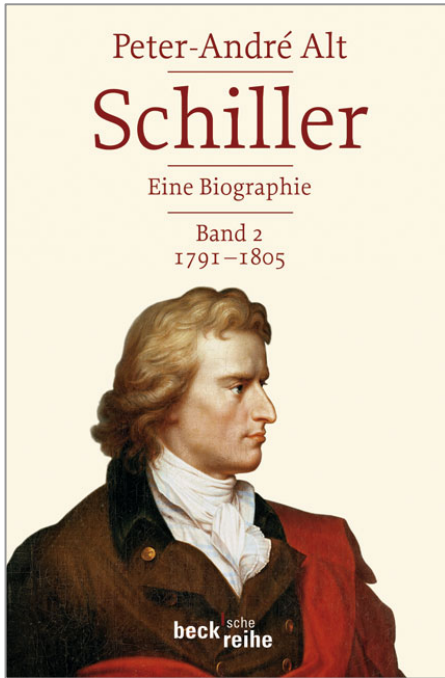


Unverkäufliche Leseprobe



**Peter-André Alt**  
**Schiller**

Leben – Werk – Zeit  
Zweiter Band

736 Seiten, Paperback  
ISBN: 978-3-406-58681-1

## SECHSTES KAPITEL

### Aufstrebende Entwürfe. Schriften zur Ästhetik und publizistische Arbeit (1791–1799)

#### 1. Kunsttheoretische Grundzüge der Weimarer Klassik

*Der klassische Nationalautor.  
Facetten eines Begriffs*

Im Juli 1787 war Schiller erstmals nach Weimar gekommen, um der literarischen Hauptstadt Deutschlands eine kurze Visite abzustatten. Abweichend von seinen ursprünglichen Plänen blieb er 22 Monate; als er im Mai 1789 die außerordentliche Professur für Philosophie an der Universität Jena antrat, hatte er in Weimar bereits mächtige Bündnisgenossen gewonnen, die seine künftigen Unternehmungen mit Sympathie begleiteten: Wieland zumal, Herder und den Geheimrat Voigt. Einzig die Annäherung an Goethe war, wie noch zu erzählen ist, gescheitert. Die sporadischen Begegnungen, die sie seit dem Herbst 1788 zusammenführten, blieben folgenlos. Sie nahmen aufmerksam Kenntnis voneinander, aber ließen keine Nähe zu; Argwohn und Konkurrenzdenken versagten es ihnen, den persönlichen Abstand, der sie trennte, entschlossen zu überwinden. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten der deutschen Literaturgeschichte, daß das Projekt der Weimarer Klassik, mit dem die Namen Goethe und Schiller untrennbar verbunden sind, zunächst im Zeichen verweigerter Kommunikation begann. Die programmatische Grundlegung der klassischen Periode leisteten beide Autoren auf getrennten Wegen, ohne engeren Kontakt zueinander zu suchen. Schillers Aufsätze zur Theorie der Tragödie (1791–93), seine *Kallias*-Briefe (1793) und der Essay *Ueber Anmuth und Würde*, die Lehre vom Erhabenen und die Vorstudien zur ästhetischen Erziehung (1793) entstanden in Jena unabhängig von Goethe. Dessen große klassische Dramen – *Iphigenie auf Tauris*, *Egmont*, *Torquato Tasso* (1787–1789) – wiederum waren eine Frucht der italienischen Reise und ihrer ästhetischen Anregungen; von den lyrischen Arbeiten, die er seit der Rückkehr nach Weimar im Juni 1788 verfaßte, blieb Schiller ebenso ausge-

schlossen wie vom Beginn des revidierten *Wilhelm Meister*-Projekts und von den Studien zur Farbenlehre. Erst spät, im Sommer 1794, löste sich die andauernde Spannung, die beide Autoren über viele Jahre trotz ähnlicher künstlerischen Ambitionen getrennt hatte.

Den Begriff des ‚Klassischen‘ nutzten Schiller und Goethe selbst mit größter Vorsicht. Zeitlebens hat Schiller ‚Classizität‘ als besonderes Merkmal antiker Kunst verstanden. Jenseits der Grenzlinie, die das griechisch-römische Altertum von der Moderne trennt, vermochte er sich klassische Werke nur in eingeschränktem Rahmen vorzustellen: als Produkte einer freien Nachahmung antiker Vorlagen, die im Idealfall einen neuen Blick auf die Kultur der Gegenwart ermöglichen konnten. Schon Ende August 1788 schreibt er Körner: «Du wirst finden, daß mir ein Vertrauter Umgang mit den Alten äuserst wohl thun – vielleicht Classicität geben wird.» (NA 25, 97) Das ist ein klar umrissenes Erziehungsprogramm. Es zielt auf die Entwicklung formaler Fertigkeiten, die die literarische Arbeit steuern und die Phantasie disziplinieren soll. Das Klassische erscheint bei Schiller als Ordnungsfigur, mit deren Hilfe eine wild überschießende Einbildungskraft gebändigt, Kunst auf den Kurs der Objektivität gebracht werden kann.

Am 25. Dezember 1807 erklärt Catharina Elisabeth Goethe ihrem Sohn Johann Wolfgang mit unüberhörbar lakonischem Unterton: «(...) wenn das Ding so fortgeht; so wird in 50 Jahren kein Deusch (!) mehr weder geredet noch geschrieben – und du und Schiller ihr seid hernach Classische Schrieffsteller – wie Horaz Lifius – Ovid u wie sie alle heißen, denn wo keine Sprache mehr ist, da ist auch kein Volck – was werden alsdann die Professoren Euch zergliedern – auslegen – und der Jugend einpleuen (...)»<sup>1</sup> Mit ganz ähnlichen Worten hatte bereits Herder 1767 in der zweiten Sammlung seiner Fragmente *Ueber die neuere Deutsche Litteratur* grundsätzlich gegen die akademische Einordnung des antiken Kanons und die pedantische Erfassung seiner Werke Stellung bezogen: «O das verwünschte Wort: Classisch! es hat uns den Cicero zum Classischen Schulredner; Horaz und Virgil zu Classischen Schulpoeten; Cäsar zum Pedanten, und Livius zum Wortkrämer gemacht.»<sup>2</sup> Das besondere Merkmal des Klassikbegriffs liegt hier in seiner negativen Bedeutung begründet. Das Wort bezeichnet ein Phänomen ästhetischer Erstarrung, die Symptomatik lebloser Kunstwerke, von denen die Philologen Besitz ergreifen, um sie als Elemente des Kanons vor ihren Schülern zu zergliedern: literarische Leichen im Seziersaal der Kulturgeschichte.

Friedrich Nietzsche hat die Vorbehalte gegen die Kategorie des Klassischen 1873 im ersten Stück der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* mit einer

entschiedenen Kritik der bürgerlichen Kunstauffassung verbunden. Deren Voraussetzung ist die «Philisterbildung», die Antike und Moderne als statische Kulturlandschaften betrachtet, ohne die innere Dynamik ihrer ästhetischen Produkte wahrzunehmen. Neben die Autoren des Altertums läßt sie die «neuen deutschen Klassiker» treten, die sie als «Musterschriftsteller» preist, um die Beunruhigung, die von ihnen ausgehen könnte, durch ihre Eingliederung in einen festen Kanon zu unterdrücken. Nietzsches Angriff gilt zumal der Goethe- und Schiller-Verehrung des Bürgertums, hinter der er die Spuren eines Verdrängungsprozesses zu erkennen glaubt: «Dagegen ihnen das so nachdenkliche Wort ›Klassiker‹ anzuhängen und sich von Zeit zu Zeit einmal an ihnen zu ›erbauen‹, das heißt, sich jenen matten und egoistischen Regungen überlassen, die unsere Konzertsäle und Theaterräume jedem Bezahlenden versprechen; aber auch wohl Bildsäulen stiften und mit ihrem Namen Feste und Vereine bezeichnen – das alles sind nur klingende Abzahlungen, durch die der Bildungsphilister sich mit ihnen auseinandersetzt, um im übrigen sie nicht mehr zu kennen, und vor allem nicht nachfolgen und weiter suchen zu müssen.»<sup>3</sup> Gegen den Kult der gedankenlosen Bewunderung setzt Nietzsche die Idee der produktiven Aneignung, wie sie im 1880 entstandenen 125. Aphorismus des Zyklus *Der Wanderer und sein Schatten*, der 1886 in den zweiten Band von *Menschliches, Allzumenschliches* eingeht, ausführlicher erörtert wird. Unter verdecktem Bezug auf eine reiche Tradition, die von Goethe über Friedrich Schlegel und Germaine de Staël bis zu Heine und Georg Gottfried Gervinus reicht, durchdenkt er hier die Bedeutungsnuancen eines bereinigten Klassikbegriffs jenseits philiströser Bildungsvorstellungen. Zu seinen wesentlichen Voraussetzungen zählt, daß er gegen nationalen Chauvinismus und politische Aneignungsversuche jeglicher Art immun bleibt. Die Wirkung klassischer Kunst kann, so erklärt Nietzsche mit Anspielung auf französische Kritiker wie de Staël und Saint-Beuve, niemals an engere kulturgeschichtliche oder staatliche Grenzen gebunden sein. Dem strengeren Maßstab echter Klassizität genüge in der deutschen Literatur nur Goethe («ein Zwischenfall ohne Folgen»), weil sein Werk durch Themen und Formen nicht mehr einer einzelnen Nation, sondern dem Arsenal europäischer Traditionen zugehöre.<sup>4</sup>

Die Kategorie des ›klassischen Schriftstellers‹ beschwört allgemeines Einverständnis, obgleich ihre historischen und systematischen Gesichtspunkte kaum widerspruchsfrei aufeinander zu beziehen sind. Der Begriff, in den stil- und wirkungsgeschichtliche Bedeutungsaspekte eingehen, besitzt eine beträchtliche Reichweite mit unterschiedlichen Assoziationsfeldern. Die im 19. Jahrhundert gängige Bestimmung des Klassischen wird

getragen durch das Vertrauen in die zeitenthobene Geltung künstlerischer Werke jenseits von Konvenienz, Historizität und nationalen Grenzen.<sup>5</sup> Es handelt sich hier um einen Wertmaßstab, der selbst das Ergebnis ästhetischer Urteile und Normen bildet. Die klassische Signatur literarischer Texte läßt sich einzig für den Leser späterer Epochen erkennen, der die notwendigen Vergleichskriterien verfügbar hält, welche es ihm gestatten, die über längere Zeit bewährte Substanz künstlerischer Werke von der Vorläufigkeit des unter dem Diktat aktueller Moden stehenden Tagesprodukts zu unterscheiden. «Klassisch» wäre jene Kultur zu nennen, die, auf der Höhe der eigenen Möglichkeiten stehend, einheitlichen Bildungsprinzipien gehorcht, mit ihren ästhetischen Hervorbringungen noch spätere Generationen unter stets veränderten Gesichtspunkten anspricht und die Haltbarkeit ihrer Werke nicht nur behauptet, sondern auch im geschichtlichen Prozeß, vor dem Hintergrund wechselvoller Bedeutungszuschreibungen, bewiesen hat. Das Wort «klassisch» kann daher, wie bereits Goethe und Friedrich Schlegel vermuteten, niemals zur Selbstbezeichnung einer kulturellen Epoche geraten, bleibt vielmehr eine aus zeitlichem Abstand gewonnene Fremdbestimmung, die unter dem Gesetz der historischen Perspektive steht. Es ist ein Qualitätssiegel, mit dem die Nachgeborenen kulturelle Phasen oder ästhetische Werke versehen, die sich im wechselvollen Prozeß ihrer Wirkung als vorbildlich und beispielgebend erwiesen haben.<sup>6</sup> Daß die künstlerischen Produkte der Antike wiederum Bedeutungsveränderungen unterliegen, die durch die Logik ihrer geschichtlichen Aneignung gesteuert werden, entzieht sich jedoch der bei Gervinus und den nachfolgenden Germanisten der Bismarckzeit unumstrittenen Auffassung vom Klassischen als Gipfelpunkt einer organologisch entworfenen Kulturhistorie.<sup>7</sup> Deren konventionelle Ordnungsmuster wiederholt auch Nietzsche, wenn er erklärt, das Werk Goethes bilde die «Lichtspitze» einer Entwicklung, die, bei Lessing einsetzend, über Klopstock und Herder zum Weimarer Olympier geführt habe.<sup>8</sup>

Nietzsches Überzeugung, daß Goethes Werk einen organischen Prozeß krönend vollende, erschließt eine erste von insgesamt vier Bedeutungsnuancen, die der Klassikbegriff – gemäß einem Vorschlag Borchmeyers – auf sich vereinigt.<sup>9</sup> Zunächst bezeichnet er, wie es Thomas Mann in seiner Lessing-Rede von 1929 erklärt, die «Gründung einer geistigen Lebensform»<sup>10</sup> mit Vorbildcharakter für künftige Generationen, das Wesen eines ästhetischen Mythos, in dem sich Leser verschiedener Epochen wiedererkennen können. Neben den rezeptionsspezifischen Aspekt – das Merkmal der Wertstabilität als Ergebnis einer sinnstiftenden Wirkungsgeschichte – tritt der historische Gesichtspunkt. Die Kategorie des Klassischen bezeich-

net hier den Höhenkamm antiker Kunst von der Periode des hellenistischen Zeitalters (Herrschaft Alexanders des Großen, 4. Jh. v. Chr.) bis zur römischen Kultur der augusteischen Epoche (Regierung des Augustus: 31 v. Chr.–14 n. Chr.; Livius, Vergil, Ovid, Horaz). Ihre Werke bilden die bevorzugten Gegenstände produktiver Nachahmung, nicht zuletzt Objekte jener «klassischen» Studien, die in den unterschiedlichsten Phasen europäischer Gelehrsamkeit seit dem italienischen Renaissancehumanismus des Cinquecento ein zentrales wissenschaftliches Arbeitsfeld darstellen – für die frühe Neuzeit ebenso wie für das 18. Jahrhundert von Lessing über Johann Joachim Winckelmann bis zu Herder und die philologisch-kulturgeschichtlichen Projekte des 19. Jahrhunderts, deren Anreger Wilhelm von Humboldt, deren Vollender Jacob Burckhardt gewesen ist.

Einen dritten Distrikt, den der Klassikbegriff eröffnet, bildet jener der Stiltypologie. Als «klassisch» bezeichnet man Werke, die den Mustern der in sich geschlossenen, präzise balancierten Form, einer strengen Ordnung und gefälligen Verfassung der sie tragenden Kompositionselemente entsprechen. Der «klassische» Stil verkörpert das Synonym für harmonische Abrundung und moderate, jegliches Extrem meidende künstlerische Darstellungstechnik. In diesem Sinne nutzt man das Attribut des «Klassischen» zur Bezeichnung allgemeiner Stilqualitäten jenseits von geschichtlich konkreten Werkbezügen und besonderen Epochentendenzen. Ansätze zu einer solchen Perspektive finden sich bereits in den 1803 gehaltenen Berliner Vorlesungen August Wilhelm Schlegels, die die Literatur des Altertums nach einem streng festgelegten Katalog spezifischer Formmerkmale diskutieren und von der «romantischen» Moderne abgrenzen. Nachfolger hat Schlegel in Madame de Staëls *De l'Allemagne* (1810) und Friedrich Bouterweks *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (1819) gefunden. Schulbildend für die stiltypologische Methodik werden Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, die 1915 in erster Auflage erscheinen. Bei Wölfflin erzeugen die Formkategorien des Barocken und des Klassischen den systematischen Gegensatz, der seinerseits den methodischen Ausgangspunkt für die stilanalytische Verfahrensweise abgibt. Zum «barocken» Formethos gehören «Tiefe» der Bilddarstellung, Offenheit der Komposition, dekorativer Charakter einzelner Werkelemente, Tendenz zum Ornamentalen, Spiel mit Gegensätzen innerhalb einer spannungsvollen Struktureinheit; Merkmale der klassischen Ordnungsstruktur repräsentieren hingegen «Flächigkeit» der Raumästhetik, Geschlossenheit des Aufbaus, bedeutungstragende Funktion sämtlicher Elemente, Verzicht auf schmückende Arabesken, Vielfalt und Individualität der Teile. Der «klassische» Stil erfüllt im typologischen System Wölfflins eine normative Aufga-



be, die es gestattet, jedes Kunstwerk unabhängig von seinen geschichtlichen Entstehungsbedingungen an überzeitlichen Maßstäben zu messen.<sup>11</sup> Im frühen 20. Jahrhundert hat es nicht an Versuchen gefehlt, diese stiltypologische Ausrichtung auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen zu übertragen. Die Auseinandersetzung mit kanonischen Werken zwischen Antike, Renaissance und Moderne blieb dabei häufig geprägt von einem ahistorischen Klassikbegriff mit normativem Charakter, dessen kritiklose Anwendung die Einsicht in die sinnstiftende Funktion verschiedener Aneignungsphasen und damit eine sachliche Beurteilung literarischer Evolutionsvorgänge zu unterbinden vermochte.<sup>12</sup>

Neben wertungsgeschichtlicher, historischer und stiltypologischer Dimension wäre schließlich der epochenspezifische Aspekt des Klassikbegriffs anzuführen. Im engeren Rahmen umfaßt der Terminus jene Zeiträume, die sich programmatisch an den Werken antiker Kunst orientieren, mithin von den Prinzipien einer klassizistischen Ästhetik ihre maßgeblichen Impulse empfangen. Der Epochenbegriff «Klassizismus» meint hier nicht allein ein Stilideal, das sich durch die Ausrichtung an der Autorität der *auctores* zur Geltung bringt – in diesem Sinne folgen der Renaissancehumanismus ebenso wie das 17. Jahrhundert (zumindest jenseits seiner manieristisch-concettistischen Strömungen) oder die Gottsched-Ära den Mustern des Altertums. Gewichtiger bleibt die umfassende programmatische Orientierung, die den Epochenstatus des Klassizismus begründet. Sie schließt die Absicht ein, mit dem Spektrum kanonischer Formen auch den ideellen Charakter antiker Kultur produktiv aufzugreifen und umzusetzen. Zu ihm gehören die vermeintliche Naivität der Menschendarstellung, die Heroisierung des sich selbst verantwortlichen Individuums, die ganzheitliche Anthropologie, die mythopoetische Inszenierung der Natur, nicht zuletzt das Modell einer bewußtseinsbildenden Theatertradition unter der Regie öffentlicher Kunstförderung, wie sie für die griechische Polis leitend war. Vereinzelt Rückgriffe auf die Antike, die seit Beginn der frühen Neuzeit in der europäischen Literaturgeschichte immer wieder begegnen, begründen freilich noch keinen Epochenstatus. Er läßt sich nur dort geltend machen, wo eine kunsthistorische Periode geschlossen unter dem konzeptionellen Diktat einer am Muster des Altertums ausgerichteten Werkästhetik steht. Dieser Bestimmung entspricht der französische Klassizismus des 17. Jahrhunderts, dessen durch Corneille und Boileau geprägtes Antikebild stark normativen Charakter trägt, aber ebenso die Weimarer Klassik, die während ihrer fruchtbarsten Zeit, in der Dekade zwischen 1794 und 1805, die Idolisierung der griechisch-römischen Kultur zum tragenden Element der sie leitenden kunstphilosophischen Programmatik erklärt.

Daß die Repräsentanten der Weimarer Klassik – Goethe wie Schiller, Herder und Wieland – ihre Werke nicht als ‚klassisch‘ einstufen, ist bekannt. Zurückhaltung gegenüber systematischen Zuordnungen bestimmt den Tenor ihrer Kommentare. «Wir sind überzeugt, daß kein deutscher Autor sich selbst für klassisch hält», so erklärt Goethe lapidar in seinem Aufsatz *Literarischer Sansculottismus*, der im Mai 1795 in den *Horen* erscheint.<sup>13</sup> Der polemische Essay bildet die Replik auf einen wenige Monate zuvor im *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* abgedruckten Beitrag des originell ambitionierten Pastors Daniel Jenisch, der beklagt, daß die gegenwärtige deutsche Literatur arm an klassischen Werken und traditionsstiftenden Vorbildern sei. Goethe sieht sich, offenkundig provoziert durch die eifertige Verwendung des Attributs ‚klassisch‘, zu einer energischen Reaktion veranlaßt, die ihm Gelegenheit bietet, sein eigenes Verständnis des Begriffs näher darzulegen.

Goethes besondere Aufmerksamkeit gilt der Frage, unter welchen historischen und sozialen Bedingungen «ein klassischer Nationalautor»<sup>14</sup> geboren werde. Die Antwort soll verdeutlichen, daß Jenischs Vorstoß in die Irre führt, weil er den Eindruck erweckt, das ‚Klassische‘ bleibe unabhängig von den gesellschaftlichen Einflüssen, denen die Geschichte der Literatur unterliegt. Klassische Werke, so vermutet Goethe, können nur dort entstehen, wo sich eine Nation im Zustand «einer glücklichen und bedeutenden Einheit»<sup>15</sup> befindet, ein hohes Niveau ihrer kulturellen Entwicklung erreicht hat und über jenen Fundus an vertrauten künstlerischen Stoffen verfügt, die es einem Autor ermöglichen, Arbeiten mit breiter sozialer Akzeptanz ohne gleichzeitigen ästhetischen Qualitätsverlust hervorzubringen. Goethe erklärt mit Nachdruck, daß er im aufgeklärten Absolutismus des späten 18. Jahrhunderts keine dieser Bedingungen erfüllt findet, ihre Verwirklichung jedoch kaum für erstrebenswert hält: «Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.»<sup>16</sup> Diese skeptische Anmerkung läßt sich als Votum für die Vielfalt des literarischen Spektrums verstehen. Sie schließt das Wissen ein, daß die künstlerischen Aufgaben, die die Gegenwart stellt, mit unterschiedlichen Strategien zu bewältigen wären. Gegen die ‚glückliche und bedeutende Einheit‘, die der Aufsatz als Bedingung klassischer Ästhetik bezeichnet, tritt in nicht-klassischen Perioden die gebrochene Vielfalt der Lebenswelt und, ihr entsprechend, eine große Zahl literarischer Formen in individueller Ausprägung. So beklagenswert es sein mag, daß die deutsche Literatur keinem geschlossenen Programmanspruch folgt, so zweifelhaft wäre es für Goethe, diesen Umstand ohne Rücksicht auf die äußeren Bedingungen, denen die literarische Produktion der Ge-



genwart unterliegt, gelöst von geschichtlichen und sozialen Bewertungskriterien zu verurteilen.

Nicht zuletzt dürften es politische Optionen sein, die Goethes Einschätzung steuern. Die kulturelle ›Einheit‹, die Geschäftsgrundlage klassischer Werke bleibt, läßt sich für ihn ohne die zentralistische Organisation des Staates nicht denken. Ein homogenes staatliches Gebilde freilich entsprach kaum den politischen Vorstellungen des Ministers im Dienst des Herzogtums Sachsen-Weimar. Der funktionalen Ordnungsidee des modernen gegliederten, arbeitsteiligen Staates, wie er von Friedrich II. ausgebaut wurde, stand Goethe skeptisch gegenüber. Gerade der deutsche Partikularismus galt ihm als Garantie für friedlichen Ausgleich der Interessen und stabile Sozialverhältnisse. Sein theoretischer Gewährsmann blieb hier der Osnabrücker Publizist und Verwaltungsjurist Justus Möser, der in den ab 1774 in mehreren Folgen erscheinenden *Patriotischen Phantasien* die Idee des politischen Dezentralismus als tragendes Element einer ständisch-konservativen Staatsphilosophie zur Geltung gebracht hatte. Den von Carl August unterstützten, nach mehrjährigen Bemühungen jedoch gescheiterten deutschen Fürstenbund hat Goethe ebenso wie die seit dem Tod Friedrichs II. (1786) aufflackernden Reichsreformpläne mit Zurückhaltung betrachtet. Die überschaubare Hierarchie des Duodezstaates hielt er für die äußere Voraussetzung einer unentfremdeten Sozialordnung im Zeichen von individueller Würde und Humanität. Weil der konservative Politiker Goethe den modernen Zentralstaat ablehnte, mußte er notwendig jene Tendenzen bekämpfen, die eine Vereinheitlichung der öffentlichen Lebensverhältnisse zu fördern schienen.

Goethes Aufsatz zum *Literarischen Sansculottismus* relativiert den Begriff des Klassischen, indem er ihn in einen historischen Rahmen einordnet und auf das Einflußfeld konkreter gesellschaftlicher Bedingungen bezieht. Das Klassische bleibt als Attribut jenen Werken vorbehalten, die vor dem Hintergrund einer im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts noch nicht existenten kulturellen und politischen Einheit entstanden. Man darf aus dieser illusionslosen Analyse freilich keine falschen Schlüsse ziehen. Wenn Goethe die Geltungsgrenzen des Begriffs des Klassischen markiert, so vertritt er damit eine historische Perspektive, ohne seine eigene ästhetische Programmatik näher zu bezeichnen. Die künstlerischen Vorentsche, die Goethes Arbeit leiten, werden in seinem Aufsatz nicht thematisiert. Das Plädoyer für eine vorsichtige Verwendung des Attributs ›klassisch‹ wäre schwerlich gleichzusetzen mit einer Distanzierung von den ästhetischen Normen, die aus der Betrachtung klassischer Werke gewonnen werden können. Die Kulturwelt der griechischen Antike bildet für

Goethe, wie seine nach 1795 verfaßten theoretischen Studien erkennen lassen, durchaus den Maßstab, an dem sich der kreative Künstler zu orientieren hat. Jedoch führt diese Ausrichtung nicht folgerichtig zur Entstehung klassischer Werke oder zur Etablierung einer Kultur, die ihrerseits vorbildlichen Charakter zu entfalten vermag. Ästhetisches Ideal und literarische Realität bleiben zunächst geschieden.

Eine davon abweichend begründete Skepsis gegenüber dem Begriff des Klassischen formuliert Friedrich Schlegel. Betrafen Goethes Einwände vornehmlich die zentralistischen Tendenzen, die der Ausbildung klassischer Werke förderlich sein würden, so bezweifelt Schlegel den grundsätzlichen Wert eines Begriffs, der ihm als Symptom für die Immobilität kultureller Gemeinschaften gilt. In seinem Aufsatz über den kritischen Publizisten Georg Forster, der 1797 im Berliner *Lyceum der schönen Künste* erscheint, erklärt er entschieden: «Zwar in einem gewissen Sinne, der wohl der eigentliche und ursprüngliche sein mag, haben alle Europäer keine klassischen Schriftsteller zu befürchten. Ich sage, befürchten: denn schlechthin unübertreffliche Urbilder beweisen unübersteigliche Grenzen der Vervollkommnung. In dieser Rücksicht könnte man wohl sagen: der Himmel behüte uns vor ewigen Werken.»<sup>17</sup> Schlegels Überzeugung, daß eine dynamische Kulturgeschichte veränderlichen Vorgaben gehorchen muß, veranlaßt ihn zur Distanz gegenüber der Norm des Klassischen. Wo die je aktuelle Literatur Wirkung erzielen kann, ist mit dem raschen Altern der Vorbilder zu rechnen; ein Übermaß als klassisch geltender Autoren wäre daher nur das Indiz für die mangelnde Regenerationsfähigkeit der gegenwärtigen Kultur. «Es kann fernerhin kein schriftstellerischer Künstler so nachahmungswürdig werden, daß er nicht einmal veralten, und überschritten werden müßte. Der reine Wert jedes Einzelnen wirkt ewig mit fort: aber die Eigentümlichkeit auch des Größten verliert sich in dem Strome des Ganzen.»<sup>18</sup>

Die organologische Metaphorik, mit der Schlegel aufwartet, verrät die grundlegende Tendenz des hier formulierten Kunstverständnisses. Es scheint ausgerichtet an der veränderbaren Ordnung der Natur, die den Gesetzescharakter der ästhetischen Entwicklung modellhaft abbildet. Wie ein Strom treibt die Kulturgeschichte vorwärts, unaufhörlich scheidet sie an ihren Ufern das Strandgut vergangener Zeitalter aus, permanent bleibt sie in Bewegung, ewig ruhelos von einem unsichtbaren Gesetz beherrscht, das Stillstand grundlegend ausschließt. Das Klassische ist in Schlegels Perspektive nur als relativer Maßstab gültig; Klassizität bildet keine zeitlose Norm, sondern einzig ein selbst veränderliches Orientierungssystem, das sich den Umbrüchen des ästhetischen Diskurses anzupassen hat. Wird der

kulturelle Prozeß als progressiver Vorgang betrachtet, so kann die Ausrichtung an den Kunstformen der Antike nur dann kreative Möglichkeiten freisetzen, wenn sie sich im Zeichen ständigen Wandels vollzieht. Das bedeutet jedoch, daß die Antike selbst unter dem Gesetz unterschiedlichster Aneignungsakte ihr einheitliches Bild verliert: das Gesicht, das sie auszeichnet, wandelt sich im reißenden Strom der Zeit.

In seinen 1798 entstandenen Notizen zu einem Goethe-Aufsatz hat Novalis den verbindlichen Charakter des Antikebegriffs, wie er seit der Renaissance bis zu Perrault, Winckelmann und Herder unumstritten schien, grundsätzlich in Frage gestellt. Das Bild des Altertums kann nicht festliegen, weil es in verschiedenen Perioden der Geschichte stets neu entworfen wird. «Natur und Natureinsicht entstehn zugleich, wie Antike, und Antikenkenntniß; denn man irrt sehr, wenn man glaubt, daß es Antiken giebt.»<sup>19</sup> Schlegel und Novalis entsprechend, jedoch mit anderer Konsequenz formuliert auch Schiller Zweifel an der inneren Einheit der griechisch-römischen Kultur. In einem aufschlußreichen Brief an Johann Wilhelm Süvern vom 26. Juli 1800 heißt es über die attische Tragödie sophokleischer Prägung: «(...) sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben.» (NA 30, 177) Die Begeisterung für die Antike darf, folgt man Schiller, niemals zur sklavischen Nachahmung führen, weil die ästhetische Produktion «dynamisch» und «lebendig» bleiben muß, mithin keine Festlegung auf verbindliche Normen verträgt, die sie nur «töten» würde. Entscheidend ist nicht zuletzt die Differenz der Zeitbedingungen, die Antike und Moderne voneinander trennt. Deren Erkenntnis schließt für Schiller im Sommer 1800 noch jene normative Auffassung des Altertums ein, die Schlegel und Novalis bereits verabschiedet hatten. Der «bestimmten», also einheitlich gegliederten griechischen Welt steht bei ihm die «heterogene» Struktur der modernen Lebenssphäre entgegen. Man kann in dieser Charakteristik einen Widerschein seiner eigenen Kulturtheorie erkennen, die sich der Begriffe des «Naiven» und des «Sentimentalischen» bedient, um die künstlerische, mentale und ideelle Distanz zu kennzeichnen, welche die Epochen voneinander trennt. In gedrängter Form verknüpft Schillers Briefäußerung die Argumentation Goethes, die das Problem der Epochendifferenz betont hatte, mit Schlegels Furcht vor dem im Klassizismus angelegten Verlust geschichtlichen Bewußtseins. Noch energischer wenden sich Formulierungen aus einem Schreiben an Körner vom 21. Januar 1802 gegen die Versteine-

rung kultureller Normen und die durch falsche Erwartungen beförderte Kanonisierung literarischer Werke: «Es ist aber im Character der Deutschen, daß ihnen alles gleich fest wird, und daß sie die unendliche Kunst so wie sie es bei der Reformation mit der Theologie gemacht, gleich in ein Symbolum hinein bannen müssen. Deßwegen gereichen ihnen selbst treffliche Werke zum Verderben, weil sie gleich für heilig und ewig erklärt werden, und der strebende Künstler immer darauf zurückgewiesen wird.» (NA 31, 90) Für Schiller bilden die ästhetischen Produkte der Antike nur dort ein sinnvolles Muster, wo sie sich nicht zum Bild unübertrefflicher Vollkommenheit verklärt finden. Eine am Geist der Griechen ausgerichtete Literatur muß ihre Aktualität zu erweisen suchen, indem sie das Bewußtsein ihrer eigenen Zeitgebundenheit reflektiert. Unter dem Marmor des Klassizismus sollen die Nervenbahnen der modernen Kultur zutage treten.