede Sorgen los" - eine Wanderung von Europa nach Amerika und zurück

Die Wanderer in den 'Wanderjahren' hingegen sind nicht mehr interessiert an ästhetischer Erfahrung, geschichtsphilosophischem Trost oder fernen goldenen Zeitaltern, sondern am tätigen Aufbau der Kultur selbst; in Goethes Altersroman wird Kultur weniger dar- als vielmehr hergestellt. Nun steht das "Wandern" im Text mit mehreren Problemkreisen im Zusammenhang; ich werde mich im folgenden auf die Auswanderungsthematik im engeren Sinn und die mit ihr verbundene Europa-Amerika-Kontroverse konzentrieren.<sup>362</sup> Dabei werde ich mich nicht mit den konkreten Quellen und Vorlagen für Goethes Amerikabild auseinandersetzen - was ein sehr gut erschlossenes Forschungsterrain ist<sup>363</sup>; es ist wohl nur allgemein in Erinnerung zu rufen, daß Goethes persönliches Interesse an Amerika sich stärker auf Naturgeschichte und Geologie als auf politische und gesellschaftliche Aspekte erstreckte. Dieses spezielle reale Interesse an Amerika findet jedoch kaum ein Echo im Roman: Hier steht der Amerika-Komplex ganz im Zeichen gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Überlegungen. Amerika dient eher als eine Chiffre für eine "neue Welt" im allgemeinen, der die "alte Welt" in Europa - ebenfalls programmatisch zugespitzt - entgegengesetzt wird.

Von Amerika ist in den 'Wanderjahren' in drei unterschiedlichen Kontexten und auf jeweils sehr verschiedene Art und Weise die Rede: Von den Amerikaerfahrungen des Oheims berichtet uns der Redaktor in seiner üblichen pedantischen Art und Weise (1. Teil, Kap. 7); Lenardo präsentiert das Auswanderungsprojekt des Bundes in einer höchst elaborierten Ansprache an die Auswanderungswilligen (3. Teil, Kap. 9 und 11); und zwischen beiden sind die Lieder angesiedelt, mit der die Mitglieder des Bundes selbst ihr Hin- und Hergerissensein zwischen Gehen und Bleiben ausdrücken (3. Teil, Kap. 1). Ich werde nacheinander auf diese Stellen eingehen und sie analysieren.

Insgesamt zeigt schon diese für den Roman charakteristische Vielfalt von Sicht- und Ausdrucksweisen (mit all ihrer Problematik für sein nicht-organisches Formkonzept, die hier nicht erläutert werden kann) für sich genommen, daß es kein sinnvolles Vorgehen sein kann, nach der Stimme des Autors Goethe selbst zu suchen und deren Wertung auf die Spur zu kommen; vielmehr ist die Alternative zwischen Wandern und Bleiben, Amerika und Europa dadurch entschärft, daß es keinen eindeutigen Vorzug und keine Patentregel gibt, die für alle gleichermaßen gelten würde.

Das Amerika-Thema wird im ersten Teil des Romans im Zusammenhang mit der Biographie des Oheims eingeführt. Dessen Großvater war wegen religiöser Verfolgung in der Heimat nach Amerika ausgewandert und rühmte sich, "beigetragen zu haben, daß eine allgemeine freiere Religionsausübung in den Kolonien stattfand"<sup>364</sup> (S. 314). Damit ist sogleich ein Leitmotiv aufgerufen: Untrennbar verbunden mit der neuen Welt ist die größere Freiheit sowohl in religiösen wie in politischen Fragen wie auch eine besondere ökonomische Liberalität. Offensichtlich waren jedoch diese Vorteile für den Oheim selbst kein hinreichender Grund zum Bleiben in der neuen Heimat: Seine Rückwanderung nach Europa begründet er mit dessen "unschätzbare Kultur", die ihm "ganz andere Begriffe gab, wohin die Menschheit gelangen kann" (ebd.).

Leider schweigt sich der Oheim geradezu gezielt darüber aus, worin diese unschätzbare Kultur nun eigentlich genauer besteht; es könnte jedoch aus seiner Gestaltung des Bezirks abgeleitet werden, den er um sich herum geschaffen hat - ein "mäßiges Gebiet" "innerhalb der kultivierten Welt" (S. 315), ein Mesokosmos, eine Utopie mittlerer Reichweite. Diese ist besonders durch eine ausgewogene Verteilung zwischen individuellen und Gemeinschaftsrechten und -pflichten gekennzeichnet, die eine Art Kompromiß zwischen Regeln der alten und neuen Welt darstellt: Es herrscht Religionsfreiheit als erstes und wichtigstes Grundgesetz; aber in der besonderen Variante, daß der öffentliche Kultus gemeinsam ist, der Inhalt des eigentlichen Bekenntnisses hingegen Privatsache. Die politische Infrastruktur stellt Gemeinschaftszentren für alle Akte des öffentlichen Lebens zur Verfügung; daneben steht der Sonntag als besonders hervorgehobener Tag für den Einzelnen, "wo alles was den Menschen drückt, in religiöser, sittlicher, geselliger, ökonomischer Beziehung zur Sprache kommen muß" (S. 316). Diese säkularisierte Beichte dient nicht nur der seelischen Hygiene, sondern genauso den Gemeinschaftsinteressen: Denn nur ein Mensch, der mit seiner Vergangenheit im reinen ist und keine unerfüllbaren Wünsche in die Zukunft projiziert, kann sich vollständig auf die Gegenwart konzentrieren und dort die produktive Tätigkeit entfalten, die in den gesamten 'Wanderjahren' das verbindliche Ethos schlechthin ist.

Das Kulturmodell des Oheims ist ein rückwärtsgewandtes, im Kern noch patriarchalisches Modell für Alt-Europa, das nur einige Ideen der neuen Zeit für die eigenen Zwecke adaptiert. Seine Grundlage ist das Eigentum<sup>365</sup> - aber, wohlverstanden, als Produktiveigentum, das den Eigentümer verpflichtet:

*Jede Art von Besitz soll der Mensch festhalten, er soll sich zum Mittelpunkt machen, von dem das Gemeingut ausgehen kann (302)*

Daraus erklärt sich auch die Sammelleidenschaft des Oheims wie sein Verhältnis zur Kunst insgesamt: Wertvoll ist ihm nur, was die konkreten Spuren einer persönlich erlebten Vergangenheit eines bestimmten Charakters trägt - das Porträt, die Handschrift, die Reliquie gar. In diesen Formen wird ihm die Vergangenheit als "vollständige Gegenwart" (S. 312) eines bedeutenden Individuums lebendig. Dieses Individuum prägte seine Umgebung als Mittelpunkt, wie es der Oheim auch tut: Er teilt mit von seinem Besitz, er schafft für andere die Möglichkeit der Teilnahme - nicht jedoch der gleichberechtigten Entwicklung. Neu ist demgegenüber der anti-ideologische Charakter des Modells: Es gibt keinerlei inhaltliche Vorgaben für die Gesellschaft oder den Einzelnen, seien sie nun politischer, religiöser oder moralischer Natur. Die öffentlichen Einrichtungen haben rein formalen Charakter, sie geben nur einen Rahmen ab - und ob unter der Dorfllinde nun Hochzeiten oder Beerdigungen begangen werden, ist im Grunde genauso egal wie der Name des angerufenen Gottes im gemeinsamen Gottesdienst.

Das Konzept des Auswandererbundes dagegen ist ein Massenprojekt, das auf das aktuelle Problem der Überbevölkerung bestimmter Gebiete reagiert. Wilhelm Meister wird im Text stufenweise an die damit verbundene Problematik herangeführt. Zunächst begegnet er, ohne zu wissen, um wen es sich handelt, einer Gemeinschaft von Handwerkern in einem Gasthof im Gebirge. Diese treten ihm singend entgegen und entlocken auch Wilhelm - als bekennendem Wanderer - sogleich sein persönliches Wanderlied:

*Von dem Berge zu den Hügeln,  
Niederab das Tal entlang,  
Da erklingt es wie von Flügeln,  
Da bewegt sich's wie Gesang;  
  
Auch dem unbedingten Triebe  
Folget Freude, folget Rat;  
Und dein Streben, sei's in Liebe,  
Und dein Leben sei die Tat. (S. 543)*

Das so harmlos beginnende Liedchen entwickelt in seiner zweiten Hälfte eine Ideologie des Wanderns, die zentrale Begriffe des Romans aufnimmt und von der individuellen Bergwanderung zur kollektiven Massenauswanderung überleitet<sup>366</sup>: Der "unbedingte Trieb" kann sowohl die Wanderlust wie auch die Sehnsucht nach uranfänglichen Zuständen sein, die den Auswanderer Lenardo hinaustreibt; "Freude" und "Liebe" als individuelle Motivationen für die Wanderaktivität werden verbunden mit Rat und Tat, also allgemeinen Kennzeichen gemeinsamer produktiver Tätigkeit.

Besonders bezeichnend ist jedoch die Aufnahme, die das Lied sogleich findet: Zwei Handwerksburschen tragen es zunächst im Duett vor; weitere fallen ein, variieren es - offensichtlich ist also Wilhelms persönliches Wandererempfinden breiter Aneignung fähig. Bei einer Gemeinschaftsveranstaltung des "Bandes" - unter diesem sprechenden Titel wird der Auswandererbund uns nun vorgestellt - erfährt es sogar eine Fortsetzung:

*Denn die Bande sind zerrissen,  
Das Vertrauen ist verletzt;  
Kann ich sagen, kann ich wissen,  
Welchem Zufall ausgesetzt  
Ich nun scheiden, ich nun wandern,  
Wie die Witwe trauervoll,  
Statt dem Einen, mit dem Andern  
Fort und fort mich wenden soll! (S. 548)*

Das positive Erlebnis des Wanderns als Streben und Tätigkeit wird durch die bedrohliche Erfahrung des erzwungenen Fortgehens aus der Not heraus ergänzt, das im Bild der Witwe sogar mit der des Todes assoziiert wird: Wandern ist nun eine Reaktion auf einen Verlust grundlegender Sicherheiten (die zerrissenen Bande, das verletzte Vertrauen, die Herrschaft des Zufalls). Diese Variante des Liedes wird in einem allgemeinem Chorgesang vorgetragen, der alsbald eine bedrohliche Eigendynamik entwickelt: "die wundersamsten Wiederholungen, das öftere Wiederaufleben eines beinahe ermattenden Gesanges schien zuletzt dem Bande selbst gefährlich" (S. 548). Das bisher als gemeinschaftsstiftend erfahrene Element des Gesanges zeigt plötzlich seine negativen, gefährlichen Potenzen, die vor allem aus einer zugespitzten Künstlichkeit resultieren: Gegenüber dem vorwärtstragenden Rhythmus des Wandererschrittes in Wilhelms ursprünglichem Lied sind die "fughaften" Wiederholungen des elaborierten hymnischen Chorgesangs eine Versuchung zu kollektiver Flucht und Selbstaufgabe. Dringend muß an dieser Stelle Lenardo als Vorsitzender einschreiten und die sich ausbreitende Melancholie eindämmen. Das darauf folgende

Lied beschwört deshalb vor allem das, was der Wandernde wiederum positiv an Festem gewinnen kann:

*Bleibe nicht am Boden heften,  
Frisch gewagt und frisch hinaus!  
Kopf und Arm mit heitern Kräften  
Überall sind sie zu Haus:  
Wo wir uns der Sonne freuen,  
Sind wir jede Sorgen los:  
Daß wir uns in ihr zerstreuen,  
Darum ist die Welt so groß. (S. 549)*

Wie bei Schiller ist auch hier die Sonne das Bleibende gegenüber der Wechselhaftigkeit menschlichen Schicksale; der Wechsel selbst jedoch, die Zerstreung, wird nun eindeutig als positiv gewertet, ja geradezu in einer Umkehrung des Babel-Topos teleologisch verstanden.

Wozu dient nun dieser Sängerwettstreit mit seinen verschiedenen Liedern, die zwar wackere Wanderlieder sein mögen, aber vielleicht doch nicht zu den poetischen Höhepunkten Goethescher Lyrik gehören? Zunächst bieten sie eine Möglichkeit, das Wandererthema als kollektives Phänomen in den Blick zu nehmen. Die Form bietet hier ein genaues Äquivalent zu der inhaltlichen Ausweitung der Wanderthematik zu einem Massenphänomen: Einer kann reden - wie Lenardo in seiner großen Auswanderungsapologetik -, viele müssen singen. Daneben ist damit - stellvertretend durch die Musik - auch die Rolle der Kunst im Auswanderungsbund (von der fortan nicht mehr die Rede sein wird) aufs genaueste bezeichnet: Sie erfüllt vor allem gemeinschaftsstiftende und erzieherische Funktionen; wo sie zu stark eigengesetzlich wird, wie im fugenhaften Gesang, muß sie unterdrückt werden. Ein bevorzugter Kulturträger wie bei Schiller hingegen ist sie mit Sicherheit nicht.

Lenardos große Einwanderungsrede mehrere Kapitel später<sup>367</sup> läßt sich in drei Blöcke gliedern: Zunächst gibt der Redner eine Art kulturphilosophischer Grundlegung, die vor allem auf den Wert von Grundbesitz und Arbeit abhebt; im zweiten Teil wird das Wandern als allgemeine "Weltbewegung" anhand einer Fülle von Beispielen dargestellt; und im dritten Teil gibt es einige - recht allgemeine - Hinweise zu den ideologischen Richtlinien des Auswandererbundes.

Auf Besitz beruhte, wie gezeigt, noch das traditionellere Kulturmodell des Oheims; des "Eigentums froh" waren ja auch Landmann und Gewerbetreibende in Schillers 'Spaziergang'. Sichergestellt wurde dessen Verteilung dort jedoch nicht durch eine naturrechtliche Erstinbesitznahme, sondern durch die freundlichen Götter. Lenardo bezieht sich ebenfalls zunächst noch emphatisch auf den "hohen Wert des Grundbesitzes" als anthropologische Konstante; aber im nächsten Atemzug werden diese "schönsten Bande" zwischen dem Menschen und seiner Scholle schon wieder gelockert: "Wenn das was der Mensch besitzt von großem Wert ist, so muß man demjenigen was er tut und leistet noch einen größern zuschreiben" (S. 643). Bewegliche Güter im "bewegten Leben" sind die neue Grundlage des Kulturkonzepts der neuen Welt; an die Stelle des Wertes des Eigentums tritt der Wert der menschlichen Arbeit<sup>368</sup>; das Bleiben wird durch das Wandern ersetzt. Gleichzeitig versucht Lenardo zu beweisen, daß die damit verbundene Mobilität und Flexibilisierung schon immer die unterschiedlichsten Berufs- und Personengruppen ausgezeichnet hatte. Ausgehend vom Turmbau zu Babel - der hier nun direkt angesprochen und in der schon angedeuteten Weise gedeutet wird, nämlich als Auftrag an die Menschen und als Segen für die Menschheit - vollziehen sich vor den Augen der Zuhörer zunächst die großen Wanderbewegungen der Kulturgeschichte, von den Nomaden bis hin zur Völkerwanderung. Danach geht es hinab auf eine individuelle Ebene: Wandern bildet, zunächst die Jugend, aber auch den Naturforscher oder den vornehmen Reisenden à la Yorick; Wandern verschafft bestimmten Berufsgruppen den Lebensunterhalt, sei es als Handwerker, Händler oder herumziehender Künstler. Darauf folgen die Reisen zu gesellschaftlich-politischen Zwecken: in

missionarischer Absicht als Lehrer, Missionar oder Pilger; in offizieller Funktion als Beamter, Soldat oder Geschäftsmann; oder schließlich gar, als Krönung, das Wandern als Welteroberung der großen Fürsten und Staatsmänner.

An dieser Exempelkette ist mehrerlei bemerkenswert. Zum einen heroisiert sie das Wandern nicht vollständig, wie man es in einer Apologie ja eigentlich erwarten könnte; vielmehr gibt es auch lächerliche empfindsame Reisende, schnöde auf den Geldbeutel zielende Marketender, selbsternannte Missionare und größenwahnsinnige Weltherrscher. Zum anderen wird der Zuhörer im Leser den Verdacht nicht los, unter so viel angestrenzter Rhetorik müßte vielleicht doch ein Pferdefuß verborgen sein; der über den gesamten 'Wanderjahren' schwebende Ironieverdacht ist also auch hier immer mitzubedenken und wird noch dadurch verstärkt, daß die recht autoritären ideologischen Grundlagen des Auswanderungsbundes im folgenden gerade von Friedrich vorgetragen werden<sup>369</sup> - der alte Bruder Leichtfuß aus den 'Lehrjahren' wird nun zum Prediger des autoritären Staates. Unabhängig davon jedoch erfüllt die Beispielreihung für die Argumentation eine wichtige Funktion: Sie legt schlüssig dar, daß das Wandern eine "Weltbewegung" ist, der anthropologisch unbedingte Trieb also ein Äquivalent in einer objektiven Struktur der äußeren Welt selbst findet. Wandern in diesem Sinne ist nicht individueller Eigensinn, sondern geradezu eine objektive Notwendigkeit im Umgang mit der beweglichen Erde.

Die Koordination all dieser vielfältigen Wanderbewegungen ist die selbstgewählte Aufgabe des Auswanderungsbundes, der sich nun auch explizit als "Weltbund" (S. 619) bezeichnet. Heute würden wir vielleicht von einer international operierenden Nicht-Regierungs-Organisation sprechen: Dort werden Daten über die verschiedenen Länder, deren Besonderheiten und speziellen Erfordernisse gesammelt und die Wandererströme kanalisiert:

*Die Zeit ist vorüber wo man abenteuerlich in die weite Welt rannte; durch die Bemühungen wissenschaftlicher, weislich beschreibender, künstlerisch nachbildender Weltumreiser sind wir überall bekannt genug, daß wir ungefähr wissen was zu erwarten sei (S. 619).*

Auf dieser Basis werden nun die Auswanderungswilligen beraten:

*Doch kann zu einer vollkommenen Klarheit der Einzelne nicht gelangen. [...] uns wechselseitig einen Überblick der bewohnten und bewohnbaren Welt zu geben, ist die angenehmste, höchst belohnende Unterhaltung (ebd.).*

Die Welt wird als bekannt und erforscht vorausgesetzt; der Einzelne darf nicht mehr drauflos schlendern, sondern wird seinen Fähigkeiten und Bedürfnissen entsprechend wie in einem Puzzle an den passenden Platz gestellt. Der damit verbundene Verlust an Selbstbestimmung wird aufgewogen durch die Integration in eine Gemeinschaft, die die Entwurzelten wieder verwurzelt und die verlorenen "Bande" wieder knüpft: "Gesellschaft bleibt eines wackern Mannes höchstes Bedürfnis" (ebd.), heißt es ein- für allemal. Wo die natürliche Verbindung zwischen den Menschen - das Ur-Vertrauen sozusagen - einmal verlorengegangen ist, wird der Zusammenhalt künstlich und auf institutionelle Weise wieder hergestellt; allein der Blick auf die Sonne Homers würde den Auswanderern in einer neuen Welt nicht mehr helfen.

Der dazugehörige ideologische Überbau des Weltbundes ist vielfach als vage und inhaltsleer kritisiert worden; er muß es jedoch notwendig sein im Kontext dieses Kulturkonzepts. So, wie jeder einzelne Mensch es lernen muß, "sich ohne dauernden äußeren Bezug zu denken" und das "Folgerechte nicht an den Umständen, sondern in sich selbst" zu finden (ebd.), sind auch religiöse und politische Systeme nur beliebige und austauschbare äußere Formen für einen Organismus, der sein eigenes Entwicklungsgesetz in sich trägt - sei es nun als lebendige Gemeinschaft oder als Individuum. Deshalb ist dem Bund jeder Gottesdienst recht - beruhen sie doch alle auf dem Glauben als anthropologischer Konstante -, genauso jedes Staatssystem - ermöglichen doch alle als äußerer Rahmen die "zweckmäßige Tätigkeit" des Menschen (S. 620). Damit einher geht eine "rein tätige" Sittenlehre (S. 633), die ebenfalls keine Gesetze vorgibt, sondern nur eine Maxime, nämlich

*Mäßigung im Willkürlichen, Emsigkeit im Notwendigen. Nun mag ein jeder diese lakonischen Worte nach seiner Art im Lebensgange benutzen, und er hat einen ergiebigen Text zu grenzenloser Ausführung (ebd.).*

Allein auf diese individuelle "Ausführung" im Leben allein kommt es an, auf die Umsetzung in Taten, auf die Verwirklichung von Zielen - nicht jedoch auf gedankliche Systeme, ethische Theorien, Staatskonstrukte, religiöse Dogmen. Hier ist der Abstand zu dem ständig theoriegestützten Kulturkonzept in Schillers 'Spaziergang' maximal.

Als Folge dieser Theoriefeindlichkeit durchzieht die Abneigung gegen jeden Meinungsstreit überhaupt die Auswanderungsthematik wie den Roman insgesamt. "Einheit" in den "Grundsätzen" (S. 619) ist die Operationsbasis des Bundes - diese Grundsätze sind jedoch eher als formale Richtlinien ähnlich dem Kategorischen Imperativ zu verstehen. Die Enthaltensamkeit in Meinungsdingen geht so weit, daß bei Streitigkeiten in der Gemeinschaft die Polizei durch Los entscheiden darf, "weil man überzeugt ist, daß bei gegeneinander stehenden Meinungen es immer gleichgültig ist, welche befolgt wird" (S. 634). Abschließend dekretiert Friedrich (im wohl meistzitierten Kultur-Zitat des Textes):

*Die Hauptsache bleibt nur immer daß wir die Vorteile der Kultur mit hinüber nehmen und die Nachteile zurücklassen. Branntweinschenken und Lesebibliotheken werden bei uns nicht geduldet; wie wir uns aber gegen Flaschen und Bücher verhalten will ich lieber nicht eröffnen; dergleichen Dinge wollen getan sein, wenn man sie beurteilen soll (S. 636).<sup>370</sup>*

Auch der autoritäre Grundzug dieser Maßnahmen ist zum Kulturkonzept als Ganzem stimmig: Eine Gemeinschaft, die auf Tätigkeit und Brauchbarkeit des Einzelnen für das Ganze aufbaut, kann keinerlei individuelle Fluchthandlungen dulden - sei es nun in den Rausch oder in die Lektüre; beide entziehen dem gesellschaftlichen Organismus schleichend sein produktives Potential und damit die Existenzgrundlage.

Es ist offensichtlich, daß gegenüber dem Modell des Oheims hier endgültig das Kollektiv die Überhand gegenüber den Interessen des Individuums gewonnen hat.<sup>371</sup> Während der Besitz als Grundlage der Gemeinschaft individualistisch gedacht ist, ist Arbeit automatisch mit gesellschaftlichen Fragen wie Arbeitsteilung und Arbeitsorganisation verbunden. Dieses Übergewicht der Gemeinschaftsinteressen dokumentiert auch die politische Verfassung des Auswandererstaates: Im großen und ganzen liberal, um dem Einzelnen die bestmögliche Entfaltung seiner Fähigkeiten zu ermöglichen, enthält sie im einzelnen starke Schutzgesetze, um mögliche Ausreißer aus der Gemeinschaft der Tüchtigen zu sanktionieren und damit die Gruppe zusammenzuhalten. Schließlich spielen die äußeren Umstände eine große Rolle für das Kulturmodell: Es ist nicht auf die gesicherten Verhältnisse des alten Europa, sondern die gefährvolle Umwelt in der neuen Welt hin ausgelegt. Prinzipiell sind jedoch beide Konzepte unter dem übergreifenden Gesichtspunkt der maximalen Produktivität und Praxistauglichkeit gleichwertig; Wandern und Bleiben erweisen sich nicht als Alternativen, sondern als Pendelbewegungen, als grundlegende Polarität im gesellschaftlichen Organismus.<sup>372</sup> Und so heißt es im letzten Wanderlied des Textes denn auch:

*Bleiben, Geben, Geben, Bleiben,  
Sei fortan dem Tücht'gen gleich,  
Wo wir Nützlich's betreiben,  
Ist der werteste Bereich. (S. 641)*

### III. Kultur als geschichtsphilosophischer Höhenweg - Kultur als Metamorphose des Menschlichen

In der Gemeinschaft der Ausgewanderten hätte damit die Sonne Homers wahrscheinlich keinen Platz gefunden - zunächst als fiktionales Werk der Dichtung, darüber hinaus jedoch auch als unproduktives Relikt der Vergangenheit. Zwar werden deren Erkenntnisse und Erfindungen nicht

völlig abgelehnt - man will immerhin die Vorteile der Kultur mit nach Amerika hinübernehmen, die ja offensichtlich ein Werk der Tradition sind -; ihre Zweckmäßigkeit müssen sie jedoch in der konkreten Anwendung erweisen. Genausowenig sind Prognosen für die Zukunft möglich; Entwicklungen können zwar erahnt werden - wie die wahrscheinliche Entstehung von Hauptstädten -, werden aber weder gezielt gefördert noch bekämpft. Während Schillers Kulturkonzept im 'Spaziergang' durch eine zeitliche Perspektive dominiert ist, zeichnen die 'Wanderjahre' primär Bezirke und Räume. Deren zeitlicher Modus ist, ungeachtet des utopischen Charakters, die Gegenwart.<sup>373</sup> Die Vergangenheit, sofern sie nicht unmittelbar praxisrelevant ist, fällt dem Vergessen anheim; die Zukunft ist nicht vorhersehbar, deshalb können aus ihr keine handlungsleitenden Kategorien entwickelt werden.

Die Bezugsgröße kultureller Entwicklung ist nun nicht mehr wie bei Schiller die Natur als Gegenüber - der Natur-Raum wird ganz selbstverständlich in Besitz genommen, die menschliche Natur als vorgängig sozial und nicht als individuell definiert -, sondern das Verhältnis von Einzelinteressen und kollektiven Interessen in der menschlichen Gemeinschaft. Das notwendige verbindende Element ist dabei nicht so sehr die vielbeschworene "Einheit" in den Grundsätzen - die ja sowieso, wie gezeigt, inhaltlich nur marginal ausformuliert sind und eher allgemeine Verhaltensgrundsätze angeben -, sondern das gemeinsame Tun; der Kern der Gemeinschaft besteht nicht in Gedanken, sondern in Handlungen. Sie entwickelt sich nach den gleichen Gesetzen und Mustern wie das Leben selbst: durch Aneignung dessen, was ihm nutzbar und fruchtbar ist, und durch Abstoßung von allem Widerstrebendem und Unproduktivem.<sup>374</sup> Kultur in diesem Sinne ist, so könnte man vielleicht sagen, eine Art Metamorphose der menschlichen Gemeinschaft, die nur bedingt steuer- und kontrollierbar ist: Vielmehr entwickelt sie sich unter bestimmten Ausgangsbedingungen - räumlichen Vorgaben, ideologischen Rahmenkonzepten - mit einer gewissen Eigendynamik.

Die kulturelle Vielfalt, die Schillers *eine* Weltkultur in ihrem eigenen Inneren gefunden hatte, wird bei Goethe nun in die äußere Vielfalt verschiedener Kulturmodelle verlegt. Das Individuum kann nur noch Teilbereiche seiner eigenen Kultursphäre erfahren und zu diesen beitragen; eine Gesamtperspektive ist ihm in der "Zeit der Einseitigkeiten" (S. 270) versperrt. Es kann sich auch nicht mehr an äußeren Werten orientieren - wie Besitz oder Überlieferung - noch an moralischen Wertsystemen: Religionsfreiheit wie auch politische Freiheit sind zwar eine Befreiung von alten Zwängen, aber gleichzeitig der Verlust alter Sicherheiten. Die seelische Stabilität des Einzelnen wie auch seine Integration in die Gesellschaft werden allein durch seine nützliche Tätigkeit für die Gemeinschaft gewährleistet. Die daraus zu gewinnende Befriedigung jedoch - und darin liegt letztendlich ein, wenn auch versteckteres, Trostpotalential - ist jedem gleichermaßen zugänglich und nicht nur dem durch Besitz oder Bildung Privilegierten; es ist der positive Sinn der "Entsagung", die dem Roman schon im Titel eingeschrieben ist:

*Der geringste Mensch kann complet sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber selbst schöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben und vernichtet, wenn jenes unerlässlich geforderte Ebenmaß abgeht (S. 518)*

Deshalb ist auch der Künstler, sofern er nicht als unproduktiv ganz ausgeschlossen wird, nicht mehr der Vermittler der Kultur per se, sondern nur noch ein Handwerker neben vielen. Und deshalb, zu allerletzt, sind die 'Wanderjahre' keine Elegie - die ja traditionsgemäß eine der höchstgeschätzten poetischen Formen ist -, sondern ein äußerlich formloser, in sich selbst uneinheitlicher Romankosmos. In ihm singt nicht ein Dichter von der einen, zwar verlorenen, aber wiederzugewinnenden Kultur der Menschheit, sondern viele Erzähler - mit sehr unterschiedlichen handwerklichen Qualitäten - arbeiten an vielen Kulturentwürfen für die Gegenwart mit. Eine nicht so sehr ästhetische, als vielmehr anstrengende Erfahrung - wie die meisten Leser des Romans es wohl bestätigen können; aber Kultur gedeiht bekanntlich nicht ohne Arbeit.





## Wezel und Schiller – eine Parallelbiographie

Im Jahr 2005 feierte Deutschland — neben dem 100. Geburtstag von Albert Einsteins 'Wunderjahr' — unübersehbar wieder einmal ein Schillerjahr. Allenthalben gab es Schiller-Aufführungen, Schiller-Ausstellungen, Schiller-Tagungen, Schiller-Lesungen, Schiller-Konzerte, Schiller-Wettbewerbe, Schiller-Comics, Schiller für den Manager und Schiller für Kinder, Schillerlocken und Schillerwein, Schiller und die Frauen, Schiller und Goethe natürlich, Schiller und kein Ende. Was es bisher (meines Wissens) allerdings nicht gegeben hat, ist — Schiller und Wezel.'

Das hat einen guten Grund. Wezel und Schiller sind sich nämlich, das kann man wohl mit einiger Sicherheit sagen, niemals persönlich begegnet. Sie haben auch nicht miteinander korrespondiert, ja, sie haben sich, soweit bekannt, nicht einmal gegenseitig erwähnt. Aber warum ist es eigentlich zu keiner Begegnung gekommen? Zwar hat die Nachwelt dem Dichter Schiller ungleich mehr und größere Kränze geflochten als dem Schriftsteller Wezel; trotzdem war diese unterschiedliche Wertung für die Zeitgenossen, zumindestens vor Schillers Bündnis mit dem Heros Goethe, noch keinesfalls absehbar. Zu Beginn der 80er Jahre macht Schiller gerade erst als jugendlicher Revolutionär mit seinen *Räubern* von sich reden, und keiner weiß, was aus diesem schwäbischen Feuerkopf noch werden soll. Wezel hingegen — dessen Jugendwerke, vor allem der *Belphegor*, ebenfalls für einiges Aufsehen in der literarischen Welt gesorgt hatten — hat zu diesem Zeitpunkt gerade mit seinem Roman *Herrmann und Ulrike* nach Wielands Urteil den »besten teutschen Roman der mir jemals vor Augen gekommen«, vorgelegt. Zudem suchen beide durchaus die Nähe ihrer schreibenden Kollegen, verkehren brieflich und persönlich mit einer Vielzahl von weiteren Dichtern, reisen kreuz und quer durch Deutschland und äußern sich auch in Rezensionen über literarische Neuerscheinungen. Trotz alledem und noch einmal: Es gibt keinen Beweis einer persönlichen Begegnung; es gibt keinen Brief, keine Besprechung oder nur eine Erwähnung der Werke des jeweiligen anderen; noch nicht einmal eine spitze Xenie ist der Dichter Wezel dem Polemiker Schiller wert gewesen, noch nicht einmal einen polemischen Seitenblick der Autor Schiller dem Literaturkritiker Wezel. Immerhin, in Schillers Bibliothek soll sich ein Exemplar von *Herrmann und Ulrike* befunden haben. Aber warum diese öffentliche, auffällige und gezielte Nichtwahrnehmung?

### I. Frühe Biographie

Wer so laut nicht miteinander spricht, muß einen guten Grund für sein Schweigen haben. Zunächst könnte man über mehrere praktische Hindernisse spekulieren. Die Lebenswege beginnen zeitversetzt — Schiller ist zwölf Jahre jünger als Wezel — und an entgegengesetzten Ecken Deutschlands: Schiller kommt aus der schwäbischen Provinz, Wezel aus der thüringischen (aber immerhin: aus Provinzfürstentümern kommen sie beide!). Nur ein einziges Mal hätten sich die Bahnen geographisch kreuzen können: Im April 1785 reist Schiller nach Leipzig, um sich mit seinen neuen Freunden und Förderern um Christian Gottfried Körner zu treffen. Wezel ist zu dieser Zeit bereits von seinem kurzen Wiener Intermezzo nach Leipzig zurückgekehrt. Doch bald trennen sich die Lebenswege wieder, um von da an umso unterschiedlichere Richtungen einzuschlagen: Bereits im September zieht Schiller weiter nach Dresden, bevor er sich für den Rest seines Lebens zunächst in Jena, dann in Weimar niederläßt und zum klassischen Nationalautor wird; er stirbt, betrauert von der kulturellen Elite Deutschlands, bereits 1805. Wezel verbringt noch einige Jahre in Leipzig unter äußerst ärmlichen Umständen, bevor er schwerkrank in seine Heimatstadt Sondershausen zurückkehrt; aber er publiziert kaum noch, stirbt nach langem Dahinsiechen erst 1819 an Altersschwäche und ist schon zu Lebzeiten beinahe völlig in Vergessenheit geraten.

Keine Parallelbiographie also, sondern eher das Gegenteil davon? Und doch, ein Gedankenspiel wäre es wert: Worüber hätten die beiden so verschiedenen Dichter wohl gesprochen, wenn sie sich im Sommer 1785, vielleicht in »Richters Kaffeehaus«, einem beliebten Treffpunkt der literarischen

Welt von Klein-Paris, getroffen hätten? Vielleicht über ihre Jugenderfahrungen als hochbegabte Kinder in eher ärmlichen, künstlerischen Ambitionen nicht gerade freundlich gesonnenen Verhältnissen. Beide Väter standen den jeweiligen Fürstenhöfen nahe, Vater Wezel als Reisemundkoch des Fürsten Heinrich I. von Schwarzburg-Sondershausen, Vater Schiller als Intendant der herzoglichen Hofgärtnerei auf der Solitude. Wezel imaginiert sich daraus in *Herrmann und Ulrike* ironisch eine Lebens-Legende als unehelicher Fürstensproß; Schiller hingegen hat genug damit zu tun, sich den württembergischen Herzog Carl Eugen vom Leibe zu halten, der als wirklicher Vaterersatz seiner Militär-Eleven in der Karlsschule auftritt und absolute Unterwerfung fordert. Doch beide sind in ihrer Situation auf geistige wie materielle Förderung und Unterstützung durch Mäzene von Jugend an angewiesen; Wezel wird durch den Sondershausener Lehrer und späteren Prinzenzieher Gottfried Konrad Böttger in den alten Sprachen unterrichtet, Schiller erhält Lateinunterricht beim Pfarrer Philipp Ulrich Moser in Lorch (später wird er ihm in den *Räubern* ein Denkmal setzen). Und früh werden auch beide literarisch tätig; Wezel versucht sich in Homer-Übersetzungen, Schiller in Dankesversen auf die hohen Gönner an der Karlsschule.

Eine weitere, wenn auch marginale Parallele: Beide dürfen nach Schulabschluß ihrem eigentlichen Studienwunsch nicht folgen, sondern müssen sich zunächst ausgerechnet für Jura inskribieren — das prosaische Fach für bürgerliche Aufsteiger schlechthin. Schiller, der ursprünglich Theologie studieren wollte, wechselt 1775 zur Medizin, vertieft sich aber weiterhin in der kargen Freizeit am liebsten in philosophische und poetische Schriften; und Wezel läßt die Jurisprudenz ebenfalls sehr schnell zugunsten von Philosophie, Philologie und schönen Wissenschaften in Leipzig links liegen. Auch der Studienerfolg will sich bei beiden nicht so recht einstellen. Zwar ist Wezel Hausgast bei Christian Fürchtegott Gellert und wird von dem Altphilologen Johann August Ernesti wohlwollend gefördert; zu einem formalen Abschluß bringt er es jedoch nicht. Und Schiller erwirbt sich in der Karlsschule zwar bald die besondere Gunst des Philosophielehrers Jakob Friedrich Abel, der ihn mit Shakespeare in der Übersetzung Wielands bekanntmacht. Für die Promotion zum Doktor der Medizin benötigt er allerdings drei Anläufe; erst der *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* bringt 1780 den Erfolg.

An dieser Stelle ergibt sich eine der wenigen Koinzidenzen nicht der Lebens-, sondern der Schaffensbereiche. Während nämlich Schiller Ende der 70er Jahre etwas lieblos an seiner Promotion bastelt, beginnt Wezel mit den Vorarbeiten zu seinem eigenen Versuch, dem *Versuch über die Kenntniß des Menschen*. Nun wäre es reichlich unfair, die frühreife akademische Qualifikationsschrift Schillers mit der Summa des Schriftstellers und Denkers Wezel zu vergleichen. Aber immerhin partizipieren hier beide einmal am gleichen Diskurs — nämlich dem der zeitgenössischen Ärzte-Anthropologie mit ihren mehr physiologischen denn metaphysischen Denk- und Erklärungsmustern. Beide nehmen ihren Ausgang dabei beim »tierischen« Teil des Menschen — seiner organischen und physiologischen Ausstattung — und betrachten den menschlichen Körper als »Maschine«. Dabei berufen sie sich auf die neuesten medizinischen Erkenntnisse zur Empfindlichkeit der Nerven und Reizbarkeit der Muskeln, steigen von dort auf zu den Empfindungen und postulieren insgesamt einen engen Zusammenhang zwischen Leib und Seele. Beide wollen programmatisch nur empirische Wirkungen untersuchen, keine metaphysischen Ursachen; beide analysieren nicht nur die Entwicklung des einzelnen Menschen, sondern werfen auch einen geschichtsphilosophisch inspirierten Blick auf die Entwicklung des Menschengeschlechts. Dieses typisch spätaufklärerische anthropologische Denken prägt nicht nur Wezels Romane, sondern zumindestens auch das dramatische Frühwerk Schillers; das zeigt sich schon daran, daß Schiller in seinem *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* direkt aus seinen *Räubern* zitiert. Für ihn ist die anthropologische Phase jedoch nur ein Übergangsstadium; seine philosophischen Überzeugungen werden durch die intensive Kant-Lektüre in den 90er Jahren neu ausgerichtet. Wezel hingegen wird lebenslang ein Anhänger des Lockeschen Empirismus bleiben, dessen Lektüre in seiner Leipziger Studienzeit, seinem

vielzitierten Bekenntnis gemäß, sein »ganzes philosophisches System« geprägt habe; all seine Romane beziehen ihre Originalität und ihre Konsistenz über weite Strecken aus der anthropologischen Fundierung, die auch seine Ästhetik prägt.

## II. Schnittpunkte: dramatisches Werk

Ich bin jedoch, zumindestens in bezug auf Wezel, der Zeit vorausgeeilt. Vorerst müssen sich beide Autoren nach ihrem Studien-Abschluß (bzw. —nichtabschluß) durchschlagen, wie es eben geht. Aber es geht schlecht: Wezel wird, wie so viele seiner Zeitgenossen, verschiedene Hofmeisterstellen antreten, um sich danach als freier Autor im Zeitschriftenwesen zu verdingen. Schiller versucht es zunächst als Theaterdichter in Mannheim; auch er experimentiert mit dem Journalismus und gründet die Zeitschrift *Die Rheinische Thalia*. All diesen Projekten ist kein großer Erfolg beschieden; weiterhin bleibt es das wichtigste für beide, Freunde, Förderer und Mäzene zu finden. Aber nun zeichnet sich ab, daß Fortuna dem einen kontinuierlich wohlgesonnen ist, dem anderen hingegen höchstens dann und wann einmal einen kleinen freundlichen Seitenblick schenkt. Wezel, der mit Christoph Martin Wieland 1773 brieflich Kontakt aufgenommen hatte und ihn 1775 in Weimar besuchte, erhält zwar freundliche Ratschläge; einiges von ihm wird auch in Wielands *Teutschen Merkur* aufgenommen, aber das Verhältnis bleibt distanziert. Als Schiller hingegen genau zwölf Jahre später in Weimar bei Wieland vorspricht, wird er beinahe sofort zum Vertrauten und kurzzeitig zum Schoßkind des ganzen Hauses; Wieland erwägt sogar, ihn zum Mitherausgeber des *Merkur* zu machen. Darüber hinaus versucht Wezel in der zweiten Hälfte der 70er Jahre, teils brieflich, teils durch persönliche Besuche die literarischen Autoritäten Friedrich Nicolai, Karl Wilhelm Ramler und Heinrich Christian Boie dazu zu bewegen, ihn bei seiner literarischen Tätigkeit zu unterstützen; es sind diejenigen Autoren, die Schiller in einem Brief an Goethe später höhnisch als Vertreter der »Leipziger Geschmacksherberge« und Beispiele einer überkommenen, aufklärerisch-didaktischen Literaturauffassung abkanzeln wird. Außer Freundschaftsbekundungen und der Möglichkeit zur Publikation in ihren Zeitschriften (wie dem *Deutschen Museum* Boies, wo Wezel zeitweise zu einer Art Hausautor wird) können sie Wezel jedoch nichts bieten.

Schiller hingegen fällt 1784 zum ersten Mal — das wird sich wiederholen — das Glück in den Schoß: Aus Dresden meldet sich die oben schon erwähnte Gruppe junger Verehrer, die dem berühmt-berüchtigten Autor der *Räuber* mit Briefen und Geschenken huldigt. Zu dem Initiator Christian Gottfried Körner wird sich eine lebenslange Freundschaft entwickeln; die neuen Freunde werden ihn zudem ermutigen, sich trotz der verzweiflungsvollen finanziellen Lage ganz der Dichtung zu widmen, und ihn bei seinem Besuch in Leipzig mit Krediten und Bürgschaften bei seinem Zeitschriftenprojekt unterstützen.

Damit sind wir glücklich wieder in Leipzig im Jahr 1785, dem einzigen Schnittpunkt der (Nicht-)Parallelbiographien und bei Schiller und Wezel im Richterschen Kaffeehaus in Leipzig angelangt. Das nächstliegende Gesprächsthema wäre zu dieser Zeit übrigens gewesen, sich über die noch frischen Erlebnisse als Theaterdichter auszutauschen. Schiller hatte gerade am Mannheimer Nationaltheater einige recht bittere Erfahrungen über die Vorlieben des Publikums für leichte, unterhaltsame Stücke, die Grenzen der Aufführbarkeit seiner eigenen Dramen, die ständigen Intrigen des Theaterbetriebs und die begrenzten Fähigkeiten der Schauspieler machen können; in seinem Lustspiel *Die Komödianten* hatte Wezel eben diese Probleme parodistisch dargestellt. Schiller hätte in Mannheim auch eines der Wezelschen Lustspiele sehen können: Der Eintakter *Ertapp!* *Ertapp!* wurde 1783 im dortigen Nationaltheater auf die Bühne gebracht. Über Wezels Wiener Theaterdichter-Zeit hingegen ist wenig bekannt. Offensichtlich war sie jedoch ebenfalls kein durchschlagender Erfolg; seine Werke wurden nicht auf dem renommierten Burgtheater aufgeführt, sondern in den Wiener Vorstadttheatern, und auch dort war die Resonanz eher durchwachsen.

In der Vorrede zum ersten Band seiner *Lustspiele*, der 1779 erschien, hatte Wezel bereits darüber spekuliert, warum sich die deutschen Bühnen der Zeit gerade mit den Lustspielen deutscher

Autoren so schwer täten. Zum einen sei die »komische Muse« insgesamt die »sprödeste« der musischen Gattungen; sie hasse allen Zwang außer dem der »Blumenketten des Geschmacks und einer wohlverstandnen Anständigkeit«. Die deutsche kleinstädtische Wirklichkeit sei jedoch von solchen Zwängen durchgängig geprägt, die »Sitten, Lebensart, Gebräuche« »zu steif und abgezirkelt«, die »Leidenschaften, Thorheiten, Laster und Tugenden zu matt«, die »Begriffe von Sittsamkeit und Moral zu eng, zu blödsichtig«. Der deutschen Provinz und ihren Kleinbürgern fehle eben das »große Theater des Lebens«, das eine Voraussetzung für ein wirklich freies Lustspiel sei.

So weit hätte Schiller sicherlich zugestimmt. Auch er beschwert sich in *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater* drei Jahre später über die allgemeine Unbildung von Dichter, Publikum und Schauspielern. Über den Begriff eines idealen Schauspieles hätte man sich vielleicht noch einigen können: Für Wezel ist es ein »Gemälde des menschlichen Lebens in seinem ganzen Umfange« und beruht auf der »Menschenkenntniß« des Dichters; Schiller sieht in ihm einen »offenen Spiegel des menschlichen Lebens«. Komischerweise jedoch ergeben sich daraus bei beiden durchaus verschiedene Konsequenzen. Wezel nämlich verwirft, sozusagen in Vorwegnahme klassischer Konzepte zur Kunstautonomie, jegliche Verpflichtung dieses dramatischen Gemäldes auf moralische Erziehungszwecke. Der dramatische Dichter als »Maler der Sitten« liefere eben keine »dramatisierte Moral«, keinen »Tugendspiegel«, sondern lediglich ein »schönes Werk«, das auch, wenn es unschöne Gegenstände zeige, schön gezeichnet sein müsse, um »zu gefallen und zu ergötzen«. Für Schiller hingegen ist die Schaubühne bereits zu einer »Schwester« der »Moral« und — nur »furchtsam wagt« er »die Vergleichung« — sogar der Religion avanciert. Einen expliziten Bildungsauftrag wird er ihm dann in der 1784 in Mannheim gehaltenen Vorlesung mit dem Titel *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* zuschreiben: »Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet?« Tatsächlich ist Wezel natürlich kein Vertreter einer Kunstautonomie im daß das menschliche Leben eben nicht ausschließlich durch die Brille der Moral betrachtet werden muß, sondern die grundlegende Frage auch für den dramatischen Dichter ist, »welche Seite der Welt« er seinen Zuschauern zeigen will. Und Schiller bleibt bis in seine späteren ästhetischen Theorien der moralischen Verpflichtung der Kunst treu; ihre ethische Wirkung ergibt sich dort allerdings nur vermittelt über die »ästhetische Erziehung des Menschen« und nicht über Moralpredigten in den künstlerischen Werken selbst.

Doch auch im dramatischen Fach — dem einzigen, in dem sich die literarische Tätigkeit des Hauptberufs-Epikers Wezel mit dem des auf Lyrik und Dramatik spezialisierten Schiller überschneidet — sollten sich die beiden gescheiterten Theaterdichter schnell voneinander entfernen. Wezels erstes und einziges Trauerspiel, der *Graf von Wickham* aus dem Jahr 1774, zehrte immerhin noch ebenso wie zehn Jahre später Schillers *Kabale und Liebe* (1784) von der Lessingschen Tradition des bürgerlichen Trauerspiels. Doch seine von 1778 bis 1787 veröffentlichten *Lustspiele* haben kaum etwas mit den Geschichtsdramen Schillers gemein, die ab 1799 Schlag auf Schlag erscheinen. Auch hier machen sich neben den großen Persönlichkeitsunterschieden die zwölf Jahre Differenz in der literarischen Entwicklung Deutschlands und den damit verbundenen ästhetischen Maßstäben bemerkbar. Werls Komödien bleiben, wie sein Erfolgswerk *Herrmann und Ulrike*, trotz aller zitierten Klagen auf deutschem Boden, in der deutschen Provinz; sie zeigen Familienkonflikte, realistische Gestalten, alltägliche Situationen. Schiller hingegen, kurzzeitig inzwischen zum Professor für Geschichte in Jena avanciert, begibt sich in die Vergangenheit, sucht die heroischen Gestalten, die großen tragischen Konflikte, das zugespitzte historische Ereignis; die nach diesen Kriterien ausgewählten Stoffe entsprechen ungleich besser der gemeinsam mit Goethe entwickelten klassischen Poetik der Idealisierung.

### III. Satire: Theorie und Modell

Wezel, das sahen schon die Zeitgenossen so, blieb also nicht nur Realist, sondern tendierte sogar häufig zur Karikatur und zur Satire. Immerhin hätte er Schiller damit als Modell für seine Theorie des satirischen Dichters dienen können, wie dieser sie in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) entwickelt. Satirisch sei der Dichter, so heißt es dort, »wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale zu seinem Gegenstande macht«. Dies könne er sowohl ernsthaft wie auch komisch betreiben; dadurch entstehe im ersten Fall die »strafende«, im zweiten die »scherzhafte« Satire. Als nachahmenswerte Beispiele für die strafende Satire nennt Schiller Juvenal, Swift (da hätte ihm Wezel wohl zugestimmt), Rousseau und Haller; die scherzende Satire finde sich schön ausgeprägt bei Cervantes, Fielding und Wieland (auch hier wäre Einigkeit zu erzielen gewesen). Als Satiriker abzulehnen hingegen, so Schiller, sei Voltaire: Bei ihm sei unter all dem Spott — den er als witziger Kopf virtuos beherrsche — leider überhaupt kein Ernst mehr zu finden; und, was noch schlimmer sei, auch kein Gefühl. Nicht etwa das Leiden am Ideal, sondern die »Armut des Herzens« hätten ihn zum Satiriker gemacht.<sup>1</sup>

An dieser Stelle wäre nun höchstwahrscheinlich wieder ein Streit ausgebrochen. Wezel hat immer wieder versucht, Voltaire gegen die Invektiven deutscher Autoren, besonders des Sturm und Drang, zu verteidigen: »Warum bedenken sie nicht, daß keiner unter ihnen Voltärens Fehler begehen kann? Er begehe sie; und er wird unserer Nation Ehre machen«, heißt es polemisch zugespitzt in einer seiner Rezensionen für das Deutsche Museum. Und vielleicht hatte Wezel ja den Schiller der Räuber vor Augen, als er im zweiten Teil des *Versuch über die Kenntniß des Menschen* die Theorie aufstellte, daß für das ästhetische Wohlgefallen nicht etwa abstrakte Gesetze oder objektivierbare Gründe ausschlaggebend seien, sondern die subjektive Disposition und momentane Verfassung desjenigen, der ein ästhetisches Urteil fällt. Sein Beispiel dafür ist nichts anderes als Voltaires *La Pucelle d'Orleans*; ein satirisches Versepos, in dem die uneheliche Tochter eines Gastwirts als Jungfrau von Orleans figuriert: »Die Pucelle von Voltaire gefällt keinem ernsthaften Manne von schlichtem Menschenverstande, keinem empfindsamen Frauenzimmer; weil ihr Geist keine ähnliche Stimmung hat, weil die Ideen der Liebe mit ganz andern Empfindungen bey ihnen verbunden sind«. Das letztere war zweifellos bei Schiller, dem späteren Autor einer eigenen, so ganz anderen Jungfrau von Orleans, der Fall. Voltaire, so hätte Wezel wohl argumentiert, war einfach ein anderer Charakter als Schiller, aber deshalb doch kein schlechterer Dichter!

Allerdings steht zu vermuten, daß Schiller über Wezel ähnlich wie über Voltaire geurteilt hätte. Schlimmer noch, er hätte ihn auch als Beispiel des »gemeinen Satirikers« verwenden können, dem die geballte Verachtung des Idealdichters Schillers in *Über naive und sentimentalische Dichtung* gilt. Der »gemeine Satiriker« nämlich verspottete die Wirklichkeit nicht aus einem unbefriedigten glühenden »Trieb für das Ideal« — nach Schiller der Voraussetzung für sämtliche sentimentalische und damit moderne Dichtung überhaupt sondern aus verletztem Selbstgefühl, aus Verbitterung, aus Ressentiment. Aus diesem nur subjektiven Widerstreit der persönlichen Neigungen und Bedürfnisse mit dem objektiven Lauf der Welt in der Satire erwachse jedoch ein »unreines und materielles Pathos« sowie eine »peinliche Befangenheit des Gemüts«.

Ob Wezel darin sich — oder einige seiner satirischen Gestalten — wohl wiedererkannt hätte? Tatsächlich hat es seiner Rezeption wahrscheinlich geschadet, daß er so gar nicht 'fürs Herz« geschrieben hat, und daß er auch über sein eigenes Gefühls- und Liebesleben so konsequent Stillschweigen bewahrt hat; nicht eine einzige Affäre, noch nicht einmal eine Schwärmerei für eine berühmte Schauspielerin oder auch nur eine Hauptmannswitwe sind der Nachwelt überliefert. Im Jahr 1782, als Schiller eine ebensolche Hauptmannswitwe zum Vorbild seiner schwärmerischen *Laura*-Gedichte macht, erscheint Wezels *Wilhelmine Arend*, eine gnadenlose Abrechnung mit dem empfindsam-übersteigerten Liebesideal der Zeit. Gut vorstellbar wäre es, daß einer von Wilhelmines dümmlichen Anbetern die Anfangsverse von Schillers Jugendgedicht Die seligen Augenblicke rezitierte: »Laura, über diese Welt zu flüchten / Wähn ich — mich in

Himmelmaienglanz zu lichten, / Wenn dein Blick in meine Blicke flimmt, / Ätherlüfte träum ich einzusaugen / Wenn mein Bild in deiner sanften Augen / Himmelblauem Spiegel schwimmt«. Schiller hingegen hat die Herzen des Publikums bereits seit seiner reichlich theatralisch-abenteuerlichen Flucht von Stuttgart nach Mannheim auf seiner Seite. Auch seine schwere, schmerzhaft und langwierige Krankheit macht ihn letztlich sympathischer als Wezels diffuser und umstrittener Wahnsinn — der in diesem Falle noch nicht einmal, wie bei Hölderlin, zur Verklärung als wahnsinnigem Genie beitrug. Der Grund dafür ist offensichtlich psychologischer Natur: Während Wezels Wahnsinn für die ungnädige Nachwelt nur die sozusagen verdiente Konsequenz seiner vorgeblich menschenfeindlichen und aus Verbitterung erwachsenen Werke war, beglaubigte er im Falle Hölderlins umgekehrt gerade die idealistisch-weltfernen Tendenzen des literarischen Werks — der eine ein wahnsinniges Genie, der andere nur ein armer Irrer.

#### IV. Idealisten und Realisten

Resümieren wir. Trotz einiger zeittypischer Parallelen in den Lebensläufen und eines großen Unterschiedes in der wankelmütigen Gunst der Fortuna ist es wohl eine Art grundlegender ästhetischer Aversion, die eine Kontaktaufnahme oder auch nur eine gegenseitige Wahrnehmung als Dichter verhindert. Diese Abneigung ist zum einen ein Resultat der zeitlichen Phasenverschiebung — Wezel bleibt in den Grund Zügen seiner Philosophie und seiner Literaturlauffassung der Aufklärung verschworen, Schiller hingegen orientiert sich zunehmend an den neuen Theorien des philosophischen Idealismus und entwickelt daraus seine eigene klassische Ästhetik. Dieser dient die aufklärerische Dichtungsauffassung zwar in einigem durchaus noch als Feindbild (siehe die Kritik des »gemeinen Satirikers«) —, insgesamt jedoch versucht man, sie für nicht mehr satisfaktionsfähig zu erklären. Wezel hingegen ist ein strenger Kritiker der neuen Dichtungsauffassung des Sturm und Drang; die idealistische Wende Schillers kann er schon nicht mehr verfolgen.

Viel spricht allerdings dafür, daß er sie verurteilt hätte. Das deutet sich schon in der prinzipiellen Unterscheidung des Idealisten und des Realisten in der Dichtung an, die Wezel in seiner *Oberon*-Rezension in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* ausführt. Idealisten, so Wezel, würden sich so gern als »kleine Schöpfer« aufführen, da sie sich für kategorisch nicht durch die Naturgesetze gebunden erklärt hätten. Deshalb jedoch müßten ihre Charaktere allerdings »Giganten im Guten und im Bösen seyn; denn auf einem Schauplatze, wo alles unnatürlich zugeht, machten natürliche Menschen eine sehr schlechte Figur«. Wezel schreibt dies im Jahr 1781; Schillers *Räuber*, in denen er in den Brüdern Karl und Franz Moor das Laster »in seiner kolossalischen Größe« »vor das Auge der Menschheit« gestellt hat (so Schiller selbst in der Vorrede), ist im gleichen Jahr im Selbstverlag erschienen. Die Realisten hingegen, so Wezel weiter, richteten sich zwar »bey der Verknüpfung der Ursachen und Wirkungen ganz nach dem Gange des menschlichen Lebens«. Gleichwohl seien sie nicht weniger Schöpfer, da sie die Wirklichkeit nur als Modell benutzten, das sie im Hinblick auf größere »poetische Wirkung« natürlich zuspitzen und poetisch gestalten müßten. Hier gibt Wezel ganz offensichtlich ein Selbstbild von sich als Schriftsteller; und es sollte nicht überlesen werden, daß er dabei nicht nur auf die Wirklichkeitsnähe realistischer Dichtung, sondern ebenso auf die Notwendigkeit poetischer Gestaltungskraft verweist. Im 19. Jahrhundert wird dieses Realismus-Konzept unter dem Titel des »poetischen Realismus« als literarisch innovativ von berühmten Autoren vertreten werden.

Die gleiche Unterscheidung von Idealisten und Realisten verwendet, 14 Jahre später, Schiller in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*; und es ist typisch für die (Nicht-)Parallelbiographie, daß er, und nicht Wezel, gemeinhin als Begründer dieser Dichotomie in ästhetischer Hinsicht gilt. Schiller allerdings verbindet mit dem Idealisten nicht mehr den Feendichter und Freund des Wunderbaren, der Wezel mit Wieland vor Augen schwebt; vielmehr ist der Idealist bei ihm, streng nach Kant, derjenige, der sich nur der absoluten Gesetzlichkeit der Vernunft unterwirft und deshalb moralisch frei von allen sinnlichen Beschränkungen denkt und

handelt. In der Literatur entspricht ihm der sentimentalische Dichter in seiner Reinform; sein übertriebenes Extrem ist der »Phantast«, der nur den Launen seiner Einbildungskraft gehorcht (und der damit schon eher Wezels Idealisten entsprechen würde). Der Schillersche Realist hingegen anerkennt nur die Notwendigkeit der Natur und die daraus resultierende strenge Kausalität von Ursache und Wirkung; in der Poesie entspricht ihm, wiederum in der Reinform, der naive Dichter. Die Abform ist hier der »gemeine Empiriker« (offensichtlich ein Verwandter des »gemeinen Satirikers«), der sich bedingungslos der Natur unterwirft. Es wäre ein tröstlicher Gedanke, daß Schiller Wezel bei etwas eingehenderer Betrachtung des Gesamtwerks, unter Einschluß der philosophischen und pädagogischen Werke, wenigstens als Realisten (und nicht als »gemeinen Empiriker«) hätte durchgehen lassen. Aber da der Idealtypus des wahren Realisten für Schiller schon mit Goethe in nicht mehr überbietbarer Weise besetzt war, wäre wohl Wezel wieder nur der Platz der »Karikatur« des Ideals beschieden gewesen.

Daß bereits die Zeitgenossen damit begonnen haben, Schiller und Wezel in zwei unterschiedliche Schubladen mit den Aufschriften »Idealisten« und »Realisten« zu packen, möge ein Rezeptionszeugnis belegen. In Johann Adam Bergks *Die Kunst Bücher zu lesen* aus dem Jahr 1799 heißt es im Kapitel »Bemerkungen über einige Romanenschriftsteller« zunächst über Schiller (allerdings nur über sein nicht gerade üppiges Romanschaffen; aber das Urteil kann wohl auch als Gesamturteil durchgehen): »Sein Geist ist ein gewaltiger und unbeschränkter Herr seiner Stoffe. Er dringt gebieterisch in das Reich der Gedanken ein, und eröffnet hier und da neue Aussichten. Er arbeitet stets nach Idealen, ringt und kämpft mit den Hindernissen, die ihrer Erreichung im Wege stehen; aber der Sieg krönt allenthalben sein Unternehmen; er herrscht, wo er den Fuß hinsetzt. Schillers Rasonnements sind scharfsinnig und oft originell, seine Darstellung ist lebendig und geistreich, seine Charaktere sind kraftvoll und richtig gezeichnet. Allenthalben charakterisirt seine Werke Energie und Reichthum an Gedanken, wenn er auch diese manchmal ins Dunkele verhüllt. Er ist ernst und feierlich; er hängt nicht an Begriffen, sondern schwingt sich auf den Flügeln von Ideen gen Himmel empor, und sein Geist trägt daher mehr den Charakter des Erhabenen, als des Schönen«. Über Wezel weiß Bergk hingegen zu berichten: »Wezels Schriften scheinen vergessen zu seyn, ob sie gleich dies Schicksal nicht verdienen. Er ist gedankenreich, lebhaft, und oft originell in seinen Darstellungen. Er gießt eine bittere Lauge über die Thorheiten und Laster der Menschen aus, und erquickt dadurch das Herz, das Tugend liebt. Er kennt den Menschen, ob er ihn gleich oft nur in seinen Abweichungen vom Pfade der Natur schildert, und er ist in dem Gewirre des menschlichen Lebens bewandert. Er züchtigt die Affengesichter, die stolz auf Einbildungen sind, und die sich von Narrheiten und lächerlichem Dünkel nähren«. Während Schiller also »nach Idealen« arbeitet und sich auf den »Flügeln von Ideen gen Himmel« erhebt, bleibt Wezel am Boden und folgt den real existierenden »Thorheiten und Lastern« der Menschen. Deshalb wirkt Schiller erhaben, Wezel hingegen satirisch. Immerhin gesteht Bergk seiner Satire hier jedoch zu, nicht nur 'gemeine Satire' im Schillerschen Sinne zu sein, sondern gerade durch seine Verbitterung zu einem Herzen, »das Tugend liebt«, sprechen zu können.

Seltsamerweise jedoch finden sich in Bergks Charakteristik auch eine ganze Reihe Gemeinsamkeiten: Gedankenreich und originell sind sie beide, der Idealist Schiller wie der Realist Wezel; Schillers Darstellung ist »lebendig«, die Wezels »lebhaft«; Schillers Charaktere sind »richtig gezeichnet«, Wezel »kennt den Menschen«. Diese Übereinstimmungen, trotz aller ästhetischen Differenzen, zeigen ein letztes Mal, wo denn doch das Verbindende der (Nicht-)Parallelbiographien in bezug auf das literarische und sonstige Schaffen liegen könnte. Schiller und Wezel sind in hohem Maße selbständige Denker und selbständige Dichter, in hohem Maße auch Autodidakten. Beide haben sich nicht auf das Feld der schönen Literatur beschränkt, sondern nach vielen Richtungen darüber hinausgeblickt: auf die Geschichte und die Philosophie, die Pädagogik und die Ästhetik der Zeit. Und beide durchaus innovativ in ihren poetischen Schöpfungen: Weder das Schillersche Geschichtsdrama noch die »bürgerliche Epopee« von *Herrmann und Ulrike* haben ein unmittelbares Vorbild; weder Schillers philosophische Gedichte noch Wezels *Kakerlak* lassen

sich eindeutig in eine Gattungstradition stellen. Und sie haben ihre einmal erreichten Positionen auch mit Verve verteidigt und den Streit durchaus nicht gescheut; das zeigen Wezels wiederholte publizistische Fehden ebenso wie Schillers früher Affront der literarischen Welt in den Räufern und der gemeinsame Literatur-Krieg mit Goethe in den Xenien.

Letztlich ging es Wezel und Schiller — und insofern sind sie ihren anthropologischen Interessen treu geblieben — immer wieder aufs neue um den Menschen, seine Entwicklungs- und Erziehungsmöglichkeiten vor allem; und Wezels pädagogisches Projekt der Geschmacksbildung ist zumindestens in der Intention gar nicht so weit von Schillers Programm ästhetischer Erziehung entfernt. Das zeigt eine letzte weitere, wenn auch winzige Parallele. In Wezels letztem Roman, dem vielfach verschlüsselten und anspielungsreichen *Kakerlak* bricht die faustisch inspirierte Titelfigur nach abenteuerlichen Reisen durch die sichtbare und unsichtbare Welt und ebenso abenteuerlichen Experimenten mit der eigenen Seele am Schluß eine Lanze für die ganz und gar unfaustische Beschränkung. Kakerlak zieht sich zurück in die Welt seiner Bibliothek, zu seinen geliebten Büchern; und er verteidigt sich mit folgenden Worten: »Ihr [die Bücher] seid zwar auch nur Spiele mit Gedanken, wie andere mit Würfeln oder gemalten Blättern spielen, aber doch edlere Spiele des Geistes. Das ganze Leben ist ein Spiel. Das Kind spielt mit Puppen oder Trommeln, der Jüngling mit Hunden und Pferden, das Mädchen mit der Liebe, mit Stoffen und Bändern, die Großen mit Soldaten, Sternen, Stammbäumen, Ordensbändern, die Kleinen mit Titeln, Männer und Weiber mit Karten, Würfeln und Kegeln, der Weise mit Gedanken und Empfindungen. Wenn alles spielt, warum sollt ich allein es nicht? Wenn er nur ein paar Jahre gewartet hätte, hätte er auch einen der berühmtesten Sätze Schillers zitieren können: »Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt«, wird es in Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795) heißen.

Zwei gegnerische Spieler also, die sich aber doch zuweilen für ein gemeinsames Match auf dem fiktiven Spielfeld der Literatur treffen? Vielleicht trifft ja doch die Charakterisierung, die Schiller dem Idealisten und dem Realisten in bezug auf ihr Verhältnis zum Menschen und zur Menschheit insgesamt angedeihen läßt, auch ein wenig die Gemeinsamkeit und den Unterschied zwischen ihm und Wezel: »Jener [der Realist] beweist sich als Menschenfreund, ohne eben einen sehr großen Begriff von den Menschen und der Menschheit zu haben; dieser [der Idealist] denkt von der Menschheit so groß, daß er darüber in Gefahr kommt, die Menschen zu verachten«. Letztlich kann jedoch Lektüre beider Autoren, in ihren jeweiligen Stärken und Schwächen das ganze Bild des Menschen und seiner Menschheit ergeben.



## Annäherung an den Kranich (in drei Schritten, mit Schiller und Brecht)

### I. Das Erlebnis: Erhabenes, geballt auf abendlichen Wiesen

Es war dann doch überwältigend. Wir waren noch bei hellem Sonnenschein und mäßig sommerlichen Temperaturen hinausgefahren auf dem bunten Schaufelraddampfer. Auf den Uferwiesen tummelten sich schon größere Mengen von Vögeln, weiße Tupfen gegen das metallische Blau des windstillen großen Sees, aber alles war friedlich, sogar die einzelnen Fischerboote dümpelten. Wir waren natürlich gespannt: Kraniche hatte man uns versprochen, die Dame im Buchungsbüro hatte auf unsere skeptische Nachfrage hin geantwortet, sie könne nicht genau sagen, ob es Hunderte oder eher Tausende seien würden? Na gut, einzelne Paare begannen einzutrudeln, elegant im Paarflug segelnd, und durchs Gehirn streifte eine vereinzelt Brecht-Zeile: „*Seht jene Kraniche in hohem Bogen / Die Wolken, ihnen beigegeben. / Flogen mit ihnen schon, als sie entflohen / von diesem in ein anderes Leben*“. Natürlich hatte man das als Liebesgedicht gelesen, damals in der sentimentalischen Jugend, nicht als ein Gedicht über Kraniche, aber was wusste man damals schon; und ganz falsch war es vielleicht auch nicht gewesen. Inzwischen jedoch, so verkündete der Lautsprecher in rührend syntaktisch-ungeschickten Sätzen, könnte man ganz dort hinten schon die ersten Züge erkennen; man strengte sich an, starrte in den sehr langsam dunkler werdenden Himmel, war das nur ein Wolkenstreif oder – nein, tatsächlich, die Kraniche flogen ein, sie flogen Zug um Zug, mal in geordneten Linien, mal in wirren, sich gerade umsortierenden Haufen, hier im spitzwinkligen, dort im stumpfwinkligen Dreieck. Sie machten einen Landeanflug, der mit einer Kurve begann, auf einmal sah man nicht mehr die langgestreckten Körper mit der leichten Schwellung in der Mitte, sondern nur noch schlanke Silhouetten, die in der schon tieferstehenden Sonne noch blitzten, dann streckten sie die schmalen Beine aus, und schon waren sie verschwunden im grauen Gewimmel auf der Wiese, das nun immer dichter wurde. Und da kamen schon die nächsten, an einer etwas anderen Stelle des immer größer werdenden Himmels; und da, man hörte sie jetzt schon weitem, ein anschwellendes Krah-Krah, es kam von dort, oder kam es von dort, oder von – und auf einmal flogen sie an, von fast allen Seiten, ein langer Zug nach dem Anderen, ja, es waren gewiss Tausende, und keiner wusste mehr, wohin er das leuchtende Handy zuerst richten sollte. Die Menschenmasse gab entzückte kleine Laute von sich, die aber bei weitem übertönt wurden vom immer lauterem, jetzt schon fast bedrohlichen Krah-Krah, dicht über den Köpfen, dort über dem Wasser, von hinten nachrückend, von den Seiten aufschließend, sich in grauen Schwärmen auf den Wiesen ballend. Lange hatte man sich nicht so – kollektiv erhaben gefühlt. Brecht war inzwischen verdrängt von einer anderen Stimme, sie nagte noch im Unterbewusstsein und sang die „*Kraniche des Ibykus*“; was war das noch? Als die Betäubung dann vorbei war und die Schwärme abklangen, war man ein wenig mitgenommen und ein wenig leer. Zeit zum Nachlesen!

### 2. Die Ballade: Graulichtes Geschwader, im Gedränge

*Die Kraniche des Ibykus* also, Ballade von Schiller. Tatsächlich fliegen die Kraniche in ihrem völkerverbindenden Zug bis heute über den Isthmus von Korinth. Sie taten das wohl auch schon in der Antike, wo sich die griechischen Völker, friedlich für eine kurze Zeit, zu den isthmischen Spielen trafen; es galt den „Kampf der Wagen und Gesänge“, Athletik des Geistes neben der des Körpers. Da machte sich auch auf Ibykus aus Rhegium, berühmt schon in jungen Jahren und vom jugendlich-sonnengleichen Gott Apoll begünstigt mit der Gabe des Gesanges, „der Lieder süßen Mund“. Und Ibykus wandert frohen Mutes und „mit leichtem Stab“, in der Ferne sieht er schon Akrokorinth auf dem Hügel, das Ziel seiner freudigen Reise. Doch vorher ist „Poseidons Fichtenhain“ zu durchqueren, die Götter sind auch hier anwesend, der leicht fühlsame Wanderer spürt sie am „frommen Schauer“; und über ihn zieht, „fernhin nach des Südens Wärme“, ein

Schwarm von Kranichen, in „graulichem Geschwader“ ziehen sie, und ein leicht fühlbarer Leser, eine sympathische Leserin könnte hier vielleicht schon den ersten Schauer fühlen, eine kleine Ahnung wie eine kleine grau-lichte Wolke am noch hellen Himmel.

Der Dichter jedoch grüßt die großen Vögel als treue Reisebegleiter (bis heute zehrt die deutsche Lufthansa von diesem Bilde): Sie wandern zwischen den Welten, wie er, der Dichter; und wie er müssen sie darauf vertrauen, gastlich aufgenommen zu werden in der Ferne, unter einem „wirtlich Dach“. Doch im Walde, da wohnen auch die Räuber und Ibykus soll niemals in Korinth ankommen. Genau in „des Waldes Mitte“, dort wo er am tiefsten, am fremdesten, am dunkelsten ist, erscheinen zwei Mörder auf „gedrangnem Steg“ – und die Leserin springt, mitten im Text schon, die Fremdheit des seltsamen Wortes an: „gedrungen“, man fühlt das Unbehagen förmlich, eingeklemmt zwischen „gedrungen“ und dem „Andrang“ entsteht ein Wort-Gedränge, in dem der schwache Sänger, gewohnt die Lyra zu halten und nicht den Bogen zu dehnen, unterliegen muss, den hirnlosen, aber bicepsstarken bösen Buben, die tatsächlich „Mörder“ genannt werden: Sie wollen nichts von dem armen, fremden Sänger, als sein Leben. Der letzte Blick des sterbenden Ibykus richtet sich auf den Himmel, und er beklagt, sprachgewaltig bis zum Ende, dass er nun ungerächt vergehen müsse, verlassen, „unbeweint“ auf fremden Boden. Und in gedrangner Not ruft er die Kraniche an, die einzigen Zeugen eines Endes, die in ihrem gewaltigen völkerverbindenden Zug jetzt den ganzen Himmel verdunkeln; er sieht sie schon nicht mehr, aber er hört „die nahen Stimmen furchtbar krähn“, das harte Kra-Kra, das ihnen den Namen gegeben hat, und er fleht sie an, für ihn zu sprechen, Anklage zu erheben. Dann stirbt er, nackt, entstellt von Wunden, ein wenig schimmert Christus durch die Beschreibung, ein anderer Fremder auf dieser Welt, getötet von bösen Buben.

Sein Gastfreund in Korinth jedoch, der, der ihm ein „wirtlich Dach“ geben wollte, erkennt das entstellte Opfer an seinen Gesichtszügen und bricht in beredter Klage aus: Dahin sind der friedliche Sieg und der erhoffte Ruhm; und alle Gäste, versammelt im Namen der Götter und des friedlichen Kampfes leiden mit ihm. Das Volk jedoch leidet nicht still und nicht beredt, nein, es wütet: Es will Blut sehen, Rache muss geübt werden, nur so kann das Verbrechen gesühnt werden, das ist die älteste Gerechtigkeit der Welt und sie wohnt tief im kollektiven Unterbewusstsein. Wo jedoch soll man sie finden, die „schwarzen Täter“, die Feiglinge? Waren es vielleicht Konkurrenten, Neider? Man weiß es nicht, man wird es nicht wissen.

Nur Helios, die Sonne selbst, die die Kraniche am Himmel begleitet in ihrem graulichen Zug, mag es wissen; nur der allsehende Sonnengott kann sehen, wie die Frevler mitten am hellichten Tage den Göttern und ihren Schützlingen trotzen. Sie drängen sich unter die „Menschenwellen“, wieder ein Gedrang, geballt fluten sie in Richtung des großen Theaters, wo Bank an Bank gedrängt der Griechen Völker sitzen. Und der Bau wächst über sich selbst hinaus: Die Stimmen vereinen sich „dampfbrausend wie des Meeres Wogen“, und die dicht gefüllten Reihen scheinen menschenwimmelnd, aber doch geordnet in „stets geschweiftem Bogen“ hinauf bis zum Himmel zu wachsen; er ist blau, dort wohnen die Götter, dort strahlt Helios, der alles sieht, das weiß jeder Einzelne in der anonymen Masse und vergisst es nicht im Gedränge. „Wer zählt die Völker, nennt die Namen“ entspringt als geflügeltes Wort dieser Ballade, es wird maßlos missbraucht werden, wie alle geflügelten Wörter, die in die Enge der Alltagssprache geraten; in der Ballade jedoch werden sie aufgezählt, die Völker, werden mit ihren fremden Namen genannt: Sie kommen sogar aus Asien, sie kommen „aus allen Inseln“, sie haben sich vereint zur Kathedrale des Theaters und genießen den Gastfrieden. Doch nun verstimmt das Stimmengewirr, denn der Chor tritt auf; und man kann sich die Szene nicht düster, nicht schauerlich genug vorstellen. Aus der Tiefe der kollektiven Vergangenheit treten maskierte Gestalten auf der Bühne, unkenntlich sind sie, verummmt, riesenhaft und weiblich, aber: „So schreiten keine irdischen Weiber!“ Stumm umschreiten sie das Proscenium, in einer Parade des Schreckens, mit „langsam abgemeßnem Schritt“; sie folgen einem alten, tiefen, im Blut verankerten Rhythmus, und ihr Singen ist nicht melodisch wie die süßen Töne aus dem Munde des Götterfreundes Ibykus, sondern von „grauser Melodie“ wie das Geschrei der

Kraniche. Gehüllt in lange schwarze Mäntel schreiten sie und schreiten sie; in ihren dürren Händen schwingen sie blutrote Fackeln, aber ihre eignen Wangen sind blutlos-gespensisch, und anstelle von Haaren, die lebendig über Dichterstirnen flattern und sich mit der Lorbeerkrone verflechten, ringeln sich Schlangen mit „giftgeschwollenen Bäuchen“. Sieht man sie wirklich, oder ist es eine Vision, die die Menge ergriffen hat und unwiderstehlich Gewalt und Gestalt gewinnt; ein sich im Kreise drehender und niemals endender Alptraum eines früheren Seins, einer archaischen Gemeinschaft vor der sanften Menschlichkeit, „die besinnungsraubend, herzbetörend“ wirkt?

Besinnungsraubend, herzbetörend – in diesen gedrängten Worten drängt der Dichter die Gewaltsamkeit der Erscheinung zusammen, denn die schwarzen Überweiber rauben den Menschen nicht nur den Verstand, nein, sie verzaubern, betören, vergiften auch sein Herz, ja, schlimmer noch: Ihr Gesang verzehrt des Hörers Mark von innen her auf. Willenlos wird das Menschengewimmel, der sanften Stimme der Dichtung ebenso wenig zugänglich wie der weisen der Vernunft. Und die schwarzen Überweiber in ihren wehenden Mänteln sprechen alle frei, die sich eine „kindlich reine Seele“ bewahrt haben; nur sie allein könnten „frei des Lebens Bahn“ wandeln, im Gespräch mit den Göttern und der Natur, so wie Ibykus vertrauensvoll sich in den Wald begab, den er nie mehr verließ; aber er war frei und hatte eine kindliche Seele. Doch der Verbrecher, der Mörder gar, ist von nun an und für immer gefangen: Er wird gejagt von den Erinnyen, dem „furchtbaren Geschlecht der Nacht“, und nie mehr wird die Sonne des Helios für ihn scheinen, nie mehr wird er unbeschwert durch den Wald des Poseidon gehen können. Überall sind ihm die geflügelten dunklen Göttinnen auf den Fersen, und nichts kann sie versöhnen, keine Reue, kein Bitten und Flehen, noch nicht einmal der Tod: in der Unterwelt selbst, in ihrer ewigen Nacht, lassen sie ihn immer noch nicht los. Erbarmen liegt nicht in ihrer Natur, Vergebung kennen sie nicht. Sie setzen sich im Mark fest, und von dort zerstören sie den Mörder von innen. Düstere Stille lastet über dem Theaterrund, als die Riesenweiber, immer noch im „langsam abgemeßnen Schritt“ – es eilt ihnen nicht mit der Rache, sie haben die Ewigkeit gepachtet – wieder abtreten; und jeder einzelne im Menschengewimmel spürt in seiner eigenen Brust die Wirkungen einer uralten, dunklen, furchtbaren Macht, die im Verborgenen richtet, „unerforschlich, unergründet“, sie kennt keinen Prozess, keine Berufung, ob Trug oder Wahrheit, das interessiert sie nicht.

Und während die Menge noch dämmert, zweifelt, bebt, erschauert, da erhebt sich plötzlich, beinahe erschrickt man beim Lesen, eine einzelne Stimme, man imaginiert sie unwillkürlich hell. Und sie spricht vernehmliche Worte und sie spricht sich selbst ihr Urteil: „Sieh da! Sieh da, Timotheus! Die Kraniche des Ibykus!“ Denn der Himmel hatte sich verfinstert, über das Theater hinweg zieht genau in diesem einzelnen Moment, nicht mehr graulich, sondern zu „schwärzlichtem Gewimmel“ zusammengedrängt, das „Kranichheer“ – eine Masse ununterscheidbarer Leiber, verschmolzen zu einer dunklen Macht, geleitet von einem tiefen, unerforschten, unergründlichen Willen. Doch die Menge erwacht ebenso plötzlich, wieso, was hat es auf mit diesen Kranichen, was hat das mit dem erschlagenen Ibykus zu tun? Und „wie im Meere Well auf Well“ verbreitet sich die Nachricht, das Gerücht, die Erkenntnis: Nur der Mörder kann wissen, dass Ibykus in seinem letzten Moment noch Kraniche gesehen hat! „Mit Blitzesschnelle“ erkennen alle Herzen in einem Moment der Erleuchtung, dass dies das Werk der Eumeniden, der dunklen Rachegöttin ist: Die Mörder „bieten selbst sich dar“ zum Urteil. Und die Übeltäter verwünschen noch das schnelle Wort, das ihrem „schreckenbleichen Mund“ entfahren ist; kaum finden sie die Zeit, ihre Schuld zu bereuen, da werden sie schon vor den Richter geschleppt, und sie haben noch Glück, dass die Menge sie nicht auf der Stelle zerreißt. Die Theaterszene wandelt sich zum Tribunal, die Mörder gestehen, und kaum zwei Zeilen später ist die Ballade zu Ende, in einer gewaltigen Anti-Klimax: Das Werk des irdischen, menschlichen Rechts tut sein unspektakuläres Werk. Und es ist nicht wichtig, wie das Urteil fällt; wichtig ist, dass Rache geschieht, dass die Götter dafür gesorgt haben, dass der Tod ihres Lieblings gesühnt wird. Gerechtigkeit aber ist das, was im Inneren geschieht; und niemals werden die Mörder wieder freie Menschen werden können, immer werden ihnen die Erinnyen auf den Fersen sein, sie werden

Schlangenköpfe sehen statt flatterndem Dichterhaar, und niemals verstummt das heisere Krah-Krah der Kraniche mehr in ihren Ohren. Wer Mord begeht, hat sein inneres Mark zerstört. Der Mensch jedoch bewahre sich sein kindlich reines Gemüt, auch wenn er in den dunklen Wald geht. Die Kraniche aber sind wie die Menschenwellen, die der Chor der Menschenleiber antreibt: das Bild einer grau-lichten Macht, ewig hin- und hergerissen zwischen Licht und Schatten, Tag und Nacht; ein gewaltiger Anblick, ein Gedränge im begrenzten Raum des Himmels. Aber bevor sie sich paaren, tanzen sie.

### 3. Das Liebesgedicht: Wolke und Kranich, daneben

Das Gedicht von Brecht heißt übrigens *Die Liebenden*. Und es ist ja nicht ganz falsch. Immerhin geht es auch um den schönen Himmel und um Gastfreundschaft in Zeiten der Wanderung. Und es beschreibt auch etwas, das sich jenseits der Vernunft vollzieht, in Instinkten und Rhythmen, in der Wechselwirkung von Tier und Umgebung, in der stillen Übereinstimmung zwischen Wolke und Kranich. Denn nicht, wie man es allzu leicht assoziiert und damit verkennt, ist von zwei Kranichen die Rede; die Rede ist von den Kranichen und der ihnen beigegebenen Begleitwolke, zwei sehr unterschiedlichen Wesen in einer Beziehung von äußerst schwankender Dauer. Ihr Verhältnis, wenn man es denn „Liebe“ nennen will, gründet im Nichts des Augenblicks: einer gemeinsamen Wahrnehmung, einer geteilten Umgebung, einer rhythmischen Abstimmung im Moment, der man sich jedoch überlassen muss; reinen Herzens, mit einer kindlichen Seele, von Sonne und Mond beschienen, im Glauben daran, dass dieser Moment, diese Beziehung, dieses reine Verhältnis alles ist. Die Liebe nämlich ist, das wird auch in gereiftem Alter häufig übersehen, ein Moment geteilten und geschenkten Vertrauens, nicht sich unsterblicher wählender Leidenschaft; ein „daneben“ mehr denn ein „miteinander“. (Hier ist das Gedicht:)

*Seht jene Kraniche in großem Bogen!  
Die Wolken, welche ihnen beigegeben  
Zogen mit ihnen schon als sie entflohen  
Aus einem Leben in ein anderes Leben.  
In gleicher Höhe und mit gleicher Eile  
Scheinen sie alle beide nur daneben.  
Daß so der Kranich mit der Wolke teile  
Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen  
Daß also keines länger hier verweile  
Und keines anderes sehe als das Wiegen  
Des andern in dem Wind, den beide spüren  
Die jetzt im Fluge beieinander liegen:  
So mag der Wind sie in das Nichts entführen.  
Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben  
So lange kann sie beide nichts berühren  
So lange kann man sie von jedem Ort vertreiben  
Wo Regen droben oder Schüsse schallen.  
So unter Sonn und Monds verschiedenen Scheiben  
Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.  
Wohin ihr? - Nirgend hin. Von wem davon? - Von allen.  
Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?  
Seit kurzem. - Und wann werden sie sich trennen? - Bald.  
So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.*



- 
- <sup>1</sup> Frederick Beiser: Schiller as Philosopher. A Re-Examination, Oxford 2005, hier: S. 2.
- <sup>2</sup> "Compared to the torrent of work on Kant, or any of the German idealists, the output on Schiller amounts to a trickle" (Beiser, S. 7).
- <sup>3</sup> Hingegen sei die Anerkennung von Schillers Verdiensten bei seinen Zeitgenossen bis hin zu berühmten Vertretern des Neukantianismus noch völlig unproblematisch gewesen (vgl. Beiser, S. 8). Nur zwei Beispiele mögen das illustrieren. So rühmt Ernst Cassirer die "belebende Kraft", die Schillers ästhetische Schriften besonders durch ihren dialogischen Charakter auf die "Entwicklung der deutschen Philosophie" ausübten (vgl. Ernst Cassirer: Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften, in: Ders.: Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9: Aufsätze und kleine Schriften (1902-1921), hg. von Marcel Simon, Hamburg 2001, S. 343). Und Wilhelm von Humboldt würdigt Schillers philosophische Verdienste sowie auch explizit seinen Begriffsgebrauch in *Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung* mit folgenden Worten: "Aber über den Begriff der Schönheit, über das Aesthetische im Schaffen und Handeln, also über die Grundlagen aller Kunst, so wie über die Kunst selbst enthalten diese Arbeiten alles Wesentliche auf eine Weise, über die es niemals möglich seyn wird hinauszugehen. In diesem ganzen Gebiet dürfte schwerlich eine Frage vorkommen, deren richtige Beantwortung sich nicht würde bis zu den in diesen Abhandlungen aufgestellten Principien hinaufführen lassen. Dies liegt nicht bloss in der scharfen Absonderung und Begränzung der Begriffe, sondern fließt bei weitem mehr aus dem viel seltneren Verdienst, alle in ihrem ganzen Umfange, ihrem vollen Gehalte, schon mit der Ahndung aller aus ihnen hervorgehenden Folgerungen hingestellt zu haben" (Wilhelm von Humboldt: "Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung", in: Ders.: Werke in fünf Bänden, Bd. II: Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik, hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Berlin 1961, S. 367f.).
- <sup>4</sup> Beiser, S. 8. Beiser sieht das gleiche Problem im übrigen auch in der anderen Richtung gegeben: Für das Verständnis von Schiller als Philosoph sei ebenso die Einbeziehung seiner poetischen Texte unentbehrlich: "If philosophy should come from the experience from life itself, then the best philosophy derives from those media that are closest to that experience: poetry and drama" (S. 10). Seine Monographie behandelt dementsprechend sowohl Schillers Essays zu allgemeinen ästhetischen Fragen wie auch seine Tragödientheorie.
- <sup>5</sup> Vgl. zur Rezeptionsgeschichte und Wirkung der Schillerschen Ästhetik auch: Gert Schröter: Schillers Theorie ästhetischer Bildung zwischen neukantianischer Vereinnahmung und ideologiekritischer Verurteilung, Frankfurt a.M. u.a. 1998.
- <sup>6</sup> Beiser, S. 8.
- <sup>7</sup> Ebd. Vgl. zu Schillers philosophischer Methode und Darstellungsweise auch Klaus Berghahn: Schillers philosophischer Stil, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 288-301.
- <sup>8</sup> Beiser, S. 8f.
- <sup>9</sup> Daß es gerade der enge Bezug der Schillerschen Ästhetik auf Kant war, der ihr letztlich zum Verhängnis wurde, hat bereits Wolfgang Riedel bündig dargelegt: "Wo immer in der Schillerforschung *Kant* zum Maß aller Theorie erhoben wurde, kam es entweder zu angestregten Apologien, die Schiller als Kantianer philosophisch zu legitimieren suchten, oder zu indignierten Zurückweisungen solchen Bestrebens, die Schiller als Defizitär-Kantianer ins zweite philosophische Glied zurückstellten. Eines so unfruchtbar wie das andere, verfehlte ersteres Quellen und Grund, letzteres Rand und Wirkung des Schillerschen Denkens" (vgl. Wolfgang Riedel: Schiller und die popularphilosophische Tradition, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 155-166, hier: S. 155).
- <sup>10</sup> Beiser, S. 2.
- <sup>11</sup> Dabei sind jedoch das bekannte Schiller-Goethesche *Schema über den Dilettantismus* (1799) sowie der dazugehörige Text keine Hilfe, da sie sich explizit nur auf die verschiedenen Künste beziehen; Übertragungen sind zwar denkbar, bleiben aber notwendig sehr spekulativ.
- <sup>12</sup> Das Zitat lautet weiter: "Aber um der Ausübung selbst willen philosophiere ich gern über die Theorie; die Critik muß mir jetzt selbst den Schaden ersetzen, den sie mir zugefügt hat. Und geschadet hat sie mir in der That, denn die Kühnheit, die lebendige Glut, die ich hatte, eh mir noch eine Regel bekannt war, vermisste ich schon seit mehreren Jahren. Ich *sehe* mich jetzt *erschaffen* und *bilden*, ich beobachte das Spiel der Begeisterung, und meine Einbildungskraft beträgt sich mit minder Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiß. Bin ich aber erst so weit, daß mir *Kunstmäßigkeit* zur *Natur* wird, wie einem wohlgesitteten Menschen die Erziehung, so erhält auch die Phantasie ihre vorige Freiheit zurück, und setzt sich keine andern als freiwillige Schranken" (NA 26, S. 141). Schiller betont hier zum einen den unmittelbar praktischen Ausgangs- wie Zielpunkt seiner ästhetischen Bemühungen. Zum anderen wird die eigene dichterische Laufbahn hier bereits in das triadische Entwicklungsschema eingepaßt, das erst in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* voll entfaltet vorliegt: Schiller beginnt als naiver Dichter (mit der "lebendigen Glut" des Regelunkundigen), wird durch Reflexion zum

- sentimentalischen Dichter und plant ein Ende als idealer Dichter, der beides vereint, in dem die "Kunstmäßigkeit" wieder zur "Natur" wird; s. dazu genauer unter II.
- <sup>13</sup> Nötig wäre auch eine Diskussion des Professionalisierungsprozesses an den Universitäten. Vgl. dazu beispielsweise Immanuel Kants *Streit der Fakultäten* (1798), wo bereits von einer "fabrikenmäßige" Einteilung der Fakultäten die Rede ist (in: Immanuel Kant: Werke in zehn Bänden. Bd. 9: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, hier: S. 279). Daneben, so Kant, seien aber auch zunftfreie Wissenschaftler vorstellbar, die "gleichsam im Naturzustande der Gelehrsamkeit leben" und sich der Wissenschaft als "Liebbaber" (S. 279f.) widmen. – Ironisch reflektiert auch Johann Karl Wezel die Fakultäteneinteilung in seiner Satire *Silvans Bibliothek* (1777): "Wie niedrige Handwerker, die, auf das Interesse ihrer Innung eingeschränkt, mit kurzzeitigem Blick das allgemeine Band der Nützlichkeit übersehen, daß sie insgesamt an die menschliche Gesellschaft knüpft, verachtet der Philosoph den Rechtsgelehrten, der Rechtsgelehrte den Dichter, der Dichter den Rechtsgelehrten [...] – kurz, schätzt nur Mitglieder seiner Klasse und verschmäht mit handwerksmäßigem Ekel alle, die nicht dazugehören" (*Silvans Bibliothek oder die gelehrten Abenteuer*, in: Satirische Erzählungen, hg. von Anneliese Klingenberg, Berlin 1983, S. 50).
- <sup>14</sup> Vgl. die Einleitung: "Man würde es nur vergebens leugnen wollen, daß gegenwärtige Abhandlung durch die neue Aufgabe der Königl. Preußischen Akademie der Wissenschaften, veranlaßt worden; und daher hat man auch diese Veranlassung selbst nirgends zu verstecken gesucht. [...] Die Akademie verlangt eine Untersuchung des Popischen Systems, welches in dem Satze *alles ist gut* enthalten ist. Und zwar so, daß man *Erstlich* den wahren Sinn dieses Satzes, der Hypothese seines Urhebers gemäß, bestimme. *Zweitens* ihn mit dem System des Optimismus, oder der Wahl des Besten, genau vergleiche, und *Drittens* die Gründe anführe, warum dieses Popische System entweder zu behaupten oder zu verwerfen sei" (Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 3: Werke 1754-1757, hg. von Conrad Wiedemann, Frankfurt a.M. 2003, hier: S. 614f.).
- <sup>15</sup> S. 617. Hingegen lehnen Mendelssohn/Lessing die Begriffsdefinition von "System" mutwillig ab: "Es ist so ungeziemend, als unnötig, einer Versammlung von Philosophen, das ist, einer Versammlung systematischer Köpfe zu sagen, was ein System sei?" (ebd.).
- <sup>16</sup> Vgl. S. 618.
- <sup>17</sup> Vgl. ebd.
- <sup>18</sup> Vgl. ebd.
- <sup>19</sup> Vgl. S. 620.
- <sup>20</sup> Ebd.
- <sup>21</sup> S. 619.
- <sup>22</sup> Vgl. Diderots Artikel "Philosophe"; hier zitiert nach: Artikel aus der von Diderot und d'Alembert herausgegebenen Enzyklopädie, aus dem Frz. von Theodor Lücke, hg. von Manfred Naumann, Leipzig 1972, S. 841-848. Darauf folgt der anonyme Artikel "Philosophie", S. 867; darauf folgt der Artikel "Philosophique, Esprit", S. 867-868, von de Jaucourt. Die Argumentation ist vor dem Hintergrund der negativen Konnotationen zu sehen, die im Frankreich des 18. Jahrhunderts mit dem Begriff des "philosophe" verbunden sind, mit dem man verschiedene mißliebige philosophische Richtungen (wie z. B. der Enzyklopädisten, der Materialisten, der Moralisten) belegte, die des Atheismus, des Skeptizismus und des Materialismus verdächtigt wurden. Darauf hebt auch Diderot zu Beginn seines Artikels ab (vgl. S. 841f.).
- <sup>23</sup> "Die anderen Menschen erscheinen dazu bestimmt, zu handeln, ohne die Ursachen, die sie dazu bewegen, zu empfinden und zu erkennen; sie denken überhaupt nicht daran, daß es Ursachen gibt. Der *Philosoph* dagegen erkennt die Ursachen, soweit dies in seiner Macht steht [...]. Der *Philosoph* bildet sich seine Prinzipien auf der Grundlage unzähliger einzelner Beobachtungen" (S. 842).
- <sup>24</sup> "Unter systematischem Geist verstehe ich nicht den Geist, der die Wahrheiten miteinander verbindet, um Beweise zu führen; denn dies bedeutet nichts anderes als wahrhaft philosophischer Geist. Nein, ich bezeichne damit jenen Geist, der Pläne aufstellt und Weltsysteme bildet, denen er dann die Erscheinungen mehr oder weniger gewaltsam anzupassen versucht" (S. 866).
- <sup>25</sup> "Er ist sozusagen mit dem Sauerteig der Ordnung und der Gesetzlichkeit zusammengeknetet" (S. 846).
- <sup>26</sup> S. 847.
- <sup>27</sup> S. 867.
- <sup>28</sup> S. 868.
- <sup>29</sup> Ernst Platner: Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte. Ganz neue Ausarbeitung. Erster Theil, Leipzig 1793, hier: S. 4.
- <sup>30</sup> "Die Schwärmerey ist meistens verfehlt Philosophie" (S. 6).
- <sup>31</sup> Ebd.
- <sup>32</sup> S. 7.
- <sup>33</sup> "Er hat umsonst nach Wahrheit geforscht, wenn sich Wahrheit, für ihn nicht in Gold, in Zeitungslob, in Fürstengunst verwandelt" (NA 17, S. 361).
- <sup>34</sup> S. 362.

- 
- 35 S. 362f.
- 36 S. 363.
- 37 Wolfgang Riedel hat in mehreren Veröffentlichungen dargetan, daß der junge Schiller an der Karlsschule eine anspruchsvolle und umfangreiche philosophische Grundausbildung erhalten hat. Darüber hinaus, so Riedel, seien Schillers eigene Texte zur Ästhetik sinnvoll in den Kontext der Popularphilosophie einzuordnen (vgl. Riedel, Schiller und die Popularphilosophie, Anm. 1). Nun liegt jedoch das Argument nahe, daß die Popularphilosophie zur Gänze als eine Art dilettantischer Philosophie-Diskurs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachtet werden könnte. Diese These könnte jedoch wiederum nur in einer Darstellung, die auch die konkreten Professionalisierungsphänomene und –diskurse analysierte, diskutiert werden.
- 38 Nach Rüdiger Safranski ist die intensivste Phase von Schillers philosophischem Selbststudium vom Februar 1791 bis 1794 zu datieren; ab Juni 1795 setzt die poetische Produktion wieder ein. Den finanziellen Rückhalt bietet das dreijährige Stipendium des Prinzen von Augustenburg. Folgende Texte Schillers entstehen in dieser Zeit: Im Wintersemester 1792 beginnt Schiller eine Ästhetik-Vorlesung; Anfang 1793 entsteht *Kallias, oder über die Schönheit*; im Sommersemester 1793 wird die Ästhetik-Vorlesung fortgesetzt. Im gleichen Jahr schreibt Schiller *Über Anmut und Würde, Vom Erhabenen* und beginnt mit *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Anfang 1795 lehnt Schiller einen Ruf nach Tübingen als ordentlicher Professor für Philosophie ab. In diesem Jahr entstehen: *Von den notwendigen Grenzen des Schönen* (s.u.); *Über naive und sentimentalische Dichtung* (vgl. Rüdiger Safranski: Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus, München 2004, S. 534-536).
- 39 Schillers erster philosophischer Versuch noch aus seiner Jugendzeit sind die *Philosophischen Briefe* (entstanden wahrscheinlich zwischen 1783 und 1786 und 1786 gedruckt in der *Thalia*). Bereits hier finden sich einige typische Merkmale von Schillers philosophischer Methode. So verwendet er hier schon die Briefform, die er später sowohl in den *Kallias*-Briefen als auch in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* einsetzen wird. Seine philosophischen Bezugsgrößen zu dieser Zeit sind allerdings noch vor allem Leibniz und Shaftesbury sowie die Vereinigungsphilosophie.
- 40 Vgl. zu diesen Briefen wie auch insgesamt zur Entwicklung der ästhetischen Studien den vorzüglichen Aufsatz von Hermann Meyer mit dem etwas irreführenden Titel: Schillers philosophische Rhetorik, in: Euphorion 53 (1959), S. 313-350.
- 41 NA 26, S. 184.
- 42 Ebd.
- 43 Zudem befürchtet Schiller, daß die Aufräumungsarbeiten der Fachphilosophen sich zunächst auf andere Gebiete beschränken würden: "Aber so wie es jetzt in der philosophischen Welt aussieht, dürfte die Reihe wohl zuletzt an die Aesthetik kommen, eine Regeneration zu erfahren. Unsere vorzüglichsten Denker haben mit der Metaphysik noch alle Hände voll zu thun" (ebd.).
- 44 S. 185.
- 45 Auch in dieser Unterscheidung findet sich natürlich diejenige von naivem und sentimentalischem Dichter.
- 46 Brief vom 9. Februar 1793, NA 26, S. 186.
- 47 Die Auseinandersetzung mit anderen Leitfiguren des ästhetischen Diskurses hat Schiller bereits im Rahmen seiner Ästhetik-Vorlesung im Wintersemester 1792/93 und seinen *Kallias*-Briefen betrieben. Vgl. zu diesen Kenntnissen als Verständnisvoraussetzung für Schillers ästhetische Theorie auch Beiser, S. 1.
- 48 Brief vom 13. Juli 1793, NA 26, S. 257f.
- 49 Brief vom 9. Februar 1793, NA 26, S. 186. An dieser Stelle wird auch erstmals das anvisierte Zielpublikum benannt: Er schreibe für "freye und heitre Geister, die über den Staub der Schulen erhaben sind" (S. 187); eine Formulierung, die ein sehr viel späterer Kritiker der Schulphilosophie in seiner *Fröhlichen Wissenschaft* aufnehmen wird.
- 50 Brief vom 13. Juli, NA 16, S. 258. Schiller nimmt anschließend Kants architektonische Metaphorik auf, wen er die streng philosophische Methode Kants mit einem "Gerüst" und "Geräthen" vergleicht, die jedoch entfernt werden müßten, wenn der Bau vollendet sei, damit man die "Schönheit des Gebäudes" wahrnehmen könne: "Aber die mehresten Schüler Kants ließen sich eher den Geist, als die Maschinerie seines Systems entreißen" (ebd.).
- 51 Brief an Goethe vom 16.10.1795 (NA 28, S. 79). Schiller fährt fort: "Aber freilich spannt diese Thätigkeit sehr an, denn wenn der Philosoph seine Einbildungskraft und der Dichter seine Abstraktionskraft ruhen laßen darf, so muss ich, bey dieser Art von Produktionen, diese beyden Kräfte immer in gleicher Anspannung erhalten, und nur durch eine ewige Bewegung in mir kann ich die 2 heterogenen Elemente in einer Art von Solution erhalten" (ebd.). Hier wird das gleiche Modell beschrieben, nach dem auch der "schöne Vortrag" auf die verschiedenen Kräfte des Menschen gleichzeitig wirkt; s. dazu u. III.
- 52 18. Brief; NA 20, S. 368.
- 53 Brief vom 21. November, NA 26, S. 320.
- 54 "So würde Kants Critick der Vernunft offenbar ein weniger vollkommenes Werk seyn, wenn sie mit mehr Geschmack geschrieben wäre" (ebd.).



- 
- 55 Vgl. ebd. Die in diesem Zusammenhang verwendeten Bilder weisen darauf hin, daß Schiller sich geläufiger Vorstellungen der ästhetischen Debatten wie der Hogarth'schen "line of beauty" bedient: "Wenn der dogmatische Vortrag in geraden Linien und harten Ecken mit mathematischer Steifigkeit fortschreitet, so windet sich der schöne Vortrag in einer freyen Wellenbewegung fort [...]. Der *dogmatische* Lehrer, könnte man sagen, zwingt uns seine Begriffe auf, der *sokratische* lockt sie aus uns heraus, der Redner und Dichter gibt uns Gelegenheit, sie mit scheinbarer Freiheit aus uns selbst zu erzeugen" (S. 321).
- 56 NA 22, S. 107.
- 57 Die Abhandlung erscheint in zwei Teilen in den *Horen*: 9 Stück (*Von den notwendigen Grenzen des Schönen besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten*) und 11. Stück (*Über die Gefahr ästhetischer Sitten*). Im folgenden werde ich nur auf den ersten Teil der ersten Abhandlung eingehen. Der Beitrag wurde von der Forschung bereits relativ umfassend behandelt und soll hier vor allem im Blick auf das Dilettantismus-Problem akzentuiert werden. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang auch sein Entstehungskontext: Schiller hatte einen für die *Horen* bestimmten Beitrag von Fichte mit dem Titel *Über Geist und Buchstab in der Philosophie* zurückgewiesen; daraus hatte sich eine Kontroverse zwischen beiden Autoren über das Thema Verständlichkeit in der Philosophie entwickelt. Zudem hatte Schiller auch bei Christian Garve nachgefragt, ob er nicht einen Beitrag zum Verhältnis des Schriftstellers zum Publikum verfassen wolle (vgl. dazu die ausführliche Darstellung bei Meyer (Schillers philosophische Rhetorik, S. 339-347). Dort findet sich auch eine umfassende Würdigung von Schillers eigenem Projekt und dessen rhetorisch-pädagogischen Grundlagen: Meyer bezeichnet den Text als "Summa" von Schillers "philosophischen Rhetorik", die in enger Verbindung zum inhaltlichen Anliegen der "ästhetischen Erziehung" stünde (vgl. S. 349f.). – Vgl. auch Klaus Berghahn, der den Text als Versuch sieht, "stilistisch die Antithese von Sinnlichkeit und Vernunft aufzuheben, um so die Totalität des Menschen als regulative Idee zu beschwören" (Berghahn, S. 291).
- 58 NA 21, S. 3.
- 59 S. 4.
- 60 S. 5.
- 61 Ebd.
- 62 Sie zerteilt ein "lebendiges Ganzes" in Teilvorstellungen (S. 6).
- 63 S. 12.
- 64 Die Phantasie verfährt aber hier nur reproduktiv, nicht produktiv, da sie nur zur Veranschaulichung abstrakter Ideen didaktisch eingesetzt wird (vgl. S. 7).
- 65 S. 11.
- 66 S. 8.
- 67 S. 9.
- 68 S. 10. Dazu muß der Schriftsteller vor allem zwei genuin poetische Mittel einsetzen: Er muß seine Gegenstände "individualisieren", um die Sinnlichkeit des Menschen stärker anzusprechen und seine Phantasie in Bewegung zu setzen – aber immer in den von den Begriffen vorgegebenen Grenzen. Noch wichtiger jedoch ist der Einsatz des "uneigentlichen Ausdrucks" (ebd.). In der Metaphorik des Textes findet sich die Grundfigur der "schönen Schreibart" geradezu konzentriert abgebildet: "Der uneigentliche Ausdruck treibt diese Freiheit noch weiter, indem er Bilder zusammengattet, die ihrem Inhalt nach ganz verschieden sind, aber sich gemeinschaftlich unter einem höhern Begriff verbinden. Weil sich nun die Phantasie an den Inhalt, der Verstand hingegen an jenen höhern Begriff hält, so macht die erstere eben da einen Sprung, wo der letztere die vollkommenste Stätigkeit wahrnimmt" (ebd.).
- 69 S. 14.
- 70 S. 13f.
- 71 S. 10. Hier scheint auch der ästhetische und ethische Anspruch des Textes auf, der dann im zweiten Teil weiter ausgeführt wird.
- 72 S. 12.
- 73 S. 14. Was ein "darstellender Schriftsteller" genau ist, verrät Schiller nicht; man kann aber wohl mit einiger Berechtigung spekulieren, daß er sich als einen solchen versteht. Spiegelbildlich dazu gehört das Konzept eines Lesers, der "darstellend denkend" (ebd.) kann. Einen Hinweis gibt auch das Konzept des wahren Volksdichters als Popularisator in *Über Bürgers Gedichte* (1789/90): "Selbst die erhabenste Philosophie des Lebens würde ein solcher Dichter in die einfachen Gefühle der Natur auflösen, die Resultate des mühsamsten Forschens der Einbildungskraft überliefern und die Geheimnisse des Denkers in leicht zu entziffernder Bildersprache dem Kindersinn zu erraten geben. Ein Vorläufer der hellen Erkenntnis, brächte er die gewagtesten Vernunftwahrheiten, in reizender und verdachtloser Hülle, lange vorher unter das Volk, ehe der Philosoph und Gesetzgeber sich erkühnen dürfen, sie in ihrem vollen Glanze heraufzuführen. Ehe sie ein Eigentum der Überzeugung geworden, hätten sie durch *ihn* schon ihre stille Macht an den Herzen bewiesen, und ein ungeduldiges einstimmiges Verlangen würde sie endlich von selbst der Vernunft abfordern. In diesem Sinne genommen, scheint uns der Volksdichter, man messe ~~ihn~~ nach den Fähigkeiten, die bei ihm vorausgesetzt werden,

- 
- oder nach seinem Wirkungskreis, einen sehr hohen Rang zu verdienen. Nur dem großen Talent ist es gegeben, mit den Resultaten des Tiefsinns zu spielen, den Gedanken von der Form los zu machen, an die er ursprünglich geheftet, aus der er vielleicht entstanden war, ihn in eine fremde Ideenreihe zu verpflanzen" (NA 22, S. 249).
- 74 NA 21, S. 15f.
- 75 Vgl. zum Konzept des "episodischen Gedächtnis" die zusammenfassende Darstellung bei Harald Welzer: Art. Gedächtnis und Erinnerung, in: Handbuch der Kulturwissenschaften, hg. von Friedrich Jäger und Jörn Rüsen, Bd. 3: Themen und Tendenzen, Stuttgart/Weimar 2004, S. 155-171, bes. S. 158ff.
- 76 Die produktive "Stimmung" spielt auch eine große Rolle im Briefwechsel von Goethe und Schiller; vgl. dazu: "Die wahre, die tätige, produktive Freundschaft". Die Freundschaft von Goethe und Schiller im Spiegel ihres Briefwechsels, erscheint in: Rituale der Freundschaft, hg. von Klaus Manger und Ute Pott. Heidelberg 2006.
- 77 NA 21, S. 17.
- 78 S. 18. Vgl. auch die Xenie *Wissenschaftliches Genie*: "Wird der Poet nur geboren? Der Philosoph wirds nicht minder, / Alle Wahrheit zuletzt wird nur gebildet, geschaut" (in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 4.1., hg. von Reiner Wild, S. 783).
- 79 NA 21, S. 17.
- 80 Ebd.
- 81 S. 20f.
- 82 S. 20.
- 83 S. 21.
- 84 Schillers Analyse der Schwervermittelbarkeit wissenschaftlicher Inhalte ist wohl bis heute nichts hinzuzufügen: "Wo sich aber ein solcher Entschluß [zur Aufnahme und zum Verständnis auch schwieriger und abstrakter wissenschaftlicher Sachverhalte] *nicht* voraussetzen läßt, und wo man sich keine Hofnung machen kann, daß das Interesse an dem Inhalt stark genug seyn werde, um zu dieser Anstrengung Muth zu machen, da wird man freylich auf Mittheilung einer wissenschaftlichen Erkenntniß Verzicht thun müssen" (S. 7).
- 85 Ob Schillers eigene "schöne Schreibart" die von ihm postulierten Zwecke erfüllt, hängt letztlich wohl doch vom Empfänger und dessen persönlichen Voraussetzungen ab. Das Experiment mit dem dänischen Prinzen muß leider als mißlungen bezeichnet werden; in einem Brief vom Februar 1795 an seine Schwester äußert sich dieser: "Der gute Schiller ist doch eigentlich nicht zum Philosophen geschaffen. Er bedarf einen Übersetzer, der das poetisch schön gesagte mit philosophischer Precision entwickelt, der ihn aus dem Poetischen in die philosophische Sprache übersezt" (zitiert nach: Meyer, S. 344). Interessanterweise wird hier nicht die Schwerverständlichkeit des dilettantischen Vermittlungsversuchs beklagt, sondern eben die mangelnde Professionalität im Ausdruck. Andererseits ließe sich dagegen einwenden, daß der Prinz noch nicht genug ästhetisch erzogen ist, um die Vorzüge der "schönen Schreibart" im vollen Umfang würdigen zu können, sondern noch dem Vorurteil anhängt, gelehrte Diskurse seien nur dann gültig, wenn sie sich auch der Fachkonventionen bedienen (die sozusagen ihre Solidität verbürgen).
- 86 NA 21, S. 16. – Insofern ist es für Schiller nur eine natürliche Entwicklung, daß er die Phase der philosophischen Tätigkeit wieder abschließen und zur poetischen Tätigkeit zurückkehren muß; vgl. auch den Brief an Goethe vom 7.1.1795: "Soviel ist indeß gewiß, der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn" (NA 27, S. 116).
- 87 Vgl. zu Schillers Lyrik insgesamt Helmut Koopmann, „Schillers Lyrik“, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 303–326; auch Koopmann stellt dort kategorisch fest: „Eines waren die Gedichte [Schillers] niemals: Erlebnislyrik“ (S. 303f.).
- 88 Vgl. dazu insgesamt die immer noch einschlägige Arbeit von Almut Todorov, *Gedankenlyrik: Die Entstehung eines Gattungsbegriffs im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1980.
- 89 Zitiert nach Todorov (Anm. 2), S. 26.
- 90 Todorov erläutert Carrieres Konzept ausführlicher (vgl. S. 24–28) und zeigt, dass es wie die vergleichbaren Modelle Mitte des 19. Jahrhunderts bei Friedrich Theodor Vischer und Rudolf Gottschall eine „paradigmatische Orientierung an in erster Linie Schillers Lyrik“ (S. 39) aufweist. Dadurch sei jedoch letztlich ein „wenig substantzieller, in den poetischen Texten kaum verifizierbarer“ (S. 28) Gattungsbegriff zustande gekommen.
- 91 Vgl. zu dieser Rezension den Beitrag von Georg Kurscheidt im *Schiller-Handbuch* (hrsg. von Matthias Luserke-Jacqui unter Mitarbeit von Grit Dommes, Stuttgart/Weimar 2005, S. 516–520, mit weiteren Literaturhinweisen). Der Schiller-Text wird im Folgenden zitiert nach NA 21.
- 92 Vgl. zu Schillers Gedankenlyrik insgesamt die ältere Dissertation von Henning Falkenstein, *Das Problem der Gedankenlyrik und Schillers lyrische Dichtung*, Marburg 1963 (mit Verzeichnis der älteren Literatur), sowie die neuere Arbeit von Dieter Martin, „Gedichtete Gedanken. Schillers poetologische Lyrik“, in: *Schiller. Werk-Interpretationen*, hrsg. von Günter Sasse, Heidelberg 2005, S. 221–242 (mit weiteren neuen Literaturhinweisen). Martin schlägt als alternativen Begriff zur problematischen Konstruktion „Gedankenlyrik“ mit guten Gründen für Schiller den Begriff „Reflexionspoesie“ (S. 227) vor. Falkenstein problematisiert den Begriff „Gedankenlyrik“ als „Stiefkind der Literaturwissenschaft“ (S. 1) ebenso und kritisiert vor allem die enge Verbindung des „Gedanken“ im

- 
- Allgemeinen mit dem „philosophischen Gedanken“ (S. 16) im Besonderen bei Schiller; er schlägt deshalb, um den Begriff zu erweitern, als Alternative „thematische Lyrik“ (S. 117) vor.
- <sup>93</sup> Ein sehr sprechendes Beispiel dafür bietet Schillers Elegie *Der Spaziergang*, dem auch das Titelzitat des Vortrags entlehnt ist. Vgl. dazu den Beitrag von Volker Dörr in diesem Band.
- <sup>94</sup> Hier zitiert nach der Fassung in der Ausgabe letzter Hand, NA 2.1., S. 205–207.
- <sup>95</sup> „Würde“ ist bekanntlich ein zentraler Begriff der Schillerschen Anthropologie und Ästhetik; dieser Zusammenhang kann jedoch hier nicht ausgeführt werden.
- <sup>96</sup> Eine ähnliche formale Analyse im Blick auf die Verbindung von Reflexion und Poesie führt Dieter Martin in seinem oben zitierten Aufsatz am Beispiel der späten Elegie *Nänie* vor, wobei er vor allem auf die Funktion von Zäsuren, Rhythmen und Satzmelodien hinweist (vgl. S. 224f.).
- <sup>97</sup> Das gleiche Muster ließe sich im Übrigen auch in Wortwahl, Bildlichkeit oder Syntax demonstrieren. So herrscht in den „weiblichen“ Strophen ein komplexerer Satzbau vor, während die „männlichen“ Strophen meist in kurzen Stakkato-Sätzen sprechen. Die Frauen werden mit einer Vielzahl von eher weiblichen konnotierten Adjektiven beschrieben, die Männer mit insgesamt wesentlich weniger und eher männlich konnotierten Adjektiven.
- <sup>98</sup> Die erste Fassung findet sich in NA 1, S. 252; hier wird zitiert nach der Ausgabe letzter Hand, NA 2.1, S. 302f.
- <sup>99</sup> NA 2.1, S. 324.
- <sup>100</sup> Besonders bezeichnend für dieses Gedicht ist auch das häufig verwendete Hendiadyoin (z. B. „sicher und fertig“ (V. 2); „rührend und kindlich“ (V. 16); „jungfräulich und keusch“ (V. 18); „das stetige, gleiche“ (V. 21); „treu und rein“ (V. 39); „einfach und still“ (V. 54). All diese Wortdoppelungen finden sich nur in den Passagen zum Goldenen Zeitalter bzw. zur wiedergefundenen Einheit.
- <sup>101</sup> Vgl. dazu vor allem: Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/M. 1988, S. 9-19; Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. München 1992; Aleida Assmann, Jan Assmann (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I. München 1993; Aleida Assmann, Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Merten (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Opladen 1994, S. 114-140; Jan Assmann: Nachwort. In: Elena Esposito: Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses in der Gesellschaft. Frankfurt/M. 2002; Aleida und Jan Assmann: Ohne Gedächtnis gibt es keine Kultur. In: Der Blaue Reiter, Journal für Philosophie, Bd. 18 (2003), S. 70-78; zur Zeit um 1800 auch: Aleida Assmann: Herder zwischen Nationalkulturen und Menschheitsgedächtnis. In: Saeculum 52/I (2001), S. 41-54.
- <sup>102</sup> Vgl. zu diesem Problemkomplex der Vermittlung von individuellem und kollektivem Gedächtnis auch Gerald Echterhoff: Das Außen des Erinnerns: Was vermittelt individuelles und kollektives Gedächtnis? In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York 2004, S. 61-82.
- <sup>103</sup> Niklas Luhmann: Kultur als historischer Begriff. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 4. Frankfurt/M. 1995, S. 31-54; hier: S. 47. Auch Luhmann weist an dieser Stelle darauf hin, daß die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts entscheidend ist für die Konstitution eines neuen Kulturbegriffs. - Vgl. zur Fortentwicklung des soziologischen Gedächtnisbegriffs Luhmannscher Prägung Elena Esposito: Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses in der Gesellschaft. Frankfurt/M. 2002.
- <sup>104</sup> Aleida und Jan Assmann, Schrift und Gedächtnis (Anm. 1), S. 267.
- <sup>105</sup> Der gleichzeitig entstehende französische Zivilisationsbegriff wird hier dem Kulturbegriff der Einfachheit halber einfach zuschlagen; es geht hier nicht um Feinheiten der Begriffsbildung. Vgl. zur Begriffsgeschichte beider Begriffe Jörg Fisch: Art. Zivilisation, Kultur. In: Reinhart Koselleck u.a. (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Stuttgart 1992, S. 679-774.
- <sup>106</sup> Ein eigenes "Gedächtnis" wird ihr jedoch noch nicht zugeschrieben. Dies setzt letztlich noch eine weitere Stufe der Selbstreflexivität voraus, indem sich das beobachtende Individuum sozusagen außerhalb dieser Geschichte stellt, um die Mechanismen des kollektiven Gedächtnisses an vergangenen Zeiten zu studieren.
- <sup>107</sup> Vgl. hierzu vor allem: Aleida und Jan Assmann, Schrift und Gedächtnis (Nachwort; Anm. 1).
- <sup>108</sup> Ebd., S. 281.
- <sup>109</sup> Jan Assmann grenzt seinen im Anschluß an den Soziologen Maurice Halbwachs gebildeten Begriff des "kulturellen Gedächtnisses" an verschiedenen Stellen gegen andere Gedächtnisformen ab. So ist zum einen vom "kommunikativen" oder "Alltagsgedächtnis" zu unterscheiden, zum zweiten gegen das Gedächtnis der Wissenschaft (vgl. Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, Anm. 1, S. 9f.). Das "kommunikative Gedächtnis" bezieht sich auf die rezente Vergangenheit einer oder mehrerer Generationen und ist an individuelle Träger gebunden; diese bilden dabei eine Erinnerungsgemeinschaft aus. Es differiert vom "kulturellen Gedächtnis" bezüglich seiner kürzeren zeitliche Reichweite – das "kulturelle Gedächtnis" bezieht sich auf eine mythische Urgeschichte –; seiner schwächeren Geformtheit, seiner Alltagsgebundenheit – das "kulturelle Gedächtnis" wird in symbolischen Formen tradiert und in Festen und Ritualen vollzogen; sowie seiner Trägerschaft – das "kulturelle Gedächtnis" wird nicht von beliebigen Zeitzeugen transportiert, sondern von

---

"spezialisierten Traditionsträgern" (vgl. auch Aleida und Jan Assmann, *Das Gestern im Heute*, Anm. 1, S. 120). Das Gedächtnis der Wissenschaft hingegen ist ebenfalls durch Alltagsferne gekennzeichnet; es ist zudem nicht identitätsstiftend, was eines der wichtigsten Kriterien wiederum des "kulturellen Gedächtnisses" ist. In einem neueren Beitrag führen Aleida und Jan Assmann zudem das vor allem institutionell abgestützte "politische Gedächtnis" ein. Das individuelle Gedächtnis hingegen bezeichnen sie an dieser Stelle als Basis aller anderen Gedächtnisformen (Interview im *Blauen Reiter*, Anm. 1, S. 72).

- <sup>110</sup> Vgl. zur Entstehung und den Selbstzeugnissen ausführlich die Anmerkungen zu Bd. 1 der NA. Neuere Interpretationen des Gedichts haben vorgelegt: Wolfgang Frühwald: Die Auseinandersetzung um Schillers *Die Götter Griechenlands*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 13 (1969), S. 251-271; Helmut Koopmann: Poetischer Rückruf. In: Norbert Oellers (Hg.): *Gedichte von Friedrich Schiller. Interpretationen*. Stuttgart 1996, S. 70-82; Joachim Bernauer: "Schöne Welt, wo bist du?" Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller. Berlin 1995, S. 105-130 (mit ausführlichen weiteren Literaturhinweisen). – Ich werde die bekannten Interpretationsergebnisse im wesentlichen aufgreifen und auf die Fragestellung zum kulturellen Gedächtnis beziehen.
- <sup>111</sup> Zum Verhältnis von Wieland und Schiller vgl. Frühwald, Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands* (Anm. 9), S. 254.
- <sup>112</sup> Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1993, S. 943.
- <sup>113</sup> Das früheste Zeugnis von Schillers Auseinandersetzung mit der Antike sind die nach einem Besuch des Mannheimer Antikensaals 1784 entstandenen *Briefe eines reisenden Dänen* mit der Beschreibung des Mannheimer Antikensaals. Vgl. dazu Bernauer (Anm. 9), S. 110f., der ebenfalls hervorhebt, daß sich mit den *Göttern Griechenlands* nicht etwa Schillers Antikenbild inhaltlich ändert, sondern es vielmehr neu funktionalisiert wird.
- <sup>114</sup> Zu einer ausführlichen Formanalyse vgl. Bernauer (Anm. 9), S. 106f.
- <sup>115</sup> Friedrich Schiller: *Nationalausgabe*. Bd. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799*. Hg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar 1943, S. 190.
- <sup>116</sup> Die damit verbundene Schwerverständlichkeit des Gedichts haben bereits die Zeitgenossen beklagt; vgl. Koopmann, der von einem "mythologischen Irrgarten" (Anm. 9, S. 12) spricht.
- <sup>117</sup> Schiller, Bd. 1 (Anm. 14), S. 191.
- <sup>118</sup> Ebd.
- <sup>119</sup> Ebd., S. 194.
- <sup>120</sup> Ebd., S. 193.
- <sup>121</sup> Ebd., S. 194.
- <sup>122</sup> Ebd.
- <sup>123</sup> Ebd., S. 195.
- <sup>124</sup> Ebd.
- <sup>125</sup> Auf die Paradoxie dieses Schlusses hat vor allem Bernauer hingewiesen: Das Gedicht demonstriert genau jene "Beseelung der Welt", die eigentlich doch nur der Antike zugesprochen wird, in Schillers eigentlich seelenloser Gegenwart: "daher widerspricht das Gedicht sich selbst, die Form widerlegt den Inhalt" (Anm. 9, S. 114).
- <sup>126</sup> Friedrich Leopold Graf von Stolberg: *Gedanken über Herrn Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands*. In: *Deutsches Museum*, 8. Stück, August 1788, S. 97-195; hier zitiert nach: Friedrich Schiller: *Nationalausgabe*. Bd. 2, Teil IIA: *Gedichte* (Anmerkungen zu Bd. 1). Hg. von Georg Kurscheidt und Norbert Oellers. Weimar 1991, hier: S. 164.
- <sup>127</sup> Vgl. Christian Gottfried Körner: *Über die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs*. In: *Thalia*. Bd. 2 (1789), 6. Heft, S. 59-71.
- <sup>128</sup> Auch Bernauer weist besonders auf die Bedeutung dieser Korrespondenz für die Ausbildung der Autonomie-Ästhetik hin: "Der Gedankenaustausch zwischen Körner und Schiller ist in seiner produktiven Wechselwirkung für die Ausbildung der 'klassischen' Dichtungstheorie Schillers kaum zu überschätzen" (Bernauer, Anm. 9, S. 134).
- <sup>129</sup> Brief an Körner, 25.12.1788; zitiert nach: Schiller, NA Bd. 2 (Anm. 25), S. 165.
- <sup>130</sup> Nur einige Beispiele sollen aufgezählt werden: [Karl Ludwig von Knebel]: *Über Polytheismus*. (veranlaßt durch das Gedicht, die *Götter Griechenlands*, im letzten Stücke des T.M.). In: *Der Teutsche Merkur*, April 1788, S. 293-300; Johann Georg Forster: *Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller, über Schillers Götter Griechenlands*. In: *Neue Litteratur und Völkerkunde*. Für das Jahr 1789. Nr. 5, S. 373-392; Friedrich von Hardenberg: *Apologie von Friedrich Schiller*. In: *Schriften* 2, S. 24-25. Es erschien auch mehrere kaum weniger lange Gegen-Gedichte, so von Franz von Kleist: *Das Lob des einzigen Gottes ein Gegenstück zu den Göttern Griechenlands*. In: *Der Teutsche Merkur*, März 1788, S. 113-129; Carl Friedrich Benkowitz: *Ein Gegenstück zu Schiller: Götter Griechenlands*. In: *Neue Litteratur und Völkerkunde*. Für das Jahr 1789, Nr. 9, S. 262-279. Vgl. dazu die Anmerkungen in NA Bd. 2 (Anm. 25); Frühwald (Anm. 9), S. 251ff.
- <sup>131</sup> Zitiert nach: Schiller, NA Bd. 2 (Anm. 25), S. 166.
- <sup>132</sup> Brief an Körner vom 25.12.1788 (Anm. 28), S. 165. - 100 -

- 
- <sup>133</sup> Zitiert nach: Schiller, NA Bd. 2 (Anm. 25), S. 166.
- <sup>134</sup> Ebd.
- <sup>135</sup> Johann Gottfried Herder: Werke. Hg. von Wolfgang Pross. Bd. III/1: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. München/Wien 2002, S. 472
- <sup>136</sup> Ebd., S. 478.
- <sup>137</sup> Ebd., S. 489.
- <sup>138</sup> Ebd., S. 482.
- <sup>139</sup> Ebd., S. 485. – Ähnlich argumentiert auch Schiller unter Bezug auf die architektonischen Überreste der Antike im neunten der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*: "Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wieder hergestellt werden" (Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Nationalausgabe. Bd. 20: Philosophische Schriften. Hg. von Benno von Wiese unter Mitarbeit von Helmut Koopmann. Weimar 1962, S. 334).
- <sup>140</sup> Auch mit Moritz, der sich zum Jahreswechsel 1788/89 als Gast Goethes in Weimar aufhielt, war Schiller in Kontakt getreten; vgl. Bernauer (Anm. 9), S. 138.
- <sup>141</sup> Karl Philipp Moritz: Werke in drei Bänden. Hg. von Horst Günther. Bd. II: Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten [1795]. Frankfurt/M. 1981; hier: S. 611.
- <sup>142</sup> Ebd., S. 780.
- <sup>143</sup> Ebd., S. 621.
- <sup>144</sup> Brief an Körner, 12. Juni 1788; zitiert nach: Schiller, NA Bd. 2 (Anm. 25), S. 164.
- <sup>145</sup> Friedrich Schiller: Bd. 2, Teil I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805. Hg. von Norbert Oellers. Weimar 1983, S. 367.
- <sup>146</sup> Vgl. Anm. 9.
- <sup>147</sup> Natürlich wird jeder Geisteswissenschaftler, der sich auf Erkenntnisse der Gehirnforschung bezieht, zum angreifbaren Dilettanten; aber wer dieses Risiko nicht auf sich nimmt, wird nie zu einem transdisziplinären Dialog vorstoßen können. Zum Gedächtnis sowohl in neurologischer wie auch in kulturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Harald Welzer: Art. Gedächtnis und Erinnerung. In: Friedrich Jäger, Jörn Rüsen: Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 3: Themen und Tendenzen. Stuttgart/Weimar 2004, S. 155-171.
- <sup>148</sup> Hier findet sich auch die ausführlichste Definition des Begriffes: "Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren 'Pflege' sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt" (Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, Anm. 1, S. 15).
- <sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 13.
- <sup>150</sup> Vgl. dazu Welzer (Anm. 46), S. 157f.
- <sup>151</sup> In diesem Punkt stellen bereits Aleida und Jan Assmann eine Analogie-Beziehung her: "Die Funktion des Gedächtnisses ist fundamental für die Konstitution und Tradition symbolischer Sinnwelten; man hat sie sich analog zu seiner Funktion für die Konstitution personaler Identität auf individueller Ebene vorzustellen" (Schrift und Gedächtnis, Anm. 1, S. 267).
- <sup>152</sup> Wie stark Schiller auch seine persönliche Identität mit antiken Vorstellungen verknüpft hat, zeigt ein Brief vom 26.10.1795 an Humboldt. Schiller bedauert hier zunächst, daß er sich nicht bereits in seiner Jugend, "wo die Gemüthsform vielleicht für das ganze Leben bestimmt wird", intensiv mit der griechischen Antike auseinandergesetzt habe. Insofern sei es geradezu erstaunlich, daß er unter den erschwerten Umständen seines fortgeschrittenen Alters noch so viel "aus griechischen Quellen" schöpfen konnte: "Diese schnelle Aneignung dieser fremden Natur unter so ungünstigen Umständen, beweist [...], daß nicht eine ursprüngliche Differenz sondern bloß der Zufall zwischen mich und die Griechen getreten seyn konnte. Ja ich bilde mir in gewissen Augenblicken ein, daß ich eine größere Affinität zu den Griechen haben muß, als viele andre, weil ich sie, ohne einen unmittelbaren Zugang zu ihnen, doch noch immer in meinen Kreis ziehen und mit meinen Fühlhörnern erfassen kann" (Friedrich Schiller: Nationalausgabe. Bd. 28: Schillers Briefe 1795-1796. Hg. von Norbert Oellers. Weimar 1969, S. 84).
- <sup>153</sup> Vgl. Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität (Anm. 1), S. 13.
- <sup>154</sup> Vgl. Welzer (Anm. 46), S. 162.
- <sup>155</sup> Vgl. Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität (Anm. 1), S. 14, sowie jetzt auch zum gesamten Themenkomplex Gedächtnis-Medialität Erll/Nünning, Medien des kollektiven Gedächtnisses (Anm. 2).
- <sup>156</sup> Vgl. dazu die Ausführungen von Welzer zum "sozialen Gedächtnis" (Anm. 46, S. 165f.).
- <sup>157</sup> Ähnlich argumentieren auch Aleida und Jan Assmann in *Schrift und Gedächtnis*, wo es um die Beziehung von Literalität, Kultur und "kulturellem Gedächtnis" geht: Die poetische Formung diene der besseren Aufbewahrung und Überlieferung der Nachricht (Anm. 1, S. 269). Auch Astrid Erll gesteht in ihrem Mehrebenen-Modell zu den Medien des kollektiven Gedächtnisses der poetischen Formleistung eine wichtige Rolle zu: "Eine

---

Miteinbeziehung von Gattungen, Metaphorik und narrativen Verfahren erscheint gerade für eine Konzeption von Medien des kollektiven Gedächtnisses als unabdingbar. So gibt es bestimmte Formen, in die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses vorzugsweise kodiert werden" (Astrid Erll: Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Dies./Ansgar Nünning, Medien des kollektiven Gedächtnisses (Anm. 2), S. 3-22; hier: S. 15). Als Beispiele nennt Erll das Epos und die Tragödie (ebd.); im Bereich der Lyrik könnte man jedoch die Elegie durchaus zu den Gattungen rechnen, die ein besonderes Gedächtnispotential aufweisen.

<sup>158</sup> Vgl. Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität (Anm. 1), S. 14.

<sup>159</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 14f.

<sup>161</sup> Vgl. dazu Welzers Ausführungen zur "emotionalen Erinnerung" (Anm. 46, S. 163f.).

<sup>162</sup> Gerald Echterhoff sieht den Übergang von individuellen zum kollektiven Gedächtnis vor allem im semantischen Gedächtnis verankert: Die hier enthaltenen Inhalte von Wissen und Fakten können leichter auch extern kodiert und gespeichert werden als die an persönliches Erleben geknüpften Inhalte des episodischen Gedächtnisses (vgl. Echterhoff: Das Außen des Erinnerns, Anm. 2, S. 73). Wichtig für diese Übergangsform des "kollektiv-semantischen" Gedächtnisses ist dabei nach Echterhoff zweierlei: Das gespeicherte Wissen muß sich explizit auf vergangene Ereignisse beziehen; und es muß eine besondere Relevanz für die Gegenwart aufweisen (ebd., S. 79). Ersteres ist bei Schillers *Göttern Griechenlands* zweifellos der Fall; letzteres versucht er energisch darzutun. Dabei sind die äußeren Anlässe für den Abruf dieses gespeicherten kollektiven Wissens nach Echterhoff häufig institutionell vorgegeben (ebd., S. 81); ein Beispiel für eine solche institutionalisierte Abrufprozedur wären beispielsweise die vielfältigen Veranstaltungen und Ereignisse anlässlich des Schiller-Jahres 1905.

<sup>163</sup> Das frühromantische Konzept der "Neuen Mythologie" stellt aber durchaus eine vergleichbare Neufunktionalisierung der Antike dar, die ebenfalls unter diesem Gesichtspunkt neu untersucht werden müßte.

<sup>164</sup> Vgl. Helmut Koopmann: *Schillers Lyrik*, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 303-326; hier: S. 303f.

<sup>165</sup> Vgl. zur »unpopulären Popularität« von Schillers Gedichten auch den Beitrag von Wulf Segebrecht in diesem Band.

<sup>166</sup> Koopmann (Anm. 1), S. 304.

<sup>167</sup> Ebd., S. 305.

<sup>168</sup> Sandra Schwarz: *Schillers lyrischer Stil*, in: Schiller-Handbuch (Anm. 1), S. 270-288, hier: S. 283.

<sup>169</sup> NA 26, S. 141f.

<sup>170</sup> NA 25, S. 419.

<sup>171</sup> So vor allem Rüdiger Safranski: *Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München/Wien 2004, vor allem das Kapitel *Prolog*. Vgl. auch Klaus L. Berghahn, der die Ästhetik Schillers aus drei Faktoren erklärt: der Kant-Lektüre, der revolutionären historischen Situation und seinem »kranken Körper« (*Schillers philosophischer Stil*, in: Schiller-Handbuch, Anm. 1, S. 289-301, hier: S. 294).

<sup>172</sup> Vgl. z. B. den frühen Brief aus dem Jahr 1776 an den Schulfreund Boigeol: »Sagten Sie nicht immer, ich hätte das wahre Gefühl des Herzens nicht, alles sei Phantasey, Poesie, die ich mir durchs *lesen Klopstoks* angeeignet hätte, ich fühlte Gott nur im Gedicht und die Freundschaft liege nicht in meinem Innersten!« (NA 23, S. 8).

<sup>173</sup> Brief vom 21. Februar 1783, NA 23, S. 67.

<sup>174</sup> Brief vom 9. Juni 1783, NA 23, S. 94.

<sup>175</sup> Brief vom 24. August 1784, NA 23, S. 154.

<sup>176</sup> In einem weiteren Brief an Reinwald vom 14. April 1783 schreibt er: »Ich stelle mir vor – Jede Dichtung ist nichts anderes, als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unsers Kopfes. [...] Das aber wäre bewiesen, daß ein *großer* Dichter wenigstens die Kraft zur höchsten Freundschaft besitzen muß, wenn er sie auch nicht immer geäußert hat« (NA 23, S. 79f.).

<sup>177</sup> NA 23, S. 67. Der Begriff der »Saiten« ist in der Anthropologie der Zeit als metaphorische Bezeichnung der Nerven verbreitet. Zum belebenden Effekt der Freundschaftserfahrung vgl. auch den Brief vom März 1783, ebenfalls an Reinwald: »Ihr vorgestriger Besuch hat eine ganz herrliche Wirkung auf mich gehabt. Ich fühle mich doppelt wieder, und wärmeres Leben ergießt sich durch alle meine Nerven« (NA 23, S. 69).

<sup>178</sup> Die hohen Erwartungen, die Schiller in die neuen Freunde setzte, zeigt beispielsweise sein Brief vom 10. Februar 1785 an Körner: »O, meine Seele dürstet nach *neuer* Nahrung – nach *bessern* Menschen – nach *Freundschaft*, *Anhänglichkeit* und *Liebe*. [...] Ich sollte Ihnen so unendlich viel sagen, das Ihnen einen Aufschluß über den Paroxismus von Freude geben könnte, der mich bei dieser Aussicht befällt« (NA 23, S. 177). – Vgl. zu dieser Beziehung auch: Klaus L. Berghahn: *Enthusiasmus der Freundschaft: Schiller und Körner*, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 97 (2005), Nr. 3, S. 397-407.

<sup>179</sup> Brief vom 7. Mai 1785, NA 24, S. 5. Vgl. zur Bedeutung des Geselligkeitskonzepts für die Freundschaft im 18. Jahrhundert: Lena Immer: *Der ferne Freund. Ungesellige Geselligkeit in der empfindsamen Freundschaft*, in: *Ungesellige Geselligkeit*, hg. von Andrea Heinz, Jutta Heinz und Lena Immer, Heidelberg 2005, S. 147-156.

- 180 Zur Entstehung und vielfachen Rezeption vgl. Dieter Hildebrandt: *Die Neunte*. München, Wien 2005.
- 181 Vgl. zu den verschiedenen Veröffentlichungen NA 2, 2A, S. 146ff.
- 182 Weitere Vertonungen zählt z. B. Christoph Bruckmann auf: »Freude! Sangen wir in Thränen / Freude! in dem tiefsten Leid!«. *Zur Interpretation und Rezeption des Gedichts »An die Freude« von Friedrich Schiller*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 35 (1991), S. 96-11, bes. Kap. V.
- 183 In der Forschung wurde die Gattungszuordnung – Lied, Hymne, Dithyrambe – kontrovers diskutiert. Vgl. dazu Werner Keller: *Das Pathos in Schillers Jugendlyrik*, Berlin 1964, S. 149. Für die Ode plädiert Sandra Schwarz (Anm. 5), S. 279.
- 184 Vgl. dazu Bruckmann (Anm. 19, S. 100) – Zur politischen Deutung des Gedichts im Kontext der Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution, auch in den Änderungen der zweiten Fassung von 1803, vgl. Herbert Kraft: »Freude schafft was nicht da ist«. *Schillers Lied »An die Freude«*, in: *Mutual Exchanges*. Sheffield-Münster Colloquium 2, hg. von R. J. Kavanagh, Frankfurt a.M. u.a. 1999, S. 119-137.
- 185 Vgl. dazu Koopmann (Anm. 1), S. 310f.; Bruckmann (Anm. 19), S. 100.
- 186 NA 24, S. 30.
- 187 Ich zitiere im folgenden die Erstfassung (NA 1, S. 169-172).
- 188 So z. B. Jean Paul im Kapitel *Kurze Nachschrift oder Nachlese der Vorlesung über Schiller* in der *Vorschule der Ästhetik*: »Übrigens würd' ich aus einer Gesellschaft, die den herzwidrigen Spruch bei Gläsern absänge: »Wers nie gekonnt, der stehle weinend sich aus unserm Bunde«, mit dem Ungeliebten ohne Singen abgehen und einem solchen harten elenden Bunde den Rücken zeigen, zumal da derselbe kurz vor diesen Versen Umarmung und Kuß der ganzen Welt zusingt und kurz nach ihnen Verzeihung dem Todfeind, Großmut dem Bösewichte nachsingt« (Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, in: *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 5, hg. von Norbert Miller, München 1963, S. 395).
- 189 Entsprechend wechseln auch hier die Gottesbilder: Gott erscheint nun als Weltenrichter.
- 190 Schiller selbst hat das etwas Disparate der Reihung erkannt. In einem Brief an Göschen vom 13. Februar 1786 schreibt er über die beiden letzten Strophen, daß sie »aus dem Context herausgenommen, nicht gut auffallen, und worin von der Freude selbst keine Silbe vorkömmt« (NA 24, S. 35).
- 191 NA 21, 2, S. 94f. Das Fragment gehört wohl in den zeitlichen Entstehungskontext der *Ästhetischen Briefe*, ist also deutlich nach *An die Freude* entstanden, enthält jedoch gleichwohl den philosophischen Kern dessen, was Schiller auch im Gedicht zum Ausdruck bringt.
- 192 Deshalb steht das Fragment *Furcht und Freude* auch neben zwei weiteren Fragmenten zum Thema Enthusiasmus. Das erste dieser beiden Fragmente wiederum enthält einen direkten Rückbezug auf die *Freude*. »Ein Ideal zu realisieren ist die Grundlage jedes Menschen der der Freude fähig ist« (NA 21, 2, S. 94)
- 193 Zur Entstehung und Überlieferung vgl. NA 2, 2A, S. 143f.; zur Interpretation: Michael Hofmann, »Resignation«, in: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart/Weimar 2005, S. 261f. (mit weiteren Literaturhinweisen), sowie ausführlich: Wolfgang Riedel: *Abschied von der Ewigkeit*, in: *Gedichte von Friedrich Schiller. Interpretationen*, hg. von Norbert Oellers, Stuttgart 1996, S. 48-64. Auch Riedel sieht beide Gedichte als »Komplementärstücke« (S. 57), die auf die konträren Gefühlslagen von Melancholie und Enthusiasmus referieren. Sandra Schwarz bezeichnet das Spannungsverhältnis zwischen beiden Texten als kennzeichnend für die Mischung von Wärme und Kälte in Schillers Persönlichkeit, die er selbst immer wieder diagnostiziert (vgl. Anm. 5, S. 279).
- 194 Das Gedicht wird im folgenden zitiert nach NA 1, S. 166ff.
- 195 Daß dieses Gefühl aber trotzdem durchaus Schillers persönliche Überzeugung widerspiegelt, zeigt ein Brief an Charlotte und Caroline von Lengefeld vom 10.11.1789: »Was läge mir an meiner Geburt, wenn ich nicht zur Freude gebohren wäre?« (NA 25, S. 320).
- 196 Schiller selbst hat diese Deutung vorgetragen. Im selben *Thalia*-Heft, in dem *An die Freude* und *Resignation* erschienen, wurde auch sein Gedicht *Freigeisterei der Leidenschaft* veröffentlicht; und auf Wunsch des Leipziger Zensors fügte Schiller den Gedichten eine Art Gebrauchsanweisung bei, um den Vorwurf des Atheismus zu entkräften: Man könne von jedem Leser erwarten, »er werde so billig seyn, eine Aufwallung der Leidenschaft nicht für ein philosophisches System und die Verzweiflung eines *erdichteten* Liebhabers nicht für das Glaubensbekenntniß des Dichter anzusehen« (NA 1, S. 163; vgl. dazu auch Riedel, Anm. 30, S. 57).
- 197 Brief an Charlotte und Caroline vom 16. und 17. November 1789, NA 25, S. 332.
- 198 Brief vom Oktober 1785, NA 24, S. 26.
- 199 Brief vom Januar 1788, NA 25, S. 8.
- 200 Ebd. Vgl. auch den Brief an Körner vom 7. Januar 1788: »Alle meine Triebe zu Leben und Thätigkeit sind in mir abgenützt; diesen einzigen [Hochzeit] habe ich noch nicht versucht. Ich führe eine elende Existenz, elend durch den inneren Zustand meines Wesens. [...] Ich bedarf eines Mediums, durch das ich die anderen Freuden genieße. Freundschaft, Geschmack, Wahrheit und Schönheit werden mehr auf mich wirken, wenn eine ununterbrochene Reihe feiner, wohlthätiger häuslicher Empfindungen mich für die Freude stimmt und mein erstarrtes Wesen wieder durchwärmmt« (NA 25, S. 4).

- 201 Darauf weist bereits Wolfgang Kayser hin (*Schiller: ›Dithyrambe‹*, in: *Die deutsche Lyrik*, hg. von Benno von Wiese, Bd. 1, Düsseldorf 1956, S. 336-346, bes. S. 344ff.).
- 202 Vor allem »himmlisch«, das allein viermal auftaucht (V. 6, 9, 17, 20). Das Gedicht wird zitiert nach NA 2, 1, S. 188.
- 203 Besonders auffällig ist die Rhythmisierung in den Versen »Sie nahen, sie kommen« (V. 6) und »sie rauschet, sie perlet« (V. 20).
- 204 Ähnlich heißt es in *Die Götter Griechenlands*: »Da ihr noch die schöne Welt regiertet / an der Freude leichtem Gängelband« (V. 1f.); in *Das Glück*: »Aber die Freude ruft nur ein Gott auf sterbliche Wangen« (V. 61).
- 205 Brief vom 21. März 1796, NA 28, S. 204.
- 206 Brief vom 21. Oktober 1800, NA 30, S. 206.
- 207 Sandra Schwarz spricht in diesem Zusammenhang von einer »stilistischen Reinigung« des Jugend-Enthusiasmus (Anm. 5, S. 280).
- 208 Sehr bezeichnend ist die durchgehaltene Weg-Metaphorik auch im Text ausgeprägt: »Jugend Pfad« (V.10); »Lebens Bahn« (V. 60); »Weges Mitte« (V. 73); »rauhes Steg« (V. 86), »finstren Weg« (V. 88).
- 209 Das Gedicht wird im folgenden zitiert nach NA 1. – Das Gedicht ist Mitte August 1795 fertiggestellt worden; der Freundeskreis reagierte unterschiedlich darauf (vgl. NA 2, 2a, S. 228). – Vgl. zur Interpretation auch den Artikel von Jürgen Brokhoff, in: *Schiller-Handbuch* (Anm. 30), S. 271-273.
- 210 Die beiden Hervorhebungen durch Sperrdruck finden sich im Text selbst.
- 211 Schiller betont mehrfach den besonders lebensnahen, erfahrungsgesättigten Gehalt des Gedichts; so schreibt er in einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 7. September 1795: »Es ist zu subjectiv wahr, um als eigentliche Poesie beurtheilt werden zu können« (NA 28, S. 43). Gleichzeitig jedoch hebt er hervor, daß es gleichwohl »dichterischer« sei als viele andere – eben weil es stärker zum Gefühl spreche und in seiner Tendenz zur Passivität stärker entspannend als anspannend wirke. Humboldt hatte in seinem Brief vom 31. August 1795 bereits den Bezug zu Schillers eigentümlicher Denkens- und Schaffensform hergestellt: »Die beiden letzten Strophen, und vorzüglich die letzte schildern auf eine überaus eigenthümliche Art Ihr Leben, und Ihre Individualität, diese fortwährende Geistesthätigkeit, die keiner Schwierigkeit erliegt, nie ermüdet, wie langsam auch der Fortschritt sey« (vgl. NA 2, 2a, S. 229).
- 212 Vgl. zur besonderen Art der Arbeitsfreundschaft von Schiller und Goethe: Jutta Heinz: »Die wahre, die tätige, produktive Freundschaft«. *Die Freundschaft von Goethe und Schiller im Spiegel ihres Briefwechsels*, erscheint in: *Rituale der Freundschaft*, hg. von Klaus Manger und Ute Pott, Heidelberg 2005
- 213 Gerade der Schluß der *Ideale* ist vielfach kritisiert worden. Gegenüber Körner und Wilhelm von Humboldt rechtfertigt Schiller sich in einem Brief vom 7. September 1795: »Auch von Körnern begreife ich nicht recht, daß ihm entgangen ist, warum ich dieses Gedicht matt schließe. Es ist das treue Bild des menschlichen Lebens, der Rhein der bey Leiden im Sande verloren geht. Mit diesem Gefühl der ruhigen Einschränkung wollte ich meinen Leser entlassen« (NA 28, S. 44). – Eine ähnliche Kritik bringt auch Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* zum Ausdruck, wo er sich im Kapitel *Kurze Nachschrift oder Nachlese der Vorlesung über Schiller* ausführlich mit diesem Gedicht auseinandersetzt: »Auch der Schluß tröstet mit seiner Anweisung an Freundschaft und Tätigkeit nur karg und unpoetisch« (Jean Paul, Anm. 25, S. 394). Schillers sprunghafte poetische Bilderfolge erscheint ihm hier und auch in anderen Gedichten Schillers, wie beispielsweise *An die Freude*, nur durch ihren Charakter als »Lebgedichte« (S. 396) zu rechtfertigen.
- 214 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: *Werke in 10 Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 8, Darmstadt 1957, S. 435f.
- 215 NA 22, S. 256.
- 216 Der Begriff und das philosophische Konzept der Selbsttätigkeit, auch im Anschluß an Kant, können hier nicht ausgeführt werden; vgl. dazu nur exemplarisch eine Passage in *Über tragische Kunst*: »Diese Kraft nun ist keine andre, als die Vernunft, und in so fern die freye Wirksamkeit derselben als absolute Selbstthätigkeit, vorzugsweise den Namen der *Thätigkeit* verdient, in so fern sich das Gemüth nur in seinem sittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frey fühlt, in so fern ist es freylich der befriedigte Trieb der Thätigkeit, von welchem unser Vergnügen an traurigen Rührungen seinen Ursprung zieht. [...] Nur im Zustand seiner vollkommenen Freyheit, nur im Bewußtseyn seiner vernünftigen Natur äussert das Gemüth seine höchste Thätigkeit, weil es da allein eine Kraft anwendet, die jedem Widerstand überlegen ist« (NA 20, 1, S. 152f.)
- 217 NA 22, S. 268f.
- 218 NA 10, S. 8.
- 219 Vgl. dazu den Brief an Körner vom 2.2.1789, wo Schiller eine umfängliche, sehr zwiespältige Würdigung Goethes abgibt und schließt: "Weil mir nun überhaupt daran liegt, Wahres von mir zu hören, so ist dies gerade der Mensch unter allen die ich kenne, der mir diesen Dienst thun kann" (NA 25, S. 194).



- <sup>220</sup> Vgl. dazu die ausführliche Darstellung bei Helmut Koopmann: *Goethe und Frau von Stein – Geschichte einer Liebe*, München 2002.
- <sup>221</sup> Vgl. die Rezeptionszeugnisse in MA 8.2; hier: S. 63.
- <sup>222</sup> Herman Grimm: *Goethes Freundschaftsbund mit Schiller*, Leipzig 1932, S. 61. Auch Grimm vergleicht das Verhältnis schon mit einer alten Ehe (S. 65).
- <sup>223</sup> Zit. nach: Karl-Heinz Hahn: *Lesarten zum Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Korrespondenz*, in: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers, Stuttgart 1984, S. 405-432, hier: S. 409.
- <sup>224</sup> Vgl. Hans Mayer: *Goethe. Ein Versuch über den Erfolg*, Frankfurt a.M. 1973, bes. S. 69-72; zu Mayers Gesamteinschätzung s. Hahn: *Lesarten* (Anm. 5), S. 414-418.
- <sup>225</sup> Diese Inhomogenität wurde schon von den Zeitgenossen herbe kritisiert; exemplarisch sei ein Spottgedicht August Wilhelm Schlegels zitiert:  
*Gar schön grüßt Goethe Schillers liebe Frau; / Die Gute grüßt; sie grüßt, und hört nicht auf zu grüßen, / Dreihundertsechzigmal! Ich zählt' es ganz genau: / Vier Bogen füllt es an, der Käufer muß es büßen* (MA 8.2, S. 79).
- <sup>226</sup> Brief an Knebel vom 24. Dezember 1824; ebd., S. 52.
- <sup>227</sup> Brief an Cotta vom 30. Mai 1824; ebd., S. 50.
- <sup>228</sup> Brief an Schultz vom 3. Juli 1824; ebd.; die benutzten optischen Termini verweisen auf die *Farbenlehre* und damit bereits gleichzeitig auf einen quasi-naturgesetzlichen Charakter der Freundschaft.
- <sup>229</sup> Vgl. auch die dem *Briefwechsel* vorangestellte Widmung an den König v. Bayern: "Sie geben ein treues unmittelbares Bild" (MA 8.1, S. 8).
- <sup>230</sup> Brief vom 30. Oktober 1824, MA 8.2., S. 51.
- <sup>231</sup> MA 12, S. 88.
- <sup>232</sup> MA 14, S. 581. <sup>15</sup> MA 12, S. 89.
- <sup>233</sup> MA 14, S. 581.
- <sup>234</sup> Der *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller* wird im folgenden nach MA 8.1 mit Datum und Seitenangabe zitiert; hier: Brief Goethes vom 23. August 1794, S. 16.
- <sup>235</sup> Ebd., S. 13.
- <sup>236</sup> Ebd., S. 14.
- <sup>237</sup> Ebd., S. 15.
- <sup>238</sup> MA 14, S. 581.
- <sup>239</sup> In einem Aufsatz *Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz "Die Natur"* bezeichnet er *Polarität* und *Steigerung* als "zwei große Triebkräfte der Natur [...], jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährenden Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sich's der Geist nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustoßen" (MA 18.2, S. 359). Auf diesen Zusammenhang weist bereits Beetz hin (*Einführung*, Anm. 20, S. 17).
- <sup>240</sup> MA 8.2, S. 51.
- <sup>241</sup> Vgl. Helmut Brandt: *Goethe und Schiller – das Bündnis der Antipoden*, in: *Glückliches Ereigniß. Die Begegnung zwischen Goethe und Schiller bei der Tagung der Naturforschenden Gesellschaft in Jena am 20. Juli 1794*, hg. vom Weimarer Schillerverein, Marbach am Neckar 1995.
- <sup>242</sup> § 46. Vgl. zur Verbindung von Moralität und Freundschaft im 18. Jahrhundert auch Eckart Meyer-Krentler: *Freundschaft im 18. Jahrhundert. Zur Einführung in die Diskussionsdebatte*, in: *Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert*, hg. von Wolfram Mauser und Barbara Becker-Cantarino, Tübingen 1991, S. 1-22.
- <sup>243</sup> MA 8.1, Brief vom 19. Oktober 1895, S. 119.
- <sup>244</sup> Ebd., Brief vom 2. und 7. Juli 1796, S. 201.
- <sup>245</sup> Auch Manfred Beetz deutet in seiner Einführung in der MA den *Briefwechsel* vor allem als "Weimarisches-Jenaisches Ideenhandeln" (MA 8.2, S. 10), der den "Textherstellungsprozeß als eine Problemlöseprozeß im Dialog" nachzeichne (ebd.); eben deshalb gehe es auch nicht um "Intimität der Aussprache und Anrede", sondern "Intimität der Kunst" (S. 11).
- <sup>246</sup> MA 8.1, Brief Schillers vom 23. Juli 1798, S. 599.
- <sup>247</sup> Vgl. den Brief Goethes vom 12. November 1796: "So muß man [...] sich ganz im Stillen mit denjenigen freuen die uns Neigung und Einsicht endlich am reinsten nähert; so habe ich Ihnen das nähere Verhältnis zu Körnern und Humboldt zu verdanken, welches mir in meiner Lage höchst erquicklich ist" (S. 267f.). Auch hier wird im übrigen, wie bei Schiller, die Freundschaft auf die Übereinstimmung in Prinzipien ("Einsicht") bei gleichzeitiger persönlicher Sympathie ("Neigung") gegründet.
- <sup>248</sup> Ebd., Brief Schillers vom 23. November 1795, S. 129.
- <sup>249</sup> Ebd., Brief Schillers vom 29. Dezember 1795, S. 144.
- <sup>250</sup> Ebd., Brief vom 29. August 1795, S. 103.

- <sup>251</sup> Ebd., Brief vom 29. November 1795, S. 132. Goethe thematisiert dann und wann diese Stimmungsabhängigkeit auch durchaus ironisch; so schreibt er Ende Mai 1796 an Schiller: "Der Roman rückt gut von der Stelle. Ich befinde mich in einer wahrhaft poetischen Stimmung denn ich weiß in mehr als Einem Sinne nicht recht was ich will noch soll" (S. 169). Schiller hingegen mahnt bei Gelegenheit, doch auch zu sehen, "wieviel Sie durch Ihren Vorsatz über Ihre Stimmung vermögen" (Brief vom 15. März 1799, S. 686).
- <sup>252</sup> Ebd., Brief Goethes vom 28. Juni 1797, S. 365.
- <sup>253</sup> Ebd., Brief Goethes vom 9. August 1797, S. 384f.: "Sehr merkwürdig ist mir aufgefallen wie es eigentlich mit dem Publika einer großen Stadt
- <sup>254</sup> Ebd., Brief vom 23. Dezember 1795, S. 141.
- <sup>255</sup> Ebd., Brief vom 17. Januar 1797, S. 302.
- <sup>256</sup> So Goethe gleich zu Beginn des Briefwechsels in einem Brief vom Oktober 1794: "[...] da wir einander nicht belehren wollen, sondern einer dem andern nachzuhelfen, und ihn zu warnen denkt, wenn er wie es nur leider gewöhnlich geschieht zu einseitig werden sollte" (ebd., S. 29).
- <sup>257</sup> Ebd., Brief Schillers vom 21. Juli 1797, S. 376.
- <sup>258</sup> Ebd.
- <sup>259</sup> So lautet denn auch das Resümee der ersten längeren gemeinsamen Aufenthalts: "Wir wissen nun, mein wertester, aus unsrer vierzehntägigen Konferenz: daß wir in Prinzipien einig sind und daß die Kreise unsers Empfindens, Denkens und Wirkens teils koinzidieren, teils sich berühren" (Brief Goethes vom 1. Oktober 1794, S. 26). Uneinigkeit in den Prinzipien hingegen schließt Kommunikation völlig aus, wie man am Beispiel Jacobis erkennen kann. In einem Brief vom 1. März 1795 macht Goethe deutlich den immensen Stellenwert grundsätzlicher Übereinstimmung in ästhetischen Fragen für diese Art der Freundschaft klar: "der Grund des Streits liegt also hier schon in den ersten Prinzipien, und es ist völlig unmöglich, daß man einander versteht. Sobald mir einer merken läßt, daß ihm in poetischen Darstellungen irgend etwas näher anliegt als die innre Notwendigkeit und Wahrheit so gebe ich ihn auf" (ebd., S. 67).
- <sup>260</sup> Brief vom 28. Februar 1795, S. 67; Brief vom 15. Dezember 1795, S. 137.
- <sup>261</sup> Brief vom 3. März 1799: "Es weiß sich kein Mensch weder in sich selbst noch in andere zu finden und muß sich eben sein Spinnengewebe selbst machen aus dessen Mitte er wirkt. Das alles weist mich immer mehr auf meine poetische Natur zurück. Man befriedigt bei dichterischen Arbeiten sich selbst am meisten und hat noch dadurch den besten Zusammenhang mit andern" (ebd., S. 678).
- <sup>262</sup> Ebd., Brief vom 21. Juli 1797, S. 376.
- <sup>263</sup> Ebd., Brief Schillers vom 7. und 8. September 1797, S. 411.
- <sup>264</sup> Ebd., S. 412.
- <sup>265</sup> Ebd., S. 412f. Vgl. auch den Brief Schillers vom 31. Juli 1798, wo es heißt, "daß das Gemüt eigentlich die Menschheit in dem Menschen macht" (S. 606).
- <sup>266</sup> Ebd., Brief vom 7. und 8. September 1797, S. 412.
- <sup>267</sup> Ebd., S. 412.
- <sup>268</sup> Ebd., Brief vom 27. März 1801, S. 852.
- <sup>269</sup> Ebd., Brief Goethes vom 28. Februar 1798, S. 540.
- <sup>270</sup> Brief an Schopenhauer vom 28. Januar 1816: "Idee und Erfahrung werden in der Mitte nie zusammentreffen, zu vereinigen sind sie nur durch Kunst und That" (WA IV, 26, S. 235).
- <sup>271</sup> Den besten Überblick zu den Projekten gibt Norbert Oellers in seinem Artikel zum *Briefwechsel* im Goethe-Handbuch (Bd. 3: Prosaschriften. Stuttgart/Weimar, S. 474-484); dort findet sich auch eine ausführliche Bibliographie.
- <sup>272</sup> In: *Literarisches Konversationsblatt. Über Kunst und Altertum*. Bd. 5, H. 2 (1825); zit. nach: MA 8.2, S. 52.
- <sup>273</sup> So liest auch Oellers (Anm. 67) den *Briefwechsel* als "wichtigsten Kommentar zur Weimarer Klassik" (S. 484).
- <sup>274</sup> "Daß wir eine schöne Breite einnehmen können, wenn wir mit Einer hand zusammenhalten und mit der andern so weit ausreichen als die Natur uns erlaubt hat", hat schon Goethe als strategischen Vorteil des ästhetischen Freundschaftsbundes empfunden (Brief vom 26. Dezember 1795, S. 143).
- <sup>275</sup> Vgl. z.B. Brief Schillers vom 23. August 1794; Antwortbrief Goethes vom
- <sup>276</sup> . August 1794; Brief Goethes vom Oktober 1794.
- <sup>277</sup> Vgl. Brief an Körner (Anm. 1).
- <sup>278</sup> Alle Zitate in den folgenden Kapitelüberschriften stammen aus Bertolt Brechts Gedicht *Von der Kindesmörderin Marie Farrar* aus der *Hauspostille* (in: Bertolt Brecht (1967) Gesammelte Werke. Bd. 8: Gedichte 1. Frankfurt a. M., S. 176-179).
- <sup>279</sup> Die bekanntesten nur seien genannt: Heinrich Leopold Wagner, *Die Kindermörderin* (1776), ein Trauerspiel; Jakob Michael Reinhold Lenz, *Zerbin oder die neuere Philosophie* (1776), eine Erzählung; Gottfried August Bürger, *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* (1784), eine Ballade; Johann Wolfgang Goethe, *Urfaust* (1772-1775); Friedrich Schiller, *Die*

---

*Kindsmörderin* (1782), ein Gedicht. In der neuesten Monographie zum Thema ist in der Einleitung von ungefähr 20 Texten zwischen 1772 und 1781 die Rede (Kirsten Peters (2001) *Der Kindsmord als schöne Kunst* betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts. Würzburg, S. 9), von denen die meisten auch behandelt werden. Vgl. auch das ausführliche Quellenverzeichnis in der älteren Monographie von Beat Weber (1974) *Die Kindsmörderin im deutschen Schrifttum 1770-1795*. Bonn.

<sup>280</sup> Vgl. Peters (2001), S. 11.

<sup>281</sup> Diese Texte dienten den Autoren auch teilweise als Vorlage; vgl. Weber (1974), S. 20. Eine solche Moritat ist abgedruckt bei Matthias Luserke (1996) *Kulturelle Deutungsmuster und Diskursformationen am Beispiel des Themas Kindsmord zwischen 1750 und 1800*. Lenz-Jahrbuch 6, S. 198-229, hier: S. 215-217.

<sup>282</sup> Vgl. Rüdiger Scholz (1995) *Die Gewalt dichterischer Ideologie. Das Bild der „Kindsmörderin“ in der Literatur und die soziale Wirklichkeit*. In: Hansjörg Bay/Christof Hamann (Hg.) *Ideologie nach ihrem „Ende“*. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne. Opladen, S. 245-268, hier: S. 249.

<sup>283</sup> Peters (2001), S. 11f.

<sup>284</sup> Zumal sich diese Konjunktur nicht auf die schöne Literatur beschränkt; auf eine Preisfrage „Welches sind die besten ausführbaren Mittel, dem Kindsmord abzuwehren, ohne die Unzucht zu begünstigen?“ aus dem Jahr 1780 gingen knapp 400 Antworten ein. Die sog. „Mannheimer Preisfrage“ erschien in den *Rheinischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit*. Vgl. die ausführliche Darstellung der Beiträge in Peters (2001, S. 54ff.), Weber (1974, Kap. 2.2), Luserke (1996, S. 200-208). Luserke faßt den Kern der drei preisgekrönten Abhandlungen folgendermaßen zusammen: „Das Problem des Kindsmords ist nicht zu lösen ohne eine entsprechende Bändigung der Sexualität“ (S. 202).

<sup>285</sup> Luserke (1996), S. 198. Vgl. auch Peters (2001), S. 9: „Er stellte nicht nur einen Angriff auf die Moral dar, sondern brachte das von Philanthropen, Ärzten und der Kirche geprägte Frauenbild von der liebenden und aufopfernden Mutter ins Wanken, weshalb eine psychologische Erklärung dieses Verbrechens gefordert war. Diese Psychologisierung lieferte auch den Juristen bei der Diskussion um das geltende Strafrecht neue Perspektiven und Argumentationsmöglichkeiten.“ Vgl. weiterhin: Barbara Becker-Cantarino (1996) „Meine Mutter, die Hur, die mich umgebracht hat ...“. *Die Kindsmörderin als literarische Figur*. In: Renate Möhrmann (Hg.) *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetisches Subjekt*. Stuttgart/Weimar, S. 108-129, die vor allem den geschlechtergeschichtlichen Aspekt hervorhebt: „In der Figur der Mutter als Kindsmörderin spiegelt sich die komplexe und paradoxe Neukonzeption der Mutter- und Kindesrolle in der patriarchalen Gesellschaft seit der Aufklärung“ (S. 109).

<sup>286</sup> Vgl. dazu die ausführlichen Monographien von Peters (2001) und Weber (1974) mit Literaturhinweisen zur allgemeinen Forschung zum Kindsmord.

<sup>287</sup> Ich werde mich dabei vor allem auf die Darstellung bei Peters (2001) beziehen.

<sup>288</sup> Vgl. Peters (2001), S. 39.

<sup>289</sup> Über die biologische Zeugung existierten die absonderlichsten Gerüchte: „Der Frauenleib war ein Geheimnis und die Schwangerschaft ein ungewisser Zustand“ (Peters, 2001, S. 32).

<sup>290</sup> Geschildert nach Weber (1974), Kap. 1; vgl. auch Peters (2001), S. 36f.

<sup>291</sup> Vgl. Peters (2001), S. 40.

<sup>292</sup> Vgl. Peters (2001), S. 46.

<sup>293</sup> So z. B. Peters (2001), S. 10. Wesentliche Unterschiede zählt auch Scholz auf (1995, vgl. S. 257ff). Bereits Richard Dülmen hatte in seiner wegweisenden Untersuchung *Frauen vor Gericht. Kindsmord in der Frühen Neuzeit* (1991) geschrieben: „Die Kindsmörderinnen waren wohl selten Opfer einer Verführung, wie die Literatur des 18. Jahrhunderts es nahelegt. Ein bürgerliches Trauerspiel fand nicht statt, und wir müssen den Kindsmord vielmehr im Kontext gescheiterter Heiratspläne sehen“ (Frankfurt a. M., S. 84).

<sup>294</sup> Vgl. Scholz (1995), S. 251f.

<sup>295</sup> Peters (2001), S. 203.

<sup>296</sup> Vgl. Rebekka Habermas (Hg.) (1999) *Das Frankfurter Gretchen. Der Prozeß gegen die Kindsmörderin Susanna Margarethe Brandt*, München. Scholz (1995, S. 248) faßt die Hintergründe – die das oben dargestellte Delinquentinnen-Profil in seinen wesentlichen Zügen bestätigen – folgendermaßen zusammen: „Exemplarisch ist der Fall der Susanna Margaretha Brandt, die am 14. Januar 1772 mit dem Schwert in Frankfurt hingerichtet wurde. Sie war eine mittellose Dienstmagd in einem Gasthaus. Der Vater ihres Kindes, ein Diener eines holländischen Kaufmanns, die beide im

---

Gasthaus logiert hatten, war längst fort; sie kannte ihn nicht einmal mit Namen. Die Geburt des Kindes hätte sie ihren Arbeitsplatz gekostet. In dieser Notlage tötete sie das Neugeborene. Wie genau, wurde durch Obduktion und Verhör nicht ganz geklärt: nach Protokoll der Aussage von Susanna Brandt hat sie das Kind ‚in der Absicht so angepackt, damit es nicht schreyen sondern ersticken sollte‘. Das Motiv für die Tat liegt in der existentiellen Unmöglichkeit, das Kind aufziehen zu können. Die Verwandten, allen voran ihre Schwester, verweigerten die Unterstützung“.

<sup>297</sup> „Mit Milch und Wasser; so ward’s mein. / Auf meinem Arm, in meinem Schoß / War’s freundlich, zappelte, ward groß“ (V. 3132f., S. 625). Die folgenden Zitate aus *Faust. Eine Tragödie* werden mit Vers- und Seitenzahl zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe (1986) *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 6.1.: Weimarer Klassik, hg von Victor Lange. München, S. 535-674.

<sup>298</sup> V. 3690-3697, S. 643.

<sup>299</sup> V. 3740-3744, S. 644f.

<sup>300</sup> V. 4524-4528, S. 671.

<sup>301</sup> V. 4581, S. 672.

<sup>302</sup> V. 4596, S. 673.

<sup>303</sup> V. 4605, S. 673.

<sup>304</sup> Vgl. zu einer strikt feministischen Deutung der Gretchen-Tragödie Becker-Cantarino (1996), S. 116: „Ihr Schicksal steht exemplarisch für jenes von Frauen allgemein in einer patriarchalen Gesellschaft: Als ‚verführte Unschuld‘ dient sie als Sinnbild männlicher Macht und Vorherrschaft über den weiblichen Körper, als Kindsmörderin erscheint sie als Gefangene ihrer reproduktiven Rolle, der biologischen Mutter. In der poetischen Symbolik des *Faust*dramas wird sie für das Patriarchat geopfert“.

<sup>305</sup> Vgl. zur Fortsetzung der Gretchen-Handlung im *Faust II* den Schluß dieses Beitrags.

<sup>306</sup> Es handelt sich bei der Veröffentlichung aparterweise eine Art polemische Reaktion auf Gotthold Friedrich Stäudlins *Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782*, in dem sich tatsächlich auch von Stäudlin ein Gedicht *Seltha, die Kindsmörderin* findet. Vgl. dazu Georg-Michael Schulz (1996) Lust an kühnen Bildern. In: Norbert Oellers (Hg.) *Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart, S. 11-26, hier: S. 16f.

<sup>307</sup> Vgl. zu einer ausführlichen formalen Analyse Schulz (1996).

<sup>308</sup> Das Gedicht wird im folgenden mit Verszahl und Seitenzahl zitiert nach: Friedrich Schiller (1943) *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Erster Band: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799*. Hg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar, S. 66-69, hier: V. 17-24, S. 66.

<sup>309</sup> Einmal ist allerdings von dem drohenden Schicksal des Kindes als „Bastard“ die Rede (V. 72, S. 68).

<sup>310</sup> V. 73-76, S. 68.

<sup>311</sup> Schulz spricht hier von der „fast schon kosmischen Einsamkeit“ (1996, S. 21).

<sup>312</sup> V. 87f., S. 68.

<sup>313</sup> V. 99, S. 68.

<sup>314</sup> So ist bei beiden mehrfach von Glocken (V. 1, S. 66, und V. 43, S. 67, bei Schiller; Goethe, *Faust*, V. 4590, S. 673) und von erkalteten Küssen bzw. Küssen als „Eumenidenruthen“ (Schiller: V. 38, S. 67; V. 83, S. 68; Goethe, *Faust*, V. 4490-4494, S. 670) die Rede.

<sup>315</sup> „Schröklich pocht schon des Gerichtes Bote, / Schröklicher mein Herz! / Freudig eilt’ ich in dem kalten Tode / Auszulöschen meinen Flammenschmerz“ (V. 101-104, S. 69).

<sup>316</sup> Vgl. die Interpretation von Luserke, die besonders auf die innovativen Aspekte des Gedichts abhebt: Es handle sich um ein Rollengedicht aus der Perspektive der Frau; der Text sei psychologisch komplexer als ein einfaches Rache Gemälde und enthalte einen allgemeinen Appell an die Mitmenschlichkeit; die weibliche Sexualität erscheine nicht als bedrohlich, sondern ebenfalls als menschlich; es enthalte keine religiöse Teleologie und gipfeln in einem emanzipatorischen Aufruf (S. 218-221).

<sup>317</sup> V. 113-114, S. 69.

<sup>318</sup> V. 117-120, S. 69. Schulz spitzt den eindrucksvollen Schluß auf die Vermutung zu: „Um der letzten vier Verse willen [...] ist das ganze Gedicht geschrieben worden“ (1996, S. 24)

<sup>319</sup> V. 29-30, S. 66.

<sup>320</sup> Die Rosen werden auch genannt in den V. 11, 20, 48; besonders bezeichnend ist V. 48, S. 66 („der Wollust Rosenbild“). Das Kind hingegen wurde gemordet „wie ein Veilchen unter Sensenklang“ (V. 100, S. 68).

- 
- <sup>321</sup> Als solches waren sie auch bereits in V. 26 (S. 66) bezeichnet worden: „der Unschuld Liljen“. Die Identifikation Louises mit Maria kann darüber hinaus durch die Benennung des Verführers als Joseph bestärkt werden.
- <sup>322</sup> 1796 Ernst Friedrich Wilhelm, 1799 Karoline Henriette Luise und 1805 Emilie Henriette Luise.
- <sup>323</sup> Eine erste Totgeburt fand am 14.10.1791 statt. Caroline wurde am 21.11.1793 geboren und starb am 31.12.; Carl lebte vom 30.10.1795 bis zum 16.11.1795; Kathinka überlebte nur die ersten drei Tage (geb. 16.12.1802, Tod am 19.12.).
- <sup>324</sup> Brief an Körner vom 3. Juli 1793; in: Friedrich Schiller (1992) Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 26: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.3.1790-17.5.1794, hg. von Edith Nahler und Horst Nahler. Weimar, S. 255.
- <sup>325</sup> Zit. nach: Charlotte M. Werner (2004) Friedrich Schiller und seine Leidenschaften. Düsseldorf, S. 186.
- <sup>326</sup> Brief an Goethe vom 8. Juli 1796, in: Friedrich Schiller (1969) Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 28: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796, hg. von Norbert Oellers. Weimar, S. 255.
- <sup>327</sup> Vgl. Brief von Goethe vom 9. Juli 1796, in: Friedrich Schiller (1972) Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 36.1: Briefwechsel. Briefe an Schiller. 1.11.1795-31.3.1797, hg. von Norbert Oellers. Weimar, S. 262.
- <sup>328</sup> Brief vom 9.-11. Juli 1796, in: Schiller (1969), S. 261. Im Schillerschen Haushalt lebte als ständige Kinderfrau Christina Wetzel aus Schwaben.
- <sup>329</sup> Brief von Voß an Abeken vom 14. August 1804; zitiert nach: Julius Petersen (1909) Schillers Persönlichkeit. Urtheile der Zeitgenossen und Documente. Weimar, S. 246.
- <sup>330</sup> Vgl. die Darstellung bei Luserke (1996), S. 213-215.
- <sup>331</sup> Vgl. dazu Sigrid Damm (1998) Christiane und Goethe. Eine Recherche. Frankfurt a. M. und Leipzig, S. 130f.
- <sup>332</sup> „Ach! die Gattinn ist's, die theure, / Ach! es ist die treue Mutter“. In: Friedrich Schiller (1983) Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2.1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805, hg. von Norbert Oellers. Weimar, S. 234.
- <sup>333</sup> *Ankündigung in der Rheinischen Thalia*, in: Friedrich Schiller (1958) Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 22: Vermischte Schriften, hg. von Herbert Meyer. Weimar, S. 94.
- <sup>334</sup> *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Friedrich Schiller (1962) Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20: Philosophische Schriften, 1. Teil, hg. von Benno von Wiese. Weimar, S. 475.
- <sup>335</sup> *Über Anmut und Würde*, in: Friedrich Schiller (1962), S. 260.
- <sup>336</sup> Vgl. dazu ausführlich David E. Wellbery (2002) Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur. In: Ders./Christian Begemann (Hg.) Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit. Freiburg i. Br., S. 9-36, hier: S. 13 und S. 16.
- <sup>337</sup> Johann Wolfgang Goethe (1997) Faust. Der Tragödie zweiter Teil. In: Ders. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 18.1: Letzte Jahre, hg. von Gisela Henckmann und Dorothea Hölscher-Lohmeyer. München, S. 103-351, hier: V. 6835, S. 177. Den wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund bildet, wie in jedem Kommentar nachzulesen, die Harnstoffsynthese. Zu Homunculus als „Kopfgeburt“ (S. 109) und als ästhetisches Gegenkonzept zur kreatürlichen (natürlichen) Geburt vgl. auch Helmut J. Schneider (2001) Das Licht der Welt: Geburt und Bild in Goethes Faustdichtung. In: DVjs 75, S. 101-121.
- <sup>338</sup> V. 6859, S. 178.
- <sup>339</sup> V. 6860, S. 178.
- <sup>340</sup> V. 6850, S. 178.
- <sup>341</sup> V. 6880-6884, S. 179.
- <sup>342</sup> V. 7831, S. 210.
- <sup>343</sup> V. 8247-8252, S. 224.
- <sup>344</sup> V. 8470, S. 231.
- <sup>345</sup> V. 8473, S. 231.
- <sup>346</sup> V. 6875f., S. 178.
- <sup>347</sup> V. 12061, S. 350.
- <sup>348</sup> V. 12022, S. 349.
- <sup>349</sup> V. 12009f., S. 348.
- <sup>350</sup> V. 12094f., S. 351.
- <sup>351</sup> V. 12110, S. 351.

---

<sup>352</sup> V. 12092, S. 351.

<sup>353</sup> Vgl. beispielsweise die kleine popularphilosophische Monographie von Karl Gottlob Schelle: *Die Spaziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen* (Leipzig 1802), die den Spaziergang sowohl als Teil einer "bewährten Kunst zu leben" (S. 23) wie auch als unentbehrlichen Bildungsvorgang (S. 26) darstellt.

<sup>354</sup> Das Gedicht wird in seiner späteren Fassung unter dem Titel 'Der Spaziergang' zitiert nach: *Schillers Werke* (Nationalausgabe [= NA]). Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. 1776-1799, hg. von Julius Petersen. Weimar 1968, S. 260-266.

<sup>355</sup> Vgl. zur Entstehung sowie den Selbstzeugnissen Schillers und den Reaktionen im Weimarer Freundeskreis NA Bd. 2.2, S. 273-294.

<sup>356</sup> S. 276; ähnlich auch Wilhelm von Humboldt: "Den ganzen großen Inhalt der Weltgeschichte, die Summe und den Gang alles menschlichen Beginns, seine Erfolge, seine Gesetze und sein letztes Ziel, alles umschließt es in wenigen, leicht zu übersehenden und doch so wahren und erschöpfenden Bildern" (ebd., S. 277).

<sup>357</sup> Eine ausführliche Interpretation des Textes kann hier natürlich nicht gegeben werden; vgl. dazu die umfassende Studie von Wolfgang Riedel, *'Der Spaziergang': Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*. Würzburg 1989 (mit ausführlicher Bibliographie). Eine neuere Deutung gibt beispielsweise Klaus Jeziorkowski, der das Gedicht nicht wie Riedel als Umsetzung gemalter Ideallandschaften, sondern als Textlandschaft liest. Auch Jeziorkowski hebt dabei besonders auf die kulturtheoretischen Bezüge ab: "Die Unmöglichkeit der Vermittlung des Allgemeinen und des Besonderen ist letztlich widerlegt durch diese Elegie, die das Allgemeinste, das System einer Kulturtheorie, als das Sinnlichste, als Spaziergang, leiblich erfahrbar macht" (Klaus Jeziorkowski: *Der Textweg*. In: *Schillers Gedichte? bei Reclam, hrsg. von Oellers?*), S. 163.

<sup>358</sup> Ähnlich wird auch bei Kant in der Theorie des Erhabenen eine gewisse Sicherheit des Betrachters selbst vorausgesetzt und anhand einer erstaunlich ähnlichen Naturszenarie demonstriert: "Die Verwunderung, die an Schreck grenzt [...] welcher den Zuschauer bei dem Anblicke himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer [...] ergreift, ist, bei der Sicherheit, worin er sich weiß, nicht wirkliche Furcht, sondern nur ein Versuch, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen" (Immanuel Kant, *Werke in 10 Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 8: Kritik der Urteilskraft. Darmstadt 1983, S. 359).

<sup>359</sup> Im symbolischen Kosmos des Gedichts sind all diese Naturbilder keineswegs willkürlich gewählt, wie eine genauere formale Analyse zeigen würde: So vollziehen sich im Verlauf des Textes bezeichnende Wandlungen sowohl mit den Steinen (von den "heiligen Steinen" [V. 87] der Stadtmauer über den "fühlenden Stein" [V. 124] des Bildhauers hin zum "rohen Basalt" [178] des Schlußteils) wie auch mit den Gewässern (vom spiegelnden Strom [V. 32] des Anfangs über die gewerblichen Wasserwege des Mittelteils hin zum stürzenden Gießbach [V. 179] des Schlusses).

<sup>360</sup> An dieser Stelle ist wohl auch der poetische "Mehrwert" anzusiedeln, den das Gedicht - nebst einer unmittelbar anschaulichen Bildlichkeit - gegenüber den gleichzeitigen explizit kulturtheoretischen Texten Schillers für sich beanspruchen kann. Vielfalt wird in diesem Text erlebbar gemacht über verschiedene Arten der poetischen Rede, die von "naiven" Redeformen im ersten Teil - wie beispielsweise einer Häufung von malenden Adjektiven, einer Tendenz zur Lautmalerei und einer stärker metaphorischen Bildlichkeit - über den rhetorisch strukturierten und allegorisierenden Mittelteil hin zum Schlußteil führt, der Elemente beider vereinigt.

<sup>361</sup> Brief an Wilhelm von Humboldt, 29. und 30.11.1795 (NA 2.2, S. 279).

<sup>362</sup> Wegen dieser Einschränkung kann ich natürlich nicht beanspruchen, ein vollständiges Kulturkonzept des umfangreichen Romans darzubieten; ein solches müßte neben den hier ausgesparten Gesellschaftsmodellen (wie beispielsweise der Pädagogischen Provinz) auch die Ebene der Geschichten und diejenige der Maximen und Aphorismen berücksichtigen. Eine umfassendere Untersuchung werde ich in meiner im Entstehen begriffenen Habilitationsschrift 'Kulturkonzepte in literarischen Texten' vorlegen.

<sup>363</sup> Ich nenne nur die neuesten Spezialpublikationen: Victor Lange, *Goethes Amerikabild. Wirklichkeit und Vision*, in: *Amerika in der deutschen Literatur*, hg. von Sigrid Bauschinger, Horst Denkler und Wilfried Malsch. Stuttgart 1975, S. 63-74; Peter Boerner, "Amerika, du hast es besser?" Goethe's Views of America in a different light, in: *Germanistik aus interkultureller Perspektive*, hg. von Adrien Finck und Gertrud Gréciano. Strasbourg 1988, S. 227-238; Eberhard W. J. Rumbke, *Goethe, die Technik und Amerika*, in: "Zu lebendiger Zeit". Festschrift für Gerhard Rimbach, hg. von Gerhard Augst u.a.. Siegen 1990, S. 204-222.

---

<sup>364</sup> Zitate aus dem Roman mit Seitenangabe im Text nach: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe). Band 17: Wilhelm Meisters Wanderjahre, hg. von Gonthier-Louis Fink u. a. München 1991; vgl. dort auch die Kommentare zu den zitierten Textpassagen, in denen die vielschichtigen Quellen und Kontexte aufgewiesen werden.

<sup>365</sup> Vgl. zum ökonomischen Hintergrund des korporativen Eigentumsbegriffs des Oheims die jüngste, sehr informative und umfassende Monographie zu den 'Wanderjahren': Henriette Herwig, Das ewig Männliche zieht uns hinab: 'Wilhelm Meisters Wanderjahre'. Geschlechterdifferenz - Sozialer Wandel - Historische Anthropologie. Tübingen/Basel 1997, S. 189, sowie Fink (Anm. 12), S. 1119f.; dort auch zur Neukonzeption der Oheim-Passagen in der Romanausgabe von 1829 gegenüber der Erstfassung (S. 990).

<sup>366</sup> Die Entwicklung der Auswanderungsthematik in Goethes Werk - über die 'Campagne in Frankreich', die 'Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten' und die beiden Wilhelm-Meister-Romane hin - sowie ihre biographischen Hintergründe erläutert Walter Müller-Seidel, Auswanderungen in Goethes dichterischer Welt. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, Bd. 81-83 (1977-79), S. 159-183. Auch Müller-Seidel betont dabei - neben den konkreten zeitgeschichtlichen Hintergründen wie Vertreibung und ökonomischer Not - den anthropologischen Grundcharakter der Auswanderung bei Goethe; Auswanderungen würden verstanden als "eine Art Prüfung, die zur Bildung des Menschen beitragen kann" (S. 165).

<sup>367</sup> Vgl. zur Entstehung der Rede, die in eine Phase intensiver Auseinandersetzung Goethes mit Amerika fällt, sowie zu einer genauen Analyse ihrer eminent rhetorischen Struktur Herwig (Anm. 13), Kap. 5; zu den Unterschieden zwischen der Erstfassung des Romans 1821 und der Spätfassung 1829 Fink (Anm. 12), S. 979.

<sup>368</sup> Vgl. zu den zeitgenössischen Konzepten Justus Möser und Adam Smiths, die für die beiden Pole "Besitz" und "Arbeit" stehen, den Kommentar von Fink (Anm. 12, S. 1189).

<sup>369</sup> Das ist nur ein Beispiel dafür, wie die sehr geschlossenen Gesellschaftsmodelle der verschiedenen Bereiche durch Gestalten und Ansichten der Figurenebene ironisch relativiert werden; ein anderes, ebenfalls für den Amerika-Europa-Kontext schlagendes führt Fink an: "So erweist sich gerade der Oheim, der sich für das traditionsreiche Europa entschied, als ein bedeutender Neuerer, hat er doch das feudale Gut in ein modernes wirtschaftliches Unternehmen verwandelt. Und nicht ohne Ironie wird vermerkt, daß gerade Lenardo, der Neuerer, eine Episode aus seiner Jugend nicht vergessen kann" (Anm. 12, S. 1001).

<sup>370</sup> Vor dem Hintergrund dieser Textstelle versucht Eberhard Rumbke die Modernität des Goetheschens Kulturkonzepts zu akzentuieren: "Am meisten aber muß ein Kulturbegriff irritieren, der die Trennung in Vor- und Nachteile zuläßt und den Eindruck erweckt, als könne man wählen. Darin, scheint mir, wird mit der Verwendbarkeit und Verwertbarkeit ein Maß an Beliebigkeit deutlich, das eigentlich die Ablösung von einem traditionellen Kulturverständnis anzeigt" (Anm. 11, S. 218). Dagegen wäre jedoch einzuwenden, daß Goethe mit dieser Form von Lektüre- und Romankritik in einer alten Tradition steht, die gerade in der Aufklärung sehr dominant wurde - und insofern sozusagen ihre eigene kulturkritische Tradition hat, die sich zudem in der Romantikkritik variiert fortsetzte. Daneben ist noch einmal hervorzuheben, daß Romankritik durchaus auch in einem Roman stattfinden kann - zumal in einem, der die eigenen künstlerischen Potenzen bewußt so in den Hintergrund drängt.

<sup>371</sup> Hier müßte, um den Vergleich zu vervollständigen, auch noch das zweite "europäische" Modell miteinbezogen werden, nämlich die Einwanderung, zu der Odoardo im Anschluß an Lenardo auffordert (vgl. 3. Teil, Kap.12); vgl. hierzu Fink (Anm. 12), S. 998.

<sup>372</sup> Vgl. dazu auch eine jüngst erschienene Studie von Manfred Engel, der im Zentrum des Romans die historische Problemkonstellation der Modernisierung sieht, auf die Goethe mit einer - sowohl individuell wie gesellschaftlich ausformulierten - "Entsagungsethik" (S. 100) antwortete. Auch Engel kommt bezüglich der verschiedenen Gesellschaftsmodelle im Roman zu dem Schluß, "daß die Gesellschaftsmodelle untereinander ebenso deutliche strukturelle Gemeinsamkeiten aufweisen wie die Geschichten von den einzelnen Figuren. Wie die Ordnungen und Regelwerke im einzelnen auch ausfallen mögen, feststeht, daß es sich um Sozialmodelle handeln, die durch feste, institutionell bewehrte Verhaltensregeln und Gebote den Primat des praktischen Handelns [...] und den Vorrang der Gemeinschaft vor dem Individuum festschreiben" (Manfred Engel, Modernisierungskrise und neue Ethik in Goethes Roman 'Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden'. In: Wertwandel und neue Subjektivität. Fünf Vorträge, hg. von Henning Kössler. Erlangen 2000, S. 87-111, hier: S. 106).

---

<sup>373</sup> Daß jedoch auch diese explizite Konzentration auf das Gegenwärtige eine verborgene Bezugnahme auf die Vergangenheit enthalten könnte, erwägt Victor Lange: “So mag ihm das Schauspiel jenseits des Meeres wie eine letzte Aktualisierung jener sittlichen Kapazitäten geschienen haben, die er seit je in der Tugendlehre des Altertums gespürt und bewundert hatte: [...] die gesunde Natur des Menschen; der glückliche Mensch, der sein Dasein genießt; die Freude an dem, was geschieht, nicht an dem, was nur gedacht oder empfunden wurde; das Festhalten am Nächsten, Wahren, Wirklichen; das Vertrauen auf sich selbst, auf die eminente Potenz der Gegenwart” (Anm. 11, S. 73).

<sup>374</sup> Dieser organische Charakter der Kultur kann hier nur angedeutet und nicht im strengen Sinne nachgewiesen werden; ein bereits kurz angeführtes Zitat möge die Behauptung zumindestens stützen. Es geht um die Rückkehr des Oheims nach Europa, die ausdrücklich in Termini des organischen Wachstums geschildert wird: “diese unschätzbare Kultur seit mehreren tausend Jahren entsprungen, gewachsen, ausgebreitet, gedämpft, gedrückt, nie ganz erdrückt, wieder aufatmend, sich neu belebend und nach wie vor in unendlichen Tätigkeiten hervortretend gab ihm ganz andere Begriffe, wohin die Menschheit gelangen kann” (S. 314).