

## Kapitel I

**DIE REZEPTION DER KLASSISCHEN ANTIKE IN DEUTSCHLAND  
UM 1800**

*„Da die Götter menschlicher noch waren,  
waren Menschen göttlicher.“*

F. Schiller

***1. Winckelmann und die Folgen***

In Frankreich zur Zeit Ludwigs XIV. verlas Charles Perrault am 27. Januar 1687 das Gedicht *Le siècle de Louis le Grand*, um die Genesung des Königs zu feiern. Darin rühmt der Dichter die Überlegenheit der Moderne über die seit der Renaissance unbestrittene Vorbildlichkeit der Antike. Perraults Gedicht fällt in die Blütezeit der französischen Kultur, die sich in ganz Europa mit den politischen und militärischen Erfolgen der Herrschaft Ludwigs XIV. ausbreitete. Perrault stellt die berühmtesten Künstler (Corneille und Racine in der Literatur, Le Brun in der Malerei, Lully in der Musik) und Wissenschaftler seiner Zeit der Antike gegenüber und läßt die Moderne den Preis davon tragen.<sup>39</sup>

Perraults Preisgedicht entfesselte einen heftigen Streit, an dem sich auch andere berühmte zeitgenössische Intellektuelle beteiligten. Sein wichtigstes Ergebnis ist darin zu sehen, daß sich die stetige Vervollkommnung als entscheidender Maßstab der Entwicklung sowohl der Künste als auch der Wissenschaften durchsetzte und daß die Moderne ihren eigenen Standort in Anlehnung an oder Gegenüberstellung zur Antike gewann. Diese Schlußfolgerungen machten das Grundpostulat des bisherigen Humanismus, nämlich die Nachahmung der Leistungen der Antike, fragwürdig. Darüber hinaus privilegierte dieses Postulat besonders eine der europäischen Kulturnationen, eben Frankreich, der die Rolle zufiel, die antike Kultur zu

---

<sup>39</sup> Vgl. W. Krauss/H. Kortum, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1966.

vollenden. Ein Kompromiß zwischen den Anhängern der Antike und denen der Moderne wurde auf Dauer erreicht, indem der Antike eine Vorbildlichkeit in der Dichtung und in der Beredsamkeit zuerkannt wurde – Bereiche, die sich dem Gesetz des ständigen Fortschritts nicht unterzuordnen hatten.

Wenn in diesem Streit von ‚Antike‘ gesprochen wurde, so waren hauptsächlich Rom und die lateinische Kultur gemeint. Die Griechen wurden wenig erwähnt, und sogar Homer wurde kaum beachtet,<sup>40</sup> was dadurch zu erklären ist, daß das Studium des Graecums nach einer kurzzeitigen Blüte während der Renaissance allgemein vernachlässigt wurde.<sup>41</sup> Das Antike-Bild war für die Franzosen und ihre Nachahmer im wesentlichen romanozentrisch.

Trotz ihrer engen Abhängigkeit von der privilegierten französischen Situation reichte die *querelle* weit über die französischen Grenzen hinaus. Ihre allgemeinen Versuche, den Standort der Moderne gegenüber der Antike zu bestimmen, ließen sich auf ganz Europa übertragen, sogar auf Deutschland, wo die politische und gesellschaftliche Lage weniger günstig als in Frankreich aussah.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestand Deutschland aus etwa dreihundert souveränen Einzelstaaten, die in den meisten Fällen winzig und politisch bedeutungslos waren und von absolutistischen Fürsten regiert wurden. Das deutsche System war zu diesem Zeitpunkt noch feudalistisch organisiert. Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation unter dem Zepter der Habsburger bestand zwar immer noch, seine Reichsgewalt hatte aber eine insgesamt rein symbolische Bedeutung. Die absolute Macht oblag den einzelnen Territorialstaaten, welche sie unabhängig von der Reichsgewalt ausübten. Dies ging sehr zu Lasten ihrer Unterta-

---

<sup>40</sup> Vgl. ebenda, S. 85-98 („Der Homerstreit und die Epigonen der geometrischen Ästhetik“).

<sup>41</sup> Der deutsche Intellektuelle Gottsched, der den französischen Klassizismus nach Deutschland überträgt und ihm Vorbildlichkeit verleiht, weist in seinem Kanon (*Critische Dichtkunst*) auf keinen einzigen griechischen Schriftsteller hin. Vgl. *Versuch einer kritischen Dichtkunst (Ausgewählte Werke)*, hrsg. von J. Birke, 12 Bde., Berlin/New York 1968ff., Bd. 6/1, S. 182): „Fragt man, wie man einen jungen Menschen zum guten Geschmacke in der Poesie bringen könne? So gebe ich diese Antwort: Man gebe ihm von Jugend auf lauter Poeten von gutem Geschmacke zu lesen. Terenz, Virgil, Horaz, von den Lateinern; Petrarcha und Tasso von den Italienern; Malherbe, Corneille, Boileau, Racine, Moliere, La Motte, Rousseau, Destouches und Voltaire, von den Franzosen; Heins und Cats, von den Holländern, Opitz, Dach, Flemming, Tscherning, beyde Gryphier, Canitz, Besser, Neukirch und Pietsch, von unsern Landesleuten: das sind die Muster, die man jungen Leuten vorlegen muß.“

nen, die insgesamt über zwei Drittel der Bevölkerung ausmachten und der fürstlichen Willkür und allerlei feudaler Lasten ausgesetzt waren. Der Partikularismus erschwerte den Aufbau einer nationalen Industrie-Organisation und anderer politischer und ökonomischer Organisationsformen, die in anderen Ländern durch die Entstehung solider und unabhängiger Staaten entscheidend gefördert wurden. Der Partikularismus konnte aber auf Dauer die Herausbildung des Industriekapitalismus und des handeltreibenden Bürgertums nicht erfolgreich verhindern. Das gilt besonders für die Städte. Zwar war dieses Bürgertum „noch zahlenmäßig schwächer vertreten“<sup>42</sup> als etwa in Frankreich. Doch es zeigte sich deutlich, daß „der Feudalismus historisch überfällig war“:<sup>43</sup> Das mußte um 1800 zur Auflösung der Ständegesellschaft führen. Dieser allmähliche und langsame Wandel der politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Strukturen bewirkte auch die Krise der höfischen Literatur und der damit verbundenen Intellektuellenfigur. Von diesem Wandel wurden noch einmal vor allem die Handelsstädte betroffen, weil die Schriftsteller hier bürgerliche Arbeitgeber und ein Lesepublikum finden konnten, die ihnen eine Alternative zur Abhängigkeit von fürstlichen Höfen boten. Die Abkehr der Literatur vom Hof vollzog sich dennoch nicht ohne Schwierigkeiten: Die Bevölkerung konnte zum großen Teil weder lesen noch schreiben, was dazu führte, daß das Leben als freier Schriftsteller für die meisten Intellektuellen mangels eines breiten Lesemarktes kaum eine Alternative darstellte. Die Entstehung eines literarischen Marktes war außerdem nicht immer der „freien“ Schriftstellerexistenz günstig, denn sie betrachtete die Bücherproduktion nach marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten als Warenproduktion. Der Schriftsteller, der über ein sicheres Einkommen verfügen wollte, mußte sich deshalb dem Geschmack des Publikums anpassen oder nach wie vor in Dienst reicher – adliger oder bürgerlicher – Arbeitgeber treten. Viele literarische Zeugnisse (*Anton Reiser, Der Hofmeister*) haben das kärgliche Dasein der deutschen Schriftsteller geschildert, die abgesehen von wenigen Ausnahmen (so zum Beispiel Gellert oder Gottsched) in der Regel ein ziemlich bescheidenes Leben ohne ein festes Einkommen führten und der Willkür kleiner Für-

---

<sup>42</sup> E. Fehrenbach, *Vom Ancien Régime zum Wiener Kongreß*, München/Wien 1981, S. 51.

<sup>43</sup> I. Stephan, „Aufklärung“, in: W. Beutin u.a. (Hrsg.), *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 5., überarbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar

sten und Adliger oder wohlhabender Bürger preisgegeben waren, bei denen sie als Hauslehrer tätig waren oder irgendein schlecht bezahltes Amt bekleideten.<sup>44</sup>

Während sich eine eigenständige deutschsprachige Literatur in den bürgerlichen städtischen Kreisen entwickelte, herrschten die französische Sprache und die französischen Mode- und Kulturerscheinungen unangefochten an den deutschen Höfen. Selbst der König Preußens Friedrich II. strebte unermüdlich danach, ein französischer Schriftsteller zu werden, kein deutscher.

Die Rezeption der Polemik zwischen *anciens* und *modernes* in Deutschland verband sich mit der Übergangsphase vom Barock zur Aufklärung. Das neue Fortschrittsdenken und der Glaube an eine Rationalität der Welt führten zu einer Bestätigung des Primats der Moderne und zur Ablehnung der Verwendung heidnischer Mythen in der Dichtung. Das war auch Gottscheds anfängliche Auffassung gewesen, die sich aber schon vor der Jahrhundertmitte in ein Bekenntnis zur Vorbildlichkeit der Antike wandelte. Überzeugt von der Überlegenheit der Antike in Dichtung und Beredsamkeit und der Moderne in den Naturwissenschaften lehnte Gottsched sich an die zeitgenössischen Schriften eines Dubos an.<sup>45</sup>

1755 erschien in Dresden das Buch *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Der Autor war ein deutscher Gelehrter, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Von niedriger Abkunft und nach schwierigen Anfängen als Schulmeister begegnete Winckelmann, dessen Biographie die elenden Verhältnisse der deutschen Intellektuellen im 18. Jahrhundert am deutlichsten widerspiegelt,<sup>46</sup> während der Dresdener Jahre zum ersten Mal der antiken Kunst. Nach seiner Konversion zum katholischen Glauben hatte er Gele-

---

1994, S. 121.

<sup>44</sup> E. Fehrenbach, a. a. O., S. 56f.

<sup>45</sup> Vgl. M. Fuhrmann, „Die Querelle des Anciens et des Modernes, der Nationalismus und die deutsche Klassik“, in B. Fabian/W. Schmidt-Biggemann/R. Vierhaus (Hrsg.), *Deutschlands kulturelle Entfaltung*. Die Neubestimmung des Menschen, München 1980, S. 49-53.

<sup>46</sup> Vgl. M. Fuhrmann, „Winckelmann, ein deutsches Symbol“ (*Brechungen*. Wirkungsgeschichtliche Studien zur antik-europäischen Bildungstradition, Stuttgart 1982, S. 163f.): „Winckelmanns Leben einerseits und der Bildungsroman, diese spezifisch deutsche Gattung andererseits sind aus denselben politischen, sozialen und ethischen Prämissen hervorgegangen; sie entstammen demgleichen kulturellen Boden, und nicht zufällig begegnet man in der deutschen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts gar mancher Wilhelm-Meister-Figur.“ Zu Winckelmanns Biographie vgl. E. M. Butler, *Deutsche im Banne Griechenlands*, deutsche verkürzte Ausgabe bearbeitet und mit einer Einführung

genheit, sein restliches Leben in Italien zu verbringen und sich dort mit den Werken der Antike vertraut zu machen. 1764 erschien die berühmte *Geschichte der Kunst des Alterthums*.

Winckelmanns Schriften lösten eine neue Sensibilität für das Altertum aus, neue Versuche, sich der Antike anzunähern und sie auszulegen. Man bedenke, daß es eine Kunstgeschichte vor Erscheinen seines Werks *Geschichte der Kunst des Alterthums* gar nicht gab und daß im heutigen Sinne das Studium der alten Kunstwerke nur als eine – oft unnütze – Gelehrsamkeit empfunden wurde. „Nach Winckelmann wußte man genaueres vom historischen Griechenland, und die vollkommen freie phantastische Ausdichtung antiker Mythologie ins eigene moderne Leben hinein war nicht mehr möglich.“<sup>47</sup> Bereits der erste Satz des Werkes *Gedanken über die Nachahmung* formuliert seine Auffassung von der antiken Kunst:

Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden.<sup>48</sup>

Wie von Peter Szondi bereits bemerkt,<sup>49</sup> weist einerseits der Begriff des guten Geschmacks auf die Aufklärungspoetik und auf die rationalistische französische Ästhetik hin, andererseits ist die Kunst „Manifestation der Kultur eines Volkes, und Kunst wie Volk soll in ihrer historischen Einmaligkeit begriffen werden, wobei diese Einmaligkeit zu erklären versucht wird durch Betrachtungen geographischer und klimatologischer Natur.“<sup>50</sup> Den in Frankreich von Boileau und Dubos geprägten Begriff des ‚guten Geschmacks‘, das heißt einer nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit, der ‚geometrischen‘ Ordnung, der Proportion, der Abstimmung aller Teile vollzogene Nachahmung der Natur, lokalisiert Winckelmann in Griechenland:

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesaget, daß derjenige ihn bewundert lerne, der ihn wohl

---

versehen von E. Rättsch, Berlin 1948, S. 67-93.

<sup>47</sup> F. Blättner, „Das Griechenbild J. J. Winckelmanns“, in: *Antike und Abendland* 2 (1946), S. 126.

<sup>48</sup> J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, in: *Sämtliche Werke*, Neudruck der Ausgabe Osnabrück 1825, Osnabrück 1965, Bd. 1, S. 7.

<sup>49</sup> P. Szondi, „Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit“, in: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, hrsg. von S. Metz und H.-H. Hildebrandt, Frankfurt a. M. 1974, S. 22ff.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 24.

verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen.<sup>51</sup>

Der Hinweis auf Homer ist als Polemik gegen die weit verbreitete Unterschätzung dieses Dichters im Frankreich des 18. Jahrhunderts zu verstehen. Die Vorbildlichkeit der Griechen bedeutet die Verwerfung des lateinischen Humanismus, Roms und aller seiner Nachkommen: Als solche werden Barock und Rokoko und alle kulturelle Erscheinungen Frankreichs empfunden. Ganz im Gegensatz zu früheren und noch geltenden zeitgenössischen Vorstellungen werden die römischen Errungenschaften und die lateinische Kultur als oft mißlungene Imitation des Griechentums aufgefaßt:

Eine Bildsäule von einer alten römischen Hand wird sich gegen ein griechisches Urbild allemal verhalten, wie Vergils Dido, in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Oreaden verglichen, sich gegen Homers Nausikaa verhält, welche jener nachzuahmen gesucht hat.<sup>52</sup>

Es gelingt Winckelmann, durch die Neuentdeckung des Griechentums ein durchaus neues Bild der Antike zu entwerfen und einen neuen Weg zu bahnen, der zu einem graecophilen Humanismus führen sollte. Was bereits gelegentlich der *querelle* zu beobachten war, gilt für Frankreich zu Zeiten des Absolutismus allgemein. Man bezog sich auf Rom, wenn von der Antike die Rede war, auf seine Staatskunst und Kultur, dabei besonders auf die Kaiserzeit. Das Griechische galt insofern nur als durch die vermittelnden Römer angediehenes Urkulturgut. Ohne Zweifel war es Winckelmanns Leistung, die Beschäftigung mit dem Griechischen, welches seit der Renaissance und dem Humanismus an Bedeutung verloren hatte, wiederaufgewertet zu haben, auch dank seiner für die Zeit außerordentlichen Kenntnisse der griechischen Sprache und der Bekanntschaft mit den literarischen Originalen.<sup>53</sup> Es ist aber dabei nicht zu übersehen, daß diese Wiederentdeckung Griechenlandes eine antirömische Einstellung des deutschen Humanismus seit der Reformation vorausging, weil die römische Kaiserzeit als Präfiguration und Voraussetzung für die Gründung der universellen und romanozentrischen katholischen Kirche angesehen wurde. In der Tat hatte sich auch die Kirche im Laufe der Jahr-

---

<sup>51</sup> J. J. Winckelmann, a. a. O., Bd. 1, S. 8.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>53</sup> Vgl. dazu H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks*, Cambridge 1942, S. 1-14 und R. Pfeiffer, *Die Klassische Philologie von Petrarca bis Mommsen*, aus dem Englischen

hunderte die lateinische Kultur für ihre Bedürfnisse angeeignet und Latein als offizielle Sprache verwendet. Die Abkehr von der römisch-katholischen Kirche veranlaßte deswegen Melancton, ein Erziehungssystem zu organisieren, das den Bedürfnissen der protestantischen Kirche gerecht werden konnte und somit den griechischen Studien eine Sonderstellung einräumte.

Das von Winckelmann beschworene Griechenland war „ein Idealbild in historischer Ferne.“<sup>54</sup> Die griechische Kunst wird bei ihm zum Paradigma eines absoluten und jenseits der historischen Zeit reinen Schönheitsideals und insofern vorbildlich. Den Ausschweifungen der französischen Kunst (Barock, Rokoko) stellt Winckelmann bereits in seiner ersten Schrift das Stichwort „Edle Einfalt und stille Größe“<sup>55</sup> als Kennzeichen der griechischen Statuen, aber auch „der griechischen Schriften aus der besten Zeit“<sup>56</sup> gegenüber.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, *die Oberfläche mag noch so wüthen*, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen *bei allen Leidenschaften* eine große und gesezte Seele.

Diese Einfalt ist im Zusammenhang mit der zu jener Zeit ersehnten *simplicité* oder *simplicity* zu betrachten, mit der Sehnsucht nach einem glücklichen Urzustand der Menschheit, die noch nicht von der Künstlichkeit der Kultur und dem Fortschritt mit seiner Entfremdung des Menschen angetastet sei; Winckelmanns Glaube an die Harmonie und die ‚einfache‘ Vollkommenheit der Griechen ergänzt insofern in manchem Rousseaus Denken.<sup>57</sup> Seine Kritik an der gesamten Zivilisation des Zeitalters führte bald zu einer Umkehrung des Ergebnisses der *querelle*: Sie „[...] gab die Möglichkeit an die Hand, die ‚Modernen‘ mit den eigenen Waffen zu schlagen: Man konnte die mannigfaltigen Fortschritte, die in der Neuzeit erzielt

---

übertragen von M. und E. Arnold, München 1982, S. 178 und 207.

<sup>54</sup> Ludwig Uhlig (Hrsg.), „Einleitung“, in: *Griechenland als Ideal: Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland*, Tübingen 1988, S. 7.

<sup>55</sup> J. J. Winckelmann, a. a. O., Bd. 1, S. 30. Hervorhebungen von mir.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>57</sup> Vgl. dazu R. A. Leigh, „Jean-Jacques Rousseau and the Myth of Antiquity in Eighteenth Century“, in: R. R. Bolgar (Hrsg.), *Classical Influences on Western Thought A. D. 1650-1870*, Cambridge 1979, S. 155-168.

worden waren, anerkennen und gleichwohl behaupten, daß der Mensch das Menschsein immer gründlicher verfehle“.<sup>58</sup>

Für Winckelmann ist Schönheit göttlich, rein, ideal und spiegelt sich in schönen Körpern und schönen Seelen. Solche zu formen, sich diesem Schönheitsideal anzupassen sei die Leistung der griechischen Gesellschaft gewesen, wo alle sich nackt gezeigt hatten und sich ertüchtigen konnten, die Eltern die Pflicht hatten, schöne Kinder zu zeugen, Künstler und Philosophen in die Gymnasien gingen, um durch die Anschauung schöner Körper zur Offenbarung der Schönheit und Wahrheit zu gelangen. Dafür lassen sich die folgenden Gründe namhaft machen:

Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, „von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind“.<sup>59</sup>

Zugleich ergibt sich aber eine Aporie, welche die ganze deutsche Klassik durchdringt und sich bereits am Eingangssatz der *Gedanken* zeigt: Das wunderbare Griechenland ist einerseits zeitbedingte Folge historisch-geographischer Bedingungen (die Anspielung auf den griechischen Himmel, auf das sanfte Klima, auf eine Gesellschaftsordnung, welche die Künste begünstigte),<sup>60</sup> andererseits zeitentrückt und paradigmatisch. Es geht um „den Widerspruch nämlich zwischen der eingesehenen Einzigartigkeit des Griechischen und seiner postulierten Vorbildlichkeit, also Wiederholbarkeit.“<sup>61</sup> Dieser Gegensatz birgt gleichzeitig einen anderen in sich. Zwar idealisiert Winckelmann Griechenland, aber er widmet sich ihm auch ganz konkret: Einerseits bei der Beschäftigung mit den griechischen Statuen und mit seinem Interesse für ihre Entstehungsbedingungen und die technischen Vorgänge, die diese Kunst ermöglichten, andererseits ist die Erfahrung der griechischen Statuen „sinnlich, sogar sexuell ... Sein ganzes Erlebnis des Klassischen ist konkret, le-

---

<sup>58</sup> M. Fuhrmann, „Die Querelle des Anciens et des Modernes, der Nationalismus und die deutsche Klassik“, a. a. O., S. 55f.

<sup>59</sup> J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung*, a. a. O., Bd. 1, S. 10.

<sup>60</sup> Vgl. die *Erläuterungen*, ebenda, S. 126: „Eben so wirksam muß sich auch der Himmel und die Luft bei den Griechen in ihrer Hervorbringungen gezeigt haben, und diese Wirkung muß der vorzüglichen Lage des Landes gemäß gewesen seyn. Eine gemässigte Witterung regierte durch alle Jahreszeiten hindurch, und die kühlen Winde aus der See überstrichen die wollüstigen Inseln im ionischen Meere [...].“

<sup>61</sup> P. Szondi, a. a. O., S. 30.



bendig, organisch“,<sup>62</sup> fern von dem späteren, blutleeren Klassizismus. Diese Sinnlichkeit, die den Gegenpol seines Idealismus darstellt, kommt vor allem in seinen berühmten Statuenbeschreibungen (zum Beispiel des Apolls von Belvedere, Abbildung 1) zum Ausdruck; der für die Zeit neue Stil dieser Darstellungen von Antiquitäten zeichnet sich durch Rausch, Kunstbegeisterung und Einfühlung in das betrachtete Kunstwerk aus.<sup>63</sup> Damit fangen jene Kunstreligion und jener ästhetische Glaube an, die als Hauptwert nur die Schönheit und ihre Verkörperung bei den Griechen anerkennen. Das daraus entstehende neue Bild der Antike kommt ohne Kirchen aus, ja, es trägt zu einer wachsenden Distanz gegenüber dem Christentum bei, die trotz Winckelmanns Übertritt zur katholischen Kirche und seines Aufenthalts in Rom zu einem „ästhetischen Heidentum“,<sup>64</sup> zu einer Ablehnung des christlichen Glaubens als weltfeindlich und zu einem Ernstnehmen der alten Götter führen sollte.

Hier ist daran zu erinnern, daß Winckelmann sich nicht bewußt war, daß seine gesamte Nachahmungstheorie und sein Glauben an die Vorbildlichkeit der Griechen auf ‚falschen‘ Annahmen beruhten. In der Tat hat er auch in Rom kein griechisches Original betrachtet, sondern nur Kopien aus späteren Zeiten, die einen im Vergleich zu der klassischen Epoche völlig anderen Geschmack bezeugen. Das zweite Mißverständnis in Winckelmanns Kunstauffassung besteht in seiner Übernahme kritischer Urteile aus späten Quellen (Plinius oder Pausanias), welche in der Bildhauerkunst des 5. Jahrhunderts den Gipfel idealer griechischer Kunst (die Malerei wird kaum beachtet) sahen; diese Quellen sind ihrerseits Bearbeitungen sehr konservativ und nostalgisch gesinnter hellenistischer Schriften, welche Kunst mit der zur perikleischen Zeit geschaffenen Kunst ineinsetzten. Außerdem vermittelt Winckelmann in seinem Kampf gegen die Gelehrten und ihre überholten Vorstellungen von der Antike ein neues humanistisches Bild, welches „die ästhetischen

---

<sup>62</sup> R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*, übersetzt von E. und M. Lohner, Darmstadt/Berlin-Spandau/Neuwied am Rhein 1959, S. 159.

<sup>63</sup> Daß Winckelmanns Begeisterung für männliche Helden- und Götterstatuen und seine männlichen Freundschaften eine homosexuelle Veranlagung verraten, ist auch anhand seines Briefwechsels zu belegen. Hierzu das Buch von P. Derks, *Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*, Berlin 1990, S. 174-231.

<sup>64</sup> Vgl. dazu H. Hatfield, *Aesthetic Paganism in German Literature. From Winckelmann to the Death of Goethe*, Cambridge/Massachusetts 1964 (besonders S. 1-32).

Kräfte auf Kosten des Staates, der Wirtschaft, der Naturwissenschaften, der Technik verselbständigt“,<sup>65</sup> eine Neigung, die im späten Humanismus immer neu auftaucht und eine begrenzte und unhistorische Schilderung der antiken Welt zur Folge hat.

Dieses Dilemma und die sich daraus ergebende schwankende Stellung zwischen Historismus und Klassizismus tritt am deutlichsten in *Geschichte der Kunst des Alterthums* zutage. Darin versucht Winckelmann als erster, die Kunst des Altertums in vier Perioden analog zu den menschlichen Lebensaltern zu gliedern. Seine Entwicklungsgeschichte des Stils kennt einen alten Stil des Anfangs; einen hohen Stil (Höhepunkt der griechischen Kunst, den die Kunstwerke des Phidias in der perikleischen Zeit markieren); den schönen Stil (4. Jahrhundert), mit dem die ersten Zeichen eines unaufhaltsamen Abstiegs auftauchen; den allmählichen Stilverfall (den Hellenismus und die römische Herrschaft, womit die Römer als unbegabte und geschmacklose Nachahmer der Griechen gelten).

Weil die gesamte Kunstgeschichte darauf hinauslaufe, das „Wunder“ der griechischen Kunstblüte zu rühmen,<sup>66</sup> vernachlässigt der Autor den Beitrag anderer Völker zur Schöpfung der griechischen Kunst. Alles Orientalische, wovon auch die griechischen Funde besonders aus den älteren Zeiten noch zeugen, wird einer Idealisierung des Griechenbildes preisgegeben und Peter Szondi zufolge „neutralisiert“. <sup>67</sup> So verdrängt Winckelmann ein wichtiges Moment der Entstehung des Klassischen, lehnt es ab, obwohl er bereits in der ersten Schrift gerade in der bekannten Formulierung der ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘, die Anwesenheit dunkler Tiefen des Meeres nicht verschwiegen hatte.

---

<sup>65</sup> H. Rüdiger, *Wesen und Wandlung des Humanismus*, 2., verbesserte Auflage, reprographischer Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1937, Hildesheim 1966, S. 171.

<sup>66</sup> Vgl. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, in: *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. 4, S. 7f.: „Die Kunst der Griechen ist die vornehmste Absicht dieser Geschichte, und es erfordert dieselbe, als der würdigste Vorwurf zur Betrachtung und Nachahmung, da sie sich in unzählig schönen Denkmalen erhalten hat, eine umständliche Untersuchung, die nicht in Anzeigen unvollkommener Eigenschaften und in Erklärungen des Eingebildeten, sondern in Unterricht des Wesentlichen bestände, und in welcher nicht bloß Kenntnisse zum Wissen, sondern auch Lehren zum Ausüben vorgetragen würden. Die Abhandlung von der Kunst der Ägypter, der Etrurier und anderer Völker kann unsere Begriffe erweitern und zur Richtigkeit im Urteil führen: die von den Griechen aber soll suchen, dieselben auf Eins und auf das Wahre zu bestimmen, zur Regel im Urtheilen und im Wirken.“

<sup>67</sup> Vgl. P. Szondi, a. a. O., S. 39.

Gerade in der *Geschichte der Kunst* gerät die Nachahmungstheorie durch Winckelmanns Geschichtsverständnis ins Wanken, denn die griechische Kunst erscheint hier als endgültig abgeschlossenes Phänomen, dessen Blüte die Nachahmungen folgender Zeiten vergeblich zu erneuern versuchten. Dieser Gipfel der Kunst war zu eng mit den politischen Bedingungen (der Entstehung der perikleischen Demokratie) und geoklimatischen Gegebenheiten verbunden, als daß sie sich auf andere Epochen übertragen ließe.<sup>68</sup>

Aber Winckelmann ist sich dessen nicht gewahr. Statt die Konsequenz zu ziehen, nämlich auf das Nachahmungsprinzip zu verzichten,<sup>69</sup> fährt er fort, dieses Prinzip normativ auszulegen.<sup>70</sup> Die Einheit von Natur und Kunst sei für die Modernen endgültig zerrissen und nur durch die Nachahmung neu zu gewinnen; ob dies überhaupt noch möglich sei, läßt der Schluß der *Geschichte der Kunst des Alterthums* allerdings bezweifeln. Die Moderne erscheint hier,

so wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wieder zu sehen, mit bethräneten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubet. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erwecket derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitz von diesen nicht würden gethan haben. Es geht uns hier vielmals, wie Leuten, die Gespenster kennen wollen und zu sehen glauben, wo nichts ist: der Name des Altertums ist zum Vorurteil geworden; aber auch dieses Vorurteil ist nicht ohne Nutzen. Man stelle sich allezeit vor, viel zu finden, damit man viel suche, um etwas zu erblicken. Wären die Alten ärmer gewesen, so hätten sie besser von der Kunst geschrieben: wir sind gegen sie wie schlecht abgefundene Erben; aber wir kehren jeden Stein

---

<sup>68</sup> Vgl. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, a. a. O., Bd. 4., S. 8: „Die Ursache und der Grund von dem Vorzuge, welchen die Kunst unter den Griechen erlanget hat, ist theils dem Einflusse des Himmels, theils der Verfassung und Regierung, und der dadurch gebildeten Denkungsart, wie nicht weniger der Achtung der Künstler, und dem Gebrauch und der Anwendung der Kunst unter den Griechen, zuzuschreiben.“

<sup>69</sup> Vgl. P. Szondi, a. a. O., S. 42.

<sup>70</sup> Zum Beispiel in den *Gedanken*, a. a. O., Bd. 1, S. 22f.: „Wenn der Künstler auf diesen Grund [die Nachahmung der Griechen, *scil.*] bauet, und sich die griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird. Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums, werden die Begriffe des Getheilten in unserer bei ihm läutern und sinnlicher machen: er wird bei Entdeckung der Schönheiten derselben diese mit dem vollkommenen Schönen zu verbinden wissen, und durch Hülfe der ihm beständig gegenwärtigen erhabenen Formen wird er sich selbst eine Regel werden.“

um, und durch Schlüsse von vielen einzelnen gelangen wir wenigstens zu einer muthmaßlichen Versicherung, die lehrreicher werden kann als die uns von den Alten hinterlassenen Nachrichten, die außer einigen Anzeigen von Einsicht, bloß historisch sind. Man muß sich nicht scheuen, die Wahrheit auch zum Nachtheile seiner Achtung zu suchen, und Einige müssen irren, damit viele richtig gehen.<sup>71</sup>

In den angeführten Zeilen wird mit dem Bild der Geliebten am Ufer der See, die ihren in die Ferne gerückten Liebhaber beschaut, die Liebe zur antiken Welt als Moment der Identifizierung und der Ferne zugleich am deutlichsten veranschaulicht. Einerseits sind die Griechen Ahnen der Deutschen, und das zeitgenössische Deutschland erscheint aufgrund einiger Gemeinsamkeiten wie zum Beispiel der extremen politischen Zertrümmerung, die von Winckelmann als eine Ursache der griechischen Blütezeit genannt wird, fast als ein neues Griechenland. Andererseits scheint Griechenland weit entfernt und entrückt wie ein Traumland vor den Augen der Modernen zu liegen und einen zeitlosen Gegenpol zu den verworrenen und erniedrigenden Zuständen der Gegenwart zu bilden. Seine Harmonie und sein Gleichgewicht werden von den modernen, zerrissenen Zeitgenossen sehnsüchtig herbeigewünscht. Die Sehnsucht nach Griechenland wird zum Kennzeichen der deutschen Klassik, wie man im folgenden sehen wird.

## 2. Lessings Antikebild

Sowohl in den *Gedanken über die Nachahmung*<sup>72</sup> als auch in der *Geschichte der Kunst* erwähnt Winckelmann die Gruppe des Laokoon (Abbildung 2) als vollkommene Verkörperung des ästhetischen Kanons der griechischen Kunst. Ohne die Schnörkel der frivolen zeitgenössischen Kunst schildere sich die Seele hier

in dem Gesicht des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlichen eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich demnach mit keiner Wut in dem Gesicht und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrey, wie Vergil von seinem Laokoons singet: Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist viel-

---

<sup>71</sup> J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, a. a. O., Bd. 6, S. 366f.

<sup>72</sup> J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung*, ebenda, Bd. 1, S. 31.

mehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen [...]. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeheilt, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktetes: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.

Die Laokoon-Gruppe, ein Werk der rhodischen Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athenodoros wird von Plinius in der *Naturalis Historia* erwähnt (*est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*).<sup>73</sup> Die Statue wurde 1506 aufgefunden und seither als Musterbeispiel klassisch-griechischer Skulpturen gepriesen, obwohl sie vom Ende des 2. Jh. v. Chr. stammt und die vatikanische Kopie wahrscheinlich auf das 1. Jh. v. Chr. zu datieren ist. Der dargestellte Mythos vom trojanischen Priester Laokoon, der die Trojaner vor dem Holzpferd warnt und deshalb von Athena mit dem Tod bestraft wird, ist sonst in der alten Kunst und Literatur nicht oft nachzuweisen, abgesehen von Vergil, *Aeneis* II 40-56, 199-227. Die Gruppe ist eine auffällig theatralische und pathetische Schilderung nach rhodischem Geschmack; hingegen entwirft Winckelmann in dem oben angeführten Zitat ein Bild stoischer Gesetzmäßigkeit angesichts des Leidens und des Todes, das alle Vorzüge der griechischen Kunst in sich vereint. Zur chronologischen Einordnung des Laokoon behauptete Winckelmann später in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, das Werk sei dem schönen Stil zuzurechnen, nicht mehr dem hohen, und begründete dies mit der sorgfältigeren Beobachtung der Haare, des Kopfes und aufgrund einiger Details des Gewands. Da aber Laokoon für Winckelmann die Verkörperung der griechischen Kunst und seiner höchsten Ideale schlechthin darstellt, werden ihm die Eigenschaften des hohen Stils weiterhin verliehen, mit einem offensichtlichen Widerspruch, den der Autor nicht bemerkt.<sup>74</sup> Dementsprechend bespricht Winckelmann die Statuengruppe des *Laokoon* im zweiten Teil seiner *Geschichte der Kunst*, überholt jedoch die in den *Gedanken*

---

<sup>73</sup> Plinius, *Naturalis Historia* XXXVI 37 (s. *Naturkunde*, Lateinisch-Deutsch, hrsg. und übers. von R. König, Darmstadt 1973-1994, S. 36).

<sup>74</sup> Der hohe Stil sucht nämlich „die Übereinstimmung der Teile immer im Sinne der vollkommenen Harmonie zu erreichen, während im schönen Stil die Anmut triumphiert und alles vermieden ist, was den Eindruck eines übergroßen Leidens erwecken könnte.“ (Horst Althaus, *Laokoon. Stoff und Form*, Bern/München 1968, S. 28) Die Grazie gilt deshalb hier als Unterscheidungskriterium zwischen den beiden Stilen und bestimmt die Eigenart des schönen Stils, nämlich den Versuch, die hohen, den Idealen entsprechenden Schönheiten „näher zur Natur zu führen“ und ihnen Mannigfaltigkeit zu verleihen.

vertretenen Ansichten über dieses Kunstwerk, indem er diesmal den Akzent eher auf die innere, aber physisch durch das Spiel der Muskeln und die Bewegung der Nerven ausgedrückte Spannung als auf die stoische Gesetzmäßigkeit legt.

Lessing (1729-1781) verfaßte seine Abhandlung *Laokoon* im wesentlichen zwischen Ende 1762 und 1765, aber das Werk erschien erst 1766. Die ästhetischen Betrachtungen, die Winckelmann bei der Schilderung Laokoons und dessen stoischen Schönheit in den *Gedanken* formuliert hatte, bilden ohne Zweifel den zumal polemischen Anlaß des Werkes.<sup>75</sup> Winckelmanns *Geschichte der Kunst* wurde fast gleichzeitig veröffentlicht<sup>76</sup> und Lessing mußte gelesen und zur Kenntnis genommen haben, daß Winckelmann sein Urteil über die Gruppe teilweise revidiert hatte.<sup>77</sup>

Lessings Buch wendet sich somit gegen Winckelmanns These, der Schmerzensschrei Laokoons werde aus normativen Gründen (und zwar dem Postulat der edlen Einfalt und der stillen Größe gemäß) zum Seufzer gedämpft. Lessing geht von einem Vergleich zwischen der Vergilstelle und der Statue aus, ein Verfahren, das seit der Antike schon mehrfach Anwendung gefunden hatte, um die Grenzen zwischen den Künsten zu definieren. Lessings Vorhaben wird außerdem durch den Untertitel *Über die Grenzen der Malerei und der Poesie* präzisiert: Die Abgrenzung der beiden Gattungen erfolgt durch die endgültige Aufhebung des Diktats *ut pictura poesis*. „Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet“ hieß es bei Winckelmann, aber Lessing belegt, daß der sophokleische Held schreit und dem Jammer freien Lauf läßt, ganz wie die homerischen Helden:

Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer großen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in diesem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen anderen Grund haben, warum er hier von sei-

---

<sup>75</sup> In der Vorrede spricht Lessing von seinem Werk als „zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen“, in: G. E. Lessing, *Werke*, hrsg. von H. G. Göpfert, 8 Bde., München 1970-79, Bd. 6, S. 11.

<sup>76</sup> Vgl. den Anfang des Kapitels 26, ebenda, S. 166: „Des Herrn Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben.“

<sup>77</sup> J. J. Winckelmann, *Geschichte des Kunst des Alterthums*, a. a. O., Bd. 6, S. 16ff.

nem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehhet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.<sup>78</sup>

„Lessings mit rationalistischen Mitteln gefundener Einwand bedeutete nicht weniger als einen Stoß in das eigentliche Herzstück von Winckelmanns Lehre vom Griechentum.“<sup>79</sup> Die Griechen hätten kein Verbot über den Ausdruck von Schmerz verhängt. Ein Vergleich zwischen Laokoon und Philoktet zeige indessen, daß die Behauptung, einer leide wie der andere, falsch sei. Zweifellos seien Schönheit und ihre Nachahmung das höchste Gesetz der bildenden Künste bei den Griechen gewesen, das man nicht mit der Darstellung des Leidens habe beeinträchtigen dürfen. Aber was auf die bildenden Künste zutreffe, dürfe nicht ohne weiteres auf die Literatur, welche die Schönheit auf andere Weise zum Ausdruck bringen kann, übertragen werden. Die Darstellung des Schmerzens paßt ins Bild hoher und ganzheitlicher Menschlichkeit und Natürlichkeit, die das Kennzeichen der griechischen Seele bilden.

„Mit ihm [Lessing *scil.*] ist ebenso der Gedanke von der unendlichen Überlegenheit des Griechischen gegenüber dem Römischen, [...] empfindlich getroffen.“<sup>80</sup> Im Unterschied zu der in Deutschland von Winckelmann eingeleiteten Homer-Rezeption entwickelt Lessing seinen Grundbegriff der Poetik am Leitbild Vergils; obwohl er Homer preist und als Vorbild hinstellt (zum Beispiel bei der Beschreibung Helenas in der Ilias), lehnt er die römische Antike und ihre Vermittlung durch die französische Kultur (vor allem Dubos und Diderot) nicht ab.<sup>81</sup> Durch den Vergleich zwischen der Laokoon-Episode bei Vergil und der Statue kann der Verfasser das Prinzip der Eigenständigkeit der Künste, besonders der Literatur, gegenüber den bildenden Künsten formulieren. Die bildenden Künste seien Winckelmann zufolge dem Gesetz der Schönheit verpflichtet, und müßten ein ästhetisches Vergnügen hervorrufen: Folglich dürfe der steingehauene Laokoon nicht schreien. Nicht so die Literatur. Ein weiteres, noch wichtigeres Kriterium, welches die Dichtkunst von den bildenden Künsten unterscheidet, ist ihr Verhältnis zu Raum und Zeit. Die Plastik könne keine Zeitabfolge oder Wandlung der Natur darstellen,

---

<sup>78</sup> G. E. Lessing, a. a. O., Bd. 6, S. 16.

<sup>79</sup> H. Althaus, a. a. O., S. 37.

<sup>80</sup> Ebenda.

<sup>81</sup> Hierzu die Abhandlung von V. Riedel, *Lessing und die römische Literatur*, Wei-

sondern nur den günstigsten Augenblick. Im übrigen solle sie der Phantasie freien Raum lassen.<sup>82</sup> Der Ausdruck der heftigsten Schmerzen würde die Wahl des ungünstigsten Augenblicks bedeuten, in dem die Schönheit, das Grundgesetz der bildenden Künste, verzerrt wäre.

Hingegen sei die Dichtkunst weder dem Augenblick noch dem Schönheitsimperativ verpflichtet. Ihr sei desweiteren möglich, durch Sukzessivität erzählerische Inhalte auszudrücken, die nicht unbedingt schön sein müssen. Deswegen könne Vergil seinen Laokoon schreien lassen. Dieser Schrei füge sich in eine Zeitfolge ein, in der der Schrei nur eine Episode ist.<sup>83</sup> Lessings Absicht zielt darauf, die Malerei der Dichtkunst unterzuordnen. Diese Überzeugung wird mit der Behauptung begründet, daß „die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag, daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vor zu ziehen.“<sup>84</sup>

---

mar 1976.

<sup>82</sup> Vgl. G. E. Lessing, a. a. O., Bd. 6, S. 25: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Malerei insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“

<sup>83</sup> G. E. Lessing, a. a. O., S. 102f.: „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mitteln oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei..

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

[...] Die Malerei kann in ihrer koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das vorhergehende und folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenigen wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welche sie ihn braucht.“

<sup>84</sup> Ebenda, S. 68.



Im Hinblick auf die Stellung des *Laokoon* im Rahmen der deutschen Antikerezeption und auf Lessings Verhältnis zu Winckelmanns Philhellenismus ist nun von Belang, daß Begriffe und Theorien wie diejenigen der eigenständigen Bereiche der verschiedenen Künste oder der Überlegenheit der Literatur am Beispiel der Antike entwickelt werden und von Lessings intensiver Rezeption des klassischen Erbes zeugen. Lessings Annäherung an die antike Welt und sein Philhellenismus sind von denen Winckelmanns verschieden: Winckelmanns sinnliche Erfahrung des Griechentums und sein Glaube an die edle Einfalt und stille Größe als Grundgesetz der Kunst sind Lessing im Grunde genommen fremd. Zwar stimmen die beiden in vielen wichtigen Punkten überein, wie zum Beispiel der Vorbildlichkeit der Griechen oder dem direkten, nicht von höfischer Tradition überlagerten Zugang zu den alten Quellen. Aber, „wo Winckelmann von der griechischen Kunst zum griechischen Leben weiterging und somit der Antike einen *unmittelbaren* Leitbildcharakter verlieh, dort blieb Lessing in der Regel bei der Analyse der Kunst stehen, wurde das Altertum nur zum *mittelbaren* Leitbild – nämlich durch das Medium der Kunst.“<sup>85</sup>

Lessings Antikerezeption ist auch der römische Zug nicht fremd, obwohl sie im Laufe der Zeit dem Griechischen einen immer größeren Raum zuerkannt hat. Anlaß dafür war Lessings unermüdliche Suche nach dem Ursprung der literarischen Gattungen. Im Bereich der lateinischen Philologie hat er viel Wichtiges geleistet, wie seine Martial-Studien beweisen. Gewiß, im *Laokoon* wird Homer immerhin gegenüber dem „höfischen“ Vergil bevorzugt, aber wichtige Interpretationsansätze zu diesem und anderen lateinischen Dichtern (wie Terenz) sind im Buch eingestreut.<sup>86</sup>

Lessings Annäherung an die Antike zeichnet sich gegenüber Winckelmann dadurch aus, daß sie auf philologischen Grundlagen beruht. „Hier müssen Beweise aus den Büchern mehr gelten, als der Augenschein“, heißt es an einer Stelle der *Briefe antiquarischen Inhalts*.<sup>87</sup> Er legt nicht so viel Wert auf die Anschauung, und

---

<sup>85</sup> V. Riedel, „Winckelmann und Lessing. Gemeinsamkeiten und Unterschiede im klassischen deutschen Antikebild“, in: *Literarische Antikerezeption*. Aufsätze und Vorträge, Jena 1996, S. 101.

<sup>86</sup> Dazu ist anzumerken: Bei Lessing sind zwei Phasen der Antikerezeption nachweisbar. In seinen frühen Arbeiten beschäftigt er sich ausschließlich mit römischen Autoren wie Plautus, Horaz und Seneca. Mit den Aufsätzen *Abhandlung über die Fabel* (1759), *Laokoon* und *Hamburgische Dramaturgie* fängt er an, seine Aufmerksamkeit vorwiegend den Griechen zu schenken.

<sup>87</sup> G. E. Lessing, 26. *Antiquarischer Brief*, in: *Werke*, a. a. O., Bd. 6, S. 271.

darüber hinaus hat er immer versucht, Kunstprobleme antiquarisch zu lösen.<sup>88</sup> Kunstwerke seien dazu geschaffen, um „nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholter maßen betrachtet zu werden.“<sup>89</sup>

Ihm war auch Winckelmanns „spekulativer“ Enthusiasmus verdächtig, seine rauschhafte Einstellung zu Kunstwerken, seine Erfahrung der griechischen Kunst als Offenbarung. Lessing hat seine Aufgabe eher darin gesehen, *fermenta cognitionis* zu streuen. „Ihn faszinierte die *Realität* der Antike; ihre Grausamkeit, die sich in römischen Gladiatorenspielen manifestierte, nicht anders als jene Natürlichkeit – Natürlichkeit gegenüber dem Schmerz und dem Tod –, die er, in der ihm eigenen Form kritischer Gegenüberstellung, mit Phänomenen der eigenen Zeit konfrontierte.“<sup>90</sup> Mit diesen Worten meint Walter Jens das neue, keineswegs stoische, sondern menschliche Bild, welches Lessing von den Alten vermittelt, ein Bild, das sich von dem idealisierenden und normativen Winckelmanns beträchtlich unterscheidet.

Die Ablehnung des stoischen Menschenbildes und die Vorliebe für eine natürliche Äußerung des Leidens, die sich am Beispiel der Helden von Homer und Sophokles zeige, ist auch als Protest gegen die höfischen Konventionen zu verstehen, die die Gefühle unterdrücken, derer sich die Griechen nie geschämt hätten. Hier spiegelt Lessing mehr als Winckelmann das zunehmende Bewußtsein des aufsteigenden Bürgertums wider, das auch in seiner Theatertheorie aufzufinden ist: Das Interesse für das Theater regt seinerseits Lessings Beschäftigung mit der antiken Tragödie und Komödie an.

Die Grenzen von Lessings Klassizismus liegen jedoch in seiner noch starken Abhängigkeit von den antiquarischen Studien: Die Untersuchung der alten Monumente setzt immer in erster Linie eine Beschäftigung mit den literarischen Quellen voraus, die sie erwähnen; der Umgang mit den schriftlichen Quellen ersetzt die direkte Anschauung von Denkmälern, Statuen und anderen antiken Kunstgegenständen.

---

<sup>88</sup> Ein Beispiel dafür bieten die letzten Kapitel des *Laokoon* (26-29), in denen die von Winckelmann vorgeschlagene Datierung der Gruppe durch antiquarische Argumente widerlegt wird: „Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Künste vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet.“ In: *Laokoon*, a. a. O., S. 166.

<sup>89</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>90</sup> W. Jens, „Lessing und die Antike“, in: *Zur Antike*, München 1978, S. 101.

den oder geht dieser voraus. Trotzdem gelingt es Lessing, über die antiquarischen Studien seiner Zeit hinauszugehen, indem er versucht, in Anlehnung an die Antike Regeln und Theorien der modernen Kunst besser zu definieren und zu formulieren.<sup>91</sup> Er wollte „Finder und kein Erfinder“ sein, „bestätigen, nicht umkehren oder widerlegen.“<sup>92</sup> Es geht für ihn um Rettung und Erneuerung, um Tradition und Kontinuität. Damit die literarischen Quellen aus dem Altertum ihre Leitungsfunktion für die Moderne weiterhin bewahren, müssen sie durch die Akribie eines philologischen Umgangs mit ihnen richtig studiert und verstanden werden. Erst die alten Texte in ihrer seit Jahrhunderten überlagerten Tradition verstehen, dann sie von Verkrustungen befreien und damit ihr Nachleben gewähren – dieses Verfahren nennt Jens in seinem Lessing gewidmeten Beitrag „verbessern“:<sup>93</sup> „Dem Abgegriffenen durch Umfiguration und verfremdende Pointierung neue Anschaulichkeit zu verleihen, um so Historisches wortwörtlich zu präsentieren.“<sup>94</sup>

Ein treffendes Beispiel dafür ist die kleine Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769), deren Bedeutung erst im Kontext der Polemik gegen Klotz, einen Gelehrten, der schon in den *Briefen antiquarischen Inhalts* heftig angegriffen wurde, ersichtlich wird.<sup>95</sup> Das Thema dieser Abhandlung war schon in einer Fußnote des *Laokoon* angedeutet, deren Inhalt von Klotz in Zweifel gestellt wurde. Hier versucht Lessing anhand einer Stelle von Homer II.  $\Pi$  681-682<sup>96</sup> ein neues Bild des Todes zu entwerfen: Der Tod sei als Bruder des ähnlich dargestellten Schlafs zu betrachten und werde in der Antike nicht wie ein schreckliches Gerippe, sondern wie ein Jüngling mit einer gesenkten Fackel dargestellt. Lessing konnte sich auf Winckelmann stützen, der sich ebenfalls mit dieser Frage auseinandergesetzt hatte. An einer Stelle der *Vorrede zur Geschichte der Kunst des Alterthums*, auf die Lessing eingeht, heißt es eindeutig, das Genienpaar an den alten Urnen sei mit den

---

<sup>91</sup> Vgl. V. Riedel, „Winckelmann und Lessing“, a. a. O., S. 105: „Die Antike ist für ihn in erster Linie das Reservoir ästhetischer Gesetze.“

<sup>92</sup> W. Jens, a. a. O., S. 102.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 103.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>95</sup> Vgl. G. E. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*, Vorrede, a. a. O., Bd. 6, S. 407ff.

<sup>96</sup> Hier befiehlt Zeus Apollon, die Leiche des gefallenen Sarpedon zu betreuen. Sie wird den Gebrüder Hypnos und Thanatos übergeben, damit der Tote in seiner Heimat Lykien sein Grab erhalte.

Zwillingsbrüdern Schlaf und Tod identifizierbar.<sup>97</sup> Später hat Winckelmann derartige Darstellungen ausschließlich als Schlafallegorien gedeutet.<sup>98</sup> Lessing konnte an Winckelmans Gedanken anknüpfen, die viel von seiner eigenen Auffassung vorwegnehmen. Nun hat sich Winckelmann nicht besonders für dieses Thema interessiert, das er nur lapidar an entlegenen Stellen aufgreift. Darüber hinaus hält er noch an der Idee fest, daß der Tod nur als Gerippe vorstellbar sei, in offensichtlichem Widerspruch zu seiner Auffassung der griechischen Heiterkeit. Die Alten haben nur dieses Bild gekannt, meint Winckelmann in der *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung*<sup>99</sup> und führt eine Stelle aus Petrons *Cena Trimalchionis* als Bestätigung an.<sup>100</sup> Die Annahme, daß die Alten, obgleich selten, die furchterregende Gestalt des Skeletts verwendet haben, verfinstert Winckelmans heiteres Griechenbild: Es ist für ihn „zwar eine Selbstverständlichkeit, andererseits auch eine Verlegenheit“,<sup>101</sup> ein Überrest aus dem schrecklichen und schönheitsfeindlichen christlichen Mittelalter, das sich mit dem Humanismus gar nicht in Einklang bringen läßt.<sup>102</sup> Erst mit Lessings Interpretation wird diese letzte Spur des Häßlichen aus der antiken Kunst und Weltanschauung getilgt, werden Grenzen zwischen der christlichen, mittelalterlichen und der klassischen, neuen Zeit gezogen.

Die moderne Philologie hat festgestellt, daß Lessings Deutung des Todes nicht haltbar ist. Es ist bewiesen, daß Lessing einen der wichtigsten Belege für seine Theorie, nämlich den Ausdruck ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας in

---

<sup>97</sup> J. J. Winckelmann, *Vorrede*, a. a. O., Bd. 3, S. 20.

<sup>98</sup> So zum Beispiel in *Versuch einer Allegorie*, ebenda, Bd. 9, S. 138, wo die Rede vom Schlaf ist: „Es wird auch der Schlaf durch einen jungen Genius vorgestellt, welcher sich auf eine umgekehrte Fackel stützt, wie er also mit der Überschrift: SOMNO, auf einem Grabsteine in dem Palaste Albani stehet, nebst dessen Bruder, dem Tode, mit dem Homerus zu reden; und eben so abgebildet stehen diese zween Genii an einer Begräbnisurne in dem Collegio Clementino zu Rom.“

<sup>99</sup> Ebenda, Bd. 1, S. 162f.

<sup>100</sup> Petroni Arbitri Satiricon XXXIV. Beim Auftritt eines silbernen Skeletts an der Tafel Trimalchions fängt der Gastgeber an, die Vergänglichkeit des Menschen zu beklagen und infolgedessen die Gäste aufzufordern, das Leben einfach zu genießen („sic erimus cuncti, postquam nos aufert Orcus/ ergo vivamus dum licet esse bene“). Petronius meint aber mit dem Skelett keine Allegorie des Todes, sondern nur den toten Menschen.

<sup>101</sup> L. Uhlig, „Wie die Alten den Tod gebildet haben. Das Bild des Todesgenius bei Winckelmann, Lessing und Herder“, in: *Lessing Yearbook* 6 (1974), S. 16.

<sup>102</sup> So sind auch Winckelmans Versuche zu verstehen, andere Darstellungen des Todes, wie zum Beispiel eine Rose oder Aurora, die ein Kind in den Armen forträgt, vorzuschlagen.

Pausanias' Beschreibung der Kypseloslade im Heraion, falsch übersetzt und gedeutet hat.<sup>103</sup>

Davon abgesehen bleibt dem Aufsatz aber das Verdienst, einen zuvor unbekanntem ikonographischen Typus bestimmt zu haben und das Wort „Genius“ in der deutschen Sprache eingebürgert zu haben, allerdings mit einer Bedeutung, die der ursprünglichen römischen nicht entspricht, sondern dem damals gängigen Gebrauch von Engel.<sup>104</sup> Dieser ikonographische Typus sollte einen großen Erfolg in der zeitgenössischen Literatur haben. Darin, nicht etwa in den hinfälligen antiquarischen Details, besteht die Wichtigkeit des Aufsatzes.

„Lessings Schrift ist einer der Gründungstexte der neuen Ästhetik und der deutschen klassischen Literatur.“<sup>105</sup> Sie hat das „aufgeklärte“ Bild des Todes vermittelt, das der Zeit angemessen erschien. Weil die griechische Kunst die Darstellung des Häßlichen immer vermieden hatte, sollte auch das Bild des Todes schön sein. Eine neue Ästhetik wird begründet, die den Triumph des Schönen feiert und das Leben verschönert, indem sie es von Todesangst und Häßlichkeit befreit. Der aufgeklärte Mensch beansprucht die Ebenbürtigkeit des Diesseits mit dem Jenseits, fordert eine

---

<sup>103</sup> Paus. V 18, 1. Dort beschreibt Pausanias das Heraion und seine Schätze, unter denen die Kypseloslade. Das erste Bild des zweiten Streifens zeigt eine Frau, die in ihrem rechten Arm einen schlafenden weißen Knaben hält, im linken einen schwarzen, καθεύδοντι ἐοικότα, der zu schlafen scheint: der Autor setzt hinzu ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας. Lessing übersetzt diesen Ausdruck mit „über einander geschlagene Füße“ und meinte damit die gewöhnliche Pose des Todes- und des Schlafesgenius. Diese griechische Stelle ist wahrscheinlich falsch überliefert worden; aber Lessings Übersetzung ist unhaltbar, weil διεστραμμένους τοὺς πόδας wie ähnliche Redewendungen (δίστροφος τοὺς πόδας, Poll. V 62) verrenkte Beine bezeichnet, vgl. Blümmers Pausanias-Kommentar ad loc. Die krummen Beine sind auf ägyptische Darstellungen der apotropäischen Patäken zurückzuführen. Man muß aber hier vielleicht annehmen, daß Pausanias eine Einzelheit der archaischen Darstellungsweise, d. h. die Körperverdrehung, beschreibt. Hierzu Lesky: „Thanatos“, in: RE, Reihe 2, Halbbd. 9, Sp. 1245-1268.

<sup>104</sup> Das Wort „genius“ stammt von dem lateinischen „gignere“ und dem griechischen γίγνομαι. Die alten Quellen geben vielfache, aber vage und unbestimmte Bezeichnungen des Genius und seiner Aufgaben. Dem lateinischen Genius kann der griechische Daimon gleichgesetzt werden. Er ist im Zusammenhang mit der genealogischen Festlegung zu sehen, und so breit auch sein Bedeutungsfeld sein mag, hat er insgesamt die Aufgabe, den Menschen von der Geburt bis zum Tod zu begleiten. Hierzu der Aufsatz von W. Schmidt-Dengler, *Genius*. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit, 1. Auflage, München 1978, bes. S. 23-30 und 114-134 (über die nachhaltige Rezeption der Theorien Lessings).

<sup>105</sup> P. H. Neumann, „Die Sinnggebung des Todes als Gründungsproblem der Ästhetik. Lessing und der Beginn der Moderne“, in: Merkur 34 (1980), S. 1076.

Unabhängigkeit des Menschen in der Welt und eine Religion der Vernunft und der Schönheit, wie im Schluß der Abhandlung zu lesen ist:

Es ist gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte, ohne Offenbarung, schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre also zwar vermutlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend sein könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes: und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.<sup>106</sup>

Die mit der Vernunft übereinstimmende Natürlichkeit der griechischen Todesvorstellung ist mit der christlichen kaum zu vereinbaren: Natürlichkeit, Vernunft und Schönheit, die Lessing der griechischen Welt zuordnet, gehören zusammen; damit ist die Konstellation der Goethezeit und der Weimarer Klassik bereits konstituiert und die pädagogische Sendung der Kunst umrissen. Diese Verschönerung des Todes sollte sich freilich später als ‚Täuschung‘, als ‚Verdrängung‘ herausstellen. Das heitere und sanfte Bild Griechenlands rückt in immer weitere Ferne und erscheint der Zerrissenheit der Moderne entgegengesetzt. Dieser Kontrast wird nicht zuletzt von der Weimarer Klassik thematisiert.

---

<sup>106</sup> G. E. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*, a. a. O., S. 462.

### 3. Weimarer Klassik: Mythos und Legende

Einer der nachhaltigsten, aber auch problematischsten Begriffe der Literaturgeschichte ist zweifellos die ‚deutsche Klassik‘.<sup>107</sup> Die Historisierung dieses *Terminus*, die in den letzten dreißig Jahren eingesetzt hat,<sup>108</sup> hat zu grundlegenden Revisionen dieses Begriffs geführt, dem man erst seit den euphorischen Gründerjahren (1887, in Otto Harnacks *Goethe in der Epoche seiner Vollendung*) begegnet und dessen Bedeutung nur im Zusammenhang mit dem Nationalbewußtsein des Bildungsbürgertums jener Zeit zu erschließen ist.

‚Classicus‘, etymologisch gesehen, bedeutet „die römischen Bürgerklassen betreffend“; nur bei einem späten Gelehrten aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. namens Aulus Gellius läßt sich der Begriff in Bezug auf einen Musterautor nachweisen.<sup>109</sup> Gellius hält den für einen Musterschriftsteller, der am besten dem grammatischen Kriterium der Sprachrichtigkeit entspricht, und ist weit davon entfernt, ihm jegliche besondere Vorbildlichkeit beizumessen.<sup>110</sup> Der moderne Gebrauch des Wortes

---

<sup>107</sup> Zum Thema s. die im Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32 (1988) veröffentlichten Beiträge: V. Lange, „Weimarer Klassik‘: Epochenbezeichnung oder originäre Denkform?“, S. 349-357; H.-G. Werner, „Literarische Klassik in Deutschland? Thesen zum Gebrauch eines Terminus“, S. 358-366; T. J. Reed, „Die Geburt der Klassik aus dem Geist der Mündigkeit“, S. 367-374 und der sich darauf beziehende Artikel von V. Zmegac, „Zur Klassik-Diskussion: Terminologische Fragen und kein Ende“, ebenda, 33 (1989), S. 400-408.

<sup>108</sup> Unter den unzähligen Veröffentlichungen zum Thema seien hier besonders genannt: R. Grimm/J. Hermand (Hrsg.), *Die Klassik-Legende*, Frankfurt a. M. 1971; H. O. Burger (Hrsg.), *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, Darmstadt 1972; K. O. Conrady (Hrsg.), *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, Stuttgart 1977; D. Borchmayer, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Studienausgabe, 2. Auflage, Weinheim 1998.

<sup>109</sup> Noctes Atticae XIX 8, 15. Bei der ausführlichen Behandlung der Frage, ob man *quadriga* und *arena* im Plural oder im Singular gebrauchen soll, stellt Gellius fest: „E cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsi-  
duusque aliquis scriptor, non proletarius“.

<sup>110</sup> Vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Auflage, Tübingen/Basel 1993, S. 14-275. Das heißt jedoch nicht, daß die Griechen und Römer keine Auszeichnung bestimmter Autoren kannten; die Herausbildung eines Kanons ist der entscheidende Faktor für die Überlieferung der noch heute erhaltenen Werke der Antike. Schon zur Zeit von Aristophane (*Frösche*) ist ein solches Verfahren zu belegen; die Alexandriner waren jedoch die ersten, die einen Kanon von mustergültigen Schriftstellern systematisierten, in welchen Zeitgenossen normalerweise keine Aufnahme fanden. Die Tendenz, Listen nachahmungswürdiger Schriftsteller herauszustellen, setzte aber besonders zur Zeit des Hellenismus und der zweiten Sophistik mit dem zunehmenden Gewicht der rhetorischen Bildung ein. Dazu P. Weitmann, „Die Problematik des Klassischen als Norm und Stilbegriff“, in: *Antike und Abendland* 35 (1989), S. 150-186.

‚Klassik‘ oder ‚klassisch‘ scheint so letztendlich auf einem Mißverständnis zu beruhen. Erst ab dem Mittelalter – je weiter die Antike zeitlich in die Ferne rückt – wird die griechisch-römische Zeit zum Vorbild und zur Leitinstanz der Moderne, so daß ‚klassisch‘ die ursprünglich fremde Bedeutung von ‚antik‘ übernimmt. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts fing man in Deutschland allmählich an, die erstklassigen Schriftsteller einer Nation als klassisch zu bezeichnen, wobei ihre Mustergültigkeit an der Übereinstimmung mit den griechischen und lateinischen Vorbildern gemessen wurde. Eben durch diese Besonderheit zeichnet sich die deutsche Klassik im Vergleich zu anderen als ‚klassisch‘ bezeichneten Epochen in Europa aus, die nicht eine besondere Nähe zum antiken Erbe beanspruchen oder programmatisch das antike Vorbild in der eigenen Epoche zu vergegenwärtigen versuchen.<sup>111</sup>

Im Gegensatz zur ‚deutschen Klassik‘ ist im folgenden von der ‚Weimarer Klassik‘ die Rede, um die Tatsache hervorzuheben, daß die Prämissen dieses Klassizismus nicht verabsolutiert werden dürfen und daß sie auch zur Zeit ihrer Erscheinung kein Primat im deutschen Kulturraum beanspruchen konnten. Die ‚Weimarer Klassik‘ war nur eine Strömung unter vielen anderen, die damals in den Vordergrund rückten, und ihre Wirkung war zudem ziemlich begrenzt, wie aus den *Xenien* deutlich zu entnehmen ist, denn die Mehrheit der des Lesens überhaupt Kundigen fand ihr Vergnügen nach wie vor hauptsächlich an Produkten der ‚Trivilliteratur‘. Man muß auf diesen Widerspruch zwischen kleinen Zirkeln von Lesern und dem Glauben an universell begriffene Humanität und Bildung verweisen, um sich einem Aspekt der Dialektik anzunähern, die dieses Phänomen prägt.

Dialektisch ist ebenfalls das Verhältnis, welches die ‚Weimarer Klassik‘, d. h. konkret: Goethe, Schiller und der sich um sie in Weimar scharende ‚Kreis‘ mit der politischen Realität unterhält. „Die ‚gemeinschaftliche Arbeit‘ stellt sich als eine Koalition im Zeichen politischen Desengagements vor dem Hintergrund der Fran-

---

<sup>111</sup> Vgl. R. Wellek, „Das Wort und der Begriff ‚Klassizismus‘ in der Literaturgeschichte“, in: Schweizer Monatshefte 45 (1965/66), S. 154-173. Einer der ersten, das Adjektiv ‚klassisch‘ in diesem Sinn zu verwenden, ist der oft mißverständene Gottsched, was bestätigt, daß die Klassik „nicht als literarische Revolution“ zu begreifen ist, „sondern nur als Übersteigerung längst herrschender Ansichten, die in ihr freilich auf einen äußersten Höhepunkt gebracht und in subtiler Differenzierung erscheinen.“ In: H. Kopmann, „Zur Entwicklung der literaturtheoretischen Position in der Klassik“, in: K. O. Conrady (Hrsg.), a. a. O., S. 33.



zösischen Revolution dar.“<sup>112</sup> Das epochale Ereignis der Revolution, welche die deutsche intellektuelle Welt weitgehend überrascht hatte, wurde am Anfang von den meisten Intellektuellen, unter anderen auch von Schiller, hoch gefeiert und schien den Anbruch eines neuen Zeitalters zu bedeuten. Sie stieß aber nach der *Terrreur*-Zeit und den ersten Auseinandersetzungen mit den deutschen Staaten bald auf fast allgemeine Ablehnung. Die Revolution, sei es, daß sie blinde Begeisterung erregte oder Schrecken und Furcht auslöste, blieb insgesamt für die deutschen Intellektuellen ein irrationales Phänomen, eine gewalttätige Kraft, die den Naturkatastrophen gleichte und als solche sich den Versuchen entzog, sie durch staatstheoretische Überlegungen zu begreifen.<sup>113</sup>

Dank des Friedens am Ende des Jahres 1796 konnte Weimar aber einen Sonderstatus behalten, der sie in einem von Kriegen verwüsteten Europa zu einem Zentrum der deutschen Kultur machte. Der verhaßte deutsche Partikularismus als Symbol der deutschen *Misère*, dessen Ende die deutschen Intellektuellen sich von der Revolution erhofft hatten, erwies sich hier als Nährboden der Klassik und der dazugehörigen Ideale von Humanität, Bildung und Kosmopolitismus, und schien eine Parallele zu der politisch gespaltenen, aber kulturell hochrangigen Situation der griechischen *poleis* zu bieten.<sup>114</sup> Eben dieser Partikularismus erstickte jedoch die Hervorbringung einer ‚deutschen‘ Klassik im Sinn von ‚national-mustergültiger‘ Literatur im Keim, setzte sie doch die Einheit und einen hohen Kulturgrad der ‚Nation‘ voraus, also eine funktionierende Kommunikationsgemeinschaft, wie sie nur durch eine deutsche ‚Französische Revolution‘ herstellbar schien. In dieser Hinsicht erscheint das vielzitierte Geständnis Goethes im *Literarischen Sansculot-*

---

<sup>112</sup> D. Borchmeyer, a. a. O., S. 247.

<sup>113</sup> Vgl. H. Koopmann, *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter*. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840, Tübingen 1989, S. 1-12. Dazu auch: E. Fehrenbach, a. a. O., S. 56ff. und I. Stephan, „Kunststeppe“, in: W. Beutin [u.a.] (Hrsg.), a. a. O., S. 154ff.

<sup>114</sup> Dazu schreibt G. Baioni (*Classicismo e rivoluzione*. Goethe e la rivoluzione francese, Neapel 1969, S. 181): „Goethe e Schiller potevano certo sublimare l’impotenza politica della Germania in una dimensione storica di ideale apoliticità in cui fosse possibile conservare una intatta immagine dell’uomo messa in pericolo dalle forze centrifughe della storia. Ma dovevano anche accettare come condizione preliminare di quel loro programmatico impegno del disimpegno estetico il particolarismo della vecchia Germania feudale.“

tismus völlig berechtigt: „Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten“.<sup>115</sup>

In dieser hochpolitischen Dimension liegt der wesentliche Unterschied zwischen der deutschen Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe der Antike und anderen europäischen Ländern, wo es im wesentlichen darum ging, stilistische und formale Fragen durch diese Konfrontation besser zu definieren. Hierzulande handelte sich um „ein Problem des Lebensgefühls“,<sup>116</sup> wie es sich am Beispiel von Winckelmanns Biographie deutlich demonstrieren läßt.

Im Mittelpunkt der sogenannten ‚Weimarer Klassik‘ steht die Zusammenarbeit zwischen Goethe und Schiller in einem Zeitabschnitt, der ungefähr von 1790 bis 1805 reicht und nur eine Phase ihrer Denkens und Schaffens darstellt. Diese Periodisierung darf jedoch nicht absolut gesetzt werden. So sollte die Weimarer Klassik auch Goethes italienische Reise noch umfassen. Die ‚klassische Epoche‘ ist eigentlich als eine Zuspitzung der ununterbrochenen, sich über ein Jahrhundert erstreckenden Reflexion über das Wesen der antiken Kultur, über die Kunst, die Natur und die Möglichkeiten der Entstehung einer deutschen Nationalliteratur anzusehen, deren Anfänge bis Gottsched zurückreichen. Selbst das Wort ‚klassisch‘ hat bei Goethe und Schiller keine konsistente Bedeutung, geschweige denn, daß es zur Formulierung einer entsprechenden Theorie gekommen wäre. Aus manchen Äußerungen Goethes und Schillers zum Thema läßt sich entnehmen, daß ‚klassisch‘ „als verdeutlichendes und besonderes Synonym für ihren, jeweils verschiedenen Grundbegriff vollendeter Kunst und Dichtung in dieser Zeit angewendet wird“.<sup>117</sup>

1786 brach Goethe nach Italien auf, nachdem er sich in den vorhergehenden Jahren entschieden hatte, nach Weimar zu ziehen und sich dort an der Verwaltung des winzigen Herzogtums zu beteiligen. Die Entscheidung, sich einen politischen Handlungsraum zu verschaffen, weit davon entfernt, einem Verrat des *Sturm und Drangs* gleichzukommen, hatte ihm die konkrete Gelegenheit an die Hand gegeben, aus der Schwärmerei jener Bewegung auszubrechen, und war aus der Perspektive

---

<sup>115</sup> J. W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hrsg. von K. Richter [u. a.], München 1985ff., Bd. IV/2, S. 17 (In folgendem als MA, Band- und Seitenzahl zitiert).

<sup>116</sup> P. Weitmann, a. a. O., S. 159.

<sup>117</sup> M. L. Baeumer, „Der Begriff ‚klassisch‘ bei Goethe und Schiller“, in: R. Grimm/J. Hermand (Hrsg.), a. a. O., S. 24.

des Bürgers der Freien Reichsstadt Frankfurt, die auch mitverantwortlich für seine heftige Ablehnung der Revolution sein sollte, durchaus verständlich gewesen: „Bürgertum hieß hier [in Frankfurt] Kompromiß mit Adel und absolutistischen Souveränen, deren höfisch aufwendiger Lebensstil als Absatzsphäre für Handel und Produktion unentbehrlich schien.“<sup>118</sup> Der Bürger Goethe entzieht sich der Ohnmacht der *Stürmer* und der deutschen Intellektuellen im allgemeinen, indem er ‚politisch‘, das heißt in der dem Adel zugeordneten Sphäre handelt. Diese Tätigkeit in einem so kleinem Staat förderte aber nicht gerade das künstlerische Schaffen und führte zu der Entscheidung, nach Italien zu fahren. Das Erlebnis dieses ‚klassischen‘ Landes, wo sich auch Winckelmann aufgehalten hatte, ist aufschlußreich für seine ‚Klassik‘-Auffassung: Das Adjektiv fällt zum ersten Mal in der *Italienischen Reise* im Sinn von ‚antik‘, aber nicht in bezug auf Kunst oder auf Literatur, sondern auf die Orte antiker Kämpfe oder auf die Geologie.<sup>119</sup> Was Goethe in Italien sinnlich und geistig erlebt, ist die Gegenwart der klassischen Kunst auf klassischem Boden und daraus „ergibt sich ihm das superlative, für alle Zeit geltende Maß des Klassischen: das Große, das hier war, ist und sein wird“,<sup>120</sup> wie sich auch aus den Urteilen über Raphaels Werk im Vatikan entnehmen läßt.<sup>121</sup> Die Berührung mit klassischer Kunst und Literatur auf dem klassischen Boden setzt zudem beträchtliche altsprachliche Kenntnisse voraus, welche der Dichter schon als siebenjähriges Kind zu erwerben begonnen hatte: Erste deutsch-lateinisch-griechische Schularbeiten datieren auf die Jahre 1757-1759 zurück. Das Interesse für die Antike, in Jugendjahren besonders für das Lateinische, hätten ihn nach eigenem Einge-

---

<sup>118</sup> H. Segeberg, „Deutsche Literatur und Französische Revolution. Zum Verhältnis von Weimarer Klassik, Frühromantik und Spätaufklärung“, in: K. O. Conrady (Hrsg.), a. a. O., S. 246. Dazu H. O. Burger, „Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik“, in: Ders. (Hrsg.), a. a. O., S. 177-202.

<sup>119</sup> MA XV, S. 290. Dem die Kriegstaten Hannibals ausführlich erzählenden Reiseführer bleibt unverständlich, daß „ich [Goethe] das klassische Andenken an so einer Stelle verschmähte“ und „daß hier auch die Aufgabe sei, durch Trümmer sich eine Vorstellung von jenen ewig klassischen Höhen des Erdaltertums zu verschaffen.“

<sup>120</sup> M. L. Baeumer, a. a. O., S. 26.

<sup>121</sup> Dazu bemerkt Goethe: „Denn wie in dem Organismus der Natur so tut sich auch in der Kunst innerhalb der genauesten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund. Wie dem aber auch sei, so mag einem jeden die Art und Weise Kunstwerke aufzunehmen völlig überlassen bleiben. Mir ward bei diesem Umgang das Gefühl, der Begriff, die Anschauung dessen was man im höchsten Sinne die Gegenwart des klassischen Bodens nennen dürfte. Ich nenne dies die sinnlich-geistige Überzeugung daß hier das Große war, ist und sein wird.“ (MA XV, S. 542)

ständnis beinahe dazu gebracht, Poesie und Beredsamkeit (die alte, vor Wolf geläufige Definition für klassische Philologie) zu studieren; der Plan scheiterte allein an dem energischen Widerstand des Vaters.<sup>122</sup> Winckelmanns Schriften sind auch für Goethe bahnbrechend, indem sie die Aufmerksamkeit des von Kindesbeinen an mit der Antike Vertrauten auch auf die griechische Kultur lenken und diese Erfahrung mit dem Italien-Erlebnis unzertrennlich verbinden.

Als Goethe nach Weimar zurückkam, gelang es ihm, die durch die italienische Reise erreichte Einheit von antikisierender, literarischer und kunsthistorischer Beschäftigung in seine Werke umzusetzen, allerdings unter Verzicht auf viele seiner politischen Tätigkeiten und mit dem Ergebnis seines ‚ästhetischen Desengagements‘. Die Formulierung eines entsprechenden Begriffs findet sich übrigens zuerst bei Goethes Begleiter in Italien Karl Ph. Moritz, dessen Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) auf der Gegenüberstellung von ‚Nützlichem‘ und ‚Unnützem‘ beruht: Dem ersten wird eine gesellschaftlich heteronome Organisation zugeordnet, die den Menschen entfremdet und seine Einheit zerstört; das Schöne ist hingegen autonom, das in sich selbst Vollkommene, das keinen Zweck außer sich selbst hat.<sup>123</sup>

Für Schiller fällt die erste schöpferische Begegnung mit der antiken Dichtung erst in die frühen Weimarer Jahre. Sie hatte in seinem Werk zuvor keine besondere Rolle gespielt, ja Schillers Vertrautheit mit der Antike war über die der Kultur- und Bildungspflicht geziemende Kenntnis der kanonischen lateinischen Dichter (Vergil, Ovid, Horaz) und Redner (Cicero, Quintilianus) und die Vorliebe für den damals ‚modischen‘ Plutarch nicht hinausgegangen. Auch für Schillers Zuwendung zu den Griechen, die für ihn aufgrund nur geringer Kenntnisse der griechische Sprache (seine Euripides-Übertragungen sind nach französischen Übersetzungen ausgeführt) sehr mühsam war, erscheint die Vermittlung Winckelmanns ausschlaggebend. Der erste Anstoß zu seiner ‚Gräkomanie‘ kommt deshalb nicht zufällig aus dem Studi-

---

<sup>122</sup> Vgl. besonders das Standardwerk Humphry Trevelyans, a. a. O., S. 15-29; H. Ruppert, „Goethe und die Altertumswissenschaftler seiner Zeit. Mit den von Goethe und Heyne gewechselten Briefen“, in: *Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik* 33 (1959), S. 230f; J. P. Schwindt, „Dido, Klopstock und Charlotte Buff. Vergilreminiszenz(en) in Goethes ‚Werther‘“, in: *Antike und Abendland* 42 (1996), S. 103-118.

<sup>123</sup> Vgl. G. Sauder, „Ästhetische Autonomie als Norm der Weimarer Klassik“, in: F. Hiller (Hrsg.), *Normen und Werte*, Heidelberg 1982, S. 130-150.

um der griechischen Kunst und findet ihren Niederschlag erst im *Brief eines reisenden Dänen* (1785). Dort erliegt der sich im Mannheimer Antikensaal befindende Schiller ganz nach Winckelmanns Vorbild der Faszination antiker Statuen (*Lao-koon in primis*). Weitere Anregungen zur ‚Konversion‘ zu antiker Kunst liefert die Auseinandersetzung mit Goethes *Iphigenie*. Schillers im Unterschied zu Goethe eher philosophisch-theoretisch orientierte Anlehnung an die Antike gilt in der Folgezeit in erster Linie dem Wesen der griechischen Tragödie, der Auffassung des Erhabenen und dem Verständnis von Anmut und Würde. Erst jetzt kann sich das Bündnis zwischen Goethe und Schiller schließen, nachdem die beiden zehn Jahre in Weimar aneinander vorbeigelebt hatten.

Die von Moritz postulierte Kunst-Autonomie gewinnt nach dem Ausbruch der Französischen Revolution an Attraktivität. Während der Pariser Schreckenstage widmen sich Schiller der Abfassung seiner ästhetischen Schriften und Goethe dem Studium der alten Schriftsteller. Dem Chaos der Revolution entfliehen die beiden Dichter in die ideale Formenwelt der Antike, in den Glauben an die Zähmung des Barbarischen und Bestialischen durch Humanität, Bildung und Menschlichkeit. Doch hat man diese Hinwendung zurecht eher als „metapolitisches Jenseits von Ancien régime und Revolution“<sup>124</sup> denn als *tout court* ‚unpolitisch‘ bezeichnet. Humanismus in diesem Sinn versteht sich als eine Sendung, eine Vorbereitung künftiger besserer Zeiten, eine mittelbare, auf die Zukunft gerichtete Lösung der unharmonischen Zustände, in deren Rahmen sich das moderne Leben abspielt, eine höchst vermittelte Antwort auf die politischen Umwälzungen der Gegenwart. Weder Goethe noch Schiller nehmen Partei zugunsten einer blinden Bewahrung des Alten, sondern bekennen sich eher zu einem ‚aufgeklärten‘ Absolutismus mit sozialen Reformen von oben und einer ausgeglichenen Balance zwischen Reaktion und Revolution. Vor diesem Hintergrund ist es nicht weiter verblüffend, wenn beide die Evolution der Revolution vorziehen: Die durch die Urpflanze versinnbildlichte Evolution schien von einer harmonischen Entwicklung im Schoß der Natur zu zeugen. „Con la metafora della crescita uniforme ed armonica della pianta, il classicismo intendeva porre alla storia dell’uomo una sorte di modello didattico, una norma ideale del progresso che instaurasse tra storia e natura un rapporto

---

<sup>124</sup> D. Borchmeyer, a. a. O., S. 255.

pedagogico inteso a contenere e ad educare entro la legge dell'evoluzione vegetale la ferinità delle passioni.“<sup>125</sup>

Freilich erschöpft sich Goethes und Schillers Zusammenarbeit nicht in ihrer ‚politischen‘ Stellungnahme, sondern erweist sich grundlegend für ihr eigenes Kunstschaffen zu dieser Zeit. Schillers Einfluß bewirkt Goethes Rückkehr zur dichterischen Produktion nach seiner fast zehnjährigen Beschäftigung mit der Naturforschung und macht ihn mit den Grundlagen der Kantschen Philosophie vertraut; ebenso setzt die Begegnung mit Goethe dem Stillstand der dichterischen Produktion Schillers nahezu ein Ende.

Die drei publizistischen Organe des Zusammenwirkens von Goethe und Schiller waren „Die Horen“ (1795-97), „Die Propyläen“ (1798-1800) und „Der Musenalmanach“ (1796-1800). Im folgenden wird nun auf Schillers ästhetische Schriften und Goethes *Iphigenie* etwas näher eingegangen, um an ihrem Beispiel die Problematik und die Dialektik der Klassik zu beleuchten.

### ***3.1 Schillers ästhetische Schriften***

Das epochale Erlebnis der Französischen Revolution und die Versuche, eine Erklärung und eine Antwort auf dieses Ereignis zu geben, schlagen sich in Schillers philosophischen Schriften nieder, und zwar besonders in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), die der Autor selbst in einem Brief an Garve (25. Januar 1795) als sein „politisches Glaubenskenntnis“ bezeichnet. Revolution ist für Schiller die notwendige Voraussetzung, um gemäß den Idealen der Aufklärung Freiheit und Selbstbestimmung zu erwerben, aber sie ist nicht durch eine gewalttätige und abscheuliche Umwälzung der Ordnung der Dinge umzusetzen, wie es in Frankreich geschehen war. In den ersten zehn Briefen greift Schiller deswegen den Geist seines Zeitalters heftig an. Ein allgemeiner Verfall, zum Teil in Form einer Verwilderung, zum Teil in Form einer Erschlaffung, betreffe die gesamte Gesellschaft und zeige sich nicht nur in der Wut der aufgestandenen Volksmassen, sondern auch in der Depravation der zivilisierten Schich-

---

<sup>125</sup> G. Baioni, a. a. O., S. 146.

ten und konkreter in der Entartung der Adelskultur (5. Brief). Um das grundlegende politische Problem der Zeit lösen zu können, erweise sich die Kunst, die ästhetische Erziehung als maßgebend, als Weg, durch den man den Vernunftstaat instauriert, wo „das Individuum Staat wird, der Mensch in der Zeit zum Menschen in der Idee sich veredelt.“ (4. Brief)<sup>126</sup> Dieser Gedanke entsteht aus der Überzeugung, daß die ästhetische Sphäre zwischen Vernunft und Sinnlichkeit vermittelt und als solche besonders geeignet ist, die Spaltung des zeitgenössischen Menschen zwischen Vernunft und Natur aufzuheben. Zersplitterung, Spaltung, Verlust der Totalität, Bruch der Bindung zwischen Staat und Individuum, hoher Spezialisierungsgrad seien die Ursachen für die Krankheit der Zeit; ihnen entgegen stehe die griechische Kultur der Polis, „ein Maximum“ (6. Brief) in ihrer vollkommenen Verkörperung von Form und Fülle.

„Der Charakter der Zeit muß sich also von seiner tiefen Entwürdigung erst aufrichten, dort der blinden Gewalt der Natur sich entziehen und hier zu ihrer Einfachheit, Wahrheit und Fülle zurückkehren; eine Aufgabe für mehr als *ein* Jahrhundert“ (7. Brief)<sup>127</sup> gibt Schiller zu; die Wortwahl zeigt indessen seine Vertrautheit mit der französischen Aufklärung und ihren Programmen.<sup>128</sup> Die historische Revolution hat aber das Scheitern der Aufklärung bedeutet, weil sich diese nur an die Vernunft gewendet und dabei vergessen hat, „daß der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden. Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also das dringendere Bedürfnis der Zeit.“<sup>129</sup> In diesem Zusammenhang zeigt sich das antike Muster noch in anderer Weise wirksam, und zwar durch die Anknüpfung an jene rhetorische Erziehung, die Quintilianus in der *Institutio Oratoria* kodifiziert hatte.<sup>130</sup> Schiller erkennt die Notwendigkeit eines Staats für den Menschen, aber da der Versuch des Übergangs von einem Naturstaat zu einem Vernunftstaat durch die Revolution gescheitert sei, sei es Aufgabe des Menschen geworden, diesen Übergang durch die

---

<sup>126</sup> F. Schiller, *Sämtliche Werke* (Hanser Ausgabe=HA), auf Grund der Originaldrucke hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, 6. Auflage, 5 Bde., München 1980, Bd. 5, S. 577.

<sup>127</sup> Ebenda, S. 589f.

<sup>128</sup> Vgl. dazu O. W. Johnston, „Schiller und das bourgeois-liberale Programm der Französischen Revolution“, in: W. Wittkowski (Hrsg.), *Verlorene Klassik? Ein Symposium*, Tübingen 1986, S. 328-349.

<sup>129</sup> HA V, S. 592.

<sup>130</sup> Dazu H. Meyer, „Schillers philosophische Rhetorik“, in: H. O. Burger (Hrsg.), a.

ästhetische Erziehung neu zu bahnen. Diese Aussage findet ihre Erklärung in dem Wechselspiel von Vernunft und Natur, vom Stoff-, Form- und Spieltrieb. Wenn der sinnliche Trieb als seinen Gegenstand das Leben in seiner Mannigfaltigkeit und seinen ständigen Veränderungen hat und der Formtrieb sich vornimmt, die Vielfalt der Materie in die Einheit der Vernunft zu überführen und „die Person“ im Menschen zu entdecken, dann hat der Spieltrieb seinen Gegenstand in der „lebenden Gestalt“, in der Versöhnung zwischen Werden und Sein, Veränderung und Identität. Das bilde den eigenen Spielraum der Schönheit, denn „der Mensch soll mit der Schönheit nur *spielen*, und er soll *nur mit der Schönheit* spielen. [...] Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*“ (15. Brief)<sup>131</sup> Das Wesen der Schönheit bestehe in der Freiheit, in der inneren Notwendigkeit und in der Harmonie von Gesetzen. Diese „lebende Gestalt“, diese Einheit erscheine jedoch als ein Unendliches, dem man sich immer mehr annähert, ohne es je endgültig zu erreichen. Das ästhetische Spiel charakterisiere den ästhetischen Staat, dessen Grundgesetz lautet: „Freiheit zu geben durch Freiheit“ (27. Brief).<sup>132</sup>

Schillers Abhandlung stellt sich als ‚work in progress‘ dar und weist einen aus diesem Grund unvermeidlichen Perspektivismus der Begriffe auf, der ihre genauere oder systematischere Definition nicht ermöglicht: Deswegen werden Ziel (Gründung eines ästhetischen Staats) und Weg (ästhetische Erziehung) am Ende verwechselt und der Titel bedeutet letztendlich „sowohl Erziehung *durch* das Ästhetische wie Erziehung *zum* Ästhetischen. [...] Der Weg der Erziehung, wie sie hier dargelegt wird, fängt schon im Ästhetischen an, führt also *aus* dem Ästhetischen durch das Ästhetische zum Ästhetischen.“<sup>133</sup> Die Unerreichbarkeit des Zieles deutet dennoch auf das Utopische in der Theorie Schillers, die nicht in dem unmittelbaren *hic et nunc* wirken, sondern sich der Zukunft widmen will. Der Raum der ästhetischen Erziehung ist nicht die Politik, sondern die Kunst als Politikersatz, die über die Zeit hinaus die verlorene Totalität anstrebt. Borchmeyer hat deshalb zu Recht

---

a. O., S. 413-467.

<sup>131</sup> HA V, S. 617f.

<sup>132</sup> Ebenda, S. 667.

<sup>133</sup> E. M. Wilkinson/L. A. Willoughby, *Schillers ästhetische Erziehung des Menschen*. Eine Einführung, übersetzt aus dem Englischen von E. Ehm, München 1977, S. 92.



bemerkt, daß „von der Prämisse der Autonomie des Ästhetischen ausgegangen wird, dem kein unmittelbarer Eingriff in die (politische) Wirklichkeit gestattet ist, sondern das nur die Bedingungen vernünftigen Handelns schaffen will.“<sup>134</sup> In dieser ständigen Dialektik zwischen vollkommener, aber untergangener Vergangenheit und zerrissener Gegenwart, zwischen Gegenwart und einer besseren Zukunft, Erfülltem und Unerfülltem, Endlichem und Unendlichem ist eine der Charakteristika der Weimarer Klassik zu erkennen.

Die Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-96) entsteht aus den Gesprächen über dieses Thema zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt, dem Gründer der Berliner Universität, der eine Reform des preußischen Bildungssystems nach dem Gedankengut der Weimarer Klassik versucht hat. Die Dialektik zwischen Gegenwart und Zukunft, Endlichem und Unendlichem spielt auch in diesem Zusammenhang eine große Rolle. Mehr noch als in den *Ästhetischen Briefen* ist ein starker Perspektivismus erkennbar, das heißt: Die Bedeutung der beiden Begriffe, auf denen der Aufsatz beruht (nämlich: das Naive und das Sentimentalische), erfährt einen ständigen Wandel, der ihre genaue Bestimmung erschwert. Das Naive darf deshalb nicht kurzerhand dem Antiken, Klassischen und das Sentimentalische der Moderne zugeordnet werden. Ausgangspunkt ist die Querelle des *anciens* und *modernes*, der Versuch, den Standort der Moderne gegenüber der Antike zu bestimmen, der zur Schlußfolgerung kommt, daß antike und moderne Dichtung jede nach ihrer Art vollkommen sind und deswegen nicht miteinander vergleichbar. Die Natürlichkeit der antiken Dichtung sei für die Moderne endgültig verloren, was freilich nicht heißt, daß die letztere danach streben müsse: „[D]ie Wahrnehmung der verlorenen Naivität“ wird „zum Seinsgrund des Bewußtseins der Modernität, der Verlust der antiken Natürlichkeit zum Ursprung der Künstlichkeit moderner Bildung“.<sup>135</sup>

Das Nachahmungspostulat und der Rückgang zu den Griechen, worauf Winckelmann verwiesen hatte, werden von Schiller auch durch die Absage an die mit Winckelmanns Gedanken verwandte „Rückkehr zur Natur“ Rousseaus<sup>136</sup> in

---

<sup>134</sup> D. Borchmeyer, a. a. O., S. 294.

<sup>135</sup> H. R. Jauß, „Schlegels und Schillers Replik auf die ‘Querelle des Anciens et des Modernes’“ in: Ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, S. 96.

<sup>136</sup> Rousseau wird zum elegischen Dichter, der „seine Gefühle bis zum Peinlichen

Frage gestellt. Die Kunst der Antike sei Natur gewesen, aber unsere Liebe zur Natur zeuge nicht von unserer Naturmäßigkeit, sondern lediglich von unserer Naturwidrigkeit; dieses Gefühl „ist also nicht das, was die Alten hatten; es ist vielmehr einerlei mit demjenigen, welches wir *für die Alten haben*. Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche. [...] Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit.“<sup>137</sup> „Sie *sind*, was wir *waren*; sie sind, was wir wieder *werden sollen*. Wir waren Natur wie sie, und unsre Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen“,<sup>138</sup> das heißt durch die modernen Mittel der Kultur, nicht durch die Negation der Kultur und der Zivilisation. Deshalb ist es auch nicht tunlich, eine radikale Trennungslinie zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung zu ziehen, denn die eine ist eine weitere Stufe der Entwicklung der anderen. In dieser Hinsicht erscheint ein Vergleich zwischen Homer und einem modernen Dichter historisch nicht gerechtfertigt.

Wie wird aber der Begriff des Naiven aufgefaßt? Schiller schildert ihn am Anfang des Aufsatzes folgendermaßen:

Diese Art des Interesses an der Natur findet aber nur unter zwei Bedingungen statt. Fürs erste ist es durchaus nötig, daß der Gegenstand, der uns dasselbe einflößt, *Natur* sei oder doch von uns dafür gehalten werde; zweitens, daß er (in weitester Bedeutung des Worts) *naiv* sei; d.h. daß die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme. Sobald das letzte zu dem ersten hinzukommt, und nicht eher, wird die Natur zum Naiven.<sup>139</sup>

Die Antike hat nie das Naive als solches begriffen oder gekannt; das Naive ist ein Konstrukt des modernen sentimentalischen Dichters. Das Verständnis des Naiven setzt das Sentimentalische voraus und „entsteht erst, wenn es seinem Gegensatz, dem *Künstlichen*, begegnet.“<sup>140</sup> Aus diesem Grund ist es auch „*eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird*, und kann ebendeswegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden.“<sup>141</sup> Die zwei Kategorien beziehen sich nicht auf zwei verschiedene, entgegengesetzte Geschichtsepochen, sondern auf „zwei Dichtungsweisen, zwei dichterische Existenzweisen in

---

treibt“, in: HA V, S. 730.

<sup>137</sup> Ebenda, S. 711.

<sup>138</sup> Ebenda, S. 695.

<sup>139</sup> Ebenda, S. 694.

<sup>140</sup> P. Szondi, a. a. O., S. 167.

<sup>141</sup> HA V, S. 699.

einer und derselben Epoche, nämlich in Schillers eigener“.<sup>142</sup> Schiller will diese Kategorien nicht gegeneinander ausspielen, sondern sie in einer idealen zukunftsgerichteten Versöhnung aufheben. In einem Vergleich zwischen dem alten und dem modernen Dichter stellt Schiller fest, daß „jene uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart“ rühren, „diese uns durch Ideen“ rühren. „Dieser Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt im einzelnen als im ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst trennt und entzweiet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück. Weil aber das Ideal ein Unendliches ist, das er niemals erreicht, so kann der kultivierte Mensch in *seiner* Art niemals vollkommen werden.“<sup>143</sup> An dieser Stelle wird noch einmal der utopische Elan der Schillerschen Gedanken sichtbar, da man sich diesem Ideal nur in einem unendlichen Fortschritt nähern kann. Die Dialektik der Begriffe des Naiven und des Sentimentalischen, die im Ideal als Telos aufgehoben werden, entspringt übrigens dem Versuch Schillers, die eigene sentimentalische Dichtung dem naiven Goethe gegenüber zu behaupten: Die beiden Dichtungsarten sollen sich im Ideal vereinigen.

Trotz der Schwierigkeiten, die der ständige Begriffswandel bereitet, bleibt es Schillers Verdienst, die moderne Dichtung im Vergleich zu der antiken zum ersten Mal positiv bewertet zu haben. Wenn die antike Dichtung sich dadurch auszeichne, daß sie die absolute Darstellung der Natur vermag, laufe sie jedoch folgende Gefahr:

Soweit die Natur in ihnen und außer ihnen schön ist, sind es auch die Dichtungen der Alten; wird hingegen die Natur gemein, so ist auch der Geist aus ihren Dichtungen gewichen.<sup>144</sup>

Auch sei den Alten die Möglichkeit unbekannt gewesen, „die Natur durch die Idee zu ergänzen, mit einem Worte, durch eine sentimentalische Operation aus einem beschränkten Objekt ein unendliches zu machen.“<sup>145</sup> Die vollkommene Nachahmung der Natur sei das Maß und zugleich die Grenze der antiken Dichtung („ihr Werk war also mit der äußern Empfindung geendigt“);<sup>146</sup> der modernen komme

---

<sup>142</sup> P. Szondi, a. a. O., S. 167.

<sup>143</sup> HA V, S. 717f.

<sup>144</sup> Ebenda, S. 756, Anm. 1.

<sup>145</sup> Ebenda.

<sup>146</sup> Ebenda.

deswegen die Darstellung des Ideals zu, zu der die antike unfähig war. Auf diese Art kann auch die Moderne ihre Freiheit und Unabhängigkeit beanspruchen, ohne sich an den klassischen Mustern messen lassen zu müssen.

### 3.2 Das „verteufelt Humane“ der *Iphigenie auf Tauris*

1779 schrieb Goethe die erste Prosa-Fassung jenes Dramas, das er 1787, nach seiner Rückkehr aus Italien, in Blankverse ausarbeitete: *Iphigenie auf Tauris*. Kein anderes Werk zeigt besser als dieses das Mißverständnis und die Verkennung, denen die Weimarer Klassik seit jeher ausgeliefert war: Iphigenie wurde als Evangelium des deutschen Humanismus, als unentbehrliches Kulturgut von Generationen von Bildungsbürgern aufgrund ihrer angeblich ‚allgemein-gültigen‘ menschlichen Botschaft gefeiert und mißbraucht. So blieb unbeachtet, daß dieses ‚Drama der Humanität‘ als Beispiel für die Problematik der Klassik und nicht als simple Bestätigung von ‚menschlichen‘ Werten anzusehen ist. Der doppeldeutige und nicht tröstliche Hintergrund, aus der dieser Klassizismus entsteht, zeigt sich schon in der Distanz, mit der Goethe am 19. Januar 1802 auf das Werk zurückblickte: Das „gräzisierungende“ Drama sei „ganz verteufelt human“.<sup>147</sup> Schiller behauptete seinerseits:

Sie ist [...]so erstaunlich modern und ungriechisch daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stücke zu vergleichen. Sie ist ganz nur sittlich, aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles was ein Werk zu einem echten dramatischen spezifiziert, geht ihr sehr ab.<sup>148</sup>

Als Wiederaufnahme des euripideischen Originals weist die *Iphigenie* zwar viele Unterschiede auf, der euripideische Hintergrund bleibt dennoch „ständig bemerkbar, sei es als Ausgangspunkt oder als Gegensatzfolie.“<sup>149</sup> Die Vorlage handelt von dem Legitimationsmythos des Artemis-Kults in Brauron, in dessen Rahmen die Gegenüberstellung zwischen Hellas (als zivilisiertes ΚΟΛΥΒΟΝ der Griechischsprechenden, das seine vollkommenste Verkörperung und Organisationsform in der Polis findet) einerseits und βάρβαροι andererseits eine wichtige Rolle einnimmt. Bei Goethe widert die von den Griechen ausgedachte List, um aus der Tauris zu

<sup>147</sup> Vgl. MA III/1, S. 764.

<sup>148</sup> Brief an Körner vom 21. Januar 1802, ebenda.

<sup>149</sup> O. J. Brendel, „Iphigenie auf Tauris – Euripides und Goethe“, in: Antike und

fliehen, Iphigenie zutiefst an, während das μηχανᾶσθαι für die euripideische Heldin selbstverständlich ist, wenn auch nicht entscheidend erfolgreich. Denn das euripideische Drama ruht letztendlich auf der für diesen Tragiker zentralen Dialektik zwischen Schein und Sein, die aus dem Versuch der Menschen entsteht, ihren Handlungsspielraum gegenüber der Fügung des Schicksals zu erweitern und deshalb durch kühne Planung und List die unberechenbare Zukunft zu bewältigen. Die Spannung zwischen der Beschränktheit menschlichen Wissens von der Zukunft und dem von sich aus unaufhaltsam in diese Zukunft drängenden Gang der Dinge führt dazu, daß das μηχανήμα<sup>150</sup> an sich keinen Erfolg garantieren kann und die gefährdete σωτηρία nur durch den Einsatz der am Ende erscheinenden Göttin der Vernunft und Schützerin des Griechentums gelingt. Im engen Zusammenhang damit entspinnt sich das Motiv der richtigen Auslegung des göttlichen Orakelspruchs und der Bedeutung des Wunderbaren. Vermutlich ist dies eine euripideische Erfindung, die in den frühesten Schichten des Orestes-Mythos nicht nachzuweisen ist. Die Mehrdeutigkeit des Orakels bestimmt und gefährdet zugleich das Schicksal von Iphigenie und ihrer Familie von Anfang an, weil der menschliche Verstand über die richtige Interpretation des Orakelspruchs stets irrt und somit seine eigene Beschränktheit erweist. Die Humanisierung des Iphigenie-Mythos aus der Folie einer gräßlichen Verkettung von Verbrechen (des Tantalidengeschicks) ist schon bei Euripides in der Entsöhnung Orestes' angelegt; die französischen Reprisen des Stoffes, auf die Goethe mit Sicherheit zurückgreift,<sup>151</sup> bieten dem deutschen Dichter die Vorlage für eine in dem griechischen Muster nur ansatzweise wiederzufindende Verinnerlichung des Mythos und für das Bewußtsein der Distanz zwischen Griechen und Modernen.

---

Abendland 27 (1981), S. 52.

<sup>150</sup> Orestes glaubt, das günstige Zeichen des *anagnorismós* verheiße ihm die Rettung, denn „das Schicksal [...] / Steht nun bei uns und wer sich ganz bemüht, / der stärkt die Götterkraft, die ihn beschützt“ (V. 909-911); selbst die Götter hätten die Überlistung der Barbaren gebilligt: „Die Göttin [...] ist nicht gegen dieses Werk, / sonst hätte Phoibos' Spruch es mir nicht auferlegt, / Mich nicht in deinen Arm geführt. Bedenke ich / dies alles, strahlt der schöne Stern der Heimkehr auf“ (V. 1012-1016), in: Euripides, *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, übersetzt von E. Buschor, hrsg. von R. A. Seeck, 4 Bde., Darmstadt 1972-81, Bd. 4, S. 69 und 75.

<sup>151</sup> Dazu H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 4. Auflage, Frankfurt a. M. 1984, S. 704-735.

Die ‚Klassizität‘ der *Iphigenie* besteht nicht in erster Linie in der Wiederaufnahme eines Mythos der klassischen Antike oder in einer Auseinandersetzung mit dem alten Tragiker, für den Goethe in der ersten Phase (1773-1786) seiner Tätigkeit ein reges, wenn auch nicht immer positives Interesse kundtut.<sup>152</sup> Die klassischen Sprach- und Stilelemente haben mit einer programmatischen und starren klassizistischen Reprise nicht viel gemeinsam. Goethe setzt sich mit der Tradition des Humanismus auseinander und entwirft ein ‚Zivilisationsdrama‘, welches die problematische Entstehung eines eigenen, zweckautonomen Bewußtseins der Heldin jenseits männlicher List und Gewalt inszeniert und somit die Überwindung des Primitiven durch das ‚Humane‘ statuiert, ohne sie in der üblichen Praxis mit der Überlegenheit des Griechischen dem ‚Barbarischen‘ gegenüber zu begründen. Die menschlichen Werte setzen sich nicht in einer widerspruchslosen und friedlichen Welt durch, werden nicht simpel und unbehelligt befürwortet, sondern vor dem Hintergrund der Gewalt und der Grausamkeit erkämpft; dürfen mitnichten einem Volk (dem griechischen) eher als einem anderen (dem taurischen) zugeschrieben werden.

Die Herrschaft des Mythos wiederherzustellen wäre ein Zeichen der Barbarei, eine Rückkehr zur Grausamkeit der Menschenopfer oder der Verfluchungen ohne Rettungsmöglichkeit. Die Rolle der mythischen Satzung in diesem Drama ist „als Schuldzusammenhang des Lebendigen, als Schicksal“ aufzufassen. Es ist für Goethe „kein Symbol für Ideen, sondern leibhaftige Verstricktheit in Natur. Blinde, naturwüchsige Verhältnisse überdauern auch in der Gesellschaft des aufgeklärten Zeitalters. In solcher Gestalt dringen sie ein in Goethes Werk. Dieses empfängt seine Dignität von dem Gewicht, das es dem mythischen Moment zuerkennt; allein im dialektischen Verhältnis zu ihm, nicht als freischwebend Verkündetes wird sein Wahrheitsgehalt als humaner bestimmbar.“<sup>153</sup> Die ursprüngliche und titanische göttliche Kraft, die furchtbare Blutopfer, Greuelthaten und Frevel gebietet, die Manifestation eines fanatischen und nicht aufgeklärten Glaubens, läßt sich nicht nur in ein fremdes Land verbannen (die Taurer haben auf Überredung Iphigenies ihre Menschenopfer eingestellt, die Priesterin selbst menschlich empfangen und behan-

---

<sup>152</sup> Vgl. dazu U. Petersen, *Goethe und Euripides*. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit, Heidelberg 1974. Dieses Buch zeigt, daß Goethes Interesse für Euripides nicht nur in dieser Phase nachweisbar ist.

<sup>153</sup> Th. W. Adorno, „Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie“, in: Ders., *Noten zur*

delt), sie bildet vielmehr einen wesentlichen Bestandteil der griechischen Vergangenheit und zu entschuldigenden Gegenwart, wie die Tantalidengeschichte zeigt.

Im Hinblick darauf erweist sich die richtige Auslegung des Götterwillens als ausschlaggebend für den Ausgang des Stückes, da die Götter und ihre Orakel als Quelle und Garanten der mythischen Satzung gelten. Auf ihren Willen bezieht sich der von Iphigenie abgelehnte Thoas, um das Menschenopferitual wiederherzustellen; die Priesterin beruft sich im Gegenteil auf das menschliche Herz, in dem die Götter ihren Willen walten lassen, denn:

Der mißversteht die Himmlischen, der sie  
Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur  
Die eignen grausamen Begierden an. (1. Aufzug, 3. Auftritt, V. 523-  
525)<sup>154</sup>

Iphigenie ist keine starre Moralikone: Ihr Glaube an die Güte der Götter hat sie durch ihre Rettung aus dem Menschenopfer in Aulis erfahren; das moralische Gesetz besteht bei ihr in keiner dogmatischen Fügung, die sie von außen lenkt, sondern hängt mit ihrem Herz, mit der Identität von Pflicht und Neigung, ‚Müssen‘ und ‚Sollen‘ zusammen. Hierdurch wird der Frau ein eigenes, dem Mann nicht mehr untergeordnetes Revier<sup>155</sup> zugeschrieben, wo die instrumentelle Vernunft, welche das männliche Handeln durch ständigen Rückbezug auf das Orakel führt, zu walten aufhört. Das Herz, das heißt das ‚natürliche‘ Rechtsempfinden, ist die Voraussetzung eines autonomen und zweckfreien Menschen. Zu dem Pylades, der in die Sphäre des zweckbestimmten Handelns verwickelt ist und sie zur List überreden will, sagt die Heldin:

IPHIGENIE: Ich untersuche nicht, ich fühle nur.  
PYLADES: Fühlst du dich recht, so mußt du dich verehren.  
IPHIGENIE: Ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz. (4.  
Aufzug, 4. Auftritt, V. 1650-1652)<sup>156</sup>

Die Reinheit und die moralische Kraft einer Iphigenie werden aber nicht theoretisch und realitätsfremd behauptet, sondern durch die Auseinandersetzung mit

*Literatur IV*, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, S. 8.

<sup>154</sup> MA III/1, S. 175. Vgl. dazu Euripides, a. a. O., S. 33, V. 389-391: „Hierzuland liebt man den Mord/ Und schiebt der Göttin böse Bräuche zu,/ Wo kein Olympier je Böses tat.“

<sup>155</sup> In der euripideischen Vorlage zeichnet sich die Frau ganz im Gegenteil eben durch Verlogenheit und Erfindungsgabe aus, wie Orest betont: „Wie sind die Frauen listig, wie erfinderisch!“ A. a. O., S. 75, V. 1032.

dem Atridenmythos erprobt. Die ungeheure Geschichte des Atridengeschlechts und der Fluch, der das Haus verhängnisvoll belastet,<sup>157</sup> lassen die Priesterin selbst nicht ungeschont. Sie sagt am Ende der Erzählung ihrer düsteren Familienvergangenheit:

Dies sind die Ahnherrn deiner Priesterin;  
 Und viel unseliges Geschick der Männer,  
 Viel Taten des verworrenen Sinnes deckt  
 Die Nacht mit schweren Fittigen und läßt  
 Uns nur in grauenvolle Dämmerung sehen. (1. Aufzug, 3. Auftritt, V.  
 392-396)<sup>158</sup>

Die Auslegung der Rolle des Atridenmythos und des göttlichen Willens in diesem Drama hängt „mit der Frage nach Ursprung und Sinn des Leidens“ zusammen.<sup>159</sup> Dieser Ansatz aus der Theodizee dient zur Klärung der Problematik des Humanen im Stück, das für Goethe aus der ständigen Auseinandersetzung mit dem Bösen entsteht. Iphigenie deutet die Sage anders als herkömmlich, indem sie den Ahnherrn Tantalus entschuldigt:

Aber Götter sollten nicht  
 mit Menschen, wie mit ihres Gleichen, wandeln;  
 Das sterbliche Geschlecht ist viel zu schwach  
 In ungewohnter Höhe nicht zu schwindeln.  
 Unedel war er nicht und kein Verräter;  
 Allein zum Knecht zu groß, und zum Gesellen  
 Des großen Donn'ers nur ein Mensch. So war  
 Auch sein Vergehen menschlich; ihr Gericht  
 War streng, und Dichter singen: Übermut  
 Und Untreu stürzten ihn von Jovis Tisch  
 Zur Schmach des alten Tartarus hinab.  
 Ach und sein ganz Geschlecht trug ihren Haß! (1. Aufzug, 3. Auftritt,  
 V. 315-326)<sup>160</sup>

Diese Umdeutung des Mythos liefert eine erste Grundlage zur ‚humanen‘ Lösung, zur Befreiung von der Macht des Mythos, von der Last der Vergangenheit, zur Freiheit und Mündigkeit des Menschen, die in der Entsühnung Orests ihre erste Ankündigung findet. Die Aufhebung des Erbwangs, der Prädestination zum Bösen ebnet den Tantaliden den Weg zur Autonomie und zum Humanen. Davon bleibt aber ausgerechnet Tantalus, der Urheber des mythischen Fluches, bis zum Ende des

---

<sup>156</sup> MA III/1, S. 205.

<sup>157</sup> Sogar der nach den altgriechischen Vorurteilen recht tölpelhaft konturierte euripideische Thoas zeigt sich von dem Muttermord angetan: „Solchen Frevel wagte kein Barbar!“ In: Euripides, a. a. O., S. 85, V. 1174.

<sup>158</sup> MA III/1, S. 171.

<sup>159</sup> A. Henkel, „Die ‚verteufelt humane‘ Iphigenie“, in: Euphorion 59 (1965), S. 9.



Stücks ausgeschlossen: Das Drama der menschlichen Mündigkeit und des ‚aufgeklärten‘ religiösen Denkens weist die Aporie eines Tartaros und einer ewigen Höllenstrafe auf, die bar jeden Moralgeredes die Grenzen des Humanen stets im Auge behält.

Mit der Exkulpation des Bruders fängt Iphigenies Drama erst richtig an. Würde sie vor Pylades Überredungsversuchen kapitulieren, das heilige Bild der Göttin rauben und den ‚barbarischen‘ König betrügen, so sänke sie in den alten, mythischen Schuldzusammenhang zurück, dessen Unentrinnbarkeit damit endgültig sanktioniert wäre. In diesem Zustand der ‚heilsamen Verzweiflung‘ (*desperatio salutaris*) wendet sie sich an die Götter, mit der Bitte:

Rettet mich,/ und rettet euer Bild in meiner Seele!<sup>161</sup>

Mit diesem Ausruf der Verzweiflung lehnt Iphigenie die alte, mythische Vorstellung vom Menschen als Spielzeug des Schicksals und der unberechenbaren göttlichen Mächten ab und beansprucht die Zusammenarbeit des Menschen mit Gott, um den Inhalt des Glaubens überhaupt zu bestimmen, das heißt nach Henkel: „Iphigenie bittet die Götter, den Ermöglichungsgrund für den Glauben an sie zu stiften.“<sup>162</sup> Deswegen appelliert sie an die Macht der Wahrheit, die die Götter bezeugen müssen, anstatt Thoas zu belügen:

Allein Euch leg’ ich’s auf die Kniee! Wenn  
Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet;  
So zeigt’s durch euern Beistand und verherrlicht  
Durch mich die Wahrheit! (5. Aufzug, 3. Auftritt, V. 1916-1919)<sup>163</sup>

In der *Iphigenie* werden alle umstrittenen Fragen der Theologie des 18. Jahrhunderts (Erbsünde, Teleologie, Gottesauffassung, der Kampf zwischen Orthodoxie und Neologismus) thematisiert, und die richtige Auslegung der göttlichen Fügung ist der wichtigste Handlungsstrang. Eine breite Palette von Deutungsversuchen, von Thoas’ Dogmatismus zu Pylades’ optimistischem Pragmatismus bis zum Fatalismus Orests, wird hier anschaulich gemacht. Die Vielfalt der Interpretationen hängt direkt mit der Zweideutigkeit der Zeichen, die den göttlichen Willen versinnbildlichen, zusammen. Iphigenies Bild der Götter ist von ihrer Rettung dank dem Einsatz

---

<sup>160</sup> MA III/1, S. 169f.

<sup>161</sup> Ebenda, S. 207, V. 1716f.

<sup>162</sup> A. Henkel, a. a. O., S. 14.

<sup>163</sup> MA III/1, S. 213.

Artemis' geprägt, was ihr ermöglicht, das Gute und die Gnade der Götter zu erfahren und „ein intimes Verhältnis zum Göttlichem“<sup>164</sup> zu pflegen. Denn das Wesen des Gottes ist, trotz der Orakelssprüche und Riten, für den Menschen grundsätzlich unfaßbar und unaussprechlich. Der Mensch kann sich diesem Begriff nur annähern, indem er sich das Höchste vorstellt, was die Menschheit kennt und erlebt: das Gute und das Humane. Eben dieser Glaube muß „zur heroischen Herausforderung“<sup>165</sup> werden. Damit die Wahrheit und das Gute geschehen, ist die Tat unentbehrlich, die schöne Seele allein und die Reinheit des Gemüts unzulänglich, denn „die Wahrheit muß getan werden, damit sie ist.“<sup>166</sup> Iphigenie muß somit ihrem hohen Bild der Götter entsprechend handeln, das heißt auf die Lüge und auf den Fluchtplan verzichten, und betet die Götter um Beistand, damit deren reines und gutes Bild durch das Scheitern der Priesterin nicht gefährdet und besudelt, ja sogar vernichtet werde.

Die Freiheit und Mündigkeit des Urteils der Priesterin, die sich vor der Notwendigkeit des *dólos* nicht beugt und nur dadurch die Versöhnung zwischen Pflicht und Neigung erreicht, verhelfen am Ende zu einem schwierigen und nicht widerspruchsfreien Sieg der schönen Seele, die Orest folgendermaßen preist:

Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,  
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele  
Beschämt, und reines kindliches Vertrauen  
Zu einem edeln Manne wird belohnt. (5. Aufzug, 6. Auftritt, V. 2142-  
2145)<sup>167</sup>

Desweiteren zeugt diese Tragödie auch von den reformistischen Bemühungen Goethes im ersten Weimarer Jahrzehnt: „Das neue Verhältnis zwischen Gott und Mensch korrespondiert der Beziehung zwischen gerechtem Fürsten und freiem Staatsbürger im aufgeklärten Staatswesen“,<sup>168</sup> die Goethe in seinem Amt anstrebte, obgleich er sich deren Grenzen bewußt war. Der zum Schluß auf die Gewaltanwendung verzichtende Thoas entspricht zweifellos dem Modell des ‚guten, aufgeklärten Fürsten‘, den die bürgerlichen Schriftsteller zur Milde und zur vernünftigen Machtausübung erziehen wollten. Das Gelingen dieses Anliegens ebenso wie der

---

<sup>164</sup> T. J. Reed, „Iphigenie auf Tauris“, in: *Goethe-Handbuch*: in 4 Bänden, hrsg. von B. Witte, Bd. 2. *Dramen*, hrsg. von T. Buck, Stuttgart/Weimar 1997, S. 221.

<sup>165</sup> Ebenda.

<sup>166</sup> A. Henkel, a. a. O., S. 16.

<sup>167</sup> MA III/1, S. 220.

<sup>168</sup> D. Borchmeyer, a. a. O., S. 158.

„Botschaft“ der autonomen Menschlichkeit wird jedoch im Drama durch einige bedeutsame Hinweise, wie etwa auf den Fortbestand des Tartaros und auf die Verlassenheit des Königs, letztendlich relativiert. Es ist auch nicht darüber hinwegzusehen, daß die Milde des Königs und die Aufhebung des Menschenopferrituals abermals in direkte Verbindung mit und in Abhängigkeit von Iphigenies Einfluß gebracht werden und infolgedessen sofort rückgängig gemacht werden können, falls sich die Priesterin einer Ehe mit Thoas abgeneigt zeigen würde,<sup>169</sup> was auf das Problem der Ausübung einer, wenn auch aufgeklärten, absolutistischen Macht verweist.

Dem Klassischen in diesem Stück ergeht es genauso wie dem Humanen: Trotz des klassizistischen Gewands und der bewußt griechisch orientierten Form, trotz des Stoffes kann man im Grunde Schillers Äußerung nur zustimmen, Iphigenie sei keineswegs so klassisch und griechisch, wie man wähnte. Das Stück zeugt vielmehr von der Einstellung und Attitüde dieser Epoche dem „griechischen Phänomen“ gegenüber. Würde man Schillers oben erwähnte Kategorien des Naiven und des Sentimentalischen anwenden, dürfte man wohl von einer „sentimentalischen“ Rezeption der Antike reden, die schon Winckelmanns Griechenlands-Schwärmerei kennzeichnete. Und in der Tat, der Grundton des Dramas ist „das Vorwalten der Empfindung“,<sup>170</sup> welches erst dann möglich ist, wenn man aus der Ferne, wie die Geliebte bei Winckelmann, das ersehnte Ziel beschaut. Derartig ist die Situation der von Griechenland entfernten Iphigenie: Am Anfang ihrer Geschichte steht der Verlust der Heimat, der auch nicht durch die Rückreise wiedergutmacht werden kann, denn die heroische Zeit ihres Landes ist mit dem Tod von Helden wie Achill oder Agamemnon endgültig vorbei. Die „spätgeborenen“ Helden bewegen sich in der den Ahnen fremden Dimension der „Mündigkeit“.

#### 4. „Abglanz eines Unwiederbringlichen“ (Adorno): Hölderlins Griechenland

„Mahne mich nicht an die Zeit; [...] Die Natur war Priesterin und der Mensch ihr Gott, und alles Leben in ihr und jede Gestalt und jeder

---

<sup>169</sup> Vgl. Arkas' Argumente zur Überredung Iphigenies, V. 117-143.

<sup>170</sup> D. Borchmeyer, a. a. O., S. 31.

Ton von ihr nur Ein begeistertes Echo des Herrlichen, dem sie gehörte.“<sup>171</sup>

Die Beschwörung der unwiederbringlich verlorenen Harmonie Griechenlands, als Idealreichs eines Lebens in Einklang mit den tiefen Gesetzen der Natur, wird zum „entscheidenden Paradigma“<sup>172</sup> in Hölderlins (1770-1843) Gesamtwerk. Diese Einstellung zum klassischen Erbe ist freilich utopischer und idealer Natur und entspringt eben dem Nicht-Mehr-Vorhandensein der antiken Welt, einem Pathos des Verlusts und der Ferne, einer Sehnsucht des modernen Menschen, der sich in der eigenen düsteren Gegenwart befindet, nach der in sich ruhenden griechischen Schönheit. Wie auch bei Winckelmann zu sehen war, trifft Hölderlins Vorstellung kaum auf das historische Griechenland zu, sondern verhilft hauptsächlich zu einer Standortsbestimmung der Moderne der Antike gegenüber. Ausgangspunkt ist Hölderlins Kritik an der deutschen Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts, die als gnadenloses, mechanisches Räderwerk zur Unterdrückung der unveräußerlichen Freiheit des Menschen erscheint. Das *corpus sociale* sei zum Mechanismus verkommen, dessen Teile austauschbar seien und die Zweckmäßigkeit des Ganzen nicht mehr in sich widerspiegeln oder ganz aus der Sicht verloren hätten. Dieses Phänomen beklagt Hyperion, der griechische Verbannte, sobald er in Deutschland ankommt:

Barbaren von Alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tiefunfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glük der heiligen Grazien, in jedem Grad der Übertreibung und der Ärmlichkeit beleidigend für jede gutgeartete Seele, dumpf und harmonielos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes [...] ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen.<sup>173</sup>

Dem überspezialisierten, naturentfremdeten und unmenschlichen Deutschland stellt Hölderlin das Bild Athens und der griechischen Gesellschaft entgegen: Die *pólis* gilt als Organismus, das heißt als gesellschaftliche Struktur, in der jedes Glied

---

<sup>171</sup> F. Hölderlin, *Hyperion*, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von M. Knaupp, Lizenzausgabe, 3 Bde., Darmstadt 1998, Bd. 1, S. 688.

<sup>172</sup> J. Schmidt, „Griechenland als Ideal und Utopie bei Winckelmann, Goethe und Hölderlin“, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 28 (1992/1993), S. 106.

<sup>173</sup> F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 754.

und jeder Teil unmittelbares Symbol des Ganzen ist; dieses Ganze ist mit dem Organismus *par excellence*, das heißt der Natur, identisch. Was in jedem Zivilisationsprozeß Rousseau zufolge getrennt geht, war bei den Griechen noch eine blühende Einheit.

Ein politischer Ansatz, der an den zeitgenössischen politischen Diskurs anknüpft, ist in Hölderlins Griechenland-Auffassung angelegt, wie sich besonders am Beispiel des sogenannten *Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus* (1796-97) zeigen läßt, an dessen Abfassung der Dichter im Verein mit seinen Freunden des Tübinger Stifts sicherlich mitgearbeitet hat.<sup>174</sup> Zielscheibe ihrer Staatskritik ist nicht nur der Absolutismus, sondern ebenso die bürgerliche Gesellschaft, die um ihrer Erhaltung willen der Spezialisierung und einer starren, künstlichen Ordnung bedürfe, von welcher Ideen und Ästhetik weitgehend ausgebürgert blieben. Die griechische *pólis* sei hingegen eine sich auf die Freiheit stützende Staatsgemeinschaft gewesen und nur infolgedessen habe sie ewige Kunstwerke geschaffen, denn das Kunstwerk sei „ein Werk der Freiheit“.<sup>175</sup>

Der utopische Zug einer solchen Analyse der modernen Kunst und Gesellschaft wird daraus ersichtlich, daß der Tübinger Kreis nach dem Beispiel des alten Griechenlands ein Dichtungsideal anstrebt, welches nicht mehr in der Privatsphäre des Menschen ihre Funktion erschöpft, sondern sich wieder des Mythos bemächtigt und dadurch die zersplitterten Verhältnisse der Moderne überholt und versöhnt. In dieser Hinsicht steht Hölderlins Dichtung unter dem Stichwort einer „Neuen Mythologie“, in deren Rahmen die Sphäre des technischen, zweckrationalen Handelns und die der Kommunikation zwischen den Gesellschaftsmitgliedern über die höchsten Zwecke ihres Miteinander endlich organisch koexistieren sollten und auf die im dritten Kapitel dieser Arbeit noch eingegangen wird. Diesen glücklichen Zustand, das heißt die Legitimation einer Gesellschaft durch den Mythos (hier im Sinne von kommunikativen Legitimationsmodell einer Gesellschaft), hätten die Griechen erreicht.<sup>176</sup> Aufgabe des Modernen sei, ihn in der eigenen Epoche wiederherzustellen,

---

<sup>174</sup> Vgl. dazu M. Frank, *Der kommende Gott*, a. a. O., bes. S. 153-360, und ders., „Brauchen wir eine neue Mythologie?“, in: *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie*. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne, Frankfurt a. M. 1989, S. 93-118.

<sup>175</sup> M. Frank, *Der kommende Gott*, a. a. O., S. 184.

<sup>176</sup> Vgl. Hyperions Rede über die Ursachen der Größe Athens vor den Zeugnissen

was nicht Rückkehr zu dem alten griechischen Mythos bedeuten kann. Obwohl Hölderlin gesteht, „an die alten seeligen Küsten“<sup>177</sup> gefesselt zu sein und sie mehr als sein Vaterland zu lieben, ist er sich über die Unmöglichkeit einer bloßen Reprise alter Mythologeme im klaren; zudem glaubt er, eine neue Mythologie zu benötigen, damit der ästhetische Diskurs den Anspruch auf Allgemeinheit und Verbindlichkeit geltend machen könne.

In dem Aufsatz-Fragment *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben* (1797-1800) wehrt sich Hölderlin gegen Winckelmanns Forderung, man müsse die Alten nachahmen, um auch in der Gegenwart ein großes Kunstwerk hervorzubringen. Der „lebendigen Kraft“ werde die Nachahmung nicht gerecht, denn die Antike sei jetzt zu einem Positiven, schön Gebildeten und Gestalteten geworden und habe dadurch ihr Leben eingebüßt, so daß sie sogar in einen Konflikt mit der Moderne geraten sei, deren „ursprünglicher Trieb“ dahin gehe, das Ungebildete zu bilden, das ursprünglich Natürliche zu vervollkommen. Im Unterschied zu Winckelmann leugnet Hölderlin, daß die antike Kunst anderen Ursprungs sei als die moderne, weil beide aus einem gemeinsamen Bildungstrieb hervorgingen, dennoch müsse sich die moderne Kunst ihre eigene Richtung geben, „die bestimmt wird, durch die vorhergegangenen reinen und unreinen Richtungen, *die wir aus Einsicht nicht wiederholen*, \*\*\* so daß wir im Urgrunde aller Werke und

---

der alten Stadt (F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 683f.): „Das erste Kind der menschlichen, der göttlichen Schönheit ist die Kunst. In ihr verjüngt und wiederholt der göttliche Mensch sich selbst. Er will sich selber fühlen, darum stellt er seine Schönheit gegenüber sich. So gab der Mensch sich seine Götter. Denn im Anfang war der Mensch und seine Götter Eins, da, sich selber unbekannt, die ewige Schönheit war. – Ich spreche *Mysterien*, aber sie sind. –

Das erste Kind der göttlichen Schönheit ist die Kunst. So war es bei den Athenern.

Der Schönheit zweite Tochter ist Religion. Religion ist Liebe der Schönheit. [...] Und ohne solche Liebe der Schönheit, ohne solche Religion ist jeder Staat ein dürr Gerippe ohne Leben und Geist, und alles Denken und Thun ein Baum ohne Gipfel, eine Säule, wovon die Krone herabgeschlagen ist. [...] Aus der Geistesschönheit der Athener folgte denn auch der *nötige* Sinn für Freiheit. [...]

Gut! Unterbrach mich einer, das begreif' ich, aber, wie diß dichterische religiöse Volk nun auch ein philosophisch Volk seyn soll, das seh' ich nicht

Sie wären sogar, sagt' ich, ohne Dichtung nie ein philosophisch Volk gewesen!

Was hat die Philosophie, erwiedert' er, was hat die kalte Erhabenheit dieser Wissenschaft mit Dichtung zu thun?

Die Dichtung, sagt' ich, meiner Sache gewiß, ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft. [...] Und so läuft am End' auch wieder in ihr das Unvereinbare in der geheimnißvollen Quelle der Dichtung zusammen.“ Hervorhebungen von mir.

<sup>177</sup> F. Hölderlin, *Der Einzige* (1. Fassung), a. a. O., Bd. 1, S. 387.

Thaten der Menschen uns gleich und einig fühlen mit allen, sie seien so groß oder so klein, aber in der besondern Richtung die wir nehmen“.<sup>178</sup>

Den Akzent auf den gemeinsamen Ursprung der beiden bei Winckelmann entgegengesetzten Epochen zu setzen, heißt, wie Peter Szondi hervorgehoben hat, „jene Vorstellung von Altertum“ zu sprengen, „die den Klassizismus bestimmt“.<sup>179</sup> Wenn die griechische Kunst einem Bildungstrieb entspringt, ist sie „nicht mehr Natur, sondern Antwort auf eine Natur, die nicht die unsere ist.“<sup>180</sup>

Der Leitfaden dieser Gedanken wird im Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 weiter verfolgt und entwickelt. Äußerlicher Anlaß dazu ist Hölderlins Lob der heute in Vergessenheit geratenen dramatischen Idylle des Freundes *Fernando oder die Kunstweihe*. Das Problem einer aporetischen Natur des Klassizismus wird in den folgenden Zeilen deutlich thematisiert: gefährlich erscheint

sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortreflichkeit zu abstrahiren. Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem *lebendigen Verhältniß und Geschick*, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen.<sup>181</sup>

Die oben angeführte Aussage signalisiert eine Zuspitzung der Schlußfolgerungen, zu denen Hölderlin im *Gesichtspunct* bereits gelangt war.

Der Ursprung der griechischen Kunst liege im „Feuer vom Himmel“, im „heiligen Pathos“, derjenige der modernen in der „Klarheit der Darstellung“ und in der „junonischen Nüchternheit“. Das Griechentum wurzele, anders als früher geglaubt, nicht in der Natur, sondern in der orientalischen Archaik (*heiliges Pathos*), welche „Nationelles“, „Eigenes“ darstelle. Homers Verdienst sei, „die abendländische Junonische Nuchternheit für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen“, denn, wie es kurz zuvor heißt, „wir lernen nichts schwe-

---

<sup>178</sup> F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 2, S. 63-64. Hervorhebung von mir.

<sup>179</sup> P. Szondi, „Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801“, in: *Hölderlin-Studien*. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, in: Ders., *Schriften* 1, hrsg. von J. Bollack, mit H. Beese, W. Fietkau, H.-H. Hildebrandt, G. Mattenklott, S. Metz, H. Stierlin, Frankfurt a. M. 1978, S. 348 (vgl. auch ders., *Poetik und Geschichtsphilosophie* I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung, a. a. O., S. 184-214).

<sup>180</sup> Ebenda, S. 348.

<sup>181</sup> F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 2, S. 912f. Hervorhebungen von mir.

rer als das Nationale frei gebrauchen“.<sup>182</sup> Die Epik habe deshalb die Genauigkeit und Nüchternheit erringen müssen, die den Ursprung der abendländischen Welt bilden.

Damit hat Hölderlin die Andersartigkeit des Wesens und Ursprungs von Antike und Moderne begründet und das Nachahmungspostulat überholt: Der Bereich und die Aufgabe der modernen Kunst sind folglich verschieden, was den modernen Dichtern sogar die Möglichkeit bietet, ihre Vorläufer zu übertreffen. Böhlendorffs Gedicht zeichnet sich durch jene schöne Leidenschaft aus, die für das Abendland nicht das Eigene-Nationale darstellt, aber eben darum das Gebiet bildet, in dem die moderne Dichtung ihre eigene Vollkommenheit erreichen kann.<sup>183</sup> Deshalb kann Hölderlin wiederum behaupten, die Griechen seien den Modernen unentbehrlich, denn jene belehren diese, wie man „in ihrer Kunst dem eigenen Ursprung als einem Fremden begegnet.“<sup>184</sup> Nur auf diese Art gewinne man „die Distanz, die Freiheit ist.“<sup>185</sup> Trotz allem bekennt sich Hölderlin zum klassischen Erbe, denn er lehnt die vorbildliche Rolle der alten Kunst und Kultur letzten Endes nicht ab. Was aber die Modernen daraus zu erlernen haben, ist die Herstellung einer Kunst, die in sich einen Trieb zum Leben enthält, ein lebendiges Verhältnis zur eigenen Zeit manifestiert, die sich keineswegs mit der Nachahmung von erstarrten Kunstformen begnügt. „Hölderlin überwindet den Klassizismus, ohne von der Klassik sich abzuwenden“,<sup>186</sup> wie Peter Szondi zutreffend bemerkt hat.

Der Mythos liefert der Dichtung den unentbehrlichen Stoff für ihre Werke; aus diesem Grund fällt dem modernen Dichter die Aufgabe zu, eine neue Mythologie hervorzubringen, welche die Ideen, die Werte und den Glauben seiner Zeit unmittelbar veranschaulicht.

Die seelige Einigkeit, das Seyn, im einzigen Sinne des Worts, ist für uns verloren und wir mußten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollten. Wir reißen uns los vom friedlichen *Εν και Παν* der Welt, um es herzustellen, durch uns Selbst. Wir sind zerfallen mit der

---

<sup>182</sup> Ebenda.

<sup>183</sup> Vgl. ebenda: „Das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist.“

<sup>184</sup> P. Szondi, „Überwindung des Klassizismus“, a. a. O., S. 359.

<sup>185</sup> Ebenda.

<sup>186</sup> Ebenda, S. 358.



Natur, und was einst, wie man glauben kann, Eins war, widerstreitet sich jetzt, und Herrschaft und Knechtschaft wechselt auf beiden Seiten. Oft ist uns als wäre die Welt Alles und wir Nichts, oft aber auch, als wären wir Alles und die Welt nichts. [...] Jenen ewigen Widerstreit zwischen unserem Selbst und der Welt zu endigen, den Frieden alles Friedens, der höher ist, denn alle Vernunft, den wiederzubringen, uns mit der Natur zu vereinigen zu Einem unendlichem Ganzen, das ist das Ziel all' unseres Strebens, wir mögen uns darüber verstehen oder nicht.<sup>187</sup>

Aufgabe des Dichters ist dann, diese künftige Wiedergeburt von Heiligkeit und Gottheit, von Religion nach dem Untergang des analytischen Zeitalters zu verkünden. Die kommende Göttlichkeit, der Advent der Götter im Anschluß an die weichende Götternacht, die Offenbarung der trotz jeder Zerrissenheit tiefen Einheit der Natur, des Menschen mit dem Lebendigen, des menschlichen mit dem göttlichem Geist<sup>188</sup> äußert sich bei Hölderlin durch jene dionysisch-christliche Metaphorik, die den Wandel zwischen 18. und 19. Jahrhundert entscheidend markiert und die mit den beiden Hauptgegenständen seiner Bildung, Theologie und Antikestudium (dem Zeitgeist nach bedeutet dies eine besondere Berücksichtigung der griechischen Tragiker und Pindars) zusammenhängt. Das geschieht nicht zufällig. Dionysische Kulte setzten sich in altem Griechenland zur Zeit des Verfalls des *pólis*-Systems durch, und die *Bakchen* von Euripides legen ein Zeugnis davon ab; sowohl die frühromantische Epoche als auch das 4. Jahrhundert v. Chr. erleben den Verlust des traditionellen religiösen Glaubens durch die Hiebe des rationalistischen Denkens (jeweils Sophistik und Aufklärung). Den olympischen, nicht mehr geglaubten Gottheiten setzt sich Dionysos als „der kommende Gott“, „der Fremdling“ entgegen, dessen Triumph am Ende der Zeiten und des mythischen Prozesses erwartet wird.

Der oben angestellte Vergleich zwischen Frühromantik und Euripides' Zeit bezieht sich auch auf die ‚intensivere‘ und erneute Rezeption der *Bakchen*, die um die Jahrhundertwende einsetzt und die eine bedeutende Rolle in der Entstehung einer neuen Mythologie und in den Versuchen spielt, dadurch die Legitimationskrise des Gemeinwesens zu überwinden. Der Prolog zu dieser griechischen Tragödie (den Hölderlin – wenn auch mit einigen Unstimmigkeiten – übersetzt hat) liegt als Quelle und poetisches Reservoir für Hölderlins Dionysiologie gleich auf der Hand:

<sup>187</sup> F. Hölderlin, „Vorrede“ (*Hyperion*. Vorletzte Fassung), a. a. O., Bd. 1, S. 558.

<sup>188</sup> Vgl. U. Gaier, „Hölderlin und der Mythos“, in: M. Fuhrmann (Hrsg.), *Terror und*

in der Beschreibung des heiligen Zuges des Gottes vom Orient ins Abendland (*Dichterberuf*)<sup>189</sup> und seiner Kultstätten in Griechenland<sup>190</sup> und in den Beinamen des Gottes („Freudengott“, „Frucht in Liebe geboren“ in *Wie wenn am Feiertage*, „Fackelschwinger“). Der Dichter wird vor allem durch die vermittelnde Rolle des Dionysos angeregt, da sich der Gott als „Umsetzung von Geist (Blitz) und Stoff (Erde)“ im dichterischen Bild, „das an beidem teilhat“,<sup>191</sup> offenbart. Durch Dionysos wird wiederum der orientalische Ursprung der griechischen Kultur sichtbar gemacht, von dem im Brief an Böhlendorff schon die Rede war;<sup>192</sup> von Euripides stammt auch der Mythos der Geburt des Gottes von Semele, die vom Strahl des Zeus befruchtet wurde.<sup>193</sup>

Aber nicht immer wird Dionysos explizit erwähnt, und oft erscheint seine Identifizierung nicht unproblematisch. Denn dieser Gott wird meistens durch eine Metaphorik ausgestaltet, die sowohl auf die dionysische und mysterische Symbolik der Antike als auch auf neutestamentliche *tópoi* verweist. Es entsteht eine Zweideutigkeit der Adjektivierung, die dazu führt, daß etwa der „kommende Gott“ in *Brod und Wein* als Dionysos und Christus zugleich angesehen werden kann. Die dionysische Metaphorik kann ohne Schwierigkeiten nach einer Art synkretistischen Ver-

*Spiel*. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S. 295-340.

<sup>189</sup> „Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts/ Triumph, als allerobernd vom Indus her/ Der junge Bacchus kam mit heiligem/ Weine vom Schläfe die Völker wekend.“ (2. Fassung, V. 1-4) In: F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 329.

<sup>190</sup> Vgl. den Schluß der 3. Strophe in der Elegie *Brod und Wein*: „Drum an den Isthmos komm! Dorthin, wo das offene Meer rauscht/ Am Parnaß und der Schnee delphische Felsen umglänzt./ Dort ins Land des Olymps, dort auf die Höhe Cithärons/ Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo/ Thebe drunten und Ismenos rauscht im Lande des Kadmos./ Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott.“ (1. Fassung, V. 49-54) Ebenda, S. 374.

<sup>191</sup> Beide Zitate aus: B. Böschstein, „Die ‚Bakchen‘ des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists“, in: S. A. Corngold/M. Curschmann/Th. J. Ziolkowski (Hrsg.), *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen 1977, S. 243.

<sup>192</sup> Vgl. *Am Quell der Donau* (V. 36-39): „So kam/ Das Wort aus Osten zu uns,/ Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör’ ich/ O Asia, das Echo von dir und es bricht sich/ Am Kapitol und jählings herab von den Alpen“, in: F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 351.

<sup>193</sup> Vgl. *Wie wenn am Feiertage*: „So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar/ Den Gott zu sehen begehrte, sein Blitz auf Semeles Haus/ Und die Asche der göttlichgetroffenen gebahr./ Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus./ Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt/ Die Erdensöhne ohne Gefahr./ Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern./ Ihr Dichter! Mit entblößtem Haupte zu stehen./ Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand/ Zu fassen und dem Volk’ ins Lied/ Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen.“ (V. 50-53) Ebenda, S. 263.

fahrens von ihrem ursprünglichen Gebiet auf den christlichen Gott übertragen werden: Diese sogenannte Metalepsis oder Transsumptio<sup>194</sup> findet ihre Rechtfertigung darin, daß frappante Gemeinsamkeiten zwischen dionysisch-mysterischen Kulturen und christlichen Riten aufzuweisen sind. Beide zielen auf die Stiftung einer Gemeinschaft, eines Gemeingeistes ab, die religiös legitimiert sind;<sup>195</sup> der *orgiasmós* oder der dionysische Taumel, der die Menschen plötzlich ergreifende *enthousiasmós* sowie das Mysterium des Abendmahls, stellen die wichtigsten religiösen Gemeinschaftserlebnisse dar. Im Mittelpunkt dieser Erfahrungen steht das gemeinsame Essen und Trinken, welches bei Hölderlin durch Brot und Wein symbolisiert wird, ohne zwischen christlichen und dionysischen Kulturen sonderlich zu unterscheiden. Diese gemeinschaftsbildende Kraft leuchtete Hölderlin schon in dem schon erwähnten Prolog zu den *Bakchen* ein, wie seine ziemlich freie Übersetzung belegt:

So kam ich hier in eine Griechenstadt zuerst,  
 Dasselbst mein Chor zu führen und zu stiften mein  
 Geheimniß, daß ich sichtbar sei ein Geist den Menschen,  
 Zuerst in Thebe hier im Griechenlande,  
 Hub ich das Jauchzen an, das Fell der Rehe fassend.<sup>196</sup>

Die besondere Rolle des Chors in dieser Tragödie, und zwar nicht nur als Zeuge des Geschehens, sondern „einer Glaubensgemeinschaft ähnlich, die sich zu einem gemeinsamen Opfer versammelt“,<sup>197</sup> muß wohl Hölderlins dionysische Auffassung entscheidend angeregt haben. Der Chor besteht aus Anhängern des Gottes, die ihn preisen, sein Kommen fordern, über seine Festnahme klagen und laut jubeln, als er seine Widersacher besiegt.

Dionysos-Kulte und -Feierlichkeiten fanden vorzugsweise in der Nacht, in einem Kreis von Eingeweihten statt und verbanden sich mit Mysterien, die von der

---

<sup>194</sup> Vgl. M. L. Baeumer, „Dionysos und das Dionysische bei Hölderlin“, in: Hölderlin-Jahrbuch 18 (1973/1974), S. 103.

<sup>195</sup> Vgl. die Elegie *Stuttgard* (V. 31-36): „Darum kränzt der gemeinsame Gott umsäuselnd das Haar uns,/ Und den eigenen Sinn schmelzet, wie Perlen, der Wein./ Diß bedeutet der Tisch, der geehrte, wenn wie die Bienen,/ Rund um den Eichbaum, wir sitzen und singen um ihn,/ Diß der Pokale Klang, und darum zwinget die wilden/ Seelen der streitenden Männer zusammen der Chor.“ In: F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 385.

<sup>196</sup> Ebenda, Bd. 2, S. 186.

<sup>197</sup> J. Kott, *Gott-Essen*. Interpretationen griechischer Tragödien, aus dem Polnischen von Peter Lachmann, München/Zürich 1975, S. 212.

Passion, dem Tod und der Auferstehung des Gottes handelten.<sup>198</sup> Denn der wichtigste Dionysos-Mythos, orphischen Ursprungs, berichtet, daß das göttliche Kind Dionysos Zagreus von den Titanen entführt und zerstückelt wurde, nachdem es durch verschiedene Verwandlungen (Ziegenbock, Löwe, Schlange, Tiger und Stier) versucht hatte, ihnen zu entkommen. Athena fügte seine *disiecta membra* wieder zusammen, während Zeus die Titanen mit Blitzen tötete. Beide, Christus und Dionysos, müssen gegen den anfänglich starken Widerstand kämpfen, um sich durchzusetzen; ihre rituellen Tode und Auferstehungen werden mit den gleichen Symbolen versinnbildlicht, die auf atmosphärische Begebenheiten und auf das Ein- und Zurücktreten der Finsternis deuten: Erdbeben, Sonnenfinsternis und Blitze<sup>199</sup> findet man deshalb mehrmals in Hölderlins Dichtung wieder. Doch gelten die Nacht und die Verfinsterung als notwendige Bedingung des Eintretens der Theophanie und der Offenbarung der Götter unter den Menschen. Die Nacht bereitet den Advent des Gottes vor:

Drum! Und spotten des Spotts mag gern frohlokkender Wahnsinn<sup>200</sup>  
 Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift. (*Brod und Wein*, V. 47f.)<sup>201</sup>

In der heiligen Nacht können die vom Gott ergriffenen Bacchanten in einem frohen Rauschzustand das Wesen der Gottheit sinnlich wahrnehmen; das Mysterium der Offenbarung der Götter und ihrer Rückkehr auf die Erde während der heiligen Nacht, in der auch das Christuskind geboren wird, erschließt sich besonders den Dichtern. „Das Innere ist – wie die lichtlose Nacht – unsichtbar, aber das Unsichtbare ist ebenso der Ort der Imagination – der poetischen Einbildung – wie der Erinnerung, deren Gegenstand ja auch nicht sinnlich-sichtbar, sondern nur in Bildern vergegenwärtigt wird.“<sup>202</sup> Die in *Brod und Wein* formulierte Frage „Wozu Dichter in dürftiger Zeit?“, das heißt in einer Zeit, die durch den Triumph der ana-

---

<sup>198</sup> Vgl. zum Beispiel die *Nyktelia* oder die *Eleusiniaká*, die Hölderlin durch das damals berühmte Hederichs Mythologielexikon bekannt waren.

<sup>199</sup> Vgl. Lukas 23, 44; Matthäus 28, 2 und *Bacchae*, V. 585ff.

<sup>200</sup> Vgl. Apostelgeschichte 2, 13: „Andere aber spotteten: Sie sind vom süßen Wein betrunken.“

<sup>201</sup> F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 374. Mit der Theophanie des Gottes endet auch der erste Teil von Euripides' *Bakchen* (V. 576-609), auf den sich Hölderlins Rezeption dieser Tragödie im wesentlichen beschränkt. Der grauenhafte und ungeheuerliche Ausgang des Dramas, der keine Theophanie mehr zuläßt, spielt bei ihm, anders als bei Kleist, keine Rolle.

lytischen Wissenschaft die für die Dichtung grundlegende gemeinschaftsbildende Dimension eingebüßt hat, kann dann wie folgt beantwortet werden:

Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,  
Welche vom Lande zu Land zogen in heiliger Nacht. (*Brod und Wein*,  
V. 123f.)<sup>203</sup>

Die Vielfältigkeit des dionysischen Phänomens durchzieht den mythologischen Prozeß in seiner Gesamtheit, das Christentum nicht ausgeschlossen, denn die christliche Religion ist für Hölderlin Teil dieses Prozesses: Dionysos ist der werdende Gott, das göttliche Kind, dessen Geburt in der Mysterienlehre und in der Messias-Erwartung immer neu verheißen wird und erst am Ende der Zeiten geschieht. Das Dionysische bei Hölderlin wie auch bei den Romantikern ist utopischer Natur, geht von der Vorstellung eines Götterabends am Ende der Zeiten aus, auf den ein neuer Morgen und eine neue Schöpfung folgen werden, und wurzelt in hellenistischen und spätantiken synkretistischen Vorstellungen,<sup>204</sup> die man gerade zu Hölderlins Zeit erneut zu erforschen anfang.

Für Hölderlin und seine Freunde am Tübinger Stift ist Mythologie ein dialektischer Prozeß, der von einer Vielfalt (Polytheismus) zu einer Einheit (Monotheismus) führt, oder besser: zurückführt, und sich erst in der Geburt des göttlichen Kindes erfüllt. Diese Verheißung wird durch die Gaben symbolisiert, die „ein stiller Genius, himmlisch/ tröstend, welcher des Tags Ende verkündet’ und schwand,/ Ließ zum Zeichen, daß einst er da gewesen und wieder/ Käme“ (*Brod und Wein*, V. 129-132):<sup>205</sup> Brot und Wein:<sup>206</sup>

Brod ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet,  
Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins.  
Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst  
Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit,  
Darum singen sie auch mit Ernst die Sänger den Weingott  
Und nicht eitel erdacht tönet dem Alten das Lob. (V. 137-142)<sup>207</sup>

---

<sup>202</sup> M. Frank, *Der kommende Gott*, a. a. O., S. 267.

<sup>203</sup> F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 380.

<sup>204</sup> Darauf soll es ausführlicher im dritten Kapitel dieser Arbeit eingegangen werden.

<sup>205</sup> F. Hölderlin, a. a. O., S. 380.

<sup>206</sup> Dazu ist noch einmal die zentrale Rolle der *Bakchen*-Rezeption hervorzuheben. Vgl. etwa die Stelle (V. 272-285), an der die Chorführerin Pentheus über die Gaben des Gottes aus der Fremde Auskunft erteilt.

<sup>207</sup> F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 380.

Christliche und dionysische Symbologie erscheinen hier untrennbar vermengt und zusammenhängend: Das Geheimnis der eleusinischen Mysterien und des christlichen Abendmahls bedeuten dasselbe, nämlich den Advent des kommenden Gottes. In den mit dem Kult der Mutter Erde verknüpften eleusinischen Mysterien wurde der neugeborene Gott verehrt, die Frucht der Mutter Erde, Dionysos Jakchos.<sup>208</sup> Dieses wiedergeborene, aus *disiecta membra* zusammengefügte Gotteskind ist die Brotfrucht, die später von Christus als sein Leib bezeichnet wird.<sup>209</sup>

Durch das Essen und Trinken (das Wesen des Dionysos als Weingott bedarf kaum einer Erklärung) wird der Eingeweihte eins mit dem Gott, nimmt an der Kommunion teil und wird *éntheos*. Damit „findet also die vollkommenste Verschmelzung und Versöhnung des griechischen Tages und der hesperischen Nacht, zugleich aber der Antike und des Christentums statt.“<sup>210</sup> Frappant sind auch die Analogien zwischen dem Abendmahl und den dionysischen Riten der *omophagia* und des *sparagmós*, in denen das rohe Fleisch des Opfers von der Gemeinde der Bacchanten zerstückelt und verschlungen wird. Brot und Wein sind auch die Elemente, die am besten das Wesen der Wandlung, des Werdens<sup>211</sup> und der Erfüllung, also des „kommenden Gottes“ symbolisieren und „die Gegensätze von Natur und Kultur, Tod und Leben und zugleich deren Überwindung“<sup>212</sup> verkörpern. Die Naturprodukte Getreide und Trauben sind zwar in der Natur schon vorhanden, brauchen aber zusätzlich Kultivierung, müssen dann den dem Tod ähnlichen Verwandlungsprozeß (Ernte, Zerreißen und Zerstampfung, Gärung) erleiden, um Most und Mehl zu werden. Doch ist dieser Fäulnißprozeß zugleich ein Kulturverfahren, das

---

<sup>208</sup> Diese Identifikation wird von der heutigen Altertumswissenschaft bestritten, war aber zu Hölderlins Zeit geläufig.

<sup>209</sup> Vgl. Matth. 26, 26-28: „Während des Mahls nahm Jesus das Brot und sprach den Lobpreis; dann brach er das Brot, reichte es den Jüngern und sagte: Nehmt und eßt; das ist mein Leib. Dann nahm er den Kelch, sprach das Dankgebet und reichte ihn den Jüngern mit den Worten: Trinkt alle daraus; das ist mein Blut, *das Blut des Bundes*, das für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden.“ Hervorhebung von mir.

<sup>210</sup> M. Frank, *Der kommende Gott*, a. a. O., S. 317.

<sup>211</sup> Vgl. *Der Archipelagus* (V. 288-293): „Aber du, unsterblich, wenn auch der Griechengesang schon/ Dich nicht feiert, wie sonst, aus deinen Woogen, o Meergott!/ Töne mir in die Seele noch oft, daß über den Wassern/ Furchtlosrege der Geist, dem Schwimmer gleich, in der Starcken/ Frischem Glücke sich üb’ und die Göttersprache das Wechseln/ Und das Werden versteh’.“ In: F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 304.

<sup>212</sup> J. Kott, a. a. O., S. 223.

zu einer Wiederbelebung und ‚Auferstehung‘ in der Form von Speise und Trank führt.

Diese Funktion des Mittlertums und der Versöhnung zwischen Göttlichem und Menschlichem, Vergangenen und Künftigem ermöglicht, eine Brücke zu einer weiteren mythologischen Figur zu schlagen und somit ein dionysisches Dreigestirn (Dreifaltigkeit) zu bilden:

[...] zu sehr,  
 O Christus! häng ich an dir;  
 Wiewohl Herakles Bruder  
 Und kühn bekenn' ich, du  
 Bist Bruder auch des Eviers, der  
 An den Wagen spannte  
 Die Tyger und hinab  
 Bis an den Indus  
 Gebietend freudigen Dienst  
 Den Weinberg stiftet und  
 Den Grimm bezähmte der Völker.<sup>213</sup>

Der Kern der Mysterien bestand nämlich im Wesen des Dionysos als Einheit und Vielheit zugleich. Die drei oben genannten Halbgötter sind auch Friedensspender unter den Menschen, übernehmen die Rolle des *Sotér*, was für Dionysos und Christus aus den schon angeführten Gründen ersichtlich ist. Aber auch von Herakles ist die Funktion des Kulturbringers bekannt: Während seiner langen Knechtschaft im Dienst des Admetos vollbrachte er zwölf Taten den Menschen zuliebe, womit sich zugleich der Übergang von der saturnischen Urwelt in die olympische Welt anbahnte.<sup>214</sup>

Sein Werk und seine Bedeutung werden wie bei Christus und Dionysos erst später erkannt und verehrt: Er ist Knecht Gottes, muß kämpfen und leiden, mit dem Tod ringen und zur Hölle niederfahren, bevor ihm die Ehren eines Gottes gegönnt werden. Seine Entrückung zu den olympischen Göttern ist ein Leidensweg, der selbst vom Wahnsinn (dieser Bereich ist Dionysos zugeschrieben) nicht verschont bleibt.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> *Der Einzige* (1. Fassung, V. 50ff.) in: F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 389.

<sup>214</sup> Vgl. *Wie wenn am Feiertage* (V. 32-36): „Und was zuvor geschah, doch kaum gefühlt,/ Ist offenbar erst jetzt,/ Und die uns lächelnd den Aker gebauet,/ In Knechtsgestalt, sie sind erkannt,/ Die Allebendigen, die Kräfte der Götter.“ Ebenda, S. 263.

<sup>215</sup> Für weitere Details (etwa die Übereinstimmung zwischen Schellings Herakles-Auffassung und der Hölderlins) vgl. M. Frank, *Der kommende Gott*, a. a. O., S. 352, Anm. 33. Herakles als „der Heiden David“ und *figura Christi* ist ein Topos der prote-

In der 3. Fassung von *Der Einzige* heißt es :

Wie Fürsten ist Herkules. Gemeingeist Bacchus. Christus aber ist  
Das Ende. Wohl ist der noch anderer Natur; erfüllet aber  
Was noch an Gegenwart  
Den Himmlischen gefehlet an den andern. (V. 93-96)<sup>216</sup>

Hier erscheint die durch die alten Mysterien verkündete und vorausgenommene Geburt des christlichen Messias als Erfüllung und Ende der heidnischen Mythologie ganz im Einklang mit zeitgenössischen romantischen Theorien; der Evolutionsprozeß der kommenden Religion ist damit aber noch nicht abgeschlossen. Denn die Götternacht, die in der Gegenwart des Dichters währt, gilt als Vorbereitung auf die Rückkehr des kommenden Gottes, das heißt für einen neuen Gemeingeist unter den Menschen und einen neuen Bund zwischen Gott und menschlicher Gemeinde. Diese auf johanneischen Vorstellungen<sup>217</sup> basierende chiliastische Hoffnung beseelt mit der Kraft von neuen, kühnen Bildern und mit einem utopischen Elan Hölderlins Auffassung der Antike.

### **5. Griechenland zwischen Geschichtlichkeit und Metatemporalität: Goethes „Faust. Zweiter Teil“**

Die Problematik der Antikerezeption in Deutschland zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert wird von Goethe im *Faust II*, vor allem im 3. Akt, zurückblickend thematisiert. Zusammen mit dem 5. Akt gehört der dritte zu den Kernbereichen von *Faust II*. Im dritten Akt gelingt es dem modernen Helden, der griechischen Heroine Helena zu begegnen und sich mit ihr in einer historisch-entrückten Atmosphäre zu vereinigen. Somit stellt sich der 3. Akt als einer der Gipfel des ganzen Werks dar, an dem, wie aus Tagebucheinträgen und Briefen an Schiller zu entnehmen ist, Goethe bereits um 1800 arbeitete. Doch sollten noch 25 Jahre bis zur Vollendung des 2. Teils vergehen: Der Autor unterbrach seine Arbeit am *Faust*, um sie erst 1825 wiederaufzunehmen. Inzwischen hatte sich der historische Horizont

---

stantischen Theologie: vgl. dazu den Beitrag von W. Sparr, „Hercules Christianus. Mythographie und Theologie in der frühen Neuzeit“, in: W. Killy (Hrsg.), a. a. O., S. 73-103.

<sup>216</sup> F. Hölderlin, a. a. O., Bd. 1, S. 469.



gründlich verändert, und ein radikaler Politik-, Ökonomie- und Technikwandel hatte stattgefunden. Die Restauration und das Ende des napoleonischen Kaiserreichs schritten mit der Expansion des Handels- und Transportwesens und der kapitalistischen Gesellschaft einher. Selbst die grundlegenden kulturellen Erfahrungen des 18. Jahrhunderts, die Klassik- und Bildungsproblematik in Zusammenhang mit der Antikerezeption, hatten an unmittelbarer Aktualität verloren und schienen in dem aufkommenden Industriezeitalter beinahe belanglos geworden zu sein; der Streit zwischen Romantikern und Klassikern gehörte ebenfalls der Vergangenheit an. In dieser Hinsicht stellt sich *Faust II* als „umfassende geschichtliche Reflexion des modernen Zivilisationsprozesses“<sup>218</sup> dar, und aus diesem Blickwinkel ist auch die Frage nach den Möglichkeiten einer Wiederbelebung der antiken, klassischen Kultur zu klären.

Die Begegnung mit der schönsten Frau der Antike wird schon im ersten Akt angekündigt. Hier äußert der Kaiser im Anschluß an den Mummenschanz den Wunsch, Helena und Paris vor sich zu sehn, „Das Musterbild der Männer, so der Frauen/ In deutlichen Gestalten will er schauen“ (V. 6185f.).<sup>219</sup> Mit der Erfindung des Geldpapiers und der Entstehung der neuzeitlichen Ökonomie im ausgehenden Mittelalter (Kaiserhofszenen) drängt sich gleichzeitig das Bedürfnis nach einer an die Klassik angelehnten Kultur auf. Die ökonomisch aufstrebende Gesellschaft soll sich jetzt nach gewissen kulturellen Mustern veredeln, und die Antike erscheint als das durch die Jahrhunderte hinein wirksamste ästhetische Paradigma. „Die klassischen Vorbilder stehen am Beginn unserer eigenen europäischen Literatur der Neuzeit. Weil die klassische antike Literatur neue Wertmaßstäbe setzte, öffnete sie den Weg zu neuen Entwicklungen, die damals zur Überwindung einer ganz spezifischen ‚Barbarei‘ [das christliche, schönheitsfeindliche Mittelalter] führten.“<sup>220</sup> Nachdem Faust durch den Gang zu den Müttern Helena geholt hat, erliegt er der erotischen Faszination ihrer Schönheit. Der 2. und der 3. Akt befassen sich mit der Fragestellung, inwieweit es möglich ist, die Antike in einem anderen geschichtli-

---

<sup>217</sup> Vgl. dazu das Gedicht *Patmos* (3. Fassung).

<sup>218</sup> J. Schmidt, *Goethes Faust*. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung, München 1999, S. 218.

<sup>219</sup> MA XVIII/1, S. 154.

<sup>220</sup> Th. Gelzer, „Die Bedeutung der klassischen Vorbilder beim alten Goethe“, in: R. Bolgar (Hrsg.), a. a. O., S. 317.

chen Zusammenhang neu zu beleben und nach welchen Bedingungen diese Wiedergeburt geschehen soll. Damit das Klassische nicht zum leblosen Repertoire überlieferter Kunstformen erstarre, ist es notwendig, von einem kunstphilosophischen Gesichtspunkt aus nach seinem Ursprung, nach seiner ontologischen Dimension zu forschen. Das ist Goethes Lösung der in Winckelmanns Theorien bereits angelegten Widersprüchlichkeit zwischen einer idealisch-normativen und einer historisch-genetischen Auffassung der antiken Kultur. Die Antike besaß eine eigene Lebenskraft, die die Moderne nicht durch die Nachahmung von Kunstfertigkeiten aus den alten, vergangenen und nicht mehr zurückzubringenden Zeiten, sondern durch die „Besinnung auf die spezifische Kräfte der eigenen Zeit“<sup>221</sup> wiedergewinnen kann. Zauberkraft nützt hier nicht, weil sie eine produktive Begegnung mit den Ursprüngen als Lebendigem hindert und eher ein künstlich zu beschwörendes historisches Vergangenes und Totes voraussetzt. Die historische Bildung, welche dank des Fortschritts der neu entstandenen modernen Altertumswissenschaft die Grundlage der damaligen Kultur und des Schulwesens darstellte, vermag bloß das Vergangene als Gewesenes und nicht als Seiendes hervorzubringen, während die Aufgabe der Kunst in der Zeugung des Seienden nach dem „Modus verborgenen Fortlebens“<sup>222</sup> besteht. Die in der Antike und ihrer Erbschaft liegende Lebenskraft läßt sich am wirkungsvollsten eben in der Gestalt Helenas verkörpern und das geschieht der alten Überlieferung gemäß, die in Helena eine später in der Heroine aufgegangene Weiblichkeitsgöttin und von daher eine Lebens- und Heilspenderin sieht.<sup>223</sup> Damit ist ein weiteres Problem eng verknüpft, und zwar jenes der Realität, der Leibhaftigkeit der wiedergewonnenen Helena, die Frage nach der Dimension, in der sich das Geschehene abspielt.

Der Weg Fausts zu Helena führt durch die Klassische Walpurgisnacht. Als Wegweiser winkt hier Homunculus, der von Wagner im Laboratorium erzeugt

---

<sup>221</sup> G. Mattenklott, „Faust II“, in: *Goethe-Handbuch*, a. a. O., Bd. 2, S. 413.

<sup>222</sup> Ebenda, S. 412.

<sup>223</sup> Vgl. *Odyssee* δ 569: Proteus verheißt Menelaos die Unsterblichkeit in Elytion, denn „Den Göttern/ Bist du ja Helenas Mann und Zeus ist dein Schwäher geworden.“ (Homer, *Odyssee*, Griechisch-Deutsch, übersetzt von Anton Weiher, 4., neubearbeitete Auflage, Darmstadt 1974, S. 113) Die Verbindung von Helena mit der Unsterblichkeit wird auch deutlich an der Gleichsetzung Helenas mit Chore in Sparta; die Assoziation mit den eleusinischen Mysterien erklingt nicht zufällig in der Demeterode (V. 1301ff.) der euripideischen *Helena*, die eben die Suche Demeters nach der Tochter und die Erfin-

worden ist. Auch Homunculus muß ein ersehntes Ziel erreichen: Als Repräsentation der reinen Entelechie, des präexistentiellen, dämonischen Zustands und des Verstands vor aller Erfahrung und allem historisch Gewesenen, will er zur Menschwerdung, zur Verkörperung gelangen. Die Dimension der menschlichen Existenz will er aber in der Antike erlangen, er soll „ein wackrer Mann“ (V. 8334) nach dem Beispiel der Griechen werden. Als Produkt der Gelehrsamkeit und der Wissenschaft Wagners erkennt er, daß die zu Beginn des 2. Akts bereits persiflierte Wissenschaft kein echtes, sondern nur ein künstliches, unnatürliches Leben erzeugen kann und allein über erstarrte Formen des Ehemals-Gewesenen zu herrschen vermag. Diesen grundlegenden Fehler seiner Existenz wird Homunculus am Ende durch Entsagung derselben, durch Aufgabe seines Daseins in den Naturelementen aufheben.

Da die Entelechie dem Kunstgenius Homunculus Klarheit verschafft, kann er Fausts Träume durchschauen und deuten. Faust sehnt sich schmerzlich nach Helena, nach den Ursprüngen des Schönen (Traum von Leda) und ist deswegen seelisch krank – die Heilung soll allein aus der Berührung des klassischen Bodens Griechenlands kommen:

Jetzt eben, wie ich schnell bedacht,  
Ist classische Walpurgisnacht;  
Das Beste was begegnen könnte  
Bringt ihn zu seinem Elemente. (V. 6940-6943)<sup>224</sup>

aus dem Umgang mit klassischen Gespenstern:

Romantische Gespenster kennt ihr nur allein,  
Ein echt Gespenst auch classisch hat's zu seyn. (V. 6946-47)<sup>225</sup>

Mephistopheles scheint durch Homunculus' Vorschlag irritiert, denn Griechenland ist nicht sein Revier: Der Teufel vermag kraft seiner Zaubereien bloß vergangenes Leben zu beschwören, nicht Lebendiges hervorzubringen. Darüber hinaus spielt die mit dem Christentum verbundene Idee des Bösen, des Nichts und der Sünde selbst keine Rolle im Rahmen des griechischen Wertsystems:

Manch Brockenstückchen wäre durchzuproben,  
Doch Heidenriegel find' ich vorgeschoben.  
Das Griechenvolk es taugte nie recht viel!

---

dung der Flöte besingt.

<sup>224</sup> MA XVIII/1, S. 181.

<sup>225</sup> Ebenda.

Doch blendet' s euch mit freyem Sinnen-Spiel  
 Verlockt des Menschen Brust zu heitern Sünden;  
 Die unsern wird man immer düster finden. (V. 6970-76)<sup>226</sup>

Das ausschlaggebende Argument, um Mephisto zu überzeugen, ist die Erwähnung der thessalischen Hexen, die der Überlieferung (Lukan, Statius, Dante) zufolge für ihre Zauberkünste, insbesondere für die Totenbeschwörung, bekannt waren: „In ihnen verkörpert sich das Altertum als totes, wie es im geschichtlichen Boden fortwest“.<sup>227</sup> „Statt der antiken Totenbeschwörerin ist sie nun Bild der beschworenen toten Antike. Einst gespenstisch in Gräbern lebend, verkörpert sie jetzt das geschichtliche Altertum als sich wiederbelebendes Gespenst.“<sup>228</sup> Goethe unterscheidet hier deutlich zwischen der „mythischen“ Dimension der Antike, in deren Rahmen sich die Epiphanie Helenas abzuspielen hat, und der geschichtlich-politischen Ebene, die dank der zeitgenössischen altertumswissenschaftlichen Bemühungen einen genaueren und realitätsgetreueren Umriß (Niebuhrs *Römische Geschichte* und Boeckhs *Staatshaushalt der Athener* datieren in die Entstehungszeit des *Faust II*)<sup>229</sup> jenseits jeder Sehnsucht und Schwärmerei gewonnen hatte. Nicht, daß Goethe aus einem idealistischen Blickwinkel die politische Geschichte ablehnte; sie gehört selbst zur Sphäre des Mythos, als ewige Wiederholung der gleichen Machtkämpfe, aber ohne daß daraus Lebendiges entstehen könnte. Das sich zwanghaft Wiederholende bleibt von jeder Produktivität ausgeschlossen und kann sich infolgedessen nur auf die Beschwörung von toten Lebensformen beschränken. Folgerichtig zieht sich Erichtho vor der Ankunft Fausts, Homunculus' und Mephistos zurück („Ich wittre Leben. Da geziemen will mirs nicht/ Lebendigem zu nahen, dem ich schädlich bin“ V. 7036-7037).

---

<sup>226</sup> Ebenda, S. 182.

<sup>227</sup> D. Lohmeyer, *Faust und die Welt*. Der zweite Teil der Dichtung. Eine Anleitung zum Lesen des Textes, München 1975, S. 194.

<sup>228</sup> Ebenda, S. 200.

<sup>229</sup> Vgl. dazu L. Wickert, „Goethe und der Historismus in der Altertumswissenschaft“, in: *Convivium*. Beiträge zur Altertumswissenschaft, Fs. Konrad Ziegler, Stuttgart 1954, S. 154-187. Dieser Beitrag untersucht vor allem Goethes Verhältnis zu Niebuhr. Eine allgemeine Darstellung von Niebuhrs Leben und Historikertätigkeit ist in K. Christ, *Von Gibbon zu Rostovzeff*, a. a. O., S. 26-49 und in: Ders., *Römische Geschichte und deutsche Geschichtswissenschaft*, a. a. O., S. 35ff. zu lesen.

Der von der Liebe zu Helena getriebene Faust unternimmt seine Reise ins „Fabelreich“,<sup>230</sup> wo er zahlreichen Gestalten aus der klassischen Mythologie begegnet, jedoch nicht den dem olympischen Pantheon zugehörigen, sondern vielmehr den Geschöpfen des Tartaros, der nicht klassischen Antike, mit denen sich die damalige Altertums- und Religionswissenschaft eifrig beschäftigte; der ironische und parodierende Ton, die den Umgang mit den mythologischen Gestalten in der *Zweiten Walpurgisnacht* prägt, ist aber unverkennbar. Auf der Suche nach Helena, dem vollkommensten ästhetisch-ontologischen Paradigma der Antike, geht Faust seinen Weg durch das Monströse der Archaik als Nährboden und Gegenpol zur Schönheit, denn das Schöne erwächst ontologisch aus dem Ungeheueren: „Ohne jene ganze Sphäre des Antik-Gespensischen, darüber des Antik-Heroischen keine antike Schönheit.“<sup>231</sup>

Als Musterbild des Pädagogen kennt Chiron, Erzieher von zahlreichen griechischen Helden, gewiß die Gefahr einer auf die Vermittlung des Gewesenen gemünzten Bildung. Der Zentaur preist die alten Helden, wohlwissend, daß diese ruhmreiche Vergangenheit in ihrer zeitgeschichtlichen Bedingtheit und Konkretetheit unwiederbringlich ist. So wird von Herkules gesagt:

Den zweyten zeugt nicht Gaa wieder,  
Nicht führt ihn Hebe himmelein;  
Vergebens mühen sich die Lieder,  
Vergebens quälen sie den Stein. (V. 7391-7394)<sup>232</sup>

Infolgedessen warnt Chiron Faust davor, sich mit einem erstarrten Bild des Gewesenen zu begnügen, statt nach einem Bild des Lebendigen zu suchen:

Was!... Frauen-Schönheit will nichts heißen,  
Ist gar zu oft ein starres Bild;  
Nur solch ein Wesen kann ich preisen  
Das froh und lebenslustig quillt.  
Das Schöne bleibt sich selber selig;  
Die Anmut macht unwiderstehlich,  
Wie Helena, da ich sie trug. (V. 7399-7405)<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Vgl. Homunculus am Ende von „Pharsalischen Feldern“ (V. 7052-7055): „Laß sie schreiten! setz' ihn nieder/ Deinen Ritter, und sogleich/ Kehret ihm das Leben wieder,/ Denn er sucht's im Fabelreich.“ MA XVIII/1, S. 185. Dazu K. Mommsens Buch, *Natur und Fabelreich in Faust II*, Berlin 1968.

<sup>231</sup> K. Reinhardt, „Die klassische Walpurgisnacht. Entstehung und Bedeutung“, in: Ders., *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, hrsg. von C. Becker, Göttingen 1960, S. 315.

<sup>232</sup> MA XVIII/1, S. 197.

<sup>233</sup> Ebenda.

Ohne Lebensanmut wird die Schönheit zum Idol, zum starren Bild der Vollkommenheit. Faust soll die Mischung von *kállos* und *cháris*, die Chiron bei der realen Helena erlebt hat, anstreben und nicht versuchen, ihr Wesen mit philologischer Genauigkeit zu definieren und zu befrachten. Eben an dieser Stelle ironisiert Chiron die Unstimmigkeiten, Ungenauigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten, die eine sowohl dichterische als auch philologische Überlieferung mit sich bringt, „das Abstruse am Philologenwesen“,<sup>234</sup> was Fausts Sehnsucht nach der Lebensfülle der Antike produktiv und erfolgreich macht und sie von einer bloßen Beschwörung und dem bloßen Studium eines verstorbenen Vergangenen wesentlich unterscheidet, ist ihr erotischer Gehalt, die lebensspendende Kraft der Liebe, welche „durch keine Zeit gebunden“ (V. 7434) erscheint. Da Helena als Gestalt des Seienden nicht historisch bedingt ist, darf nur die Liebe, Zauberkraft, sie erobern; die Moderne darf sich mithin erst durch Besinnung auf ihre eigenen produktiven Kräfte der Antike annähern, nicht durch Nachahmung von Formen, die außerhalb der jeweiligen geschichtlichen Kontexte nicht mehr verwertbar sind. Das Motiv der Unwiderstehlichkeit des Eros angesichts des Todes war auch in der Helena-Sage bereits angelegt und beruhte vielleicht auf ihrer chthonischen Natur als Fruchtbarkeitsgöttin: Achill gelang es, als Schatten aus der Unterwelt die ebenso verstorbene Helena zu gewinnen,<sup>235</sup> in der euripideischen *Helena* ähnelt die Wiederbegegnung zwischen Menelaos und Helena, welche in Ägypten ein Schattendasein geführt hat, deutlich einer Art Wiedergewinnung der Gattin aus der Unterwelt. Um den liebeskranken Faust zu heilen, verweist Chiron ihn auf Manto, die Hederichs Mythologisches Lexikon mit den Gaben der Weissagung und des Dichtens versieht und die hier die immer wiederkehrende Zeit symbolisiert. Fausts Heilung soll nicht zufällig durch den Gang zu Persephoneia, dem mythischen Hades, Reich des kulturellen Gedäch-

---

<sup>234</sup> J. Wohlleben, „Beobachtungen über eine Nicht-Begegnung: Welcker und Goethe“, in: W. M. Calder/A. Köhnken/W. Kullmann/G. Pflug (Hrsg.), a. a. O., S. 30.

<sup>235</sup> Als Ort des Geschehens ist Leuke überliefert worden. Pherä ist hingegen Schauplatz des Alkestis-Mythos. Goethe hat deswegen bewußt die zwei Traditionen kontaminiert, in denen es sich ebenfalls darum handelt, das geliebte Wesen aus dem Hades heraufzuholen. Diese Tatsache liefert einen weiteren Beweis für Goethes Beschäftigung mit Euripides, aus dessen *Helena* viele Einzelheiten und teilweise Zitate übernommen sind. Zu Leuke und dem Achilles-Mythos vgl. E. A. Schmidt, „Achill“, in: H. Hofmann (Hrsg.), a. a. O., S. 91ff.

nisses, erfolgen. Die Anspielung Mantos auf Orpheus<sup>236</sup> bestätigt den Zusammenhang mit dem Motivkomplex Eros-Tod und soll Faust mahnen, besser als der mythische Sänger seine Chance zu nützen.

Auch Mephistopheles muß seinen Weg durch das Gewimmel der Klassischen Walpurgisnacht gehen. Hier fühlt sich der Teufel, ein mittelalterliches, im Christentum verwurzelt Geschöpf, fehl am Platz. Während Faust durch den Kontakt mit dem griechischen Boden wiederbelebt und genesen wirkt, ist Mephistopheles hingegen befremdet. Die völlige Entfaltung des naturhaften Lebens und der Elemente außerhalb jeder Sünden- und Moralvorstellung, die mythologischen Gestalten, die diese Lebensfülle symbolisieren, irritieren ihn und stoßen ihn ab: Das Antike findet er „zu lebendig“ (V. 7087); „Das müßte man mit neustem Sinn bemeistern/ Und mannigfaltig modisch überkleistern .../ Ein widrig Volk!“ (V. 7088-7090) Mephistopheles' Zauberkünste üben keine Wirkung auf die naturgemäße Welt der Klassischen Walpurgisnacht<sup>237</sup> aus: Die ursprüngliche, selbst aus ihren monströsen Gestalten herrührende Lebenskraft ist gesund, das heißt, sie folgt dem natürlichen Zyklus und den naturhaften Bedingungen und Grenzen, die der Teufel mithilfe seiner Zaubereien stets aufhebt und instrumentalisiert. Endlich gelangt er zu den Phorkyaden, deren häßliche Gestalt er übernimmt, um sich an die häßlichsten Ungeheuer der mythologischen Überlieferung anzupassen. Durch diese gelungene Verwandlung, die als Gegenstück zu Helenas vollkommener Schönheit steht, gewinnt Mephistopheles den notwendigen Bezug zur Antike, welcher die moralischen Vorstellungen des Christentums freilich fremd bleiben müssen. Innerhalb der griechischen Gesellschaft, deren Wertsystem sich auf die *kalokagathia* stützt, ist die Häßlichkeit mit dem Bösen und dem Übel schlechthin identisch: Seine Verwandlung in Phorkyas ermöglicht es Mephistopheles, auch auf der klassischen Ebene zu interagieren und eine wichtige Regie-Rolle im folgenden Akt zu übernehmen. Seine häßliche Maske, als Kehrseite der vollkommenen Schönheit,

---

<sup>236</sup> MA XVIII/1, S. 200, V. 7493f.: „Hier hab' ich einst den Orpheus eingeschwärzt,/ Benutz' es besser, frisch! beherzt!“

<sup>237</sup> Die Sphinx bemerkt dazu: „In deinem Lande thust dir was zu Gute./ Doch, irr' ich nicht, hier ist dir schlecht zu Muthe.“ (V. 7144-7145) Ebenda, S. 189.

liefert der antiken Welt gleichzeitig das Bild ihrer geschichtlichen Vergänglichkeit, das moderne Bewußtsein ihrer Zeitgebundenheit.<sup>238</sup>

Parallel zu Faust erreicht auch Homunculus seine Wesenserfüllung und das Ziel seines Strebens. Zunächst wendet er sich an zwei Philosophen aus der Antike, Anaxagoras und Thales, um zu überprüfen, welcher von den beiden ihm am besten zum Entstehen verhelfen könnte. Anaxagoras und Thales verkörpern jeweils die Lehre des Plutonismus (die Erde gestaltete sich durch das Wirken des Feuers und der gewaltsamen eruptiven Kräfte) und des Neptunismus (alles Lebendige sei im Wasser und durch das Wasser entstanden). Homunculus lehnt das Angebot von Anaxagoras ab, König zu werden und überläßt sich der Führung von Thales, der auf eine weitere, mit der lebensspendenden Feuchtigkeit verbundene Figur verweist: Nereus. Dieser kommt aber dem Wunsch Homunculus', „weislich zu entstehn“ (V. 8133), gar nicht entgegen; ein anderer, mit den Gaben der Weissagung ebenso versehener Meersgott, Proteus, soll zur Hilfe kommen. Diese Gottheit zeichnet sich besonders durch ihre stetigen Verwandlungen aus. Sie verkörpert das ewige Prinzip der Metamorphose in der Natur, den organischen, verschiedene Stadien durchlaufenden Wachstumsprozeß, dessen Ursprung im Urelement Wasser liegt. Wasser ist in Goethes später Dichtung das Medium der Aufhebung des Selbst in das Lebendige, wo das Einschmelzen und Verschwimmen der einzelnen Gegenstände zur gesteigerten Lebenswahrnehmung führt. Laut Proteus' Ratschlag soll Homunculus den Weg ins ewige Gewässer antreten:

Da soll es Dir zum schönsten glücken,  
Ich nehme dich auf meinen Rücken  
*Vermähle dich dem Ocean.* (V. 8318-8320)<sup>239</sup>

Diese Vermählung vollzieht sich durch das Antlitz der Meeressäugerin Galatea<sup>240</sup> auf dem Muschelthron Aphrodites. Zu ihren Füßen zerschellt Homunculus seine Phiole und gibt seine Entelechie preis, indem er den *hierós gámos* mit den Elementen vollzieht. Die Metamorphose und der Eros als dynamische Prinzipien und

---

<sup>238</sup> Vgl. dazu D. Lohmeyer, a. a. O., S. 234: „Als das moderne Bewußtsein spiegelt Mephisto mit seiner Maske der antiken Schönheit ihre Maskenhaftigkeit wider, die Maskenhaftigkeit des Gewesenen. Das Erschrecken beim Anblick der Mephistophelischen Häßlichkeit wird also ein Erstarren bei der antiken Schönheit bewirken durch das Bewußtsein, versteinertes Leben, nämlich nur noch Kunst zu sein.“

<sup>239</sup> MA XVIII/1, S. 227. Hervorhebungen von mir.

<sup>240</sup> Vgl. ebenda, S. 231.



das Wasser als Medium vermögen eine Wiedergeburt der klassischen Welt im Einklang mit den ewigen, geschichtslosen Normen der Natur zustande zu bringen. Homunculus' Verzicht auf ein im Glas gefangenes Leben zugunsten einer erotischen Vereinigung mit den Naturelementen entspricht der Einstellung des alten Goethe zur klassischen Kunst und zur *querelle des anciens et des modernes* und seine Überwindung des Klassizismus. Um den Griechen wirklich näher zu kommen, soll die Kunst die Verbindung mit dem Leben nicht verfehlen, und das vermag sie, indem sie sich nicht in der Nachahmung und in der Hervorbringung ‚musealer‘ Werke erschöpft, sondern indem sie einen produktiven Zugang zum Leben wiederherstellt, denn „vor dem Leben sind die toten Werke bloß ein Spaß.“<sup>241</sup>

Als Steigerung und Gipfel der vorangehenden mythologischen Begegnungen geschieht die Wiedererweckung Helenas; durch ihr Wesen, vollkommen idealisierter, aber gleichsam auch historisierter Natur, verkörpert sie die oben erwähnte Unzertrennlichkeit zwischen Einheit und Vielfalt. Helena ist die perfekte Schönheit, aber auch ihre griechisch-klassische, das heißt geschichtlich-gebundene Verkörperung, „menschliche Schönheit als wirkendes Naturprinzip“.<sup>242</sup> Um in Erscheinung zu treten, muß sich nämlich das Schöne den geschichtlichen Bedingungen unterwerfen. Daher die Vielfalt der möglichen Erscheinungsmodi des Schönen. Die Erscheinungsformen der Schönheit besitzen ihre eigene geschichtliche Identität und lassen sich deshalb nicht mittels ästhetischer Gesetze von einer Zeit auf eine beliebige andere, unter ganz anderen Bedingungen stehende Epoche übertragen. Die regelhafte Nachahmung des Schönen beim Kunstschaffen erstickt das Leben, indem sie jeden Zugang zu den schöpferischen Quellen der eigenen Zeit absperrt. Das Schöne soll infolgedessen autonom sein, oder eher nur dem einem Gesetz unterworfen sein, unter dem „es wirklich wird“.<sup>243</sup> Das gilt auch für die Modalitäten der Wiedergewinnung Helenas. Ihre Rückkehr zum Leben kann nicht durch die Nötigung der Natur mit Zaubereien erfolgen, sondern ihr Geliebter soll sie vom Orkus, vom Reich des Einst-da-Gewesenen, heraufholen. Seinem Wesen nach ist das Schöne ewig und unsterblich, und kraftdessen kann es seiner eigenen Zeit entrinnen, doch muß sein Erscheinen in die Wirklichkeit an einem bestimmten

---

<sup>241</sup> G. Mattenklott, a. a. O., S. 436.

<sup>242</sup> D. Lohmeyer, a. a. O., S. 283.

Ort gebunden sein. Deshalb sucht Faust Helena in Thessalien, und ihre Begegnung spielt sich in Sparta ab. Von dieser „Gegenwart des klassischen Bodens“, „sinnlich-geistiger Überzeugung daß hier das Große war, ist und sein wird“ war schon die Rede in der rückblickend niedergeschriebenen Erzählung der italienischen Reise. „Das Schöne kann seiner Zeit entkommen, nicht Faust der seinen. Das Schöne kann wieder Gegenwart werden, aber nicht an jedem beliebigen Ort und gewiß nicht im Museum. Es ist an ein bestimmtes Leben gebunden.“<sup>244</sup>

Die Frage nach dem Wirklichkeitsgrad der traditionell schon immer zwischen „Geschlechtsdämon und Bildungsidol“<sup>245</sup> gespaltenen Gestalt Helenas wirkt auf die Interpretation des Helena-Akts zurück, dessen flüssige und verschwommene Grenzen zwischen Realität und Phantasie die Einordnung des dramatischen Vorgangs in die eine oder die andere Kategorie erschweren. Bezeichnend ist der Titel, mit dem Goethe den 3. Akt 1827/28 separat veröffentlichte: *Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie*. ‚Phantasmagorie‘ und die Bezeichnung ‚Zwischenspiel‘ deuten auf eine Sphäre zwischen Realität und Märchenwelt an, zeugen aber auch von einer Kunst, die sich bei der Verfolgung ihrer eigenen Zwecke, ihrer Autonomie, ihrer Freiheit, ihrer Möglichkeiten in solchem Maße erfreut, daß sie sich keinem Realismus verpflichtet fühlt (diese orientalische Freude am zweckautonomen Fabulieren ist eine Konstante in Goethes spätem Werk).<sup>246</sup> Da das Schöne hinfällig ist, kann seine Vergegenwärtigung nur eine Episode darstellen: deshalb die Bezeichnung ‚Zwischenspiel‘.

Hier kann eine genauere Analyse einer der griechischen Quellen, d.h. der euripideischen *Helena*<sup>247</sup> aufschlußreich sein. Die *Helena*, ein auf dem Widerspruch zwischen Schein und Wirklichkeit basierendes Stück, ist gattungsgemäß schwer einzuordnen: Von der Struktur her eine Tragödie,<sup>248</sup> bedient es sich vieler Kunst-

<sup>243</sup> G. Mattenklott, a. a. O., S. 438.

<sup>244</sup> Ebenda, S. 439.

<sup>245</sup> W. Baumgart, „Helena. Spuren des Pantomimus in Goethes Faust“, in: *Antike und Abendland* 28 (1982), S. 3.

<sup>246</sup> Vgl. dazu K. Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht*, Berlin 1960.

<sup>247</sup> Zur Übernahme und Umgestaltung der euripideischen Vorlagen in *Faust II* vgl. den Beitrag von Th. Gelzer, „Goethes ‚Helena‘ und das Vorbild des Euripides“, in: H. Flashar (Hrsg.), *Tragödie. Idee und Transformation*, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 199-234; s. auch ders., „Helena im Faust. Ein Beispiel für Goethes Umgang mit der antiken Mythologie“, in: W. Killy (Hrsg.), a. a. O., S. 239ff. und D. Lohmeyer, a. a. O., S. 292ff.

<sup>248</sup> Vgl. dazu aber auch Goethes Deutung des Tragödien- und Katharsisbegriffs bei

griffe und Motive aus der Alten Komödie (die zwei Hochzeiten, der exotische Schauplatz, die Wiedervereinigung der Liebenden und die märchenähnliche ‚romantische‘ Atmosphäre von Maskerade und Täuschung). Zudem liefert ein aitiologischer Mythos über die Entstehung der Komödie überraschenderweise für eine Tragödie den Inhalt zum 3. Standlied. Diese schwankende Stellung zwischen den Gattungen, ja sogar die Vermischung ihrer Elemente, der beinahe operettenhafte Ton, der zu einer märchenhaften Stimmung beiträgt,<sup>249</sup> mag den aufmerksamen Euripides-Leser Goethe beeinflusst haben.<sup>250</sup>

Mephisto-Phorkyas als Verkörperung des Widerwärtigen versucht, Herrschaft über Helena zu gewinnen, indem er den Chor und die Heldin der Zügellosigkeit und des unsittlichen Verhaltens bezichtigt. Erst wenn die Moral etabliert wird, kann der Teufel seine Macht ausüben. Deshalb will er Helena zum Bekenntnis ihrer Schuld, des Mangels an Tugend bringen, welches ihm dann Macht über das Schöne verschaffen würde. Mephisto/Phorkyas appelliert an das Gedächtnis der ‚Sünden‘ der Schönen, um ihr ein Identitätsbekenntnis abzuverlangen und sie gleichzeitig aus ihrer Dimension der reinen Gegenwärtigkeit zu entreißen. Helena wird infolgedessen schwindelig zumute:

Ihr habt in sittlosem Zorn,  
 Unsel'ger Bilder Schreckgestalten hergebannt,  
 Die mich umdrängen, daß ich selbst zum Orkus mich  
 Gerissen fühle, vaterländ'scher Flur zum Trutz.  
 Ist's wohl Gedächtniß? war es Wahn, der mich ergreift?  
 War ich das alles? bin ich's? werd ich's künftig seyn,

---

Aristoteles: Die Katharsis solle einen Ausgleich der Leidenschaften innerhalb der Tragödie bewirken (Th. Gelzer, „Goethes ‚Helena‘ und das Vorbild des Euripides“, a. a. O., S. 227ff.).

<sup>249</sup> Vgl. dazu B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia*. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie, Göttingen 1982, S. 153-199.

<sup>250</sup> Über den Einfluß der spätclassischen Theaterform der Pantomime, deren Spuren im von Goethe sehr geschätzten *teatro dell'arte* noch zu verfolgen sind, vgl. den interessanten Beitrag von Wolfgang Baumgart, a. a. O., S. 1-31. Zum euripideischen Einfluß auf *Faust* ist noch folgendes anzumerken: Wie bekannt entspricht der Eintritt der Heroine dem Anfang der euripideischen Tragödie. Der zweite Vers Helenas „Vom Strande komm' ich“, der in der 1. Fassung des Helena-Aktes sogar der 1. Vers war, zeichnet das *incipit* vier euripideischer Tragödien (*Bakchen*, *Poseidon*, *Ion*, *Hekabe*) nach, wo das Verb ἤκω in den Mund von drei Göttern und einem Toten (Polydoros) gelegt wird, welche von einer jenseitigen Dimension (Unterwelt oder Götterwelt) in die menschliche Welt kommen. Götter und ein Tote verkünden also bei Euripides ihr Erscheinen durch das ἤκω.

Das Traum- und Schreckbild jener Städtverwüstenden? (V. 8834-8840)<sup>251</sup>

Phorkyas will Helena zur Verantwortung ziehen und sie dabei an eine ihrer vielen möglichen historischen Vergegenwärtigungen, derer sich die im *hic et nunc* weilende Heroine nicht bewußt sein will (und kann), haften:

PHORKYAS: Doch sagt man, du erschienst ein doppelhaft Gebild,  
In Ilios gesehen und in Ägypten auch.  
HELENA: Verwirre wüsten Sinnes Aberwitz nicht gar.  
Selbst jetzo, welche denn ich sey, ich weiß es nicht.  
PHORKYAS: Dann sagen sie: aus hohlem Schattenreich herauf  
Gesellte sich inbrünstig noch Achill zu dir;  
Dich früher liebend gegen allen Geschicks Beschluß.  
HELENA: Ich als Idol, ihm dem Idol verband ich mich.  
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.  
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.  
(*sinkt dem Halbchor in die Arme*) (V. 8872-8881)<sup>252</sup>

Durch ihre Ohnmacht entgeht Helena Mephistos Versuchen, sie mit einer erstarrten, geschichtlich definierbaren Identität eindeutig zu verbinden, denn nur als mythisches Idol, als Urphänomen der Schönheit ohne historische Identität „kann sie in den Geschichtsprozeß eingehen, der zu immer neuen Verbindungen mit ihr – mit der Kultur der Antike – führt.“<sup>253</sup> Das Schöne verfällt dem Teufel auch deshalb nicht, weil es seiner eigenen Natur nach jenseits des Guten und Bösen angesiedelt ist. Indem die ‚schuldige‘<sup>254</sup> historische Helena sich selbst vergißt, verläßt sie ihre

<sup>251</sup> MA XVIII/1, S. 243.

<sup>252</sup> Ebenda, S. 244.

<sup>253</sup> J. Schmidt, *Goethes Faust*, a. a. O., S. 237. Vgl. dazu auch ders., „Helena im Faust II: Die geschichtliche Vermittlung antiker Kultur in der Neuzeit und die Konzeption des Klassisch-Schönen“, in: B. Witte/M. Ponzi (Hrsg.), *Goethes Rückblick auf die Antike*. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998, Berlin 1999, S. 161-175.

<sup>254</sup> Ob Helena, deren göttliche Natur die Griechen immer anpreisen, wirklich schuldig gesprochen werden kann, war schon in der Antike ein Problem. Die alten Troer setzen sich bei der Teichoskopie im dritten Gesang auch mit dieser Frage auseinander, indem sie merken: „Tadelt mitnichten die Troer und hellumschienten Achaier,/ Daß sie um solch ein Weib so lang schon Leiden erdulden!/ Unaussprechlich gleicht sie fürwahr einer Göttin von Ansehn!/ Dennoch segle sie fort, wie schön sie immer gestaltet,/ Ehe sie ferner noch uns und den Söhnen Jammer bereitet!/ Also sprachen die Alten, und Priamos hob seine Stimme:/ Komm doch näher, mein liebes Kind, und setze dich zu mir,/ Daß du den früheren Gatten und Schwäger und Freunde gewahrest!/ Schuldlos bist du gewiß; die Götter sind es gewesen,/ Die mir den Jammer des Kriegs mit dem Volk der Achaier gesendet!“ (*Ilias* Γ 156-165, übertragen von H. Rupé, 2. Auflage, München 1961, S. 97).

Geschichtlichkeit und gewinnt die Ewigkeit, die Möglichkeit, in jeder Zeit zu erscheinen. Das Schöne ist identisch mit sich selbst und doch immer vielfältig; wie im Mythos der ägyptischen Helena deutlich gezeigt wird, ist „Identität im Gewesenen und im Zukünftigen“. Damit das immer währende Schöne neugeboren wird, bedarf es allerdings der Liebe, der Vermenschlichung durch den Eros, um überhaupt in Erscheinung zu treten. Die Erotisierung des Verhältnisses zum Schönen verweist desweiteren auf die Vergänglichkeit, die mit dem Fleischwerden, der Individuation eines Ideals einhergeht.

Mit den Worten „Sogleich umgeb’ ich dich mit jener Burg“ (V. 9050) inszeniert Phorkyas einen Zeitwechsel, einen Sprung, der eine Raffung der zwischen Antike und Moderne vergangenen Zeit ermöglicht und somit das Fortleben der durch Helena symbolisierten Vollkommenheit der antiken Kultur und ihrer Nachwirkung in die folgenden Jahrhunderte (Mittelalter, Renaissance, Weimarer Klassik) hinein.<sup>255</sup>

Helenas Gestalt erscheint den ganzen Akt hindurch nach den ethisch-ästhetischen Idealen der klassischen Antike ausgestaltet, wie auch ein anderer Schönheitsliebhaber, und zwar Winckelmann, sie aufgefaßt hatte. In der Tat hatte eben sein erotisiertes Verhältnis zum Schönen neue Wege der Antike-Annäherung erschlossen. Winckelmanns ungelöste Aporie zwischen Idealismus des Schönen und dem Studium seiner geschichtlichen Verkörperungen durch die Kunstgeschichte wird in diesem Akt auch thematisiert: Ihre Überwindung läßt sich im *Faust* am Beispiel der Liebe als bestehendes bildendes Prinzip in der Vielfalt ihrer Manifestationen veranschaulichen, denn jede neue Liebschaft verneint die vorherige, aber erneuert und bestätigt die Liebe an sich. Ähnlich wird im ästhetischen Bereich verfahren: „[d]ie erinnerte Präsenz des Gewesenen ist die notwendige Bedingung der spontanen Neugeburt durch den Sprung. Verneinen läßt sich erst, was auch gewußt wird. Geschichtliches Bewußtsein ist Bedingung von Spontaneität.“<sup>256</sup>

Helenas Figur wird Winckelmann zufolge durch die Geistesstärke und die Seelengröße charakterisiert, die sie angesichts der Lebensgefahr beweist: Ständig weist sie den Chor auf das *prépon*, das sich Geziemende, als Idealverhalten hin, nach einem für die griechische Tragödie typischen Verfahren. Die Ausgestaltung der He-

---

<sup>255</sup> Vgl. dazu D. Lohmeyer, a. a. O., S. 312f.

<sup>256</sup> G. Mattenklott, a. a. O., S. 442. Vgl. dazu auch ders., „Faust II. Das Schöne als

roine vollbringt Goethe im Sinne der Tradition der humanistischen Bildung und der kultivierten ästhetischen Sensibilität der Eliten, so wie sie sich während der Renaissance durch die Verbindung von klassischen, vor allem stoischen Leitvorstellungen mit ritterlichen Idealen entwickelt hatten. Helena wird so auch zur Verkörperung der griechischen *kalokagathía*, der Verschmelzung von ethisch Gutem und Schö-nem, die die Vollkommenheit des menschlichen Daseins symbolisiert. Nach diesem Ideal richtet sich auch Faust, hier als perfekter Vertreter der Vorstellungen eines *cortigiano* nach Castiglione: Er handelt als beispielhafter höfischer Mensch mit seiner adligen Herkunft entsprechenden Würde und Haltung.

In einem höchsten und glücklichsten Augenblick des absoluten Seins kann die Begegnung Faust-Helena erfolgen. Der Dialog zwischen den beiden Liebenden, in dessen Verlauf Helena die moderne Sprache des Herzens erlernt, ist von Anspielungen auf das Ende der Vermählung durchdrungen; damit soll daran erinnert werden, daß die Vermählung nur in der Aufhebung jeder Zeit- und Ortsbegrenzung, in der absoluten Gegenwärtigkeit des Schönen erfolgen kann:

HELENA: Ich fühle mich so fern und doch so nah,  
 Und sage nur zu gern: da bin ich! da!  
 FAUST: Ich athme kaum, mir zittert, stockt das Wort,  
 Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort.  
 HELENA: Ich scheine mir verlobt und doch so neu,  
 In dich verwebt, dem Unbekannten treu.  
 FAUST: Durchgrüble nicht das einzigste Geschick  
 Daseyn ist Pflicht und wärs ein Augenblick. (V. 9411-  
 9418)<sup>257</sup>

In Arkadien soll sich das Glück der Liebenden vollenden, in einer idyllischen und idealisierten Landschaft, die jeder historischen Dimension entrückt ist. Als Steigerung und Gipfel dieser Begegnung zwischen dem Schönen und seinem modernen Liebhaber wird der Genius der Kunst geboren. Am Anfang des 3. Teils dieses Aktes verkündet Phorkyas die Geburt von Euphorion und verleiht ihr dabei die Merkmale eines „Wunders“ (V. 9579), das nur im griechischen Mythos, in Hermes, ein adäquates Gegenstück findet:

Nicht vergleicht sich dein Erzählen  
 Dem was liebliche Lüge  
 Glaubhafter als Wahrheit

---

„Zwischenspiel“, in: B. Witte/M. Ponzi (Hrsg.), a. a. O., S. 183.  
<sup>257</sup> MA XVIII/1, S. 262.

Von dem Sohne sang der Maja. (V. 9641-9644)<sup>258</sup>

Das ‚göttliche Kind‘ Euphorion (den Namen verdankt er dem Kind Helenas und Achills) kommt ohne Biographie als schon vollkommener Jüngling zur Welt. Er ist der Genius der Kunst und der Dichtung, was die wunderbaren Umstände seiner Geburt erklärt: Das Schöne hat keine Biographie, nimmt deshalb hier jugendliche Gestalt an und wird in vollem Besitz und Blüte seiner Kräfte geboren; die Verbildlichung des Schönen in Jugendgestalt deutet auf die immer neue Wiedergeburt des Schönen hin. Als Genius weist Euphorion ein dämonisches Element, eine Mischung vom Göttlichen und Animalischen, einen nicht zielgerichteten, rasenden Drang zum Handeln auf, welcher ihn letztendlich verdirbt, denn seine Schöpfungskraft, wie bei Mignon oder Homunculus, wirkt in unstemem Rasen und Wagen, anstatt sich auf ein Ziel zu richten. Euphorions Sinn für Musik, die zur Zeit Goethes als die modernste der Kunstformen galt, weil man meinte, daß sie ihre Vollkommenheit erst in der Moderne erreicht hätte, verbindet den Genius, wie sein historisches Vorbild Lord Byron, mit der Dichtung der Moderne, der Romantik, wobei nicht zu vergessen ist, daß die Genius-Gestalt bei Goethe immer mit ausgesprochenen musikalischen Gaben ausgestaltet ist (man denke nur an Mignon!). Wie bereits angedeutet, scheitert der Genius am Dämonischen seines Wesens, am jugendlichen Übermaß seines Anliegens, am Streben nach dem Unmöglichen, an seiner weder menschlichen noch göttlichen doppelten Natur. Darin zeigt sich seine Sohnschaft zu Faust. Fausts Ungenügsamkeit und Maßlosigkeit, die sein Sohn erbt („Keine Mässigung ist zu hoffen“ V. 9786), sind die Gründe, die ihn dazu treiben, den Pakt mit dem Teufel zu schließen und auf alle möglichen Abenteuer und Lebenserfahrungen einzugehen. Seine Sehnsucht nach Griechenland und nach dem Besitz Helenas, sein Streben nach existentieller Erfüllung durch das Erlebnis der antiken Schönheit bilden die Grundvoraussetzungen für den ganzen Akt und erscheinen dabei schon als deutliche romantische Züge, die dem Kern der griechischen Lebensweisheit, „*mēdén ágan*“, tief widersprechen und sich eher mit der für die Griechen höchsten Schuld des Menschen, der *hýbris*, identifizieren lassen. Das Paradoxon einer Liebe zur Antike, die im modernen Unzulänglichkeitsgefühl wurzelt, wird durch Euphorions Wesen („Immer höher muß ich steigen,/ Immer weiter muß

---

<sup>258</sup> Ebenda, S. 270.

ich schaun“, V. 9821f.) bis zum tragischen und notwendigen („Dorthin! Ich muß! ich muß!“ V. 9899) Ausgang getrieben. Denn im Unterschied zu Hermes möchte Euphorion fliegen, hat aber keine Flügel; seinem mythischen Vorläufer ungleich ist er kein Gott, sondern ein Wesen doppelhafter und gemischter Natur, ein Genius („Wolltest Herrliches gewinnen,/aber es gelang dir nicht“, V. 9929f.).

Euphorions Sturz und sein Abstieg in den Hades bewirken auch Helenas Entschwinden:

HELENA: Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:  
 Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.  
 Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band,  
 Betraugend beide, sag ich schmerzlich Lebewohl!  
 Und werfe mich noch einmal in die Arme dir.  
 Persephoneia nimm den Knaben auf und mich.  
*(Sie umarmt Faust, das Körperliche verschwindet, Kleid und Schleier  
 bleiben ihm in den Armen)* (V. 9939-9944)<sup>259</sup>

Als Folge des Sturzes des Genius müssen Helena und Euphorion zum Hades hinabsteigen; das Körperliche an ihnen verschwindet, doch nicht die Aureole Euphorions, die zum Himmel emporsteigt, und seine unschätzbaren Hinterlassenschaften (Kleid, Mantel und Lyra), die liegenbleiben. Ebenso unschätzbar ist Helenas Andenken in Form von Schleier und Kleid. Darauf bezieht sich Phorkyas' Ratschlag, Helenas Kleid festzuhalten:

Halte fest was dir von allem übrig blieb.  
 Das Kleid laß es nicht los. Da zupfen schon  
 Dämonen an den Zipfeln, möchten gern  
 Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!  
 Die Göttin ist's nicht mehr die du verlierst,  
 Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen  
 Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor,  
 Es trägt dich über alles Gemeine rasch  
 Am Aether hin, so lange du dauern kannst. (V. 9945-9953)<sup>260</sup>

Es ist verständlich, daß sie die Exuvien von Euphorion, die die irdischen Hinterlassenschaften des Dichters symbolisieren, aufbewahrt:

Noch immer glücklich aufgefunden!  
 Die Flamme freilich ist verschwunden,  
 Doch ist mir um die Welt nicht leid.  
 Hier bleibt genug Poeten einzuweihen,  
 Zu stiften Guild- und Handwerksneid;  
 Und kann ich die Talente nicht verleihen,

---

<sup>259</sup> Ebenda, S. 279.

<sup>260</sup> Ebenda.



Verborg ich wenigstens das Kleid. (V. 9955-9961)<sup>261</sup>

Die Kunstformen werden die Erinnerung an das Schöne immer vergegenwärtigen und den Menschen die Sehnsucht nach dem abwesenden Schönen einflößen. Die aus der Vergangenheit überlieferten Formen werden hier nicht mehr als klassizistische Konventionen aufgefaßt, durch deren Ausübung man *ipso facto* die Schönheit der Antike nachahmt und erlangt. Sie übernehmen vielmehr die Funktion, an das produktive Vermächtnis der Kultur zu erinnern, aus der sie entstammen, und diese Wirkung bewahren sie auch in Zeiten von Kunstferne, wenn die Inspiration nicht mehr da ist, eben durch das bloß handwerklich Erlernbare. Weit davon entfernt, verdorrte und leblose Formen des Einst-Da-Gewesenen-Schönen zu sein, halten sie nicht nur das Gedächtnis des Schönen, sondern auch die Gewißheit, oder zumindest die Hoffnung, seiner Rückkehr und Neugeburt auf Erden wach.

Am Ende des Akts kommt es zur Demaskierung Mephistos in den Schlußanweisungen: Der Vorhang fällt und im Proszenium „richtet sich [Phorkyas] riesenhaft auf, tritt aber von den Cothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, in so fern es nöthig wäre, im Epilog das Stück zu comentiren“.<sup>262</sup> Damit ist das griechische Zwischenspiel, das unter der Regie Mephistos als geschichtlichen Bewußtseins und mit Faust als Verkörperung der zeitverneinenden Kraft der Liebe aufgeführt worden ist, zu Ende. Durch die Gestalten Fausts und Mephistos gelingt es Goethe, die zwei grundlegenden Richtungen der Rezeption Griechenlands im Deutschland der Jahrhundertwende zu veranschaulichen: „Die ästhetisch-einfühlende, die von Liebe ausgeht, und die historisch-begründende, die auf Abstand beruht und auf Abstand ausgeht. Letztere will nicht lieben, sondern begreifen.“<sup>263</sup> Der Schluß verweist auf „die existentielle Erfahrung des Menschen, daß er das Seiende im Schein, das Dauernde im vorübergehenden Augenblick erfährt.“<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> Ebenda, S. 280.

<sup>262</sup> Ebenda, S. 283.

<sup>263</sup> J. Wohlleben, a. a. O., S. 32.

<sup>264</sup> In: MA XVIII/1, S. 927.

## 6. Zusammenfassung

Winckelmanns bahnbrechende Antike-Erfahrung ist das wirksamste kulturelle Phänomen des 18. Jahrhunderts für die Rezeption des klassischen Altertums. Durch das Studium der antiken Kunst ebnet er den Weg zu einer neuen, ästhetisch-humanistischen Kunst- und Altertumswissenschaft, welche sich nicht mehr in antiquarischer Buchgelehrsamkeit erschöpft, sondern sich danach richtet, in das Wesen der Kunst einzudringen. Im Rahmen der in Frankreich ein Jahrhundert zuvor entfachten *querelle des anciens et des modernes* nimmt Winckelmann Partei für die Antike: Die griechische Kunst habe die Vollkommenheit der Kunst erreicht, daraus folge, daß die Moderne, wenn sie dasselbe Ziel anstrebt, sich in der Nachahmung der altgriechischen Werke versuchen muß. Obwohl Winckelmann nur römische Kopien von griechischen Originalen gekannt hat, ist seine Einstellung zum Altertum wesentlich gräkophil und eben darin besteht ein wichtiger Unterschied zu früheren Klassizismen (wie etwa der Renaissance): Winckelmann verwirft das lateinische und christliche Erbe teilweise auch aus politischen Gründen (dem Haß gegen die Franzosen), denn er preist die griechische Freiheit dem römischen Despotismus gegenüber. Der utopische Zug ist freilich seinem Griechenbild nicht fern: Die Darstellung der griechischen Gesellschaft als vollkommene und harmonische Welt der Schönheit, wo alle Menschen sich in Einklang mit der Natur bis zur höchsten Perfektion entfalten konnten, verrät einen unüberhörbaren zeitkritischen Unterton und wirkt gleichzeitig als anzustrebendes Ideal für die zerrissene, überspezialisierte und naturentfremdete moderne Zivilisation.

Das Ideal der von Winckelmann mit ausgelösten klassizistischen Bewegung erschien späteren Betrachtern kalt und unnatürlich. Von den Zeitgenossen wurde die neue Auffassung gerade umgekehrt als Befreiung zum Natürlichen und zur bürgerlichen Wirklichkeit hin schwärmerisch begrüßt; bedeutete sie doch eine Absage an die verspielte und nicht selten zynische Künstlichkeit des Spätbarock und Rokoko. Das pompöse, aber blutleere Allegorien-Wesen der älteren Zeit ist dem Klassizismus ebenso zum Opfer gefallen wie die tändelnde Schäfer-Maskerade, die einem echten Naturgefühl Platz macht.<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> N. Himmelmann, *Utopische Vergangenheit*. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976, S. 21.

Einen bedeutsamen Beitrag zur von Winckelmann begründeten „Kult des Schönen“ liefert auch das neue, von Lessing in angeblicher Anlehnung an die Griechen entworfene Bild des Todes als Genius, welches, in offener Polemik gegen die christliche Religion, sogar den äußerlichsten und beängstigendsten Bereich der menschlichen Erfahrung aus dem Tadel der Häßlichkeit befreien will. Aus der berühmten Laokoon-Beschreibung von Winckelmann stammt die Anregung für Lessings grundlegende gleichnamige Abhandlung, in der das zähleibige Diktat *ut pictura poesis* endgültig aufgehoben und das Prinzip der Eigenständigkeit der Literatur gegenüber den bildenden Künsten behauptet wird. Diese müsse „der edlen Einfalt und stille[n] Größe“ nicht verpflichtet sein. Lessings Verhältnis zur Antike unterscheidet sich wesentlich von dem Winckelmann'schen trotz des teilweise wichtigen Einflusses des Autors der *Geschichte der Kunst*: Das Römische, trotz einer in den sechziger Jahren deutlich bemerkbaren Wendung zu den Griechen, wird bei ihm nicht geringgeschätzt, ebensowenig wie die Rolle antiquarischer Kenntnisse (Topographie, Numismatik etc.), die von Winckelmann im ganzen als Buchgelehrsamkeit verworfen werden. Der ‚philologische‘ Aspekt ist eine bedeutende Seite von Lessings Beschäftigung mit der Antike. Der Versuch, die Texte von den Verkrustungen einer jahrhundertelangen Überlieferung zu befreien, um ihrem eigentlichen Sinn näherzukommen und daraus Regeln und Theorien zu gewinnen, entspringt der Überzeugung, daß Beweise aus den Büchern mehr als die Kunstanschauung gelten müssen und trägt zur Entstehung der klassischen Philologie als Wissenschaft am Anfang des 19. Jahrhunderts entscheidend bei.

Die ästhetischen Bemühungen Winckelmanns, welche seinem konkret-erotischen Erlebnis der griechischen Schönheit entspringen, zielen auch auf eine Erziehung des Menschen zum Schönen, auf die ästhetische Bildung ab, wie es der aus pädagogischem Eros zu einem jungen Adligen veranlaßten Schrift *Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben* zu entnehmen ist. Die natürliche Fähigkeit, das Schöne zu empfinden, soll durch eine entsprechende Erziehung verfeinert und entwickelt werden, welche, fern von Gelehrsamkeit, die jungen Herzen durch die Lektüre von Dichtern und die Beobachtung des Schönen in seinen vielfältigen Verkörperungen bildet. Eine Reise nach Italien sei die Krönung dieser ästhetischen Erziehung. Damit entsteht ein in das folgende Jahrhundert hinein wirkendes, pädagogisches Modell, welches andere

wichtigen Bereiche der menschlichen Erfahrung, wie etwa die Naturwissenschaften, mit schwerwiegenden Folgen vom Bildungshorizont ausschließt.

Winckelmanns Schriften entfachten ein reges Interesse für Griechenland und eine philhellenische Mode, denn um das Schöne hervorzubringen, mußte man nun vor allem die klassischen griechischen Werke nachahmen. Zwar gerät Winckelmanns Griechenbild in diesem wichtigen Punkt in eine folgenschwere Aporie zwischen einer idealistischen Auffassung des Schönen und dem historischen Verständnis der verschiedenen, aufeinanderfolgenden Stadien der griechischen Kunst. Als erster schreibt Winckelmann eine Geschichte der Kunst, die die griechische Kultur als Aufstieg und Niedergang des vollkommenen Schönen auffaßt und damit die Offenbarung des klassischen Schönen an geschichtliche Bedingungen heftet. Die Nachahmung der Griechen wird mithin für unter anderen historischen Bedingungen stehende Epochen zu einer problematischen Forderung. Mit diesen widersprüchlichen Tendenzen muß sich der Philhellenismus der deutschen Kultur im ausgehenden 18. Jahrhundert auseinandersetzen, um den Standort der Moderne überhaupt zu bestimmen. Denn sobald das Modell der „Gesetzmäßigkeit des Werdens und Vergehens einer jeglichen kulturellen Einheit wie eben auch des klassischen Griechenland [...] weitergeführt wird bis zur historischen Einbettung der griechischen Kultur- und Kunstgeschichte in den Gang der allgemeinen Geschichte der Menschheit, ist der Punkt erreicht, wo das Ideal vollends der Relativität alles Existierenden und Gewesenen anheimfällt.“<sup>266</sup>

Die deutsche Sehnsucht nach Griechenland ist vom Hintergrund der politischen Spaltung des Landes nicht zu trennen. Mit der Zeit wird diese im Vergleich zu anderen europäischen Ländern eher unvorteilhafte Lage gerade zur Bedingung einer an die Lehre des klassischen Vorbildes angelehnten Literatur. Denn die deutschen Intellektuellen glauben einerseits, Ähnlichkeiten zwischen Griechenland und ihrem Land aufgrund der politischen Situation und angeblicher Sprachgemeinschaften erschließen zu können; andererseits sind sie sich der Ferne des harmonischen Ideal von der zerrissenen Wirklichkeit der geschichtlichen Gegenwart allzu bewußt. Ein starkes utopisches Element, welches besonders zur Zeit der Revolution in den Vordergrund rückt, haftet der Reflexion über die Antike an. Dieses epochemachende

---

<sup>266</sup> J. Wohlleben, a. a. O., S. 12.

Ereignis wird nicht in seinem historischen Gewicht, sondern eher als eine Naturkatastrophe begriffen; in dem von ihr ausgelösten Schrecken wird der deutsche Partikularismus als notwendige Voraussetzung einer autonomen Literatur aufgewertet. Eine klassische Nationalliteratur kann Deutschland freilich nicht hervorbringen, da, wie Goethe erkennt, im Unterschied zu Griechenland ein Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung fehlt. Vor diesem Hintergrund ist auch Goethes und Schillers Zusammenarbeit in Weimar zu verstehen, die trotz späterer Verherrlichung eher eine isolierte Stellungnahme im zeitgenössischen Kontext darstellt. Ihr Humanismus jenseits von *ancien régime* und Revolution dient der Vorbereitung künftig besserer Zeiten durch Humanität, Bildung, Menschlichkeit und Zähmung des Barbarischen.

Die Sehnsucht nach Griechenland erschöpft sich deshalb in keiner einfachen Bewunderung und Bejahung von absolut gesetzten Werten und Formen, sondern entsteht aus dem eigenen Unzulänglichkeitsgefühl, aus der gar nicht *a priori* ahistorischen Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe der Griechen, kennt die Abgründe der Seele und der Geschichte, auch wenn sie sich zum Ästhetischen bekennt. Die Erfahrung der Revolution läßt Schiller den utopischen Advent eines ästhetischen Staats herbeisehnen, der nach dem Beispiel der Polis seinen autonomen Bürgern Freiheit durch Freiheit gewährleistet. Die moderne *Iphigenie* Goethes behauptet ihr autonomes Bewußtsein und die Überwindung des Primitiven durch das Humane wider jede List und Gewalt; das Barbarische zeigt sich trotzdem in der Tantalidengeschichte als ein wesentlicher Bestandteil der griechischen Gesellschaft selbst und darf nicht nur den Taurern angelastet werden. Von dem mühsam erreichten Triumph der menschlichen Mündigkeit und des Humanen bleibt Tantalos jedoch ausgeschlossen und im Tartaros ewig verbannt.

Eben die als Evangelium des deutschen Humanismus gefeierte *Iphigenie* zeigt am deutlichsten die Distanz zwischen griechischer Weltauffassung und deutschem ‚Klassizismus‘. Sie stellt eher die Sensibilität der Moderne dar, als sie eine Wiederaufnahme eines klassischen Stoffes ist, wie Schiller zutreffend bemerkte. Ist es überhaupt möglich, in der Nachfolge Winckelmanns eine Nachahmung der Antike unter anderen historischen Bedingungen anzustreben, wenn die *Geschichte der Kunst* den Verlauf des griechischen geschichtlichen Prozesses entworfen und damit seine Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit statuiert hatte? In Schillers Abhandlung

über naive und sentimentalische Dichtung wird eben der Verlust der Naivität der Antike zum Seinsgrund des Bewußtseins der Moderne: Antike und moderne Dichtung sind jede nach ihrer Art vollkommen und deswegen nicht miteinander zu vergleichen, denn der modernen Dichtung steht die Darstellung des Ideals, nicht der Natur offen.

Das Pathos des Verlusts, die Sehnsucht nach der unwiederbringlichen Schönheit der Antike veranlaßt auch Hölderlin zu einer Standortbestimmung der Moderne. Die heftige Kritik der zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Zustände, wo Überspezialisierung und eine starre, künstliche Ordnung walten, führt zur Theorisierung einer ‚Neuen Mythologie‘, welche am Beispiel des Organismus der griechischen *pólis* die verlorene Legitimation einer Gesellschaft durch den Mythos wiederherstellen sollte. Infolgedessen erhält der Dichter die Aufgabe, einen neuen gemeindestiftenden Mythos hervorzubringen, welcher die kommende Göttlichkeit und den Untergang des analytischen Zeitalters verkünden soll. Aus der Euripides-Lektüre übernimmt Hölderlin die dionysische Symbolik und Mysterienlehre, deren teilweise verblüffende Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten mit dem Christentum dem zum Theologen ausgebildeten Dichter nicht entgehen konnten. Die Antike, auf die Hölderlin in seiner kühnen Mischung Bezug nimmt, ist nicht das von Winckelmann gepriesene ‚klassische‘ Zeitalter, sondern hängt vielmehr mit späterem und synkretistischem Glauben, auch orientalischen Ursprungs, zusammen. Hölderlin wehrt sich gegen das Nachahmungsprinzip mit dem Einwand, es würde die lebendige Kraft ersticken; in dem Brief an Böhlendorff wird der Ursprung der griechischen Kunst auf die von Winckelmann nicht berücksichtigte orientalische Archaik zurückgeführt, während die moderne Dichtung in der junonischen Nüchternheit wurzle: Bereiche und Aufgaben der Moderne seien deshalb unterschiedlich. Die Moderne lerne aber von der Antike, „dem eigenen Ursprung als einem Fremden zu begegnen“; insofern währt der Glaube an die Vorbildlichkeit der griechischen Kunst trotz der Überwindung des Klassizismus auch an Hölderlin weiter.

In seiner späten Schaffensphase wendet sich der alte Goethe abermals der Klassikproblematik zu, nun aber aus einer sehr andersartigen historischen Perspektive, und zwar im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Mit dem Fortschritt der Altertumswissenschaft und der Etablierung des geschichtsphilosophischen Denkens ist der Begriff der Antike als historischer Prozeß längst sanktioniert worden; dennoch

ist das Altertum immer noch grundlegender Bestandteil des offiziellen Bildungskansons und ethisch-ästhetisches Repertoire erstarrter Kunstformen. Es herrscht ein blutleerer Klassizismus, der sich mit Vorliebe in einem musealen Geschmack ohne Bezug zu den produktiven Energien der eigenen Epoche äußert, wie es für die vorherige Generation noch der Fall war. „Die Historisierung aller Beziehung zur Antike, und das heißt auch zu ihrer ästhetischen Hinterlassenschaft, erkannte der Dichter als unvermeidlich, und doch um nichts weniger als bedrohlich“,<sup>267</sup> denn das bedeutete auf die Dauer eine Loslösung vom neuhumanistischen Ideal. Indem Goethe seinen Helden nach dem Umherschweifen durch die Landschaft der Klassischen Walpurgisnacht der schönsten Frau der Antike begegnen läßt, identifiziert er den Ursprung der Antike mit einer schöpferischen Lebenskraft; insofern ist die Neugeburt der klassischen Kunst erst dann möglich, wenn die Modernen sich auf die produktiven Kräfte ihrer Epoche besinnen. Nicht durch Zauberkraft, sondern durch die lebensspendende Liebe gewinnt Faust Helena: Die Spaltung zwischen Idealismus des Schönen und seinen geschichtlich verbundenen Erscheinungsformen wird aufgehoben, indem die Schönheit der Antike als unsterbliches bildendes Prinzip erscheint, welches in der Vielfalt seiner Manifestationen immer neu geboren wird und damit sein Leben erneuert. Auch in den Zeiten der Kunstferne halten die Kunstformen das Andenken des Schönen wach, in der Erwartung, mit neuem Leben beseelt zu werden.

Die Gleichsetzung Antike-Schönheit-Lebenssteigerung durchzieht die Werke der oben dargestellten Autoren und führt sie trotz mehrerer wichtiger Unterschiede zu einem gemeinsamen Ausgangspunkt – Winckelmanns Griechenbild – zurück. Im Laufe des 19. Jahrhunderts werden sich andere Aspekte des Altertums hervor-tun, welche das ‚humane‘ und paradigmatische Bild der Antike empfindlich treffen. Diese Entwicklung läßt sich in der dem Nachahmungsprinzip nicht mehr verpflichteten Literatur ebenso wie in der Altertumswissenschaft und in der Philosophie verfolgen.

---

<sup>267</sup> J. Wohlleben, a. a. O., S. 31.