

Was sind und zu welchem Ende brauchen wir Klassiker?

*Zur Konzeption und Rezeption eines facettenreichen
Phänomens*

D i s s e r t a t i o n

zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie in der
Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Christian Gohlke

aus Laichingen

2020

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Eberhard
Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatterin: Prof. Dr. Dorothee Kimmich

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Jörg Robert

Tag der mündlichen Prüfung: Montag, 10. Februar 2020

Universitätsbibliothek Tübingen: TOBIAS-lib

A. Was ist ein Klassiker?	6
----------------------------------	---

B. Jeder sei auf seine Art ein Grieche – aber er sei's

I. Johann Joachim Winckelmann	19
--------------------------------------	----

1. Biographischer und intellektueller Hintergrund	19
2. Zentrale Aspekte der „Gedanken“	24
2.1 Idealschönheit	26
2.2 Edle Einfalt, stille Größe	28
3. Die Statuen im Belvederehof	29
3.1 Zur Geschichte des Statuenhofes	30
3.2 Winckelmanns Statuenbeschreibungen	32

II. Goethes und Schillers Winckelmann-Rezeption bis 1794

1. Goethe	41
1.1 Rückblick: Wielands „Alceste“	41
1.2 „Götter, Helden und Wieland“	45
1.3 Vermittlungsinstanzen	47
1.4 Ausblick	52
2. Schiller	56
2.1 Der Mannheimer Antikensaal	57
2.2 Rezension zu Goethes „Iphigenie“	62
2.3 Ausblick	69

III. Schillers und Goethes Winckelmann-Rezeption ab 1795

1. Schiller	70
1.1 „Das Reich der Schatten“	71
1.2 „Elegie“	76
1.3 Herkules im Olymp	79
1.4 Eine Olympische Idylle	84
2. Goethe	86
2.1 „Die Propyläen“	88
2.2 Laokoon, noch einmal	89
2.3 „Der Sammler und die Seinigen“	94
2.4 „Winckelmann und sein Jahrhundert“	96

C. Übers Weimarische Gehege hinaustragen 104

I. Wissenschaft 107

1. Klassiker in den 1920er Jahren	107
2. Klassik in den 1920er Jahren	109
2.1 Fritz Strich: „Deutsche Klassik und Romantik“	111
2.2 Hermann August Korff: „Geist der Goethezeit“	117
2.3 Herbert Cysarz: Klassik	125
3. Klassiker und Klassik in den 1950er Jahren	132
3.1 Ausweitungen	134
3.2 Herbert Cysarz: Fünf Wurzeln	138

II. Verlag	146
1. Reinhard Buchwald	146
2. „Das Vermächtnis der deutschen Klassiker“	151
2.1 Ausgabe 1944	156
2.2 Ausgabe 1962	166
3. Reinhard Buchwald als Herausgeber	178
3.1 Klassiker im Insel-Verlag	178
3.2 Die Schiller-Edition 1940	183
III. Debatte	190
1. Wiederaufbau des Frankfurter Goethe-Hauses	192
2. Karl Jaspers' Goethe-Rede von 1947	199
2.1 „Unsere Zukunft und Goethe“	201
2.2 Curtius: „Jaspers oder Goethe?“	206
3. Thomas Mann	212
3.1 Goethe und die Demokratie	214
3.2 Goethepreisträger 1949	218
3.3 Frankfurter Ansprache im Goethe-Jahr	230
IV. Zusammenfassung	243
D. Bibliographie	252

A. Was ist ein Klassiker?

Als ‚klassisch‘ kann im heutigen Sprachgebrauch beinahe alles bezeichnet werden: Literatur so gut wie der rheinische Sauerbraten¹, Musik ebenso wie Pornofilme², Urlaubsorte³ geradeso gut wie Unterhosen⁴. Auch Klassiker gibt es viele. Herrenschuhe⁵ können Klassiker sein, aber auch Dichter. Autos werden als Klassiker bezeichnet⁶ und Mordmotive⁷ auch.

Die Zahl der Klassiker und des Klassischen ist unüberschaubar, und sie scheint immer weiter zu wachsen, wie ein Blick in das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart (DWDS) zeigt, das einen enormen Anstieg des Gebrauchs beider Vokabeln gerade nach 1945 belegt.⁸

Diese geradezu inflationäre Verwendung der Begriffe ist indes durchaus kein neues Phänomen. Schon Herder klagte in seinem Aufsatz „Über die neuere deutsche Literatur“ aus dem Jahr 1767: „Überall höre ich klassisch nennen: was ist denn klassisch? klassisch für wen? klassisch in welcher Materie? Himmel!“⁹ Und knapp einhundert Jahre später nahm Johann Nestroy den gedankenlos floskelhaften Gebrauch dieses Attributs in seiner Posse „Einen Jux will er sich machen“ (1842) ins Visier. Melchior, ein Hausknecht, bezeichnet in einem Gespräch mit dem Gewürzkrämer Zangler, bei dem er eingestellt werden will, alles und jedes als „klassisch“: Seine eigene „Aufführung“, die „Bub’n“, die er bei seinem Vorgänger betreut hat, die Kost, die ihm dort geboten wurde, den Kaffee, den er sich vom neuen Herrn zum Frühstück erbittet, oder die ganze Situation als solche. Sein Gesprächspartner, der nicht begreift, „wie man in zwei Minuten fünfzigmal dasselbe Wort repetieren kann“, wird

¹ <https://www.essen-und-trinken.de/sauerbraten>. (Stand: 7. Januar 2019).

² <http://de.xxxvogue.net>. (Stand: 7. Januar 2019).

³ https://rp-online.de/leben/reisen/ratgeber/die-schoensten-und-beliebtsten-reiseziele-der-welt_bid-8839679. (Stand: 7. Januar 2019).

⁴ <https://www.otto.de/damen/mode/waesche/slips/klassische-slips/>. (Stand: 7. Januar 2019).

⁵ <http://www.shoepassion.de/englische-schuhe>. (Stand: 7. Januar 2019).

⁶ <https://www.autobild.de/klassik/bilder/prognose-die-auto-klassiker-von-morgen-13505.html#bild1>. (Stand: 7. Januar 2019).

⁷ <https://www.lecturio.de/magazin/verhaeltnis-mord-und-totschlag/>. (Stand: 7. Januar 2019).

⁸ <https://www.dwds.de/r/plot?q=Klassiker>. (Stand: 13. Januar 2019).

<https://www.dwds.de/r/plot?q=klassisch>. (Stand: 13. Januar 2019).

⁹ Johann Gottfried Herder: Über die neuere deutsche Literatur. In: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur Bd. 1. Hg. von Regine Otto. Berlin 1985. S. 66.

schließlich ungeduldig: „Was hat Er denn immer mit dem dummen Wort klassisch?“ Melchior's Antwort: „Ah, das Wort is nit dumm, es wird nur oft dumm angewend't.“¹⁰

Was aber wäre eine kluge Verwendung des in der Tat schillernden Begriffs? Und wie hängt das Klassische mit dem Klassiker und dieser wiederum mit der Klassik zusammen? „Was ist ein Klassiker?“¹¹, fragte T. S. Eliot in seinem 1944 vor der Londoner Vergil-Gesellschaft gehaltenen Vortrag und räumte ein, dass dies beileibe „keine neue Frage“¹² sei. Und wirklich steht Eliot mit seinem Versuch, das zu bestimmen, was einen Klassiker ausmacht, in einer langen Tradition.¹³ Nicht weniger intensiv als viele Schriftsteller haben sich die Philologen darum bemüht, brauchbare Definitionen zu finden, und natürlich haben sich auch ihre Erklärungsmodelle im Laufe der Zeit verändert.

Mit Borchmeyer soll hier zunächst davon ausgegangen werden, dass der Begriff der Klassik nach einer nahezu zweitausend Jahre alten Tradition heute normativ („klassisch im Sinne von musterhaft“), historisch („antik“), stiltypologisch („harmonisch proportioniert“) und als Bezeichnung von Epochen gebraucht wird und

¹⁰ Johann Nestroy: Einen Jux will er sich machen. Posse mit Gesang. In: Johann Nestroy: Komödien 1838–1845. Hg. v. Franz H. Mautner. Frankfurt/Main 1970. S. 441ff.

¹¹ T.S. Eliot: Was ist ein Klassiker? Frankfurt/Main 1963. S. 3.

¹² Ebd.

¹³ Sainte-Beuve hat sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts um eine nähere Bestimmung bemüht. (Vgl. Charles-Augustin Sainte-Beuve: *Causeries du lundi*, Paris 1853. Darin der Aufsatz: „Qu'est-ce qu'un classique?“, S. 38ff. Dazu auch René Wellek: *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950*. Bd. 2 *Das Zeitalter des Übergangs*. Berlin 1977. Hier S. 32ff.) Für Nietzsche ist ein Klassiker nicht „Anpflanzer von intellektuellen und literarischen Tugenden sondern Vollender und höchste Lichtspitzen derselben“. (Vgl. Friedrich Nietzsche: „Gibt es ‚deutsche Klassiker‘?“, in: *Menschliches Allzumenschliches*. Ein Buch für freie Geister. Mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. Frankfurt/Main 2000. Hier S. 503f.) Darauf bezog sich wiederum Thomas Mann, für den es, genau umgekehrt, nicht die Vollendung, sondern gerade das Ur-Anfängliche ist, was das Klassische auszeichnet, wie er in seiner Rede über Lessing 1929 darlegte. (Vgl. Thomas Mann: *Rede über Lessing*. In: *Essays Band 3: Ein Appell an die Vernunft*. 1926–1933. Hg. v. Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/Main 1994. Hier S. 105.) Nicht „das allgemein Vorbildliche“ sei das Klassische, „obgleich es mit beiden Bestandteilen dieses Wortes, dem ‚Vor‘ sowohl wie dem ‚Bilde‘ viel und alles zu schaffen hat. Denn es ist das Vorgebildete, die anfängliche Gründung einer geistigen Lebensform durch das Lebendig-Individuelle; es ist ein erzväterlich geprägter Ur-Typus, in dem späteres Leben sich wiedererkennen, in dessen Fußstapfen es wandeln wird, – ein Mythos also, denn der Typus ist mythisch, und das Wesen des Mythos ist Wiederkehr, Zeitlosigkeit, Immer-Gegenwart.“ Eine abschließend-gültige Antwort haben indes weder Nietzsche, noch Eliot oder Thomas Mann gefunden. Der Reigen derer, die sich ebenfalls darin versuchten, das Klassische oder den Klassiker zu definieren, ist bis heute nicht abgerissen. Martin Walser, Rainald Goetz, und, jüngstes Beispiel, John M. Coetzee haben in ihren identisch betitelten Aufsätzen auf je eigene Art noch einmal versucht, Eliots bereits 1944 nicht mehr neue Frage zu beantworten: „Was ist ein Klassiker?“ (Vgl. Martin Walser: „Was ist ein Klassiker?“ In: *Almanach zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker*, hg. v. Gottfried Honnefelder. Frankfurt/Main 1985. S. 3ff. Rainald Goetz: „Was ist ein Klassiker?“ In: *Hirn*. Frankfurt/Main 1986, S. 24ff. John M. Coetzee: *Was ist ein Klassiker?* Frankfurt/Main 2006. S. 29ff.)

nicht immer klar voneinander abzugrenzen ist,¹⁴ weil zum Beispiel in der „Neuzeit der Normbegriff des Klassischen [...] mit dem des Antiken [...] identisch geworden ist.“¹⁵

Dass es in Deutschland die Klassik als Epoche nicht gibt, ja nicht einmal geben kann, war noch zu Goethes Zeiten unumstritten, vor allem im benachbarten Frankreich, wo Sainte-Beuve 1851 selbstverständlich davon ausging, dass man von ‚deutschen Klassikern‘ doch nicht werde ernstlich reden können.¹⁶ Auch Goethe, der heute als Inbegriff des Klassikers gelten darf, riet in seinem Aufsatz „Literarischer Sanscülötismus“ dazu, „die Ausdrücke: klassischer Autor, klassisches Werk“ nur „höchst selten“¹⁷ zu gebrauchen.

„Haben die ‚Klassiker‘ (Goethe und Schiller) sich Klassiker genannt oder sind ‚Klassik‘ und ‚Klassiker‘ *nachträgliche, historische* Bezeichnungen?“ Mit dieser „vielleicht ganz dumme[n] Frage“ wandte sich Thomas Mann am 8. Januar 1938, als er an seinem Goethe-Roman „Lotte in Weimar“ arbeitete, an Fritz Strich, der damals in Bern lehrte und als einer der besten Kenner der Materie galt. „Mit anderen Worten“, erklärte ihm Thomas Mann noch einmal sein Anliegen, war „die Klassik eine bewußte und programmatische literarische Schule, die sich ausdrücklich so nannte wie die Romantiker und später etwa unser Naturalismus und Expressionismus diese Namen führten? [...] Wie also ist es mit der ‚Klassik‘? Nannten die Vertreter der ästhetischen Autonomie und jener gewissen humanen und idealen Formstrenge [...] ihre Richtung schon damals ‚Klassik‘ im Sinn einer Schule?“¹⁸

Leider ist die Antwort Fritz Strichs – „freundschaftlich und genau und ausführlich“¹⁹ nannte sie Thomas Mann in seinem Dankesbrief vom 12. Januar – nicht erhalten, aber vielleicht hat der Gelehrte ihn auf den bereits erwähnten Aufsatz Goethes hingewiesen, der auf die gestellte Frage eine Antwort gibt.

¹⁴ Borchmeyer: Die Erfindung der deutschen Klassik. In: Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst. Berlin 2017. Hier S. 440f. Zur Begriffsgeschichte siehe außerdem Gerhard Schulz und Sabine Döring: Klassik. Geschichte und Begriff. München 2003. Hier besonders S. 69ff.

¹⁵ Borchmeyer (2017), S. 440. Zu unterschiedlichen Bedeutungsfacetten vgl. auch Jörg Robert: Vor der Klassik, S. 10.

¹⁶ Charles-Auguste Sainte-Beuve: Causeries du lundi, Paris 1853. Darin der Aufsatz: Qu’est-ce qu’un classique?, S. 38ff.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Thomas Mann an Fritz Strich, 9.1.1938. In: Thomas Mann: Briefe II 1937–1947. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt/Main 1979. S. 43f.

¹⁹ Ebd. S. 44.

Goethe reagierte mit seinem Text „Literarischer Sanscülotismus“ auf einen Beitrag von Daniel Jenisch, der 1795 anonym unter dem Titel „Über Prose und Beredsamkeit der Deutschen“ im Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks erschienen war.²⁰ Der „philosophische Beobachter“ bemerkt in diesem Essay „nicht ohne patriotisches Bedauern, entschiedenste Dürftigkeit oder vielmehr Armseligkeit der Deutschen, an vortrefflichen *klassisch-prosaischen Werken* jeder Gattung“ und fühlt sich „in Verlegenheit, so oft er [...] ein Verzeichnis derjenigen deutschen Schriften liefern soll, die seinen klassischen Geschmack befriedigen“²¹.

Dieser „rohen Zudringlichkeit“ will Goethe in seinem Aufsatz nur „weniges“ entgegenstellen. Er skizziert in seinem Text gleichsam die Entstehungsbedingungen eines Klassikers und fragt: „Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor?“ Als Antwort zählt Goethe eine Reihe von Bedingungen auf, die zeigen sollen, dass es in Deutschland klassische Autoren nicht geben kann, denn „einen vortrefflichen Nationalschriftsteller kann man nur von der Nation fordern.“²² Ja, Goethe geht sogar noch weiter, wenn er zu dem Schluss kommt, dass die „Umwälzungen“, die „in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten“, also eine Revolution, die zur nationalen Einheit führen würde, gar nicht wünschenswert seien.²³ Doch obwohl in Deutschland die Bedingungen für klassische Werke oder klassische Dichter nicht gegeben seien, nimmt Goethe die deutschen Autoren gegen die kritischen Anwürfe von Jenisch in Schutz. Die Schriftsteller der Gegenwart hätten nämlich durchaus „zu einem reinen, dem Gegenstande angemessenen Styl gelangen können“, weil ihre Vorgänger, „die in der letzten Hälfte unseres Jahrhunderts mit einem unablässigen Bestreben, unter mancherlei Hindernissen sich, jeder auf seine eigene Weise, ausgebildet“²⁴ hätten. Eben weil eine Orientierung an solchen Vorbildern stattgefunden habe, sei „eine Art von unsichtbarer Schule entstanden, und der junge Mann, der jetzt hinein tritt, kommt in einen viel größeren und lichterem Kreis, als der frühere Schriftsteller“²⁵. So nennt der Aufsatz Wieland explizit als einen Autor, aus dessen Werk „die ganze Lehre des Geschmacks würde“²⁶ entwickelt werden können.

²⁰ Vgl. MA 4.2, S. 930ff.

²¹ Ebd., S. 931.

²² Ebd., S. 17.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 19.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 18.

Die „Vorgänger“, die dazu beigetragen haben, dass eine solche „unsichtbare Schule des Geschmacks“ entstanden ist, nennt Goethe hingegen nicht explizit.

Selbstverständlich waren sowohl Goethe als auch Schiller zahllosen künstlerischen Einflüssen ausgesetzt, und es ist mehrfach gezeigt worden, welchen ästhetischen Niederschlag diese Inspirationen im Werk beider Autoren hatte.²⁷ Doch auf das, was später als Essenz der Klassik aufgefasst wurde, hatte wohl kein Autor größere Wirkung auf Schiller und Goethe als Johann Joachim Winckelmann und seine Arbeiten über die Kunst der griechischen Antike. Goethe selbst habe, so Schiller in seinem Geburtstagsbrief aus dem Jahr 1794, der, die Freundschaft beider Dichter initiiierend, zum „Gründungsmythos der Weimarer Klassik“²⁸ zählt, „gleichsam von innen heraus und auf rationalem Wege ein Griechenland“ gebären müssen. Dadurch habe sich über den Umweg der „Denkkraft“, also der Reflexion und Rezeption, „der große Styl“ in ihm entwickelt, der sich, wäre Goethe als Grieche geboren worden, ganz von selbst eingestellt hätte.²⁹ Wodurch dieser „große Styl“ sich auszeichnet, führt Schiller ebenfalls 1794 in seiner Rezension „Über Matthissons Gedichte“ aus: In der „Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der große Styl.“³⁰

Dieser „große Styl“ ist (auch) ein Resultat der Rezeption Winckelmanns. So ist es bezeichnend, dass bei der ersten Nennung der Klassik als Epochenbegriff „im stiltypologischen Sinne“³¹ in Friedrich Schlegels „Philosophischen Fragmenten“ gleich mit dem Namen Winckelmann in Verbindung gebracht wird.³² Die ästhetische Theoriebildung in der Arbeitsgemeinschaft zwischen Schiller und Goethe soll darum

²⁷ Im Falle Goethes zum Beispiel ausführlich dargestellt bei Nicholas Boyle: Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Bd I. 1749–1790. München 1995. Und bei Schiller detailliert bei Jörg Robert: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. Berlin/Boston 2011.

²⁸ Borchmeyer (2017), S. 447.

²⁹ Schiller an Goethe am 23. August 1794. MA 8.1, S. 14.

³⁰ FA 8, S. 1021.

³¹ Robert (2011), S. 10. So auch Thomé in RLW Bd. II, S. 270: „Das Wort ‚Classik‘ ist zuerst 1797 bei Friedrich Schlegel [...] nachgewiesen, wo es [...] im stiltypologischen Sinne gebraucht wird und sich auf den Klassizismus des 18. Jhs., speziell Winckelmanns, bezieht [...]“. Schulz (2003) merkt dazu kritisch an, dass Schlegels Fragment „erst 1963 veröffentlicht wurde, also auf die Wortgeschichte nicht von Einfluß war. Was Schlegel beschäftigte, war die genauere Bestimmung des Romantischen, das für ihn zunächst einen großen, die abendländische Kultur historisch gliedernden Begriff darstellte als Bezeichnung für das aus dem Mittelalter hervorgewachsene Christlich-Moderne im Gegensatz zum Heidnisch-Antiken.“ S. 69.

³² Friedrich Schlegel: Gedanken. In: Philosophische Lehrjahre. 1796–1828. Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar. Hg. v. Ernst Behler. München u.a. 1963. Hier S. 23.

als ein Rezeptionsphänomen verstanden werden, das die oft beschriebene³³ und häufig kritisch hinterfragte³⁴ Konstruktion der literarischen Epoche der „Weimarer Klassik“ allererst ermöglichte. Was noch in den 1930er Jahren als Kern eines substantialistisch verstandenen Klassik-Begriffs herausgebildet wurde, ist just Winckelmanns Einfluss auf das Arbeitsbündnis von Schiller und Goethe in den Jahren 1795 bis 1805 geschuldet. Darum soll im ersten Teil der Arbeit nach einer knappen Skizze zentraler Winckelmannscher Denkmuster der Frage nachgegangen werden, wie Goethe und Schiller auf Winckelmann reagiert und auf je eigene Weise versucht haben, dessen Aufforderung zur Nachahmung der Alten³⁵ unter den Gegebenheiten der Moderne zu folgen und so Literatur von „edler Einfalt und stiller Größe“³⁶ zu schaffen.³⁷ Dabei ist allerdings weniger der konkrete Niederschlag dieses Bestrebens im dichterischen Werk Gegenstand dieser Untersuchung, sondern vielmehr die ästhetische Theoriebildung auf der Grundlage der Rezeption Winckelmanns. Denn gerade das „sogenannte klassische Jahrzehnt von 1795 bis 1805“ wurde beim „rezeptionsgeschichtlichen Konstrukt eines Klassikmodells, das sich [...] seit Gervinus als Synthesemodell der beiden Antipoden Goethe und Schiller etabliert hat“, zur Epoche der „Weimarer Klassik“.³⁸ So ist wahr geworden, was Goethes Mutter ihrem Sohn bereits 1807 prophezeite, als sie schrieb: „Du und Schiller ihr seid hernach Classische Schriftsteller [...]. Was werden alsdann die Professoren euch zergliedern, auslegen, der Jugend einbläuen [...].“³⁹

³³ Zum Beispiel bei Michael Ansel: G. G. Gervinus' Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen: Nationbildung auf literaturgeschichtlicher Grundlage. Bern 1990. Einen knappen Überblick zur Genese des Begriffes bieten Gerhard Schulz und Sabine Döring: Klassik. München 2003. S. 69ff.

³⁴ Zum Beispiel bei Reinhold Grimm und Jost Hermand: Die Klassik-Legende. Frankfurt/Main 1971. Vgl. dazu auch Borchmeyer (1998), S. 13ff.

³⁵ „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 14.

³⁶ Ebd., S. 23.

³⁷ Dabei greife ich auf Ergebnisse meiner 2012 an der Wahsington University vorgelegten Masterarbeit zurück, die sich mit der Rezeption Winckelmanns durch Goethe und Schiller befasst hat.

³⁸ Karl Robert Mandelkow: Rezeptionsgeschichte der deutschen Klassik. In: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II. Bildungsgüter und Bildungswissen. Hg. v. Reinhart Koselleck. Stuttgart 1990. Hier S. 194.

³⁹ Catharina Goethe am 25.12.1807 an Johann Wolfgang Goethe. Zitiert nach: Frauengestalten. Ein historisches Hilfsbuch, gewidmet der Schule und dem Hause. Zusammengestellt von L. Wittenzwey. Berlin/Heidelberg 1898. Hier S. 137.

Wie aus einem Arbeitsbündnis durch einen komplexen und oft politisch grundierten Rezeptionsprozess nicht nur eine, sondern die zentrale Epoche der deutschen Literaturgeschichte geworden ist, wurde ausführlich beschrieben.⁴⁰ Auch über die Rezeption dieser konstruierten Epoche einer Deutschen Klassik im 19. und frühen 20. Jahrhundert, über ihre Indienstnahme schließlich durch die Nationalsozialisten und durch die Kommunisten liegt inzwischen eine breite Forschungsliteratur vor.⁴¹ So zeichnen zum Beispiel Lothar Ehrlich und Gunther Mai in zwei umfangreichen Bänden die Rezeption der Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht und in der Ära Honecker nach⁴², Beschreiben die Inanspruchnahme der Klassik für politische Zwecke und die „staatliche Verankerung von klassikbezogenen Leitbildern“⁴³ in der DDR und zeigen dabei, wie die DDR-Führung das ‚klassische Erbe‘ ‚unter kulturpolitischen Denkmalschutz stellte, da es wieder einmal zur Legitimation eines neuen Staates erhalten mußte.“⁴⁴ Der Zusammenhang von Politik und Klassik-Rezeption soll auf diese Weise erhellt werden.

Wurde die Rezeption der Klassik, die Indienstnahme des Klassischen im ‚Dritten Reich‘ und in der DDR gerade in den letzten Jahren von der Forschung breit aufgearbeitet, so fehlen vergleichbar umfangreiche Studien für den Westen Deutschlands bislang völlig.⁴⁵ Doch bei allen gravierenden Unterschieden im politischen, kulturellen und sozialen Gefüge beider Staaten scheint auch in der Bundesrepublik die Wahrnehmung und Deutung der Klassik und der Klassiker politisch grundiert gewesen zu sein. Karl Robert Mandelkow etwa weist darauf hin, dass „Invektiven gegen die Klassik [...] in der BRD immer auch verdeckte Angriffe

⁴⁰ Vgl. Klaus Berghahn: Von Weimar nach Versailles. In: Die Klassik-Legende. Hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt/Main 1971.

⁴¹ Zum Beispiel Horst Claussen: Beschädigtes Erbe. Beiträge zur Klassikerrezeption in finsterner Zeit. Bonn 1984. Lothar Ehrlich: Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus. Köln u.a. 1999. Justus H. Ulrich: Klassikerstadt und Nationalsozialismus. Kultur und Politik in Weimar 1933 bis 1945. Michigan 2002. Lothar Ehrlich: Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Köln u.a. 2001.

⁴² Lothar Ehrlich / Gunter Mai (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. Unter Mitwirkung von Ingeborg Cleve. Köln, Weimar, Wien 2000. Und Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Köln, Weimar, Wien 2001.

⁴³ Ehrlich: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht, S. 27.

⁴⁴ Klaus L. Berghahn: Das Andere der Klassik: Von der „Klassik-Legende“ zur jüngsten Klassik-Diskussion. In: Goethe Yearbook 6 (1992), S. 3.

⁴⁵ Darauf weisen auch Peter Ensberg und Jürgen Kost in dem von ihnen herausgegebenen Band Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition hin. (Würzburg 2003). Hier S. 15.

auf die Restauration der Adenauer-Ära⁴⁶ gewesen seien, und Klaus Berghahn stellt explizit einen Zusammenhang zwischen der ‚Klassiker-Schelte‘ der 70er Jahre und der Aufarbeitung einer nationalsozialistisch kontaminierten Fachgeschichte her, ja er befürchtete nach der Wiedervereinigung Deutschlands gar, „daß die ‚Deutsche Klassik‘ nochmals zur nationalen Sinnstiftung und Identitätsvergewisserung erhalten muß.“⁴⁷

Dass das „Phänomen Klassik-Rezeption bisher keine systematische Darstellung gefunden hat“, wie Peter Ensberg und Wolfgang Düsing 2003 konstatierten, ist noch immer richtig.⁴⁸ Geschlossen werden kann diese gewaltige Lücke durch die vorliegende Arbeit nicht. Aber schlaglichtartig soll in ihrem zweiten Teil die Klassik-Rezeption in der unmittelbaren Nachkriegszeit unter drei Aspekten untersucht werden. Dabei wird „Klassik“ als Wert- und Normbegriff verstanden, der sich mehr und mehr von den stiltypologischen, eben auf Winckelmann rekurrierenden Prämissen seiner Konstruktion ablöst.

Um die Frage zu klären, welche Funktion den Klassikern in der unmittelbaren Nachkriegszeit in der Bundesrepublik Deutschland zukam, muss zunächst dargelegt werden, zu welcher Definition die Literaturwissenschaft jener Jahre gelangte. Dafür ist es nötig, die Vorgeschichte des Begriffs, seine Entwicklung von den 1920er bis in die 1950er Jahre hinein knapp zu rekapitulieren. Herbert Cysarz deutete in seinem für die zweite Auflage des Reallexikons der Literaturgeschichte geschriebenen Artikel „Klassik“ diese Entwicklung an, wenn er bemerkt, dass „während der jüngsten Jahrzehnte [...] der Wesens- und Formbegriff K. weit über das Weimarische Gehege hinausgetragen“ worden sei. Unter dem Lemma „Klassiker“ werde er diese „Erweiterungen“ sichten.⁴⁹ Vergleicht man diesen Artikel aus dem Jahr 1958 mit den Einträgen, die Herbert Cysarz für die erste Auflage des Reallexikons im Jahr 1927 verfasste, so fällt auf, dass sich die Auffassung davon, was ein Klassiker sei, innerhalb von nur knapp dreißig Jahren entschieden gewandelt hat. Tatsächlich wurde der Begriff „weit über das Weimarische Gehege“ hinausgetragen, so dass 1958 nicht nur

⁴⁶ Vgl. Karl Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland: Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Bd. 1: 1773–1918, München 1980. Hier S. 11.

⁴⁷ Vgl. Berghahn, S. 4f. und S. 23.

⁴⁸ Ensberg / Düsing (Hg.): Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition. Würzburg 2003. Hier S. 15.

⁴⁹ Herbert Cysarz: Klassik. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 1958. Hier S. 853.

Kleist, Grillparzer und Hölderlin zu Klassikern avancieren, sondern auch Autoren wie Stifter, Rilke und George zum Kreis der Klassiker gerechnet werden konnten.⁵⁰ Grund für diese Nobilitierung ist die Ausdehnung des ‚Wesens- und Formbegriffs‘ der Klassik, der zunächst offenbar nur auf Dichter im Weimarer Umfeld angewandt, später aber auf Autoren anderer Epochen übertragen wurde. Mit Horst Thomé kann man davon ausgehen, dass die damalige Forschung einen „substantialistischen Begriff des Klassischen“ voraussetzt und sich darum bemüht, „zu einer wissenschaftlich vertretbaren ‚Wesensbestimmung‘“⁵¹ des Klassischen zu gelangen. Herbert Cysarz formulierte 1958 einen „kategorischen Imperativ“ des Klassikers, der über die „Schwellen von 1832, 1914, 1945“ hinausreichen sollte: „Dichter, Dichtung, werde wesentlich! Füge jeden Zeitzwang, jede Wirklichkeit und Eigenart durch werkstrenge Formen in die Notwendigkeit der größten Schaffensordnung! Strebe auf deinem Weg, keiner wesenhaften Begegnung ausweichend und durch jede kollektive Systematik hindurch, zur echtsten Menschheits- und Weltliteratur!“⁵² So gelten ihm nicht mehr nur Autoren als Klassiker, deren Werke sich am humanistischen Ideal der Weimarer Klassik und an deren Stilprinzipien orientieren, sondern auch solche, in deren Arbeiten die existentielle Situation des Menschen auf eine allgemeingültige Art zum Ausdruck kommt.⁵³ Noch in „Wahrheit und Methode“ (1960) liefert Hans Georg Gadamer einen Definitionsversuch, den man an literaturwissenschaftliche Konzepte der Zeit anschließen kann, geht doch auch er davon aus, dass das Klassische „der Überwindung des historischen Abstands“ nicht bedürftig sei, sondern vielmehr „der jeweiligen Gegenwart etwas so sagt, als sei es eigens ihr gesagt“.⁵⁴

⁵⁰ Vgl. Cysarz (1958), S. 859ff.

⁵¹ Thomé, S. 269.

⁵² Herbert Cysarz: Klassiker. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (1958), I. Band, S. 858ff.

⁵³ Als Beispiele nennt er Jean Paul, Kleist, Wagner, Nietzsche und Rilke.

⁵⁴ Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 294f. „Klassisch ist, was sich bewahrt, weil es sich selber bedeutet und sich selber deutet; was also derart sagend ist, daß es nicht eine Aussage über ein Verschollenes ist, ein bloßes, selbst noch zu deutendes Zeugnis von etwas, sondern das der jeweiligen Gegenwart etwas so sagt, als sei es eigens ihr gesagt. Was ‚klassisch‘ heißt, ist nicht erst der Überwindung des historischen Abstands bedürftig – denn es vollzieht selber in beständiger Vermittlung diese Überwindung. Was klassisch ist, ist daher gewiß ‚zeitlos‘, aber diese Zeitlosigkeit ist eine Weise geschichtlichen Seins.“ Siehe dazu auch Dieter Teichert: Gadamer, das Tragische und das Klassische und Rainer Warning: Möglichkeiten gegenwärtigen Umgangs mit dem ‚Klassischen‘. Beides in: Gadamer's philosophische Hermeneutik und die Literaturwissenschaft. Marbacher Kolloquium zum 50. Jahrestag der Publikation von *Wahrheit und Methode*. Hg. v. Carsten Dutt, Heidelberg 2012.

Kurzum: Der historische Abstand zur eigenen Gegenwart wurde negiert und von Klassikern eine Art von Lebenshilfe erwartet. Als klassisch bezeichnete Texte sollten Antworten geben auf die großen Fragen des Lebens und der Zeit.

Diese Rezeptionshaltung bestimmt indes nicht nur die germanistische Forschung. Sie zeigt sich auch in der editorischen Praxis jener Jahre. Da Klassikereditionen „nicht nur eine philologische Aufgabe, sondern in gleichem Maße auch ein soziologisches Phänomen“⁵⁵ darstellen und ihre Entwicklung und Verbreitung „nicht nur das Fortschreiten von Textkritik und Editorik oder einen literaturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn“ spiegeln, sondern darüber hinaus auch „überaus präzise die Veränderungen von Bildungskanon und Rezeptionsstrukturen, ja, den Mentalitätswandel der Gesellschaft insgesamt“⁵⁶ reflektieren, liegt es nahe, in einem zweiten Schritt den Focus auf die verlegerische Praxis zu richten. Dass die Frage, welcher Text als ‚klassisch‘ wahrgenommen wird, nicht zuletzt ein Resultat von Kanonisierungsprozessen ist, hat zum Beispiel Hans Joachim Simm in seinem Aufsatz „Zur sozialgeschichtlichen und editionsphilologischen Stellung sogenannter Lese- und Studienausgaben deutscher Klassiker“ erläutert⁵⁷ und dabei dargelegt, welche Bedeutung den unterschiedlichen Editionstypen in diesem Prozess der Kanonisierung zukommt.⁵⁸ Hier soll aber gerade umgekehrt gefragt werden, wie eine bestimmte Erwartungshaltung an Texte, die bereits als Klassiker legitimiert sind, ihre Edition steuert. Dabei bietet es sich an, exemplarisch die Schiller-Ausgabe zu untersuchen, die Reinhard Buchwald für den Insel-Verlag besorgt hat, weil sich Buchwald einerseits am literaturwissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit durch mehrere einschlägige Beiträge beteiligt und andererseits als Mitarbeiter des Insel-Verlages seine Editionsprinzipien selbst dargelegt hat.

⁵⁵ Klaus Kanzog: Prolegomena. Zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition. München 1970. Hier S. 15.

⁵⁶ Reinhard Wittmann: Der Carl Hanser Verlag 1928–2003. Eine Verlagsgeschichte. München 2005. Hier S. 64.

⁵⁷ Simm: Zur sozialgeschichtlichen und editionsphilologischen Stellung sogenannter Lese- und Studienausgaben deutscher Klassiker. In: Stötzel (1985), Hier S. 370f. Simm beschreibt, wie die „Dominanz des Verlegers Johann Friedrich Cotta, dessen literarischer Geschmack allem fortschrittlich Zeitgenössischen gegenüber recht begrenzt war, [...] in der ersten Jahrhunderthälfte zu einem restriktiven Kanon geführt [hat], so daß letztlich als Klassiker nur galt, wer von Cotta selbst – eben in Leseausgaben – verlegt wurde.“

⁵⁸ Kanonisierungsprozesse, die Texte zu Klassikern gemacht haben, werden auch in dem von Simm herausgegebenen Band „Literarische Klassik. Frankfurt/Main 1988 beschrieben. Vgl. Simms Einleitung „Literarischer Kanon und literarische Klassik, S. 7ff.

Die Ausweitung des Klassik-Begriffes, die in den 1950er Jahren zu beobachten ist, zeigt sicherlich einen gesteigerten Bedarf an Klassikern, die als Quelle der Weisheit und als Garant einer überzeitlichen Wahrheit erachtet werden. Diesem Glauben entspricht nicht nur die editorische Praxis, die darauf zielt, die „Botschaft“ der Klassiker möglichst griffig darzulegen. Sie prägt auch die öffentlichen und zum Teil heftig geführten Debatten dieser Zeit, die vermeintliche Angriffe auf sakrosankte Texte mit einer heute kaum mehr vorstellbaren Heftigkeit abzuwehren versuchen. Da die Klassik weithin als ein Refugium betrachtet wurde, das von den Grauen des Krieges verschont geblieben war, schließt die Frage nach ihrer Rezeption nach 1945 an die Überlegungen an, die in der jüngeren Geschichtswissenschaft unter dem Stichwort „Die zweite Geschichte“ diskutiert werden, wie Peter Reichel, Harald Schmid und Peter Steinbach „die komplexe Geschichte eines vergleichslosen Versuches“ nennen, nach dem Kriegsende „mit Vergangenheit ‚umzugehen‘“.⁵⁹

Da es nach 1945 eine besonders ausgeprägte Hinwendung zu Goethe gab, der als Repräsentant des ‚anderen‘ Deutschland, ja als Repräsentant des Abendlandes schlechthin galt,⁶⁰ liegt es nahe, hier die drei Diskussionen in den Blick zu nehmen, die sich an ihm entzündeten: Die Debatte um den Wiederaufbau des im Krieg zerstörten Geburtshauses des Dichters in Frankfurt, die Rede von Karl Jaspers zur Verleihung des Goethe-Preises im Jahr 1947 und schließlich die Auseinandersetzung um Thomas Manns Beiträge zum Goethe-Jahr 1949. Aus der Inbrunst, mit der die Werke der Klassik und die Personen der Klassiker verteidigt werden, spricht ein fast religiöser Glaube an ihre Wirkmacht, der Kritik als Verunglimpfung empfindet und daher als in jedem Fall unangebracht ablehnt. Schiller selbst hat eine solche Rezeptionshaltung seinem Freund Körner gegenüber bereits im Jahr 1802 skeptisch beobachtet. Es sei, schreibt Schiller, „im Charakter der Deutschen, daß ihnen alles gleich fest wird, und daß sie die unendliche Kunst [...] gleich in ein Symbolum hineinbannen müssen. Deshalb gereichen ihnen selbst treffliche Werke zum Verderben, weil sie gleich für heilig und ewig erklärt werden, und der strebende Künstler immer darauf zurückgewiesen wird. An diese Werke nicht religiös glauben,

⁵⁹ Peter Reichel, Harald Schmid, Peter Steinbach (Hg.): Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009.

⁶⁰ Vgl. Mandelkow (1989), S. 137.

heißt Ketzerei, da doch die Kunst über allen Werken ist.“⁶¹ Die germanistische Forschung der 1970er Jahre hat sich dieser „Ketzerei“ mit Hingabe gewidmet, wobei der „kulturrevolutionäre Protest der Studentenbewegung“ gerade die schon von Schiller beschriebene unkritische Idealisierung der Klassiker zum Ziel hatte.⁶² Dieses Kapitel der Klassik-Rezeption ist zwar nicht mehr Teil der vorliegenden Arbeit. Doch Karl Jaspers’ und Thomas Manns zum Teil kritischen Beiträge vor allem zu Goethe können durchaus als zarte Vorläufer einer später mit Lust betriebenen Entideologisierung gelesen werden.

⁶¹ Schiller an Körner am 21. Januar 1802. Schillers Briefwechsel mit Körner von 1784 bis zum Tode Schillers. Hg. v. Karl Gödeke. Leipzig 1874. S. 396.

⁶² Vgl. Mandelkow: Rezeptionsgeschichte der deutschen Klassik. In: Koselleck (Hg.), S. 181.

B. Jeder sei auf seine Art ein Grieche – aber er sei's!

Schillers und Goethes ästhetische Theoriebildung im Zeichen Winckelmanns

„Die Klassik strebt zur Norm, zum Wesenhaft-Typischen, und eben dies verbindet sie zutiefst der griech. Antike, für die ja auch gerade jenes Individuum das wertvollste bleibt, das am reinsten die Gattung vertritt.“¹

So Herbert Cysarz im Reallexikon der Literaturgeschichte von 1927 in seinem Beitrag über die Klassik. Eine „ideierende‘ Vereinfachung“ hätten Goethe und Schiller von der Kunst erwartet, eine Vereinfachung, die den „Vorwurf entstofflicht und die naturalistische Abzeichnung zu symbolischer Geltung“ erhebe. Denn die Klassik sehe „im Besonderen das Allgemeine, im Einzelnen die Gattung, im Mannigfaltigen das Gesetz“². Eine solche symbolische Verweisfunktion der Kunst wurde, wie Wilhelm Voßkamp dargelegt hat, bis „Ende der 50er Jahre“ als das „entscheidende Epochenmerkmal“³ der Klassik aufgefasst und kann wohl als Kern eines für die ältere Forschung typischen substantialistischen Klassikbegriffes gelten.⁴

Dieses Kunstideal, das in der Vermittlung durch Goethe und Schiller später in der Literaturgeschichtsschreibung zum Kern einer Deutschen Klassik erkoren werden sollte, rekuriert auf Begrifflichkeiten von Johann Joachim Winckelmann, ohne dessen Einfluss die ästhetische Theoriebildung Goethes und Schillers vor und während ihrer gemeinsamen Arbeitsphase ab 1795 schlechterdings nicht denkbar wäre.⁵ Darum sollen hier zunächst die zentralen Begriffe Winckelmanns skizziert werden, um anhand einiger Beispiele darlegen zu können, inwiefern seine Rezeption maßgeblich wurde für das Kunst- und Literaturverständnis der späteren ‚Klassiker‘ Schiller und Goethe.

¹ Cysarz (1927), S. 96.

² Ebd., S. 98.

³ Voßkamp (1987), S. 498.

⁴ Vgl. Horst Thomé: Klassiker/Klassik. In: RLW, Bd. II, S. 269.

⁵ Auch Helmut Pfotenhauer wendet sich gegen eine „*communis opinio*“ in der Forschung, die davon ausgeht, „dass Schiller diese seit Winckelmann übermächtigen Konventionen der Antikenverehrung abschütteln muss, um gleichsam zu sich selbst zu kommen“ und nennt den „Klassiker“ Schiller sogar einen „Klassizist“. In: Würzburger Schiller-Vorträge 2005. Hg. von Jörg Robert (2007), S. 73.

I. Johann Joachim Winckelmann

I. Biographischer und intellektueller Hintergrund

Winckelmanns Vita fasziniert bis heute.¹ Das liegt zum einen an dem nach wie vor nicht restlos geklärten Mord an ihm in Triest 1768², zum anderen aber auch an der ungewöhnlichen Karriere, die ihm gelang. Dass Winckelmann, 1717 als Untertan Friedrich Wilhelm I. in der deutschen Provinz geboren, es unter Papst Clemens XIII. bis zum Oberaufseher für die Altertümer in Rom sowie zum *Scrittore* an der *Vaticana* gebracht hat, gleicht tatsächlich einem Wunder.

Kaum etwas ist über seine frühen Jahre in Stendal bekannt. Dass seine Eltern, ärmliche Schuster, ihm überhaupt erlaubten, zur Schule zu gehen und später zu studieren, ist durchaus ungewöhnlich. Das Schulgeld verdiente sich Winckelmann selbst durch „Kurrende-Singen“.³ Bald nahm ihn der (erblindete) Rektor Esaias Wilhelm Tappert als Vorleser und Gehilfen zu sich ins Haus. 1735 konnte er sich auf Empfehlung seines Lehrers im Cöllnschen Gymnasium zu Berlin einschreiben, wo er bei Christian Tobias Damm Griechisch lernte. Als Theologiestudent kam er 1738 an die Universität in Halle. Nur die Theologische Fakultät erließ den aus armen Familien stammenden Studenten die Studiengebühr. Dort hörte er unter anderem den später von Immanuel Kant hochgeschätzten Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) und Johann Heinrich Schulze (1687–1744), der über griechische und römische Altertümer sprach. 1740 verließ Winckelmann die Universität und suchte eine Anstellung als Hauslehrer, doch schon im Mai 1741 ging er an die Universität zu Jena, um dort Geometrie und Medizin zu studieren.⁴ Ohne einen Abschluss zu erlangen, verließ der Student nach nicht einmal einem Jahr die Universität, um sich zunächst als Hauslehrer zu verdingen. 1743 bekam er die miserabel entlohnte Stelle eines Konrektors an der Lateinschule in Seehausen,⁵ wo er Griechisch, Latein, Hebräisch, Geschichte, Geographie und Logik unterrichtete.

¹ Knapp gebündelt lässt sie sich entnehmen: Düsselkamp (Hg.): Winckelmann-Handbuch, S. 3ff.

² Vgl. Leppmann, S. 12ff.

³ Leppmann, S. 32.

⁴ Wie stark Winckelmann sich später als Theoretiker der antiken Schönheit auch an der klassischen wie modernen Naturlehre vom Menschen orientiert, an Hippokrates und Buffon, zeigt Elisabeth Décultot: Winckelmanns Medizinstudien. In: Heilkunst und schöne Künste. Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert. Hg. v. Heidi Eisenhaut, Anett Lütke und Carsten Zelle. Göttingen 2011.

⁵ Leppmann, S. 57.

Winckelmann nutzte zu dieser Zeit jede freie Minute, um alles, was ihm an antiker Literatur zugänglich war, intensiv, ja regelrecht bis zur physischen Erschöpfung zu studieren.

Ein Schulfreund beschrieb nach einem Besuch bei Winckelmann dessen Lebensumstände. Winckelmann sei

„aber den gantzen Winter hindurch mit keinem Fuße ins Bette gekommen, sondern saß in einem Lehnstuhl in einem Winkel vor einem Tisch; auf beyden Seiten stunden 2 Bücher-Repositorya. Den Tag über brachte er mit der Information in der Schule zu, und nachher mit dem Unterricht seines Lamprechts. Um 10 Uhr ging dieser zu Bette und W. studirte für sich bis um 12 Uhr, da er seine Lampe auslöschte, und bis um 4 Uhr auf seinem Stuhle feste schlief. Um 4 Uhr wachte er wieder auf, zündete sein Licht an und studirte für sich bis um 6 Uhr; da sein Unterricht mit dem jungen Lamprecht wieder anging, bis zur Schule. So traf ich ihn an, und so hat er die Zeit, die er in Seehausen zubrachte, angewandt.“⁶

Was hat Winckelmann in dieser Zeit gelesen und studiert? Seine Exzerptheft geben darüber Auskunft.⁷ Vieles hat er Pierre Bayles 1697 erschienenem „Dictionnaire historique et critique“ entnommen, das seit den 1740er Jahren in Gottscheds deutscher Übersetzung vorlag.⁸ Seine Allgemeinbildung hat er zu nicht geringen Teilen der gründlichen Lektüre dieses Lexikons zu verdanken. Doch besonders lag das Studium des Griechischen ihm am Herzen. Auch hier legte er sich wegen „des Mangels an Texten, insbesondere an Kommentaren“ eine „Anthologie zum persönlichen Gebrauch“⁹ an. Es waren vor allem Homer, Sophokles, Herodot, Xenophon und Aristophanes, die er liebte.¹⁰ Nun war gerade das Griechische aber schon damals eine akademische Disziplin, die auszusterben drohte.¹¹ Die französische Sprache und Literatur dominierte das gesellschaftliche und gelehrte Leben. Aus Mangel an Textausgaben war Winckelmann auch hier genötigt, sich eigene Exzerpte anzufertigen: Zwischen 1606 und 1759 hatte man „Homer nur ein einziges Mal verlegt“¹². Das mag darauf schließen lassen, dass selbst der Dichter der großen antiken Epen an Reputation verloren hatte. „In überspitzter Form ließe sich die damalige Einschätzung Homers in eine Frage fassen: Wenn der Mensch tatsächlich

⁶ Zitiert nach Leppmann, S. 58.

⁷ Siehe dazu auch Élisabeth Décultot: Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jh. (Stendaler Winckelmannforschungen Band 2). Ruppolding/Stendal 2004.

⁸ Vgl. Justi, Bd. I, S. 103ff.

⁹ Leppmann, S. 66.

¹⁰ Vgl. Konrad Kraus: Winckelmann und Homer. Mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns. Berlin 1935.

¹¹ Leppmann, S. 66.

¹² Ebd.

vervollkommnungsfähig und der Fortschritt unausbleiblich war, musste sich dann nicht auch die Literatur weit über Homer hinaus entwickelt haben?“¹³ Winckelmann hingegen befasste sich intensiv mit Homer: Allein im Winter des Jahres 1743/44 hat er eigenen Angaben zufolge die beiden Epen nicht weniger als drei Mal gelesen.¹⁴

Den ungeliebten Schuldienst konnte er 1748 quittieren, als ihm angeboten wurde, beim Reichsgrafen Heinrich von Bünau auf Schloss Nöthnitz als Bibliothekar zu arbeiten. Mit gut 40000 Bänden hatte der Graf eine der größten Privatbibliotheken der Zeit.¹⁵ Bünau war damals mit der Erstellung eines Geschichtswerks befasst, und so bestand Winckelmanns wichtigste Aufgabe darin, Material für die „Teutsche Kayser- und Reichshistorie“ zu sammeln und auszuwerten.¹⁶ Während seiner Tätigkeit als Bibliothekar lernte Winckelmann durch Bünau bedeutende Gelehrte und Künstler kennen, die zu dieser Zeit in Dresden wirkten und auf Schloss Nöthnitz ein- und ausgingen. Dazu gehörte auch der seit 1739 in Dresden ansässige Maler Adam Friedrich Oeser (1717–1799), mit dem Winckelmann bald eine enge Freundschaft verband. Zu den Besuchern der Bibliothek zählte aber auch der päpstliche Nuntius Alberico Archinto,¹⁷ der Winckelmann schließlich nach Rom einlud.

Entscheidend für dessen weiteres Leben war auch der Umstand, jetzt in der Nähe Dresdens zu wohnen, wohin er von Nöthnitz aus in einer zweistündigen Fußwanderung gelangen konnte. Unter August dem Starken (1670–1733) und August III. hatte sich Dresden zu einer der bedeutendsten Kunststädte nördlich der Alpen entwickelt. Schon 1707 hatte August der Starke eine Galerie anlegen und dann 1717 und 1726 erweitern lassen. 1446 Gemälde listet das Inventar im Jahr 1754 auf,¹⁸ wobei italienische Werke des 17. Jahrhunderts den größten Teil der Sammlung ausmachen. Dort konnte Winckelmann vor allem Hauptwerke des „klassizistischen Seicento, also die der Caracci, Renis, Carlo Dolcis“¹⁹ studieren. Winckelmann hat die berühmte Kunstsammlung regelmäßig besucht: „Ich habe die Erlaubniß erhalten die Königl. Schildereyen Gallerie so oft ich will zu frequentieren.“²⁰ Die Dresdner Gemälde sind

¹³ Ebd., S. 67f.

¹⁴ Ebd., S. 68.

¹⁵ Vgl. Heres, S. 30ff.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 17ff.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 85f.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 71f. Auch Leppmann, S. 94ff.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Winckelmann an Uden, am 3.3.1752. Zitiert nach Heres, S. 53.

Gegenstand seines ersten, wahrscheinlich Ende 1752 entstandenen Essays unter dem Titel „Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie“. Es sind erste Versuche, sich „Kunstwerke sprachlich zu vergegenwärtigen“²¹. Schon hier bedient er sich „der schematischen Rubrizierungen, die von Alberi und Vasari mutatis mutandis bis Anton Raphael Mengs und Heinrich Meyer das klassizistische Werturteil bestimmen.“²² Ein Jahresstipendium in Höhe von 200 Gulden, das er beim Kurfürsten erlangt hatte, ermöglichte es Winckelmann, den Dienst als Bibliothekar in Nöthnitz zu kündigen und „mit dem Ersparten als Privatgelehrter“²³ zu Oeser nach Dresden zu ziehen,²⁴ um bei ihm als Vorbereitung auf seine Tätigkeit in Rom zeichnen zu lernen. Die Studien der klassischen Literatur konnte er in Dresden intensiv fortsetzen.²⁵ Für sein späteres Schaffen sind die gründliche Beschäftigung mit lateinischer, griechischer, aber auch moderner Literatur,²⁶ mit Philosophie und Geschichte von zentraler Bedeutung. Plinius’ „Historia naturalis“, Pausanias’ „Perihegesis“ und Xenophons „Memorabilien“ zählen zu den Schriften, die Winckelmann in Dresden studierte. Gerade in den „Memorabilien“ begegnete er dem „locus classicus der electio-Theorie“²⁷, die für sein späteres Werk wie für den Klassizismus insgesamt von so großer Bedeutung ist. Die Frage nämlich, ob Kunst „die Natur durch Auswahl aus deren Schönheiten zu überbieten und zu steigern habe“ oder ob schöne „Bildwerke nach Urbildern geschaffen sind, die im Geist des Künstlers wohnen“, wurde seit Belloris „L’Idea del pittore“ (1664) unter neuplatonischen Einflüssen „harmonisiert“.²⁸ Auch in die „Querelle des Anciens et des Modernes“ verschaffte sich Winckelmann

²¹ Ebd.

²² Ebd. Damit ist gemeint, dass er „zuallererst nach Zeichnung, bzw. „Contour“, dann erst nach „Carnaggione“, also Fleischfarbe, und Kolorit überhaupt sowie Licht und Schatten“ urteilt.

²³ Wangenheim, S. 108.

²⁴ Leppmann, S. 89.

²⁵ An Berendis schreibt er am 19.12.1754, dass er sich fast täglich „auf die Königl. Bibliothec oder auf die Gallerie“ begibt. (Br I, S. 159). Zitiert nach Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 356.

²⁶ Dazu sind im Hinblick auf die „Gedanken“ vor allem zu nennen: Schriften von Jean Baptiste Dubos, Jonathan Richardson und des Earl of Shaftesbury. Giorgio Vasaris „Vite de piu eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani“ (1550) stellt eines der Grundelemente der klassizistischen Kunsttheorie zur Verfügung, nämlich das „disegno“, der intellektuelle Entwurf also, der sich in der Umrißzeichnung gleichsam materialisiert. Die Hauptquellen von Winckelmanns vorrömischer Zeit läßt sich wohl mit Richardsons „Essai sur la théorie de la peinture“ (1715) benennen. Unter anderem beinhaltet dieses Werk die Termini „noblé simplicité“ und „véritable grandeur“. Vgl dazu Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 358.

²⁷ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 357.

²⁸ Ebd., S. 357. Proklos Kommentar zu Platons „Timaios“ und Ciceros „De Oratore“ sind die Quellen für die „Urbild-Theorie“.

Einblick.²⁹ Nicht nur zählte Chambrays „Idée de la perfection de la peinture“ (1662) zu seiner Lektüre; auch mit Charles Perraults „Parallèle des Anciens et des Modernes“ (4. Bde., Paris 1688–97) war er vertraut. Die bedeutendsten anticlassizistischen Schriften von Roger de Piles waren ihm ebenfalls bekannt.³⁰

Noch bevor er im Herbst 1755 mit einem Stipendium des sächsischen Königs nach Rom aufbrach, entstanden in einer recht kurzen Zeit die „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“³¹, deren Kerngedanken in Jonathan Richardsons „Essai sur la théorie de la peinture“ (1715) bereits vorgeformt waren. Der Künstler soll sich, so Richardson, über die Natur erheben, um der „idée“ gerecht zu werden. „Erhebung, Größe und auch Grazie aber erlernt man aus den antiken Statuen, dem *Apollo*, dem *Laokoon*“³². Tatsächlich findet sich bei Richardson nicht nur „das ganze Begriffsfeld des Erhabenen“, sondern bereits auch die berühmte und wirkungsmächtige Formel der „edlen Einfalt“ und „stillen Größe“.³³ Darum ist es vielleicht nicht allzu überraschend, dass Winckelmann für die Abfassung seiner Schrift nur acht Wochen brauchte. Die erste Auflage erschien ohne Angabe des Verfassers und des Druckortes auf dem Titelblatt in einer Auflage von 50 oder 60 Exemplaren.³⁴

²⁹ Ausführlich dazu Urs Müller: Feldkontakte, Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe: Winckelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der Querelle des anciens et des modernes. Leipzig 2005.

³⁰ „Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres“ (Paris 1681); Abrégé de la vie des Peintres“ (Paris 1699); „Dioalogue sur les coloris“ (Paris 1673); „Cours de peinture par principes“ (Paris 1798); „Conversations sur la connoissance de la peinture“ (Paris 1677). Vgl. Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 360f.

³¹ Im Folgenden wird der vollständige Titel „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ mit „Gedanken“ abgekürzt. Zitiert wird nach der Ausgabe von Helmut Pfothenhauer: Frühklassizismus.

³² Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 362f.

³³ „noble simplicité“ und „véritable grandeur“, in: „Essai sur la théorie des la peinture“, S. 4. Vgl. Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 362f. Nur das Beiwort „still“ steht, so Pfothenhauer, in „einer anderen diskursiven Tradition, wahrscheinlich der des zeitgenössischen Pietismus.“ (S. 363).

³⁴ Vgl. Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 344.

2. Zentrale Aspekte der „Gedanken“

Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ lassen sich in sechs große Abschnitte gliedern,³⁵ haben dabei aber eine „eher unsystematische“³⁶ Argumentationsstruktur und vereinen Elemente einer Ästhetik, einer historisch-philologischen Abhandlung, einer hierarchisierenden Bewertung einzelner Kunstwerke und einer normativ-technischen Produktionsanleitung.³⁷ Dies macht, zusammen mit einer tendenziell poetischen Sprache (bei nicht-fiktionalem Inhalt) und der Neigung zu pointierter Knappheit den Stil Winckelmanns aus.³⁸

Die Ablehnung der barocken „Verzierungen“ und „Schnirckel“³⁹ sowie des „Parenthyros“⁴⁰ zugunsten einer antiken „Einfalt und Deutlichkeit“ spiegelt sich auch in einer Sprache, welche die Hypotaxe meidet. Auch die resümierenden Passagen⁴¹ tragen zu größtmöglicher *perspicuitas*, also Klarheit, bei. Winckelmann eignete sich einen Stil an, dessen Zweck er selbst in einem Brief an Oeser beschrieben hat. Es sei, so Winckelmann, nur dann möglich, „die besten Statuen der Welt“ angemessen zu beschreiben, „wenn die Diskreption selbst Kunst wird.“⁴²

Zwei zentrale Aspekte dieser Winckelmannschen Schrift sollen im Folgenden etwas näher erläutert werden, und beide lassen sich gleich der Vignette entnehmen, die Winckelmann und Oeser gemeinsam erarbeitet und dem Buch vorangestellt haben. Ein

³⁵ 1. „Schöne Natur“, Idealschönheit, Nachahmung, S. 13–25

2. „Contour“, S. 25–29

3. „Drapperie“, S. 29f.

4. „Edle Einfalt, stille Größe“, S. 30–35

5. Methoden, S. 35–43

6. Malerei und Allegorie, S. 43–50 (Die Angaben der Seitenzahlen beziehen sich auf Pfothenauer: Frühklassizismus).

³⁶ Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 368.

³⁷ Einen Überblick zur neueren Forschung bietet Martin Dönike im Winckelmann-Handbuch (Hg. Disselkamp), S. 126ff.

³⁸ Winckelmann selbst weist auf den „Spectator“ als Vorbild hin. Vgl. Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 131. Zur „Stellung zwischen Philosophie und Dichtung“ des Essays, zu seiner „Skepsis den großen Systemen gegenüber“ und zu seinem „Mut zum subjektiven Urteil“ vgl. Schlaffer, S. 523f.

³⁹ Gedanken. In: Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 48.

⁴⁰ Ebd., S. 31.

⁴¹ Vgl. z.B. Gedanken. In: Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 35.

⁴² Brief an Oeser vom 20.2.1756, zitiert nach Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 499. Für die Beschreibung des „Torso“ hat sich Winckelmann eigens den Stil der Homerischen Epen angeeignet, der sogar die Prosodie der Texte bestimmt. „Gegenstand und Form seiner Beschreibung werden eins.“ (Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 511. Dort Genaueres zu Winckelmanns Stil). Zur Sprache der Schrift vgl. auch Dönikes Ausführungen im Winckelmann-Handbuch (Hg. Disselkamp), S. 136f.

Vers aus Horaz' „De arte poetica“ dient als Motto und bringt auf den Punkt, worum es Winckelmann geht, nämlich um das Studium der vorbildlichen griechischen Werke: „Vos exemplaria Graeca / Noctura versate manu, versate diurna.“⁴³ Oesers Zeichnung veranschaulicht das Wesen dieser Kunst: Der griechische Maler Timanthes wird gezeigt, wie er im Begriffe ist, eine Szene aus dem Schatz antiker Mythen darzustellen. Agamemnon verbirgt mit einem Tuch seinen Schmerz über die Opferung seiner Tochter Iphigenie in Aulis. Auf welche literarische Stelle Timanthes sich bezieht, wird auf einer Schriftrolle, die der Maler in der Hand hält, präzise angegeben: „Euripides: Die Augen mit dem Mantel deckend.“⁴⁴

Zentrale Aspekte der Schrift sind damit schon in der Titelvignette ausgedrückt: Es geht um die Vorbildlichkeit und um das Studium der Griechen, wie schon Horaz es empfahl; es geht um Affektdämpfung, wie Timanthes sie am Beispiel von Agamemnons verhülltem Antlitz zeigt⁴⁵; es geht aber auch darum, dass die bildende Kunst sich auf Literatur bezieht und „allgemeine Begriffe – hier edle Einfalt und stille Größe – einem Werke eines der besten Dichter der Antike entnimmt und bildnerisch darstellt.“⁴⁶

⁴³ „Nehmet euch die griechischen Muster zur Hand bei Tag und bei Nacht.“ Horaz: De arte poetica, Ep. III, V. 268f. Zitiert nach Krüger, S. 179.

⁴⁴ Vgl. Pfothner: Frühklassizismus, S. 560, Abb. 1 und S. 372. Dort die Übersetzung mit der Quellenangabe: Euripides, Iphigenie in Aulis 1550.“

⁴⁵ Vgl. Dönike „seit Cicero (Orator 22,74) ein topisches Beispiel für das Prinzip der Schicklichkeit und die sich daraus ergebende Notwendigkeit, die Darstellung heftigster Leidenschaften zu vermeiden.“ In: Disselkamp (Hg.): Winckelmann-Handbuch. Hier S. 127.

⁴⁶ Pfothner: Frühklassizismus, S. 373.

2.1 Idealschönheit

Winckelmann leitet im ersten Abschnitt⁴⁷ die Vorzüglichkeit der griechischen Kunst sowohl von den Lebensumständen ab, die in der Antike gegeben waren, in der Moderne aber verloren sind, als auch von der Tendenz, Kunst nach in Gedanken entworfenen „Urbildern“ zu schaffen.

Als äußerliche Faktoren führt er das Klima, die „gemäßigten Jahres-Zeiten“⁴⁸ an, den „Einfluss eines sanften und reinen Himmels“⁴⁹, die Bedeutung der Leibesübungen, die dem Körper eine „edle Form“⁵⁰ gaben, die lockere Kleidung, die der „bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anthat“⁵¹, den Bedacht der Griechen, schöne Kinder zu zeugen,⁵² sowie die Abwesenheit von Krankheiten, „welche so viel Schönheiten zerstören, und die edelste Bildung verderben“⁵³. Darum hatten die Griechen häufig Gelegenheit, die schöne Natur zu beobachten. Die Gymnasien, „wo die jungen Leute [...] gantz nackend ihre Leibes-Uebungen trieben“, bezeichnet Winckelmann als eine „Schule der Künstler“, in welche der „Weise und der Künstler giengen“, um „dasselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Körpers“ zu beobachten: „man studirte die Umrisse der Körper, oder den Contour an den Abdruck, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten.“⁵⁴

Die Griechen hatten demnach den Vorzug, von einer schönen Natur umgeben zu sein. Ihre Kunst kopiert nun aber nicht einfach, was die Natur als Vorlage bot. „Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasseten die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheit so wohl einzelner Theile als gantzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfenene geistige Natur.“⁵⁵

Es ist evident, dass Winckelmann hier auf die platonische Ideenlehre anspielt, wie sie ihm aus Proklos' Kommentar zu Platons „Timaios“, sicherlich aber auch aus dessen

⁴⁷ In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 13 bis S. 25.

⁴⁸ Gedanken. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 13.

⁴⁹ Ebd., S. 15.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 17.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 18.

⁵⁵ Ebd., S. 20.

„Symposium“ vertraut war.⁵⁶ Es wäre aber falsch, eine stringente Entwicklung platonischer Gedanken in Winckelmanns Schrift sehen zu wollen. Das zeigt eine Passage, in der sich Vorstellungen der von Xenophon hergeleiteten „electio-Theorie“ niedergeschlagen haben.⁵⁷

„Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; es ist der Weg zu Holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.“⁵⁸

Hier leiten die Griechen die Schönheit nicht aus einer geistigen Idee ab; vielmehr wird ihr Prinzip aus der Anschauung der Natur destilliert. Ob Schönheit nun aber nach einer platonischen Idee entworfen oder aus der schönen Natur abgeleitet worden ist, griechische Kunst im einen Fall also etwas wie petrifizierter Geist, im anderen etwas wie das Destillat von Wirklichkeit darstellt, – Schönheit findet in der Kunst der Alten idealen Ausdruck. Darum ist „die Schönheit der Griechischen Statuen eher zu entdecken [...] als die Schönheit in der Natur“⁵⁹. Für Künstler der Moderne sei es deshalb viel einfacher, die Antike zu studieren, anstatt selbst mühsam aus der Natur die Schönheit abzuleiten, zumal die Spätgeborenen nicht mehr von einer so schönen Natur umgeben seien wie die Griechen. „Das Studium der Natur muss also wenigstens ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntnis des vollkommenen Schönen seyn, als es das Studium der Antiquen ist“.⁶⁰ Aus diesem Grund sieht Winckelmann nur einen Weg für moderne Künstler, selbst unnachahmlich zu werden, nämlich Nachahmung: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“⁶¹. Dass sich daraus Widersprüche ergeben, weil die spezifischen Lebensumstände, unter denen die Griechen ihre Werke schufen, heute verloren sind, „klassizistische Rückorientierung und modernes Selbstbewusstsein paradox vereint“⁶² sind, mag genügen, um Winckelmanns Position in der „Querelle“

⁵⁶ Vgl. dazu Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 357. Zu „Timaios“ vgl. Bordt, S. 149ff.

⁵⁷ Vgl. Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 357.

⁵⁸ Gedanken. In: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 23.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 14.

⁶² Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 377.

zu markieren. Er möchte „die Größe der Alten unter den Bedingungen des Neuen. Er möchte das Fortgeschrittene ohne die Entfernung von den ursprünglichen Mustern.“⁶³

2.2 Edle Einfalt, stille Größe

Das wichtigste, hervorragendste Merkmal griechischer Kunst erläutert Winckelmann an Laokoon, einer Skulptur, die sich heute in den Vatikanischen Museen befindet. Sie zeigt den Todeskampf des trojanischen Priesters Laokoon, der davor warnte, das von den Griechen zurückgelassene Geschenk in Form eines Pferdes in die Stadt zu ziehen, woraufhin, wie Vergil in der „Aeneis“ berichtet,⁶⁴ zwei von Athene gesandte Seeschlangen erscheinen. Als Laokoon versucht, seine beiden Söhne vor ihnen zu retten, wird auch er von den Untieren erfasst und erwürgt. Die Skulptur der Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos ist nur in einer Marmorkopie (vermutlich aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.) erhalten. Das Original ist nicht überliefert, war aber vermutlich eine um 200 v. Chr. entstandene Bronzeplastik aus Pergamon. Winckelmann exemplifiziert an Laokoon das für ihn zentrale Merkmal griechischer Kunst:

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“⁶⁵

Zentral erscheint hier die Affektberuhigung, das Vermeiden von „Parenthsos“, also der ungehemmt sich äußernden Leidenschaft. Das richtet sich auch gegen den barocken Schwulst, wie Winckelmann ihn etwa in Berninis Werk ausgedrückt fand.⁶⁶

„Edle Einfalt und stille Größe meinen Beherrscheit und erhabene Haltung selbst noch – wie bei Laokoon – in der Gefährdung physischer Existenz. [...] Idealschönheit

⁶³ Ebd. Ein ähnlicher Kompromiss findet sich auch bei Herder, wenn er den Alten zwar hinsichtlich der Entwicklung der Sitten, der Staatsverfassung und im Bereich der Künste den Vorrang zugesteht, zugleich aber betont, dass die Modernen die Alten in Bildung und Vernunft weit überträfen. (Vgl. Herder: Sämtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan u. Carl Redlich. Berlin 1877ff. Hier Bd. 30, S. 517).

⁶⁴ Vergil: Aeneis, V. 201ff.

⁶⁵ Gedanken. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 30.

⁶⁶ Ebd. S. 23 und S. 435f.

als gesteigerte Natur und Erhabenheit als Erhebung über die bloße Sinnennatur kommen darin zum Estand.“⁶⁷

Wenn Winckelmanns Thesen nun auch keineswegs originell und neu waren – der intellektuelle Hintergrund, auf dem sie beruhen, konnte hier freilich nur knapp umrissen werden –, so erlangten sie doch erst durch seine prägnanten, griffigen Formulierungen ihre ganze Wirkungsmacht. Es sei nur an den Streit um die rechte Deutung des Laokoon erinnert, der, von Winckelmann angestoßen, für Jahrzehnte den ästhetischen Diskurs entscheidend prägen sollte.⁶⁸

Bevor gezeigt werden soll, welchen Einfluss die „Gedanken“ auf Schiller und Goethe hatten, muss zunächst von einer anderen Schrift Winckelmanns die Rede sein. Denn auch die Statuenbeschreibungen – und damit die „Geschichte der Kunst des Althertums“, in welche die Texte schließlich eingebettet waren, – enthalten für die ästhetische Theoriebildung beider Autoren zentrale Aspekte.

3. Die Statuen im Belvederehof

Noch bevor Winckelmann im September des Jahres 1755 nach Rom aufbrach, hatte er festgelegt, welche Werke er dort zunächst studieren wollte. Es sind die berühmten Statuen im Belvederehof des Vatikans.⁶⁹ Auch das Ziel seiner Forschungen stand ihm klar vor Augen: Es ging ihm dabei, wie er selbst in einem Brief sagte, um die „Wiederherstellung des Griechischen Geschmacks“⁷⁰. Dieses Anliegen war ja schon in den „Gedanken“ von zentraler Bedeutung. Was er in seinem Erstlingswerk anhand von Abbildungen oder mit Hilfe oft schlechter Kopien als das Wesen griechischer Kunst herausgestellt hatte, das sollte nun in Anschauung der Originale erneut festgehalten werden. Doch die Begegnung mit den berühmten Skulpturen hat für Winckelmann offenbar manche Überraschung bereithalten. Schon in seinem ersten

⁶⁷ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 369.

⁶⁸ Einen Überblick bietet Monika Schrader: Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, Mendelssohn, Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Hildesheim/Zürich/New York 2005. Vgl. dazu auch Friedrich Vollhardt über Lessings Laokoon. In: Lessing (2018), S. 190ff.

⁶⁹ Vgl. Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 498.

⁷⁰ Winckelmann an Nolte am 3.6.1755. Zitiert nach Osterkamp: Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere in der Geschichte der Kunst des Altertums. In: Winner (1998), S. 443.

Brief aus Rom schreibt er: „Ich habe erfahren, dass man halbsehend von Alterthümern spricht aus Büchern, ohne selbst gesehen zu haben; ja, ich habe verschiedene Fehler eingesehen, welche ich begangen habe“.⁷¹ Hat Winckelmann in Rom sein Antikenbild also revidiert, weil er einsah, aus den Kopien einen falschen Begriff von der griechischen Kunst abgeleitet zu haben?

3.1 Zur Geschichte des Statuenhofes

Die Einrichtung des Statuenhofes im Auftrag von Papst Julius II. (i.e. Guiliano della Rovere, 1443–1513) führte zum „entscheidenden Durchbruch in der zeitgenössischen Antikenrezeption“⁷² und sorgte für eine rasche Verbreitung des Ruhms der antiken Skulpturen über ganz Europa hinweg. Julius II. brachte zu seinem Amtsantritt die Apollostatue mit und ließ sie im Innenhof der Sommervilla von Papst Innozenz dem VIII. aufstellen. Diese Skulptur bildet den Anfangspunkt zu einer umfassenden Sammlung antiker Fundstücke und, im weiteren Sinne, der Vatikanischen Museen überhaupt. Doch was lag dem Oberhaupt der Kirche daran, antike Kunst zu sammeln und damit zum Förderer der klassizistischen Renaissance-Bewegung zu werden? Michelangelo, Leonardo da Vinci, Raffael und Tizian wohnten ja alle im Palazzo del Belvedere und fanden im Statuenhof eine wichtige Inspirationsquelle.⁷³

Die Antikenbegeisterung des Papstes offenbart sich schon in seiner Namenswahl – Julius –, und die Verbindung zum Herrschergeschlecht der Julier begründet denn auch seine Motivation, antike Kunst zu sammeln und mit zeitgenössischen Werken an sie anzuknüpfen. Denn mit der Berufung auf die „Gens Julia“, insbesondere natürlich auf Julius Caesar, machte der Papst einen politischen Machtanspruch geltend, dessen Legitimierung auch durch kulturpolitische Maßnahmen erreicht werden sollte. Julius II. greift also die Idee der Wiedergeburt Roms als Anbruch eines goldenen Zeitalters auf, die seit Papst Nikolaus V. (1447–1455) politische Aktualität gewonnen hatte. Renaissance, das ist politisches und kulturelles Programm zugleich. Wenn etwa die im Januar 1506 aufgefundene Laokoon-Gruppe bereits im März nach einer Begutachtung durch Michelangelo von Julius II. erworben und dem noch im Bau befindlichen

⁷¹ Ebd. Winckelmann an Franke am 7.12.1755.

⁷² Geese, S. 24.

⁷³ Heinze, S. 392f.

Statuenhof einverleibt wird, so auch deshalb, weil sich der Laokoon-Mythos zur Beschwörung der goldenen Zeit Roms besonders gut eignet. Geht in Vergils „Aeneis“ der Untergang Trojas dem Aufstieg Roms doch voraus und ist es doch ausgerechnet Aeneas, der, als einziger den Prophezeihungen des Priesters Laokoon glaubend, von Troja nach Italien flieht.⁷⁴ Aeneas aber, der Vater des Julius, gilt als Begründer des Stammes der Julier auch als der direkte Vorfahre Julius Caesars, in dessen Ahnenreihe Julius II. sich wiederum stellt. Rom, das ist das wiedergeborene Troja, und Julius II. knüpft kulturell wie politisch an diese große Geschichte an. Nichts hätte dies besser versinnbildlichen können als eben die Einrichtung des Belvedere.⁷⁵

Die Antike, die Winckelmann und später auch Goethe in Rom vorfanden und an der sich die Idee einer Wiedergeburt entzündete – Goethe etwa spricht in der „Italienischen Reise“ ganz explizit von einer solchen⁷⁶ –, diese Antike war also von den Renaissance-Herrschern und -künstlern bereits sorgfältig in Szene gesetzt, programmatisiert und umgeschrieben worden.

Der berühmte Baumeister Donato Bramante (1444–1514) wurde von Julius II. mit der Gestaltung des Hofes beauftragt. Er strebte eine Verbindung des päpstlichen Palastes mit der Belvedere-Villa an, wodurch der sogenannte „Statuenhof“ zum Bestandteil der Hofanlage zwischen Palast und Villa wurde.⁷⁷ Bramantes Entwurf wurde allerdings zu Zeiten Julius II. nur unvollständig umgesetzt. Erst Pius IV. (1559–1565) vollendete das Bauvorhaben. Die Statuen wurden in „den vier Ecknischen und vier Mittelnischen der vier Palastflügel aufgestellt. Dem Eingang im Osten am nächsten fand sich linker Hand die Nische mit dem *Apollo*. Zusammen mit der *Venus felix* wurde er der *Laokoon*-Gruppe in der Mittelnische des Südflügels zur Seite gestellt, die auf diese Weise hervorgehoben war.“⁷⁸ (Der Torso kam erst später unter Clemens VII. hinzu). Diese Aufstellung hat sich bis heute erhalten. Allerdings löste sich im Zuge der Gegenreformation die Antikensammlung teilweise wieder auf. Pius V. „verschenkte alle antiken Werke an das Volk von Rom und ließ sie aufs Kapitol schaffen“⁷⁹. Die Nischen des Hofes, in welchen die Statuen standen, wurden mit Holztüren

⁷⁴ Vgl. Vergil: Aeneis, XXXII, V. 72–462.

⁷⁵ Geese, S. 25ff.

⁷⁶ Vgl. Italienische Reise vom 3.12.1786: „ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat.“ MA 15, S. 174.

⁷⁷ Vgl. Kunz-Saponaro, S. 13ff.

⁷⁸ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 506.

⁷⁹ Ebd.

verschlossen. „Ausgenommen blieb nur der *Torso*: als Zeichen der Hinfälligkeit früherer Größe, als Vanitas-Symbol, duldete ihn die Zeit der Gegenreformation.“⁸⁰

Erst nach rund „anderthalb Jahrhunderte[n] völligen Stillstandes“⁸¹ wurden Villa und Belvedere-Hof zur musealen Anlage (Museo Pio-Clementino) umgestaltet. „Dieser Wandel, der eine Neubewertung ausdrückt, darf nicht zuletzt auf Winckelmann selbst zurückgeführt werden“.⁸²

3.2 Winckelmanns Statuenbeschreibungen

Bald hatte Winckelmann den Plan, die schon damals berühmten Statuen zu beschreiben. Doch die Arbeit, die er anfangs rasch erledigen zu können glaubte, zog sich hin, da er sich genötigt sah, Vorstudien zu betreiben. Mit Anton Raphael Mengs, der bereits 1752 als sächsischer Hofmaler nach Dresden gegangen war, wollte er nach Neapel reisen, um die „Herkulanischen Antiken“ zu einem historischen Vergleich heranzuziehen. Als er in einem Brief aus dem Frühjahr 1756 Oeser diesen Plan mitteilte, war ihm schon klar, dass die Beschreibungen ihm „fast die Mühe machen, die ein Helden-Gedicht erfordert.“⁸³

Er sah sich gleich mit zwei sehr unterschiedlichen Schwierigkeiten konfrontiert: Einerseits ging es ihm darum, die Statuen historisch zu verorten, wozu eben der Vergleich mit den Statuen aus Neapel notwendig wurde und womit Winckelmann am Anfang der Kunstgeschichtsschreibung steht.⁸⁴ Andererseits aber genügt ihm nüchterne, faktische Deskription keineswegs. Winckelmann will nicht nur die handwerkliche Komponente dieser Werke erfassen, sondern auch deren Geist, deren Idee. Seine Beschreibungen wollen ja die Anschauung keineswegs ersetzen; die Statuen, die Winckelmann beschrieb, waren schon damals so berühmt, dass die Interessierten durchaus wussten, wovon die Rede war. Außerdem sollten dem ursprünglich geplanten Buch Stiche beigegeben werden.⁸⁵

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Colonna, S. 5ff.

⁸² Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 507.

⁸³ Winckelmann an Oeser am 20.3.1756, zitiert nach Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 500.

⁸⁴ Pfotenhauer nennt etwa die Überlegungen zur Datierung anhand der Haargestaltung des Apollon (Vgl. S. 150) „fast so etwas wie die Gründungsurkunde der neueren Kunstgeschichte und Archäologie“. In: Frühklassizismus, S. 522.

⁸⁵ Vgl. Torso-Beschreibung, in: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 174.

Der oft gegen diese Texte erhobene Vorwurf, sie seien wenig anschaulich, zu poetisch und unklar,⁸⁶ ist zwar keineswegs falsch, greift aber doch zu kurz. Kunstbeschreibung ist bei Winckelmann nicht Anschauungersatz. Sie soll vielmehr helfen, das Wesentliche griechischer Kunst zu erkennen und zu vermitteln, nämlich Schönheit. Außerdem soll sie, wie oben bereits erwähnt, ganz im Sinne der „Gedanken“ dazu dienen, den griechischen Geschmack wiederherzustellen. Damit ist, wenigstens implizit, natürlich auch eine „Grundsatzfrage der Kunstkritik“ aufgeworfen: „Kann bildende Kunst als eine eigengesetzliche Ausdrucksform in ein anderes Medium übertragen werden, ohne ihre Identität zu verlieren?“⁸⁷

Winckelmans Texte haben demnach eine doppelte Anlage: Spielen kunstgeschichtliche Überlegungen in den „Beschreibungen nach der Kunst“ die zentrale Rolle, so sollen in den „Beschreibungen nach dem Ideal“ Geist und Idee der Werke erfasst werden. Bedarf er zum einen historischer Kenntnisse, so braucht er zum anderen eine Sprache, die diesem Gegenstand angemessen ist: Die Beschreibungen müssen selbst Kunst sein. Angesichts dieser doppelten Schwierigkeit ist es verständlich, dass die Arbeit sehr viel mehr Zeit in Anspruch nahm, als ihr Autor ursprünglich gedacht hatte. Immer wieder wird der Termin der Fertigstellung verschoben. Nicht nur studierte Winckelmann die antike und neuere Kunstliteratur und fand es erforderlich, „etliche Griechen, als den Pausanis, Strabo etc. von neuen zu lesen“⁸⁸, auch versuchte er, seinen Schreibstil an Homer zu schulen, denn die „Beschreibung des Apollo“, so Winckelmann, „erfordert den höchsten Stil, eine Erhebung über alles was menschlich ist.“⁸⁹

„Wie ist es möglich“, fragt der Autor, „es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir rathen, und die Hand leiten“⁹⁰. Die Texte wollen sich dem Rhythmus des Hexameters annähern, sich im „daktylisch-trochäischen Schritt“⁹¹ wiegen, Form und Inhalt sollen verschmelzen und eins werden. So entspricht dem „Statuarischen des

⁸⁶ Der Archäologe W. Q. Visconti etwa nannte den Text „eher ein Gedicht als eine Beschreibung.“ Vgl. Wünsche, S. 22.

⁸⁷ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 512. Diese Frage wurde seit Moritz' Essay „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können“ von 1788 immer wieder thematisiert.

⁸⁸ Winckelmann in einem Brief (Br I, S. 201), zitiert nach Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 503.

⁸⁹ Winckelmann an Franke am 20.3.1756, zitiert nach Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 504.

⁹⁰ Apollo-Beschreibung (Fassung aus der „Geschichte der Kunst des Altertums“). In: Frühklassizismus, S. 166.

⁹¹ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 511.

substantivischen, nur gemessen bewegten Stils [...] der Satzbau, der in sich ruhende, blockhafte Gebilde asyndetisch reiht.“⁹² Winckelmanns Stil ist denn auch als etwas „Unerhörtes in der deutschen Literatursprache“ empfunden worden, „als neuer erhabener Stil, der die klappernden Jamben des Alexandriners, die in diesem Bereich nach französischem Vorbild noch herrschten“⁹³, weit hinter sich lässt.⁹⁴

Winckelmanns Beschreibungen stehen ganz im Bann des Erlebnisses, der „Autopsie“⁹⁵ und des damit verbundenen Austausch- und Kommunikationsverhältnisses zwischen Kunstwerk und Betrachter. Die langen ekphrastischen Passagen, die sich in den Manuskriptfassungen noch finden, fehlen in den endgültigen Versionen beinahe ganz oder werden nur noch ihrer allegorischen Verweisstruktur wegen aufgerufen. Der Stimmung des Betrachters hingegen wird verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet. Es ist eine „hermeneutische Vergewärtigung“⁹⁶ durch Annäherung und Einfühlung, welche die Alterität der Statuen zu überbrücken sucht. Die damit einhergehende, fast erotische Belebung der Kunstwerke wird über den Pygmalion-Mythos ins Bild gesetzt.

„Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weißagung aufgeschwellet sehe [...] denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalion Schönheit.“⁹⁷

Die Belebung der Kunstwerke und die Verschmelzung mit ihnen, die der Betrachter erfährt, soll sich auch dem Leser der Betrachtungen vermitteln. „Das Ziel von Winckelmanns Beschreibungskunst ist es letztlich, das ekstatische Erleben von Kunstschönheit dem Leser erfahrbar zu machen.“⁹⁸

Winckelmann räumte den Skulpturen keineswegs einen gleich hohen künstlerischen Rang ein. Vielmehr hätte der Gang durch den Statuensaal unterschiedliche Grade der Vollkommenheit sichtbar gemacht: „stufenweise“ wäre man „von der Menschlichen

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Zum Einfluß von Winckelmanns Sprache auf den Sturm und Drang vgl. Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 402ff. Zu Winckelmanns Stil vgl. Zeller: Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich 1955, besonders S. 148–210.

⁹⁵ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 505.

⁹⁶ Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions, S. 23.

⁹⁷ Apollon-Beschreibung, in Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 166. Dazu Pfotenhauer, S. 519: Mit dem Pygmalion-Mythos wird auch „die Inspirationskraft des Künstlers [...] ins Bild gefaßt. Sie wird ja in diesen Jahrzehnten als Quelle unvergleichlicher Produktivität entdeckt; Pygmalion und seine Statue präfigurieren die Genie- und Autonomie-Ästhetik.“

⁹⁸ Fridrich, S. 119

Schönheit bis an die Göttliche hinaufgestiegen.“ So sei man von der menschlichen Natur in ihrer irdischen Begrenztheit, die mit der Kraft des Geistes diese Schranke zu überwinden trachtet (Laokoon), über den Torso des Herkules, der die Grenzen menschlicher Existenz zur Göttlichkeit hin überschreitet, schließlich zu Apollon gelangt, der für Winckelmann „das höchste Ideal unter allen Werken des Alterthums“ darstellte. Er sei keinen äußeren Zwecken und Zwängen unterworfen. Wir nähern uns dem Ideal umso mehr, „je mehr wir uns über die Materie erheben können“. Denn: „Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet.“⁹⁹

Alle Statuen-Beschreibungen Winckelmans sind schließlich in sein Hauptwerk von 1764, die „Geschichte der Kunst des Alterthums“, eingegangen. Vorab veröffentlicht wurde lediglich die Beschreibung des „Torso“ 1759 in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“. Im Rahmen dieser Arbeit kann auf die einzelnen Fassungen nicht eingegangen werden.¹⁰⁰ Auch die eher kunstgeschichtlichen Ausführungen („Beschreibungen nach der Kunst“) interessieren eher am Rande.

Die Texte über Laokoon und über den Torso stehen im Mittelpunkt der Betrachtung, weil sie besonders deutlich zeigen, welche Auffassung von griechischer Kunst Winckelmann entwickelte.

⁹⁹ Alle Zitate nach Osterkamp: Johann Joachim Winckelmann [...]. In: Winner (1998), S. 45ff.

¹⁰⁰ Bei Pfothenauer: Frühklassizismus, sind alle Fassungen berücksichtigt und kommentiert.

Laokoon

Gerade am Beispiel des Laokoon kann gezeigt werden, dass Winckelmann seine schon in Dresden formulierte Auffassung über die griechische Kunst, deren Wesen er als „edle Einfalt und stille Größe“ beschrieben hatte, in Rom angesichts der Originale nicht zurücknahm, sondern eher noch bekräftigte. Zwar wird die Art, wie sich der Schmerz in Laokoons Körper äußert, sehr viel präziser dargestellt als in den „Gedanken“, aber dem körperlichen Leiden wird sogleich „die bewußte Stärke des Geistes“¹⁰¹ gegenübergestellt, die letztlich triumphiert. Dies ist der Angelpunkt von Winckelmans Deutungsansatz. Von hier aus interpretiert er die ganze Skulptur: „Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengeter und mächtiger zu zeigen gesucht: da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit.“¹⁰² Winckelmann profiliert stärker noch als in den „Gedanken“ den Kontrast zwischen dem „höchsten Schmerze“¹⁰³, in welchem der Priester sich im Todeskampf befindet, und dem „Widerstand“¹⁰⁴, den er ihm entgegensetzt. Hierin gründet die Schönheit der Skulptur: Sie kündigt nicht nur von dem Leiden, dem die menschliche Natur unterworfen ist, sondern auch von der Seelengröße, die ihm entgegensteht. Winckelmans Beschreibung notiert die Punkte, an denen dieser Konflikt besonders markant hervortritt:

„Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Weisheit gebildet: denn indem der Schmerz die Augenbranen [sic!] in die Höhe treibet, so drückt das Sträuben wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts, und gegen das obere Augenlied zu, so dass dasselbe durch das übergetretene Fleisch beynahe ganz bedeckt wird.“¹⁰⁵

Der Konflikt zwischen Materie und Geist steht im Zentrum seiner Deutung. Er prägt die Physis der Figur, die nicht – darauf legt Winckelmann besonderen Wert – von physischer Not überwältigt wird. So erhebt sich die Brust „durch den beklemmten Othem, und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen.“¹⁰⁶ Noch dazu scheint sein eigenes Leiden „ihn weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater

¹⁰¹ Laokoon-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 190.

¹⁰² Ebd., S. 191.

¹⁰³ Ebd., S. 190.

¹⁰⁴ Ebd., S. 191.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd. S. 190.

wenden, und um Hülfe schreyen“¹⁰⁷. Erstmals nimmt Winckelmann hier die gesamte Figurengruppe in seinen Blick, wohingegen in den „Gedanken“ nur von Laokoon selbst die Rede war. Präzisere anatomische Detailbeobachtungen und die Einbeziehung der beiden Skulpturen der Söhne kommen gegenüber der älteren Darstellung hinzu. Beides nutzt Winckelmann, um seine schon in Dresden aufgestellten Thesen zu untermauern.

Torso

Der Torso, ein Werk von Apollonios aus der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, kam spätestens unter Clemens VII. (1523–1534) oder Paul III. (1534–1549) ins Belvedere; bei einer Beschreibung von 1536 wurde die Figur bereits schon erwähnt. Selbst als Rumpf rief das Kunstwerk hohe Bewunderung hervor, wie etwa Michelangelos Ausspruch erkennen lässt: „Wahrlich, das hat ein Mensch gemacht, der weiser war als die Natur! Ein Jammer, daß es ein Torso ist.“¹⁰⁸

Gerade diese berühmte Skulptur leistete Winckelmann anfänglich einigen Widerstand; sie entsprach als Rumpf so gar nicht seinem Schönheitsideal. „Ueber dieses Werk blieb ich bey dem ersten Anblicke unerbaut.“¹⁰⁹ Doch das Fragment zwang ihn, „das Schöne aufzusuchen in dem, was im Falle des Torso nicht mehr anschaulich war: in einer im Geist des Künstlers entstandenen ideellen Konzeption, einer über die Sinnlichkeit erhabenen künstlerischen Idee, kurz: im Ideal.“¹¹⁰

Die Erkenntnis des Schönen, um dessentwillen Winckelmann die Statuen ja überhaupt beschreibt, wird hier erreicht, indem der Betrachter über das sinnlich Wahrnehmbare hinausgeht und die Idee dahinter, das Ideal, das Urbild aufspürt.¹¹¹ Natürlich geht eine solche Konzeption auf Platon zurück.¹¹² „Winckelmann hatte dem Lehrgebäude der Kunstgeschichte ursprünglich ‚ein Gespräch über die Schönheit, nach Art des Phädrus des Plato‘ hinzufügen wollen“.¹¹³ Damit war ein Beschreibungskonzept für die Statue

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Zitiert nach Wünsche, S. 28.

¹⁰⁹ Anmerkungen über die Geschichte der Kunst der Alterthums. Dresden 1767, S. II. Zitiert nach Osterkamp: Johann Joachim Winckelmann [...], in: Winner (1998), S. 446.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Eine Bündelung neuerer Forschung zur Torso-Beschreibung bietet Gabriella Catalao im Winckelmann-Handbuch (Hg. Disselkamp), S. 145ff.

¹¹² Zu Winckelmanns Platon-Lektüre vgl. Justi, Bd. II, S. 63ff.

¹¹³ Ebd., S. 452.

gefunden: Da, „wie sich gerade am Torso erwies, jedes deskriptive Nachbuchstabieren des Anschaubaren, im Sinne einer Beschreibung als Anschauungsersatz, die Schönheit verfehlen mußte“, sollten die Texte „die in der Materie zur Form geronnene ideelle Konzeption“¹¹⁴ freilegen.

Hier ging denn auch der ursprüngliche Plan, die Statuen in zwei Teilen, nämlich nach der „Kunst“ und nach dem „Ideal“ zu beschreiben, nicht mehr auf: Hier, im Falle des Torso, gehe seine Beschreibung „nur auf das Ideal“¹¹⁵. Die Texte „transzendieren die konkreten Sinnesdaten in Richtung auf die eine Schönheit, die der Begriff des Ideals impliziert.“¹¹⁶

Winckelmann betreibt also im Geiste eine Art von Restaurierung und ergänzt, was fehlt. Das beginnt bei der Benennung des Torsos als Herkules. Das Fell, das ihm zur Untermauerung seiner Zuschreibung diene, ist aber „unverkennbar das eines Panthers“¹¹⁷, und heute ist die Wissenschaft sich darin einig, dass der Torso einen Marsyas oder Phylottet, keinesfalls aber einen Herkules darstellt. Aufschlussreich ist sodann, wie Winckelmann diesen Herkules vorstellt: „Sein Bild des Helden giebt keinem Gedanken von Gewaltthätigkeit und ausgelassener Liebe Platz. In der Ruhe und Stille des Körpers offenbaret sich der gesetzte große Geist; der Mann, welcher den Dichtern ein Beyspiel der Tugend geworden ist, der sich aus Liebe zur Gerechtigkeit den größten Gefährlichkeiten ausgesetzt, der den Ländern Sicherheit und den Einwohnern Ruhe geschaffet.“¹¹⁸

Ein Blick in Hederichs „Gründliches Mythologisches Lexikon“ genügt, um zu erkennen, wie selektiv und einseitig Winckelmanns Charakteristik dieses antiken Heros ausfällt: Alles Fragwürdige, Gewalttätige, Draufgängerische ist zugunsten edler Tugend getilgt.¹¹⁹ Winckelmann geht sogar noch einen Schritt weiter: Er bestimmt die Statue, diesen „ungeformten Stein“¹²⁰, nicht nur als Herkules, sondern er sieht darin den schon vergöttlichten Heros: „der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar“¹²¹.

¹¹⁴ Ebd., S. 446.

¹¹⁵ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 174.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Pfothner: Frühklassizismus, S. 523.

¹¹⁸ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 178.

¹¹⁹ Vgl. den Artikel „Herkules“ bei Hederich, Sp. 1236ff.

¹²⁰ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 175.

¹²¹ Ebd.

„Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der Künstler angefangen: Jene schweigen, so bald der Held unter die Götter aufgenommen, und mit der Göttinn der ewigen Jugend ist vermählet worden; dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt, und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den grossen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat.“¹²²

Dem schönen Inneren korrespondiert eine schöne Gestalt, die Winckelmann, eben weil vom ursprünglichen Werk nur der Rumpf geblieben ist, imaginativ ergänzen kann. „Es ist nicht mehr der Körper, welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat; es ist derjenige, der auf dem Berge Oetas von den Schlacken der Menschheit gereinigt worden, die sich von dem Ursprunge der Aehnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert.“¹²³

So ist es gerade das Fragmentarische, das den „Strom von Visionen“¹²⁴ verursacht, den der Torso beim Betrachter auslöst. „Wie aber werde ich dir denselben beschreiben, da er der schönsten und bedeutendsten Theile der Natur beraubt ist“¹²⁵, fragt Winckelmann und antwortet an anderer Stelle, dass er „die verlorhnen Glieder“ aus seinen „Gedancken“¹²⁶ ergenzen werde. Dabei übertrifft die Imagination das Wirkliche sogar noch bei weitem. „Ob dieses Stück schon ohne Kopf, Arme noch Beine ist, so bildet die Vollkommenheit des übrigen in unseren Gedanken schönere Glieder, als wir jemahls gesehen haben.“¹²⁷ Angeregt von dem Rumpf, in dem man „vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein entdecken“ könnte, setzt die ergänzende Phantasie des Betrachters ein, sofern „du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdenn wird dir Hercules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.“¹²⁸ So vollzieht sich eine Wiederherstellung des Ideals im Geist des Betrachters.

„Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmet scheint, ein Haupt das mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Thaten beschäftigt ist; und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebet, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden; es sammlt sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen, und wirket gleichsam eine plötzliche Ergänzung.“¹²⁹

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., S. 178f.

¹²⁴ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 526.

¹²⁵ Torso-Beschreibung. In: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 180.

¹²⁶ Ebd., S. 170.

¹²⁷ Ebd., S. 168.

¹²⁸ Ebd., S. 180.

¹²⁹ Ebd., S. 183.

Darum bleibt es auch nicht bei der Klage über den desolaten Zustand der Skulptur, wenn Winckelmann zunächst auch Michelangelos Trauer, von der oben kurz die Rede war, beipflichtet: „Die Kunst weinet zugleich mit mir: denn das Werk [...] durch welches sie noch itzo ihr Haupt wie in ihren goldenen Zeiten zu der größten Höhe menschlicher Achtung erheben könnte; dieses Werk [...] muß sie halb vernichtet und grausam gemißhandelt sehen.“¹³⁰ Dieser Trauer mag die Form geschuldet sein, die Winckelmann seiner Beschreibung im Rahmen der „Geschichte der Kunst des Altertums“ schließlich gab. Es ist die einer Leichenpredigt, eines barocken Epimecumus.¹³¹ Dem Lob des Verstorbenen, der Trauer über seinen Verlust folgt der Trost und die Hoffnung auf Auferstehung. Der Torso ist für Winckelmann kein Vanitassymbol; vielmehr soll es eine Erneuerung dieser Kunst geben. So fährt er denn im Text nach der Klage um den Verlust der vollständigen Skulptur fort: „Aber die Kunst, welche uns weiter unterrichten will, rufet uns von diesen traurigen Ueberlegungen zurück, und zeigt uns, wie viel noch aus dem Uebriggebliebenen zu lernen ist, und mit was für einem Auge es der Künstler ansehen müsse.“¹³²

Der Redner knüpft also „an das Zeugnis der untergegangenen Schönheit eine Wiedererweckungs- und Erneuerungshoffnung: Sie richtet sich auf jene praktische Wiederherstellung des Schönen durch den die Griechen nachahmenden Künstler, die Winckelmann Beschreibung imaginativ, in Form einer gedanklichen Restauration der Statuen nach dem Ideal, bereits vorweggenommen hat.“¹³³

Inwiefern Schiller und Goethe zu den Künstlern gehören, „die sich von der Winckelmannschen Schönheitspredigt haben bekehren lassen“¹³⁴, soll in den nächsten beiden Kapiteln anhand einiger Beispiele untersucht werden.

¹³⁰ Torso-Beschreibung. In: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 179.

¹³¹ Vgl. Osterkamp: Johann Joachim Winckelmann [...], in: Winner (1998), S. 448.

¹³² Torso-Beschreibung, in: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 179.

¹³³ Osterkamp: Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen [...], in: Winner (1998), S. 449.

¹³⁴ Ebd., S. 448.

II. Goethes und Schillers Winckelmann-Rezeption bis 1794

I. Goethe

Dass ausgerechnet aus Herkules, diesem „Koloß“, ein „wohlgestalteter Mann, mittlerer Größe“¹ wird, das fand der junge Goethe geradezu skandalös. Allerdings bezieht sich die satirische Verhöhnung eines solchen Antikenbildes nicht direkt auf Winckelmanns Darstellung des Heroen in den Statuenbeschreibungen, sondern auf eine Figur aus Wielands Singspiel „Alceste“, in dem Herkules aber weit eher Winckelmanns deutender Umschreibung als dem antiken mythischen Vorbild entspricht.² Um zu verstehen, womit Goethes Satire „Götter Helden und Wieland“ sich kritisch auseinandersetzt, ist es notwendig, zunächst einen Blick auf den Text zu werfen, der Goethe zu einer Reaktion provozierte.

I.1 Rückblick: Wielands „Alceste“

Wieland griff für sein Singspiel auf „Alkestis“ von Euripides zurück, formte den Stoff aber in ein dem Geschmack der Empfindsamkeit verpflichtetes Libretto um. Dass „Alceste“, 1774 am Hof der Herzogin Anna Amalia in Weimar uraufgeführt, eine der ersten deutschen Opern war (die Musik stammt von Anton Schweitzer) und insofern für die Entfaltung dieser Gattung einige Bedeutung hatte, sei hier nur am Rande erwähnt.³ Ein kurzer Blick auf den Handlungsverlauf genügt, um die Unterschiede zwischen antiker Vorlage und moderner Nachdichtung zu begreifen.

Zunächst zu Euripides: König Admet ist von den Göttern ein früher Tod bestimmt, dem er nur dann entkommen kann, wenn sich ein naher Verwandter findet, der sich für ihn opfert. Da seine Eltern mehr an ihrem eigenen Leben als an dem ihres Sohnes hängen, ist es schließlich seine Frau Alkestis, die statt seiner stirbt. Nach dem Tod der opferbereiten Gattin kehrt Herakles beim trauernden Admet ein, der ihm nach längerem Zögern schließlich den Grund seiner Niedergeschlagenheit enthüllt.

¹ MA 1.1, S. 690.

² Tatsächlich entwickelte sich ein Streit um die richtige Deutung des Herkules. Vgl. Heinz, S. 112f.

³ Vgl. Heinz, S. 170ff.

Herakles ist entschlossen, ihm zu helfen, und tatsächlich glückt es ihm, Alkestis noch einmal der Unterwelt zu entreißen.⁴

Wielands „Alceste“ ist demgegenüber „eine dezidiert moderne Konzeption, die andere Aspekte fokussiert als Euripides“⁵. Zum einen ist die politische Dimension des Stoffes getilgt zugunsten eines „hermetischen Kammerspiels um vier integre Seelen“. Aus dem Opfer, das Alkestis bei Euripides auch aus politischen Gründen für das Allgemeinwohl bringt (ihr Gemahl ist als König schließlich nicht nur Privatperson, sondern auch Staatsoberhaupt), wird bei Wieland eine „reine Privatangelegenheit: der Tod für den geliebten Gatten.“⁶ Admet möchte aber als empfindsamer Ehemann das Opfer der geliebten Frau nicht annehmen:

„Was kann ich sagen? Gott! was kann ich ihr
Erwidern? – Schau’ in meine Seele,
Geliebtes Weib! – Alceste, höre mich!
Um aller Götter willen, höre mich!
Du hoffst durch deinen Tod mein Leben zu erkaufen?
Vergebens hoffst du! – Deine Wohlthat ist
An mir verloren. Fordre nichts
Unmögliches. Ich kann nicht, kann nicht
Dich überleben! Unsre Seelen hat
Die Liebe unauflöslich in einander
Verwebt, und ewig, ewig unzertrennbar
Vereinigt, sollen sie ins Land der Schatten gehen!“⁷

Da der edel gesinnte Admet niemals der Selbstopferung seiner Frau zustimmte, sinkt er, wie es in der Regieanweisung heißt, im entscheidenden Augenblick „von Schmerzen betäubt zu Boden. Einige Bediente bringen ihn hinweg.“⁸ Um aber auch noch den letzten Zweifel an Admets Integrität auszuräumen, betont Parthenia im Gespräch mit Herkules, der Admet voreilig einen feigen Mann nennt, weil er so niedrig war, um „diesen Preis sein Leben anzunehmen“, noch eigens, dass er vom Opfer Alcestes nichts hatte wissen können: „Ach, da sie sich an seiner Statt den Parzen / Zum Opfer darbot, rang er mit dem Tode. / Er wußt’ es nicht.“⁹ So wird „die antike Fabel in ein empfindsames Mitleidsdrama überführt.“¹⁰

⁴ Vgl. Latacz, S. 305ff.

⁵ Heinz, S. 171.

⁶ Ebd.

⁷ Alcestis (II, 3). In: Wieland. Werke. Dritter Band, S. 352.

⁸ Ebd., S. 355.

⁹ Ebd., S. 359.

¹⁰ Heinz, S. 171.

Wieland selbst hat diese einschneidenden Veränderungen kommentiert und in den insgesamt fünf Briefen „über das deutsche Singspiel Alceste“¹¹ gerechtfertigt. Er vergleicht darin Euripides' Tragödie mit seinem eigenen Stück, das er durchaus höher als seine Vorlage bewertet, zeigt die Abweichungen von ihr und begründet sie. Was er „von den Veränderungen“, die er „mit den Charakteren und Gesinnungen der Personen vorgenommen“¹² hat, im vierten Briefe sagt, ist besonders interessant, weil hier dargelegt wird, „warum der deutsche Dichter genöthiget gewesen, [...] sich ziemlich weit von dem Atheniensischen zu entfernen.“¹³

Wieland gibt den euripideischen Bericht der Kammerfrau wieder, die Alkestis' Verhalten am Tag ihres Todes beschreibt. Zunächst befiehlt Alkestis ihre Kinder dem Schutze der Götter an, „ohne Klage, ohne Seufzer“¹⁴. Als sie dann aber in ihr Schlafgemach gelangt, überwältigt „sie die stärkere Natur“.¹⁵ Wielands Schlussfolgerung ist klar: „Sie verstehen mich also schon, wenn ich sage, daß ich *genöthiget* gewesen sey, die Alceste (auf Unkosten der Natur und Wahrheit) zu *verschönern*.“¹⁶

Verkürzt lässt sich festhalten, dass Wieland mit dieser „Verschönerung“ einem Rat folgt, den er selbst etliche Jahre zuvor einem jüngeren Kollegen gegeben hatte. Das „Horazische Vos Exemplaria graeca“, das schon Winckelmanns Titelvignette der „Gedanken“ ziert, rief er ihm zu und forderte ihn dazu auf, sich „zu der schönen Einfalt und stillen Größe“¹⁷ zu erheben.

Sich die Griechen zum Beispiel zu nehmen, heißt hier nichts anderes, als dem zu entsprechen, was Winckelmann als das Wesen griechischer Kunst dargestellt hat. So sind denn auch die Figuren von Wielands „Alceste“ in weit höherem Maße von edler Einfalt und von stiller Größe als es das Personal bei Euripides ist. Im Rahmen dieser Arbeit kann die komplexe, wechselvolle Beziehung zwischen Wieland und Winckelmann nicht nachgezeichnet werden.¹⁸ Dass Wieland aber versuchte, das

¹¹ Briefe an einen Freund, S. 378ff.

¹² Ebd., S. 393.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 394.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 395.

¹⁷ Wieland an J.J. Hefs am 7.8.1759. In: Wieland. Briefwechsel, S. 503.

¹⁸ Siehe dazu: Max Kunze: ‚In Deiner Mine diese stille Größe und Seelenruh‘ zu sehn!‘ – Winckelmann und Wieland. In: Kunze (1986). Einen kurzen Überblick bietet zudem Harald Tausch im Winckelmann-Handbuch (Hg. Disselkamp), S. 270ff.

zentrale Charakteristikum der griechischen Antike von der bildenden Kunst, anhand derer es ja von Winckelmann exemplifiziert worden war, auf die Dichtung zu übertragen, lässt sich auch mit einer Passage aus seiner ersten Arbeit für die Bühne belegen: „Lady Johanna Gray“, 1758 entstanden, ist das „erste Blankversdrama der deutschen Literatur“ und hatte sowohl auf „Schillers *Jungfrau von Orleans* als auch auf Goethes *Natürliche Tochter*“ in „Form und Figurenkonstellation“¹⁹ großen Einfluss.

Die protestantische Märtyrerin Johanna Gray, die mit Platons und Sokrates' Schriften erzogen wurde, wird nach dem Sieg der Katholiken mit ihrer Familie in den Tower geworfen. Ihr Mann, Lord Guilford, ist beeindruckt von Johannas Standhaftigkeit. Er verwundert sich über die „ernste Stille“, die „Seelenruh“, die „unbewölkte Stille“ in „Deiner Brust“, die sich „sichtbarlich / Durch Dein Gesicht“ ergießt und „Deine Zunge“ bindet.²⁰ Eine ruhige, große Seele drückt sich angesichts des nahen Todes ganz ähnlich wie bei Laokoon in stillen, gefassten Zügen aus. „Diese Seele“, so Winckelmann in den „Gedanken“, „schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden.“²¹

Einem gefassten Inneren korrespondiert ein beruhigtes Äußeres; Mimik und Gestik sind Spiegel der Seele, die, da sie ruhig ist, nicht überquillt: Johanna schweigt, Laokoon entwindet sich „ein ängstliches und beklemmtes Seufzen“, aber keinesfalls „schreckliches Geschrey“²², wie es bei Vergil noch zu lesen ist. (Kein Wunder also, dass Lavaters „Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe“ immer wieder auf Winckelmanns Schriften rekurrieren.²³) Wieland, so lässt sich festhalten, transponierte das Ideal der ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘ von der bildenen Kunst auf die Dichtung und gelangte so, verkürzt formuliert, zu jenem Stil, den Goethe in seinem Aufsatz „Literarischer Sanscülotismus“ von 1795 als vorbildlich rühmte.²⁴

¹⁹ Heinz, S. 169.

²⁰ Lady Johanna Gray (IV, 1). In: Werke. Dritter Band, S. 49f.

²¹ Gedanken. In: Pfötenhauer: Frühklassizismus, S. 30.

²² Ebd., S. 31.

²³ Vgl. Pfötenhauer: Frühklassizismus, S. 409ff. Dort ausführlich zu Lavaters Winckelmann-Rezeption.

²⁴ Vgl. MA 4.2, S. 18.

1.2 „Götter Helden und Wieland“

Der Goethe des Sturm und Drang hat eine solche Art der Antikenaneignung, wie Wieland sie mit „Alceste“ betrieb, satirisch verhöhnt. Was er mit seiner „Iphigenie“ wenige Jahre nach der Uraufführung von Wielands Singspiel in Weimar doch ganz ähnlich gemacht hat, nämlich ein Drama des Euripides als Vorlage zu gebrauchen und „Handlung und Charaktere im Sinne einer modernen moralischen Reflexion“²⁵ umzugestalten, das behagte dem jungen Goethe im Jahr 1773 noch gar nicht.

Seine Satire „Götter Helden und Wieland“ ist davon ein lebendiges Zeugnis. In „Dichtung und Wahrheit“ erinnert sich Goethe an das kleine Werk und an die Umstände seiner Entstehung. Vor allem, dass sich Wieland „gegen unsere Abgötter, die Griechen, erklärte“, habe den Unmut der jungen, von Shakespeare und den antiken Tragikern faszinierten Generation erregt:

„Nun hatte Wieland in der *Alceste* Helden und Halbgötter nach moderner Art gebildet; wogegen denn auch nichts wäre zu sagen gewesen, weil ja einem Jeden freisteht, die poetischen Traditionen nach seinen Zwecken und seiner Denkweise umzuformen. Allein in den Briefen, die er über gedachte Oper in den Merkur einrückte, schien er uns diese Behandlungsart allzu parteiisch hervorzuheben und sich an den trefflichen Alten und ihrem höhern Stil unverantwortlich zu versündigen, indem er die derbe gesunde Natur, die jenen Produktionen zum Grunde liegt, keineswegs anerkennen wollte. Diese Beschwerden hatten wir kaum in unserer kleinen Sozietät leidenschaftlich durchgesprochen, als die gewöhnlich Wut alles zu dramatisieren mich eines Sonntags Nachmittags anwandelte, und ich bei einer Flasche guten Burgunders, das ganze Stück wie es jetzt daliegt, in Einer Sitzung niederschrieb.“²⁶

Am „Ufer des Cozytus“²⁷ treffen sich in Goethes Stück unter anderem Wieland und Euripides und kommen über die Nachdichtung von „Alkestis“ ins Gespräch. Wenn Wieland dabei die Fehler seiner Vorlage „vermieden und größte Schönheiten aufempfunden“ haben will, so kann man die Mängel des Euripides immerhin mit seinem „Jahrhundert und dessen Gesinnungen“²⁸, die sich im Stück niederschlagen, ein wenig entschuldigen. Warum Wieland „den guten Euripides als einen verunglückten Mitstreiter“ hinstellt, dem er „den Rang abgelaufen“²⁹ hat, das möchte man in der Unterwelt gerne von dem in Nachtmütze erschienenen Wieland erfahren. Souverän fragt dieser nur: „Könnt ihr mir absprechen daß ich das Ganze delikater

²⁵ Boyle: Goethe, Bd. I, S. 373.

²⁶ MA 16, S. 692f. (Dritter Teil, fünfzehntes Buch).

²⁷ MA I.1, S. 681.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 685.

behandelt habe?“³⁰ Für die Argumente und Klagen seiner Gegner zeigt er sich nicht zugänglich, sie sind ihm schlechterdings unverständlich: „Ihr redet wie Leute einer andern Welt, eine Sprache deren Worte ich vernehme, deren Sinn ich nicht fasse.“³¹ Die Erklärung dafür ist denkbar einfach: „Wir reden Griechisch.“³² Damit ist die Unfähigkeit solcher „Kerls“ wie Wieland, die „keine Ader griechisch Blut im Leibe haben“³³ und darum natürlicherweise den Sinn des griechischen Originals nicht zu erfassen vermögen, auf die kürzeste Formel gebracht.

Goethes Kritik zielt aber nicht nur darauf, dass Herkules, dieser „Koloß“, bei Wieland als „wohlgestalteter Mann, mittlerer Größe“³⁴ auftritt und damit die kräftigen Heroen der Antike auf ein durchschnittliches, mittleres Menschenmaß reduziert werden, sondern vor allem darauf, dass die Figuren der „Alceste“ allzu leicht ihr Leben für einen anderen hingeben. Goethes Euripides charakterisiert die Personen in Wielands Singspiel als Leute, die

„alle zusammen aus der großen Familie [sind], der ihr Würde der Menschheit, ein Ding das Gott weiß woher abstrahiert ist, zum Erbe gegeben habt, ihr Dichter auf unsern Trümmern. Sie sehn einander ähnlich wie die Eier, und ihr habt sie zum unbedeutenden Breie zusammen gerührt. Da ist eine Frau die für ihren Mann sterben will, ein Mann der für seine Frau sterben will, ein Held der für sie beide sterben will, daß nichts übrig bleibt als das langweilige Stück Parthenia“³⁵.

Für einen Freund oder für seine Frau das eigene Leben hinzugeben, mag dem Ideal der Empfindsamkeit oder später einer kantianischen Pflichtethik entsprechen; die lebensverherrlichende Perspektive des jungen Sturm-und-Drang-Autors Goethe konnte solchem Verhalten nichts abgewinnen und erkannte darin eine Verfremdung, ja Verfälschung der antiken Vorlage.³⁶ Denn die griechischen Götter und Helden beruhen, so Goethe später in „Dichtung und Wahrheit“, „nicht auf moralischen, sondern auf verklärten physischen Eigenschaften“³⁷.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 681.

³⁴ Ebd., S. 690.

³⁵ Ebd., S. 686.

³⁶ Boyle sieht in Wielands Haltung sogar die ganze „Selbstgewißheit eines rationalistischen Stoizismus“ und meint, dass erst „wieder Nietzsche und David Friedrich Strauss [...] eine so bittere Zurückweisung des aufgeklärten wie des empfindsamen Ersatzchristentums“ formuliert hätten.

Boyle: Goethe, Bd. I, S. 180.

³⁷ MA 16, S. 692.

1.3 Vermittlungsinstanzen

Hält man sich den äußerst kritischen Umgang Goethes mit der von Winckelmanns Ideal beeinflussten Wielands „Alceste“ vor Augen, so liegt die Annahme nahe, auch dem Verfasser der „Gedanken der Nachahmung“ und der „Statuenbeschreibungen“ werde eine Verfehlung und Verfälschung antiken Geistes, eine Glättung und Verharmlosung vorgeworfen, zumal ja schon allein die Aufforderung zur Nachahmung für ein Originalgenie des Sturm und Drang verächtlich sein dürfte. Vergegenwärtigt man sich zudem, welches Bild der Antike Goethe in jenen Jahren selbst entwarf – am prominentesten wohl im „Prometheus“ – , dann scheint man mit Sicherheit schließen zu können, dass der junge Goethe für jemanden wie Winckelmann nur Spott und Verachtung übrig haben konnte.

Doch das Gegenteil trifft zu. Wie kam Goethe mit Winckelmanns Schriften in Kontakt? Adam Friedrich Oeser, Johann Jakob Volkmann und Johann Heinrich Meyer spielen für Goethes Beschäftigung mit Winckelmann eine zentrale Rolle.

Adam Friedrich Oeser (1717–1799)

Adam Friedrich Oeser, selbst Maler, Bildhauer und Buchillustrator, war 1754 also nicht nur, wie oben bereits ausgeführt, der Zeichenlehrer Winckelmanns; auch Goethe lernte bei ihm während seiner Leipziger Studentenzeit von 1765 bis 1768.³⁸ Anziehend war Oesers Haus aber nicht nur wegen der hervorragenden Ausbildung, die Goethe dort genoss, sondern auch wegen der attraktiven Tochter des Hausherrn, Friederike. Da Oeser ein Freund, enger Vertrauter und Förderer Winckelmanns war, ist es nicht verwunderlich, dass Goethe bei ihm mit dessen Werk in Berührung kam. Sein Lehrer „bewegte ihn, Winckelmanns Schriften zu lesen, und vermochte auf diese Weise, auch wenn dem Schüler noch manches dunkel blieb, Respekt und Bewunderung zu wecken“³⁹, so Voßkamp. Goethe selbst schrieb bereits 1770 über diese wichtige Etappe seiner Ausbildung bei Oeser: „Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben. Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sei Einfalt und Stille.“⁴⁰ Der Einfluss

³⁸ Goethe berichtet darüber in *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 8. Buch. MA 16, S. 332ff.

³⁹ Voßkamp, in: *Goethe-Handbuch*. Hg. v. Bernd Witte u.a. Bd. 4/2, S. 1159.

⁴⁰ Goethe an P.E. Reich am 20.2.1770. In: MA 16, S. 976.

Winckelmanns, dessen „Gedanken“ Goethe zu dieser Zeit erstmals las, ist unverkennbar. Oesers Schüler nahmen Winckelmanns „erste Schriften mit Andacht in die Hände; denn Oeser hatte eine leidenschaftliche Verehrung für ihn, die er uns gar leicht einzuflößen vermochte.“⁴¹ Allerdings scheint er von der schillernden Persönlichkeit seines Lehrers und seiner leidenschaftlichen Parteinahme für Winckelmanns Werk mindestens ebenso fasziniert gewesen zu sein wie von dessen ästhetischen Ansichten. Spricht Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ über Winckelmann, was insgesamt überhaupt nur vier Mal geschieht, so tut er es stets in engem Zusammenhang mit Oeser: Alle Nennungen beziehen sich auf die Zeit in Leipzig, drei davon stehen im Achten Buch des Zweiten Teils.⁴²

Dem Besuch Winckelmanns, der für 1768 geplant war, dann aber wegen des an ihm in Triest verübten Mordes nicht zustande kam, sah er „mit Enthusiasmus“ entgegen, wenn er auch eingesteht, dass er in erster Linie ein erfreulicher Anlass zu „Ritt und Fahrt nach Dessau“, zu einer „Lustpartie“⁴³ gewesen sei. Auch die Einsicht, letztlich nicht für die Malerei bestimmt zu sein, mag ihren Teil dazu beigetragen haben, dass Goethe sich damals nicht allzu intensiv mit Winckelmanns Ästhetik auseinandersetzte, sondern dessen klassizistische Lehre primär durch die Vermittlung seines Lehrers Oeser rezipiert hat. In diesem Sinne bewertet er später Oesers Einfluss auf sein Kunstverständnis:

„Wahrscheinlich war seine Absicht an uns, die wir doch nicht Künstler werden sollten, nur die Einsicht und den Geschmack zu bilden, und uns mit den Erfordernissen eines Kunstwerks bekannt zu machen, ohne gerade zu verlangen, daß wir es hervorbringen sollten. Da nun der Fleiß ohnehin meine Sache nicht war: denn es machte mir nichts Vergnügen als was mich anflug; so wurde ich nach und nach wo nicht lässig doch mißmutig, und weil die Kenntnis bequemer ist als das Tun, so ließ ich mir gefallen, wohin er uns nach seiner Weise zu führen gedachte.“⁴⁴

Oeser kommt also wohl in erster Linie das Verdienst zu, Goethes Geschmackempfinden für bildende Kunst mit Hilfe Winckelmannscher Ausführungen geprägt zu haben. Es bleibt festzuhalten, dass Goethe schon vor der Phase des Sturm und Drang mit Winckelmanns klassizistischen Positionen vertraut war (wie intensiv er diese auch immer studiert haben mag) und ihnen durchaus positiv

⁴¹ MA 16, S. 339.

⁴² So das Gesamtregister zur Münchner Ausgabe. In Band 16 wird Winckelmann genannt auf den Seiten 333, 339, 352f. und 535. S. 844, 852 und 856 gehören zu den Paralipomena.

⁴³ MA 16, S. 353.

⁴⁴ Ebd., S. 337f.

gegenüberstand. Dass er später zwar Wielands sich an Winckelmann orientierende „Alceste“, nicht aber Winckelmann selbst angriff, mag mit dem Umstand zu tun haben, dass sich bereits der junge Goethe über die Differenz zwischen bildender Kunst und Dichtung im klaren war. Er folgte in diesem Punkt Lessing, der in seinem „Laokoon“ von 1766 „der Malerei das räumliche Nebeneinander, der Dichtung das zeitliche Nebeneinander als Strukturprinzip“⁴⁵ zuwies. „Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte [...]. Das so lange mißverständene: ut pictura poesis, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar [...]. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden [...] auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre“, da sich „die Einbildungskraft“ mit dem „Häßlichen noch abfinden mag“⁴⁶.

Was Winckelmann beschrieben hatte, trifft also auf die bildende Kunst zu, nicht aber auch auf die Literatur. Wielands Versuch, Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst auf die Dichtung zu übertragen, erschien darum verfehlt. (Später hat Goethe seine Ansicht freilich geändert, worüber später die Rede sein wird.) Da außerdem Goethes Kunstauffassung durch die Entdeckung der Gotik in Straßburg „für Jahre in eine andere Richtung gelenkt wurde“⁴⁷ und die antike Kunst zunächst nicht mehr im Fokus seiner Aufmerksamkeit stand, ist es nicht verwunderlich, dass in seinen Briefen der Name Winckelmann vor der Reise nach Italien überhaupt nicht auftaucht. Erst in Italien wurden Winckelmans Schriften zu einer „leitenden Instanz“⁴⁸ für Goethe. Das lag zum einen sicherlich an Volkmans Reiseführer, den Goethe benutzte, zum anderen aber auch an der Bekanntschaft mit Johann Heinrich Meyer.

⁴⁵ MA 16, S. 978.

⁴⁶ Ebd., S. 341.

⁴⁷ Voßkamp. In: Goethe-Handbuch. Hg. v. Witte. Bd. 4/2, S. 1159.

⁴⁸ Ebd.

Johann Jakob Volkmann (1732–1803)

Volkmann hatte auf seiner Italienreise Winckelmann kennengelernt und dessen Kunstbetrachtungen später ausführlich in seinem berühmten, ja „schlechterdings verbindlichen Reiseführer der Epoche“⁴⁹, also den „Historisch-kritischen Nachrichten von Italien“ (3 Bde., Leipzig 1770ff.) zitiert.

Man sieht an diesem Beispiel, dass zur „Verbreitung der Winckelmannschen Gedanken, zu deren Etablierung als verbindliche Geschmacksnorm [...], in diesen Jahren nicht zuletzt Wörterbücher und Reiseführer“⁵⁰ beigetragen haben. Goethe folgte auf seiner eigenen Italienischen Reise weitgehend der einschlägigen Reiseroute nach Rom, die Volkmanns Führer empfahl. Auch in Rom selbst war der Volkmann – und damit Winckelmann – bei der Betrachtung antiker Kunst der wichtigste Begleiter und Gewährsmann. „Denn Höhepunkt der italienischen Reisen damals ist ja Rom, genauer: der Vatikan, genauer: der Belvedere-Hof. Und wer könnte den *Apoll*, den *Torso*, den *Laokoon* besser beschreiben als der Meister?“⁵¹

So kommt es, dass Goethe in Rom antike Kunst wie selbstverständlich aus der Perspektive Winckelmanns betrachtet. Was nämlich in seinem Reiseführer zu lesen war, ist weitgehend mit dessen Ausführungen identisch, wie ein Abgleich beider Texte sehr leicht erweisen würde.⁵²

Johann Heinrich Meyer (1760–1832)

Auch die Kunstansichten Johann Heinrich Meyers waren geprägt von Winckelmanns Werk, das er bereits 1768 in Zürich durch die Vermittlung Johann Caspar Füsslis kennengelernt hatte. Meyer ist Goethe noch 1786 in Rom begegnet.⁵³ Er hatte entscheidenden Einfluss auf Goethes Kunstanschauung, nicht zuletzt, weil er ihn an Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Althertums“ heranführte. „Der Glanz“, schreibt Goethe in der „Italienischen Reise“, „der größten Kunstwerke blendet mich nun nicht mehr, ich wandle nun im Anschauen, in der wahren unterscheidenden Erkenntnis. Wie viel ich hierin einem stillen, einsam-fleißigen Schweizer, Namens

⁴⁹ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 407.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. dazu den Artikel im Goethezeit-Portal:

<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektpool/goethe-italien/rom-aesthetik/die-statuen-im-belvedere-mit-den-beschreibungen-winckelmanns.html>

⁵³ Vgl. Böttcher/Tausch. In: Goethe-Handbuch. Hg. Witte. Bd. 4/2, S. 702ff.

Meyer, schuldig bin, kann ich nicht sagen. Er hat mir zuerst die Augen über das Detail, über die Eigenschaften der einzelnen Formen aufgeschlossen, hat mich in das eigentliche *Machen* initiiert. [...] Alles was ich in Deutschland lernte, vornahm, dachte, verhält sich zu seiner Leitung wie Baumrinde zum Kern der Frucht.“⁵⁴

Wie Winckelmann selbst, der, kaum in Rom angekommen, in Anton Raphael Mengs einen Freund kennenlernte, der für ihn von großer Bedeutung werden sollte, so fand Goethe in Meyer einen wichtigen Weg- und Kampfgenossen. Diese Parallele zu Winckelmann dürfte ihm kaum entgangen sein, sah er sich doch zeitweilig „im Blick auf die eigenen Kunststudien gleichsam als Fortsetzer“⁵⁵ Winckelmans. Das lässt sich auch einem Brief an Carl August entnehmen. „Mit Hülfe der Künstler Augen und eigner Combinations Gabe, suche ich so viel als möglich manches zu finden und zu suppliren, was uns Winckelmann jetzt selbst geben würde, wenn er in diesen Jahren eine neue Ausgabe veranstalten könnte.“⁵⁶

Die Verehrung Winckelmans bildete denn auch so etwas wie die Basis für die Freundschaft zwischen Goethe und Meyer, die ein Leben lang anhielt und sich unter anderem darin äußerte, dass Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien 1789 die Berufung Meyers in die Dienste des Herzogs Carl August erwirkte. Meyer ist auch so etwas wie ein Bindeglied zwischen der Zeit in Italien und der folgenden Epoche in Weimar, wo um die Jahrhundertwende der Versuch einer konkreten Fortschreibung des Winckelmanschen Werkes begonnen wird, die im nächsten Kapitel genauer untersucht werden soll. Denn die *Weimarischen Kunstfreunde*, die sich um Goethe und Meyer sammeln, eint ein gemeinsamer Geist, ein gemeinsames Anliegen. Winckelmans Schriften waren dabei so etwas wie die oberste ästhetische Instanz, die auch ins Feld geführt wurde, um sich gegen romantische Tendenzen abzugrenzen. Die zwischen 1798 und 1800 von Goethe herausgegebene Zeitschrift „Propyläen“, die explizit klassizistische Ideale vertritt, gehört ebenso in diesen Kontext wie die jährlichen Preisaufgaben für junge Künstler.

⁵⁴ MA 15, S. 530f.

⁵⁵ Voßkamp, in: Goethe-Handbuch. Hg. Witte. Bd. 4/2, S. 1160.

⁵⁶ Goethe an Carl August, 13.–20.1.1787. In: Goethe-Handbuch. Hg. Witte. Bd. 4/2, S. 1160.

1.4 Ausblick

Begegnet Winckelmanns Name in Goethes Werk bis zur Rückkehr aus Italien nach Weimar 1788 verhältnismäßig selten, so verbindet ihn Goethe selbst retrospektiv doch mit paradigmatischen Äußerungen.

So etwa in der „Italienischen Reise“: „Winckelmanns Kunstgeschichte“, die Goethe ein „sehr brauchbares Werk“ nennt, liest er „am Orte in guter, auslegender und belehrender Gesellschaft“. Nun fangen auch die „römischen Altertümer“ an, ihn „zu freuen. Geschichte, Inschriften, Münzen [...], alles drängt sich heran. Wie mir’s in der Naturgeschichte erging, geht es auch hier, denn an diesen Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an, und ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat.“⁵⁷

Auch später kommt Goethe auf die Verbindung von Kunst und Natur zu sprechen, und wieder scheint Winckelmann Auslöser einer solchen Gedankenverbindung zu sein. Am 28. Januar 1787 möchte er es „nicht verfehlen“, zwei „Betrachtungen“ zu notieren, die ihm „klar geworden“ sind. Die erste fordert, Winckelmann folgend, dazu auf, „die Epochen zu sondern, den verschiedenen Styl zu erkennen dessen sich die Völker bedienen“. Hierbei geht es also um eine historische Verortung der Kunst. Die zweite Betrachtung „beschäftigt sich ausschließlich mit der Kunst der Griechen und sucht zu erforschen, wie jene unvergleichlichen Künstler verfahren, um aus der menschlichen Gestalt den Kreis göttlicher Bildung zu entwickeln [...].“⁵⁸ Hier geht es also nicht um die Rückbindung der Kunst an geschichtliche Voraussetzungen, sondern um die Frage, wie die Griechen von der Natur zum Ideal gekommen sind. Es liegt nahe, hier an Winckelmanns Ausführungen über Idealschönheit in den „Gedanken über die Nachahmung“ zu denken, worin diese Frage nicht klar beantwortet wird. Platonismus und Electio-Theorie stehen sich bei ihm gegenüber.⁵⁹ Goethe versucht eine eigene Lösung: „Ich habe eine Vermutung, daß sie“, also die griechischen Künstler, „nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchem [sic] die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin.“⁶⁰

⁵⁷ MA 15, S. 174. Goethe in Rom, 3.12.1786.

⁵⁸ Ebd., S. 200.

⁵⁹ Vgl. Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 357.

⁶⁰ MA 15, S. 200.

Wiederholt kommt Goethe auf die Verbindung von Kunst und Natur zu sprechen, denn beide, so vermutet er, funktionieren nach ähnlichen Gesetzen, wirken nach ähnlichen Prinzipien. So etwa am 6. September 1787. In der Botanik sei er auf ein „έν και πάν gekommen“, also auf so etwas wie ein letztes Prinzip,⁶¹ das allem Wachstum, ja allem ‚Bios‘ zugrunde liegt. Wie weit dieses Gesetz „um sich greift kann ich selbst noch nicht sehn. / Mein Prinzip die Kunstwerke zu erklären [...] find’ ich bei jeder Anwendung richtiger. [...] Diese hohen Kunstwerke sind zugleich <als> die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.“⁶²

In diesem Zusammenhang steht auch Goethes Suche nach der „Urpflanze“.

„Heute früh ging ich mit dem festen, ruhigen Vorsatz meine dichterischen Träume fortzusetzen nach dem öffentlichen Garten“, so beginnt Goethes Eintrag vom 17. April 1787. Er möchte dichten, wird aber abgelenkt. Eine adversative Konjunktion setzt den Bericht fort:

„allein, eh ich michs versah, erhaschte mich ein anderes Gespenst, das mir schon diese Tage nachgeschlichen. [...] Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein: ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte? [...] Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alcinous war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan.“⁶³

Einen Monat später, am 17. Mai, teilt er Herder mit, „dem Geheimnis der Pflanzenerzeugung und Organisation ganz nahe“ zu sein. Und jetzt wird auch klar, dass die Beschäftigung mit der Botanik vordergründig zwar zunächst von der Poesie ablenkt, im tiefsten aber doch mit ihr zusammenhängt:

„Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.“⁶⁴

Das Verständnis der Gesetzlichkeiten, die das Sein lebender Geschöpfe bestimmen, soll helfen, auch die Gesetzlichkeiten „im Wesen und in der Entwicklung menschlicher

⁶¹ Vgl. ebd., S. 1121.

⁶² Ebd., S. 478.

⁶³ Ebd., S. 327.

⁶⁴ Ebd., S. 393f.

Schöpfungen“⁶⁵ zu verstehen. Wie die Botanik sich nach organischen Prinzipien bildet, soll auch Kunst bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgen und „innerliche Wahrheit und Notwendigkeit“ haben. Den Konnex zwischen beidem, zwischen Kunst und Natur, betont Goethe noch einmal in einem Brief an Knebel: „Glücklicherweise hab ich auch eine Kombination der Kunst mit meiner Vorstellungsart der Natur gefunden und so werden mir beide doppelt lieb.“⁶⁶

Wenn Winckelmann glaubt, dass der griechischen Kunst bestimmte Ideale zu Grunde liegen, bestimmte Muster der Schönheit, nach denen die Künstler schufen, so sieht Goethe ein ähnliches Prinzip nicht nur in der Kunst, sondern in aller Natur am wirken, wobei seine Ansicht weniger Platon (Ideenlehre) als Aristoteles (Entelechie) verpflichtet ist.

Die Urpflanze ist aber noch in anderer Hinsicht von Bedeutung: Sie ist es, über die Goethe und Schiller im Juli 1794 in einen Austausch gerieten, der gut zehn Jahre lang anhielt.

Goethe selbst hat 1817 im Rückblick diese wichtige Begegnung in dem Text mit der vielsagenden Überschrift „Glückliches Ereignis“ selbst geschildert. Sein Bericht ist eingebettet in das Werk über die „Metamorphose der Pflanze“, markiert aber auch eine Metamorphose in seinem eigenen Leben, dessen ständig sich verändernde Gestalt er mit ‚wiederholten Pubertäten‘ erklärte und mit dem Bild ‚abgestreifter Schlangenhäute‘ darstellte.⁶⁷ Goethe erzählt von seinem Gespräch, das sich nach einer Sitzung der „Naturforschenden Gesellschaft“ in Jena mit Schiller über die Urpflanze ergab:

„Wir gelangten zu seinem Hause, das Gespräch lockte mich hinein; da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor und ließ, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Teilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee. Ich stutzte, verdrießlich einigermaßen: denn der Punkt der uns trennte, war dadurch aufs strengste bezeichnet. Die Behauptung aus Anmut und Würde fiel mir wieder ein, der alte Groll wollte sich regen; ich nahm mich aber zusammen und versetzte: das kann mir sehr lieb sein daß ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.“⁶⁸

⁶⁵ Ebd., S. 1066.

⁶⁶ Goethe an Knebel am 3.10.1787. In: MA 15, S. 1066.

⁶⁷ Vgl. MA 19, S. 181 oder auch S. 609f.

⁶⁸ MA 12, S. 89.

Das Gespräch über die Urpflanze steht so am Beginn des Freundschafts-bundes zwischen Schiller und Goethe, der die deutsche Literaturgeschichte nachhaltig prägen sollte, weil die daraus entstehende Arbeitsgemeinschaft zwischen beiden Dichtern retrospektiv als „Deutsche Klassik“ in sie eingehen sollte.

Dass in Deutschland überhaupt, wie Goethe 1795 in seinem Aufsatz vom Literarischen Sanscülotismus vermerkt, „eine Art von unsichtbarer Schule“ entstehen und die Dichter „zu einem reinen, dem Gegenstande angemessenen Styl gelangen“⁶⁹ konnten, ist dabei (auch) Winckelmanns Verdienst, ohne dessen Stichworte eine spätere Konstruktion der Klassik kaum möglich gewesen wäre. Wenn Goethe in seinem Essay explizit Wieland als einen Autor nennt, aus dessen Werk „die ganze Lehre des Geschmacks würde“⁷⁰ abgeleitet werden können, so darf man hier an Wielands oben gezeigtes Verfahren denken, Winckelmannsche Kategorien (zum Beispiel im Singspiel „Alceste“) von der Malerei auf die Literatur zu übertragen.

Um zeigen zu können, welche von Winckelmann herrührenden stiltypologischen Merkmale Goethes und Schillers Arbeitsbund ab 1795 prägten, muss zunächst beschrieben werden, wie Schiller vor seiner Begegnung mit Goethe zu Winckelmann fand und stand.

⁶⁹ Ebd., S. 19.

⁷⁰ Ebd., S. 18.

2. Schiller

Sieben Jahre lang, von 1773 bis 1780, genoss Schiller auf der Hohen Karlsschule des württembergischen Herzogs Karl-Eugen einen vorzüglichen Unterricht, wenn ihm die Schule auch wegen des starren Drills mehr und mehr verhasst wurde.⁷¹ Großen Einfluss auf ihn hatte der 1772 als Professor an die Karlsschule berufenen Jakob Friedrich Abel, der mit erst 23 Jahren ab 1774 „die beherrschende Rolle bei der Neugestaltung des Philosophieunterrichts“⁷² spielte. Auf die Anthropologie, die einen Hauptteil dieses Unterrichts ausmachte und ganz offenbar eine von Abels Lieblingsdisziplinen war, wurde dabei besonderes Gewicht gelegt.

Ernst Platner hatte mit seiner 1772 erschienenen Arbeit „Anthropologie für Aerzte und Weltweise“ das „Grundbuch einer schnell expandierenden Forschungsrichtung vorgelegt.“⁷³ Schiller wurde sehr früh mit der Idee vertraut, den Menschen als ein Mischwesen zu begreifen.⁷⁴ Die Doppelnatur des Menschen aus Leib und Seele ist natürlich ein alter Topos: Nicht nur in Platonischen Dialogen wird darüber reflektiert, sondern auch die Bibel enthält einen ätiologischen Schöpfungsmythos, der diese Doppelnatur erklärt, indem er davon spricht, dass „Gott der Herr den Menschen aus Erde vom Acker“ machte und ihm dann „den Odem des Lebens in seine Nase“ blies (Gen. 2,7). Zwei recht disparate Bestandteile werden hier als für den Menschen konstitutiv ausgewiesen. Als „das unseelige Mittelding von Vieh und Engel“⁷⁵ verortet Schiller den Menschen auf der „scala naturae“ in seiner Dissertation, die bezeichnenderweise den Titel trägt „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“.

⁷¹ Zu Schillers Schulzeit vgl. Alt: Schiller, Bd. I, Kap. I.3, S. 81ff. und Safranski: Schiller, Kap. 3–5, S. 44ff.

⁷² Alt: Schiller Bd. I, S. 113.

⁷³ Ebd., S. 125.

⁷⁴ Platner hat eine alte Disziplin gewissermaßen neu bestimmt. Beschreibt er einerseits die „Anatomie und Physiologie“ als Beobachtung der „Geschaefte der Maschine [...], ohne dabey auf die Einschraenkungen zu sehen, welche diese Bewegungen von der Seele empfangen“, und die „Psychologie“ andererseits als die Untersuchung „der Kraefte und Eigenschaften der Seele [...], ohne allezeit die Mitwirkung des Koerpers oder die daraus in der Maschine erfolgenden Veraenderungen in Betracht zu ziehen“, so bündelt er die Definition seiner Disziplin in dem Satz: „Endlich kann man Koerper und Seele in ihren gegenseitigen Verhaeltnissen, Einschraenkungen und Beziehungen zusammen betrachten, und das ist es, was ich Anthropologie nenne.“ Platner, S. XVff. (Vorrede).

⁷⁵ FA 8, S. 130. Schiller folgt hier einem Begriffspaar Hallers. Vgl. FA 8, S. 1224.

Dieser Dualismus, der Schillers Werk tief prägt,⁷⁶ rührt auch von Winckelmanns Schriften her, mit denen Abel ihn vertraut gemacht hat. Die „Gedanken über die Nachahmung“ hat er vermutlich „im Herbst 1777“ gelesen, ein Jahr darauf lernte er auch den ersten Teil der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ kennen, „den er in Auszügen“ studierte.⁷⁷

Wie die Bekanntschaft mit Winckelmanns Aufsätzen sein Denken prägte und seine Auseinandersetzung mit der Antike beeinflusste, soll an einigen Beispielen nachgezeichnet werden. Schillers essayistische Äußerungen über die Antike setzen 1784 mit dem „Brief eines reisenden Dänen“ ein und finden ihren Abschluss in den beiden Aufsätzen von 1794/95 „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ und „Über naive und sentimentalische Dichtung“. Beide Texte greifen Gedanken Winckelmanns auf und entwickeln sie weiter. Doch Winckelmannsche Denkmuster lassen sich schon im Bericht über den Mannheimer Antikensaal finden.

2.1 Der Mannheimer Antikensaal

Kurfürst Karl Theodor (1724–1799) ist es zu verdanken, dass Mannheim im 18. Jahrhundert eine kulturelle Blüte erlebte. Noch vor der Weltstadt Paris hatte die Residenzstadt eine eigene Tageszeitung (ab 1767) und bot nicht nur ein reges Musikleben, von dem zum Beispiel auch Mozart begeistert war, als er 1777/78 dort weilte, sondern auch ein interessantes Theater, das seit 1780 vom Freiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg geleitet wurde und sich unter „seiner Führung [...] zu einer Theaterhochburg mit überregionaler Ausstrahlungskraft“⁷⁸ entwickelte.

⁷⁶ Das wird bei einem auch nur flüchtigen Blick zum Beispiel in die „Räuber“ sofort evident, und man könnte Franz Moor geradezu als einen kriminellen Anthropologen bezeichnen. Schließlich ist ihm der Zusammenhang von Leib und Seele klar. Er weiß, „wie treffend die Stimmungen des Geists mit den Bewegungen der Maschine zusammenlauten“. Diese Kenntnis will er nutzen, indem er vorgehen möchte „wie der gescheite Arzt, (nur umgekehrt)“: „den Körper vom Geist aus zu verderben“. In: Schiller Sämtliche Werke, Bd. I, S. 521f. (Die Räuber; II, 1). Es ist bezeichnend für die Verflochtenheit von Dichtung und ‚Wissenschaft‘, die bei Schiller immer wieder begegnet, dass er in seiner Dissertation wiederum aus den gerade im Entstehen begriffenen „Räubern“ Stellen als Beleg seiner Thesen anführt. Vgl. FA 8, S. 145. Schiller zitiert leicht verändert aus den noch ungedruckten „Räubern“ (V, I), schreibt das Stück aber einem fingierten englischen Autor zu. Vgl. FA 8, S. 1227.

⁷⁷ Alt: Schiller, Bd. I, S. 131.

⁷⁸ Ebd., S. 275. Dort Ausführlicheres zum Mannheimer Theater.

Teil des reichen kulturellen Angebots in Mannheim war der 1769 eingerichtete Antikensaal, der zur dortigen Zeichnungsakademie gehörte und mit insgesamt rund 40 Kopien griechischer und römischer Plastiken eine repräsentative Sammlung antiker Kunst enthielt. Nachweislich haben von den prominenteren Literaten der Zeit zum Beispiel Goethe, Herder, Lavater, Schubart und Lenz den Antikensaal besucht, der das Kunstverständnis der Epoche damit wesentlich geprägt hat.⁷⁹

Schiller hat den Antikensaal am 10. Mai 1784 besichtigt⁸⁰ und seine Eindrücke in dem Essay „Brief eines reisenden Dänen. (Der Antikensaal zu Mannheim.)“ festgehalten. Veröffentlicht wurde der Aufsatz 1785 im ersten Heft von Schillers eigener Zeitschrift „Rheinische Thalia“.⁸¹ Sein Text erinnert, so vermerkt die Säkularausgabe von 1905 ganz treffend, „mannigfach an Winckelmanns künstlerisch gedachte und geformte Beschreibungen, deren Banne keiner sich damals entziehen konnte, auch nicht Herder und Goethe.“⁸² Besonders eng, fast wörtlich folgt Schiller bei der Beschreibung des Apoll Winckelmannschen Prägungen.⁸³

Schillers Ausführungen sind im Rahmen dieser Arbeit von Bedeutung, weil in ihnen zentrale Überlegungen zu Wesen und Aufgabe der Kunst präfiguriert und aus den an Winckelmann orientierten Beschreibungen vor allem des Laokoon, des Torso und des Apollon entwickelt werden. Wie wichtig diese ja auch bei Winckelmann zentralen Figuren für Schiller sind, zeigt sich daran, dass er sie in seinem theoretischen, aber auch poetischen Werk immer wieder nutzt, um bestimmte Ideen anschaulich zu machen, wie später ausgeführt werden soll.

Auch der „Brief eines reisenden Dänen“ folgt dieser Trias, die eine Klimax vom Helden Laokoon über den Halbgott Herkules bis zum göttlichen Apollon beschreibt. Aber anders als Winckelmann setzt Schiller die Schönheit der Kunstwerke, die er schwelgerisch lobt, in Spannung zu der sie umgebenden Realität; er kann gar nicht anders, als sie „in Beziehung auf die Glückseligkeit des Ganzen zu denken“⁸⁴.

⁷⁹ Eine vollständigere Liste der Besucher bietet Meixner, S. 59, Anm. 6.

⁸⁰ Wilpert, S. 78.

⁸¹ Vgl. FA 8, S. 1260.

⁸² Säkularausgabe, Bd. II, S. 312. Dort auch die Nachweise der Ähnlichkeiten mit den Formulierungen Winckelmanns.

⁸³ Vgl. Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 810.

⁸⁴ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 454.

Was für Winckelmann eine „statische Distinktion in seinem System des Kunstschönen war“, das wird für Schiller durch den direkten Bezug auf die Gegenwart „zur herausfordernden Spannung zwischen der Realität des Menschen einerseits und seinem Ziel andererseits“⁸⁵. So beginnt Schillers „Brief“ mit der Beschreibung des Elends: „Eine hohläugige Hungerfigur, die mich in den blumigten Promenaden eines fürstlichen Lustgartens anbettelt – eine sturzdrohende Schindelhütte, die einem prahlerischen Palast gegenübersteht“, schlagen den „auffliegenden Stolz“ über den „Triumph einer Menschenhand über die hartnäckige Gegenwehr der Natur“ zu Boden.⁸⁶

Doch bald rückt die mangelhafte Gegenwart vollkommen aus dem Blick des ‚reisenden Dänen‘. Sobald er den Antikensaal, diesen „Tempel der Kunst“, betritt, beginnt ganz ähnlich wie bei Winckelmann eine Einfühlung, ein Sich-Hineinversetzen in die Epoche der Griechen: Eine „unsichtbare Hand scheint die Hülle der Vergangenheit vor deinem Auge wegzustreifen, zwei Jahrtausende versinken vor deinem Fußtritt, du stehst auf einmal mitten im schönen lachenden Griechenland“⁸⁷. Auch die Plastiken werden in der Imagination des Betrachters verlebendigt, denn seine „Phantasie leiht dem Kolossen Bewegung. Ich sehe eine Figur, wie diese, auf den nemäischen Löwen fallen, und Schrecken und Erstaunen reißen mich schwindelnd fort.“⁸⁸

Der Blick des Besuchers fällt auf Laokoon. Schillers Beschreibung ist kurz, denn er weiß, dass er „über dies Meisterstück der antiken Kunst wenig neues mehr sagen“⁸⁹ kann. Er hält aber fest, dass Wahrheit und Schönheit in dieser Figur miteinander harmonisiert seien. Denn „wo die Natur selbst sich so gern vergißt, so gern ins gräßliche ausartet“, da sei dieses Kunstwerk „bei aller Wahrheit so angenehm, bei aller Treue so delikat behandelt, daß sich das verwöhnteste Auge mit Trunkenheit darauf heften kann.“⁹⁰

⁸⁵ Uhlig, S. 8.

⁸⁶ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 453.

⁸⁷ Ebd., S. 454.

⁸⁸ Ebd., S. 455.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

Es ist kein Zufall, dass ein Blick auf die Büste Voltaires, die der Zufall neben „den blinden *Homeruskopf*“⁹¹ gestellt hat, den Übergang zurück in die Gegenwart des Reisenden markiert. Nun verändert sich die Perspektive. An die Stelle empathischen, ja identifikativen Schauens tritt die distanzierende Reflexion, die den Besucher zu der Frage veranlasst: „Warum zielen alle redende und zeichnende Künste des Altertums so sehr nach *Veredlung*?“⁹² Die griechischen Kunstwerke weisen über die empirische Wirklichkeit hinaus. „Der Mensch brachte hier etwas zu Stande, das mehr ist, als er selbst war, das an etwas größeres erinnert, als seine Gattung“, so dass die Existenz solcher Kunst beinahe zum Gottesbeweis wird. Darum „könnte uns ja dieser allgemeine Hang nach Verschönerung jede Spekulation über die Fortdauer der Seele ersparen. – Wenn der Mensch *nur* Mensch bleiben sollte – bleiben *könnte*, wie hätte es jemals Götter, und Schöpfer dieser Götter gegeben?“⁹³

Natürlich ruft der Text keine christliche Jenseitsvorstellung auf, denn ob die Menschen von Göttern, oder ob die Götter von Menschen geschaffen werden, bleibt offen: „Die Griechen malten ihre Götter nur als edlere Menschen, und näherten ihre Menschen den Göttern.“ (Die Nähe zu Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlandes“ von 1788 ist gerade in dieser Formulierung besonders evident.⁹⁴) Wenn es aber einen Bereich des Ideals gibt, der über die empirische Wirklichkeit hinausragt, „beweist das vielleicht, daß er“, also der Mensch, „weniger ist als er sein wird?“⁹⁵

Hier deutet sich ein historisches Bewusstsein an, das später charakteristisch für Schillers Denken sein wird, nämlich die Idee eines triadischen Geschichtsmodells. Die große Kunst der Griechen gehört zwar einer vergangenen Epoche an, aber der Reisende „kann diesen Saal nicht verlassen, ohne [sich] noch einmal an dem Triumph zu ergötzen, den die schöne Kunst Griechenlands über das Schicksal einer ganzen

⁹¹ Ebd., S. 457.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 458.

⁹⁴ „Doch da Götter menschlicher noch waren, / Waren Menschen göttlicher.“ Die Götter Griechenlandes, V. 191f., in: Schiller Sämtliche Werke, Bd. I, S. 169. Beschworen wird in den „Göttern Griechenlandes“ ein goldenes Zeitalter, das verlorene „holde Blütenalter der Natur“ (V. 146), in dem „der Dichtkunst malerische Hülle / Sich noch lieblich um die Wahrheit wand!“ (V. 9f.); eine Epoche, in der Kunst und Wissenschaft noch eins gewesen sind; eine Welt, die beseelt war von erklärenden und zugleich poetischen Mythen; ein Kosmos, in dem „Helios in stiller Majestät“ seinen goldenen Wagen über den Himmel lenkte, wohingegen „jetzt nur wie unsre Weisen sagen, / Seelenlos ein Feuerball sich dreht“ (V. 17ff.).

⁹⁵ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothenhauer: Klassik und Klassizismus, S. 458.

Erdkugel feiert.“⁹⁶ Es ist ausgerechnet der Torso, der ihn zu solchen Betrachtungen veranlasst. Er ist einerseits Zeuge dafür, dass der „milde Himmelsstrich des Peloponnes“ mit samt seiner Bewohner „entartete“, andererseits „lebt jene goldene Zeit“ in ihm fort, als „eine unwidersprechliche ewige Urkunde des göttlichen Griechenlands“ nicht nur, sondern auch als „eine Ausforderung dieses Volks an alle Völker der Erde.“⁹⁷

Ideale Schönheit der Kunst wird von dem Torso genauso repräsentiert wie der Status ihrer Vergangenheit und die Hoffnung auf Erneuerung, die stattfinden könnte, wenn die „Völker der Erde“ die „Ausforderung“⁹⁸ annähmen, welche der Torso an sie stellt. Dabei ist der Aufsatz selbst ist von einer triadischen Struktur geprägt, die mit dem Eintritt und dem Verlassen des Antikensaales konzeptualisiert wird. Einer von allerlei Mängeln durchsetzten Gegenwart folgt die idealschöne Antike. Der Blick auf Voltaire führt dann in die Gegenwart zurück. Strukturell steht Voltaire also mit der „hohläugige[n] Hungerfigur“⁹⁹, die den Reisenden am Anfang schreckt, auf einer Stufe und wirkt, obwohl er „ein wahrhaft großer Geist“ ist, neben dem blinden Homer „so lächerlich“¹⁰⁰. Homer und Voltaire in unmittelbarer Nachbarschaft, – der Reisende „weiß keine beißendere Satire auf unser Zeitalter.“¹⁰¹ Denn in der Satire wird, so Schiller, „die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt.“¹⁰²

Auch in der Konfrontation Homers und Voltaires sind spätere Gedanken präfiguriert: In „Naive und sentimentalische Dichtung“ wird Voltaire ebenfalls mit Mangel und Dürftigkeit assoziiert, auch dort erscheint er gewissermaßen als eine „Hungerfigur“. Schiller vermutet, es könnte nur „die Armut des Herzens“ sein, „die seinen Beruf zur Satire bestimmte.“ Darum sehen wir auch „bei allem noch so großen Wechsel des Stoffes [...] diese innere Form in ewigem, dürftigem Einerlei wiederkehren“.¹⁰³ Denn

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Adelung schreibt unter „ausfordern“: „verb. reg. act. heraus fordern. Trumpf ausfordern, im Kartenspiele. Ingleichen zum Zweykampfe fordern. Einen ausfordern; in welcher Bedeutung aber heraus fordern üblicher ist. Die Substantiva die Ausforderung, der Ausforderungsbrief, und der Ausforderer, kommen gleichfalls vor.“ (Bd. 1, S. 591). Schiller schreibt „Forderung“ wie meistens als „Foderung“.

⁹⁹ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothner: *Klassik und Klassizismus*, S. 453.

¹⁰⁰ Ebd., S. 457.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² *Naive und sentimentalische Dichtung*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 460.

¹⁰³ Ebd., S. 466.

wir „begegnen immer nur seinem Verstande, nicht seinem Gefühl. Es zeigt sich kein Ideal unter jener luftigen Hülle“¹⁰⁴. Voltaire gehört zu den sentimentalischen Schriftstellern; Schiller reiht ihn in die Gruppe der Satiriker ein. Ihnen gegenüber stehen die naiven Dichter, deren Inbegriff Homer ist.¹⁰⁵

Steht Homer im „Brief eines reisenden Dänen“ für die glanzvolle, aber vergangene Epoche der Griechen und Voltaire für die defiziente Gegenwart, so bleibt die Frage, wer dieses triadische Modell komplettieren könnte. Der Reisende weiß zwar, was dafür notwendig wäre, nämlich etwas „geschaffen zu haben, das nicht untergeht, fortzudauern, wenn alles sich aufreißt, rings herum“, aber er selbst „kann durch kein Meisterstück“ an sich „mahnen“, kann „keinen Kopf zu diesem Torso erschaffen“¹⁰⁶. Schiller selbst wird Jahre später versuchen, den Torso neu zu beleben, ihn in seiner Dichtung auferstehen zu lassen, ihm also gewissermaßen einen ‚Kopf‘ zu erschaffen. Es ist sein Traum von einer „Olympischen Idylle“, in welcher der vergöttlichte Herkules dargestellt werden soll.¹⁰⁷

2.2 Rezension zu Goethes „Iphigenie“

Stehen Antike und Moderne in Schillers „Brief eines reisenden Dänen“ noch in einem einfachen, klaren Gegensatz, so erarbeitet sich Schiller in der Abhandlung über „Naive und sentimentalische“ Dichtung ein sehr viel differenziertere Sichtweise. Die Einsicht, dass es bereits in der Antike Anzeichen einer „moralischen und ästhetischen Verderbnis“¹⁰⁸ gab, könnte ein Resultat der genauen Beschäftigung mit Euripides sein, zu der Schiller sich herausgefordert fühlte, als ihm aufgetragen wurde, Goethes „Iphigenie“ zu rezensieren. Gerade Euripides nennt Schiller später als Beispiel für einen antiken Autor mit sentimentalischen Zügen.¹⁰⁹

Goethe hat die Verfassung seines Dramas im Oktober 1786 in Italien vollendet; zu Ostern des folgenden Jahres erschien sein Stück im Rahmen der achtbändigen

¹⁰⁴ Ebd., S. 465.

¹⁰⁵ Zu Homer vgl. ebd., S. 451.

¹⁰⁶ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 459.

¹⁰⁷ Schiller an Wilhelm von Humboldt, am 29. und 30.11.1795. In: NA 28, S. 119.

¹⁰⁸ Naive und sentimentalische Dichtung. In: Schiller. Sämtliche Werke, Bd. V, S. 450.

¹⁰⁹ Ebd.

Werkausgabe von „Goethe's Schriften“ in der 1785 gegründeten *Göschen'schen Verlagsbuchhandlung* zu Leipzig.¹¹⁰

Goethes Verleger Georg Joachim Göschen war seit Schillers Umzug nach Gohlis bei Leipzig im Jahr 1785 mit ihm befreundet, und so bat er Schiller, für die neu gegründete Literaturzeitung „Kritische Übersicht der neuesten schönen Literatur der Deutschen“ einen Beitrag zu schreiben. Da er ihm Umfang und Wahl des Stückes freistellte, war es im Umkreis von Schillers intensiver Beschäftigung mit der Antike in den späten 80er und frühen 90er Jahren des 18. Jahrhunderts und besonders vor dem Hintergrund seiner Arbeit an der Übertragung der Euripideischen „Iphigenie in Aulis“ nur folgerichtig, dass er sich dafür entschied, „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe zu besprechen. Geplant waren ursprünglich zwei Teile, doch Göschens Zeitschrift stellte nach dem 2. Stück ihr Erscheinen ein, so dass der geplante Vergleich des modernen Stücks von Goethe mit dessen antiker Vorlage nicht mehr geschrieben wurde.¹¹¹ Aber die Kritik Schillers ist auch als Fragment aufschlussreich.

Schiller bewundert an Goethes Stück vor allem die griechische „Form, deren er sich ganz zu bemächtigen gewußt hat, die er bis zur höchsten Verwechslung erreicht hat“¹¹². Zur genaueren Charakterisierung dieser ‚griechischen Form‘ werden nun von Winckelmann übernommene Topoi verwendet, keineswegs übrigens nur von Schiller. So spricht etwa Friedrich Jacobs in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ davon, dass Goethes Stück „voll Einfalt und stiller Größe sei“¹¹³. Auch Wieland, gewiss doch ein Kenner der antiken Welt, urteilte im „Teutschen Merkur“, das Stück scheine „bis zur Täuschung sogar eines mit den Griechischen Dichtern wohl bekannten Lesers, ein alt griechisches Werk zu sein.“¹¹⁴ Im dritten seiner insgesamt vier „Briefe an einen jungen Dichter“ kam Wieland, der die Uraufführung der Prosafassung der „Iphigenie“ 1779 in Weimar miterlebt hatte, auf dieses Drama zu sprechen, das für ihn „eben so ganz im *Geiste des Sophokles* als sein *Götz* im Geiste *Shakespears* geschrieben, und (wenn ja in Regelmäßigkeit ein so großer Wert liegt) *regelmäßiger als irgend ein französisches Trauerspiel*“ zu sein scheint:

¹¹⁰ Vgl. Goethe FA 5, S. 1282f.

¹¹¹ Vgl. FA 8, S. 1507.

¹¹² FA 8, S. 939.

¹¹³ Goethe FA 5, S. 1304.

¹¹⁴ Ebd., S. 1303.

„Welcher andre, als ein Dichter, der, je nachdem ihn sein Genius trieb, mit gleich glücklichem Erfolge, mit Shakespearn oder Sophokles um den Preis ringen konnte, würde geschickter gewesen sein den Gebrechen unsrer Schaubühne abzuhelpfen, den Ausschweifungen der Nachahmer Einhalt zu tun, und durch Verbindung der *Natur*, welche die Seele von Shakespears Werken ist, mit der schönen Einfalt der Griechen, und mit der *Kunst* und dem *Geschmacke*, worauf die Franzosen sich so viel zu gute tun, unsrer dramatischen Muse einen eigentümlichen Charakter und einen Vorzug zu verschaffen, den ihr keine andre Nation so leicht hätte streitig machen können?“¹¹⁵

Dass Schiller diese Rezension kannte, als er seine eigene Kritik zu Goethes Stück schrieb, darf man aufgrund des fast identischen Einstiegs wohl vermuten.¹¹⁶ Auch er betonte die „imponierende große *Ruhe*, die jede Antike so unerreichbar macht, die Würde, den schönen Ernst, auch in den höchsten Ausbrüchen der Leidenschaft“¹¹⁷. Die Nähe zur Beschreibung des Laokoon im Aufsatz über den Besuch des Mannheimer Antikensaales ist unverkennbar.¹¹⁸ Dass also Goethes Stück diese Ruhe in sich trägt und dass der Leser sich „von einem gewissen Geiste des Altertums angeweht“ fühlt, das rückt für Schiller „dieses Produkt aus der gegenwärtigen Epoche hinaus“¹¹⁹ und erhebt es über den Rang auch der gelungensten bloßen Nachahmung. Darum wären Äußerlichkeiten – „Kunstgriffe“ nennt Schiller sie abschätzig – wie etwa „Sentenzen“, die „Überladung des Dialogs mit Epitheten“ und „eine oft mit Fleiß schwerfällig gestellte Wortfolge“ gar nicht nötig gewesen und erregen nur den Verdacht, dass sich Goethe „mit den Griechen in ihrer ganzen Manier hätte messen wollen.“¹²⁰ Es sind für Schiller nicht in erster Linie formale Kriterien, sondern es ist eben der ‚Geist des Altertums‘, es ist die ‚edle Einfalt und stille Größe‘, die Goethes „Iphigenie“ kennzeichnen und einem antiken Drama vergleichbar machen.

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten dieser Kritik, dass eben dieser gepriesene Geist der Antike in weit höherem Maße in der modernen Nachdichtung als im antiken Original zu finden ist. Stellt Schiller, Winckelmann folgend, die Antike zunächst als unerreichbares Muster dar, so kehrt sich diese Wertung am Ende fast um. Wie kommt es dazu?

Schiller referiert in seiner Kritik zunächst die Handlung der antiken „Iphigenie“, die er mit vielen, von ihm selbst aus dem Griechischen übersetzten Textbeispielen

¹¹⁵ Briefe an einen jungen Dichter, S. 450f.

¹¹⁶ Vgl. FA 8, S. 938f.

¹¹⁷ Ebd., S. 939.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 203.

¹¹⁹ Ebd., S. 939.

¹²⁰ Ebd.

illustriert.¹²¹ Welch hohen Wert Schiller bei aller Kritik im Detail dabei der modernen Fassung beimisst, zeigt sein Kommentar:

„Hätte die neuere Bühne auch nur dieses einzige Bruchstück aufzuweisen, so könnte sie damit über die alte triumphieren. Hier hat das Genie eines Dichters, der die Vergleichung mit keinem alten Tragiker fürchten darf, durch den Fortschritt der sittlichen Kultur und den mildern Geist unsrer Zeit unterstützt, die feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit der schönsten Blüte der Dichtkunst zu vereinigen gewußt, und ein Gemälde entworfen, das mit dem entschiedensten Kunstsiege auch den weit schönern Sieg der Gesinnungen verbindet [...].“¹²²

Hier zeigt sich eine auffällige Analogie zu Wielands Anmerkungen über „Alceste“: Das Differenzkriterium zwischen Vorlage und Nachdichtung ist in beiden Fällen bis in die Formulierung hinein identisch: Es sind die „Gesinnungen“¹²³, welche die modernen Figuren von ihren antiken Vorgängern unterscheiden. Wieland und Schiller fordern beide eine Veredelung der antiken Vorlage, eine Durchtränkung alter Stoffe mit neuem Geist. Worin manifestiert sich diese neue ‚Gesinnung‘ nun aber konkret in Goethes Drama? Schiller exemplifiziert den Unterschied zwischen antikem und modernem Stück an Orests großem Monolog in Goethes Drama: „Noch einen! Reiche mir aus Lethe’s Fluten / Den letzten kühlen Becher der Erquickung!“¹²⁴ (V. 1258ff.). Als Orest in der Priesterin seine Schwester erkennt, ist ihm diese Erkenntnis kein Grund zur Freude, weil er nun das Schicksal der Atriden blutig vollendet glaubt: Die eigene Schwester soll den Fremden, wie es eben der von Iphigenie ausgesetzte, von Thoas nun wieder neu installierte Brauch auf Tauris heischt, der Göttin Diana zum Opfer bringen. Nach der intensiven Auseinandersetzung zwischen Orest und Iphigenie (III, 1), die wohl Kern seiner Heilung ist, sinkt Orest „in Ermattung“ und spricht dann seinen Monolog „aus einer Betäubung erwachend und sich aufrichtend“¹²⁵. In diesem Selbstgespräch nehmen, so Schiller, „die Furien von ihm Abschied“¹²⁶, vor Orest entsteht die Vision einer versöhnten Zukunft, in der „die Rache wie das Licht der Sonne“ (V. 1278) erloschen und damit der über dem Hause der Atriden lastende Fluch gebrochen sein wird. Orest erwacht aus „der Finsternis des Wahnsinns“ (V. 1326), erkennt seine Schwester und seinen Freund Pylades und fühlt neue Kräfte in sich.

„Es löset sich der Fluch, mir sagt’s das Herz.“

¹²¹ Vgl. Latacz, S. 239 und FA 8, S. 1508.

¹²² FA 8, S. 964.

¹²³ Briefe an einen Freund. In: Werke, Neunter Band, S. 393.

¹²⁴ Goethe FA 5, S. 591.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ FA 8, S. 964.

Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
 Zum Tartarus und schlagen hinter sich
 Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.
 Die Erde dampft erquickenden Geruch
 Und ladet mich auf ihren Flächen ein,
 Nach Lebensfreud' und großer Tat zu jagen.“¹²⁷

„Die wilden Dissonanzen der Leidenschaft“, schreibt Schiller dazu, „die uns bis jetzt im Charakter und in der Situation des Orest zuweilen widrig ergriffen haben, lösen sich hier mit einer unaussprechlichen Anmut und Delikatesse in die süßeste Harmonie auf“¹²⁸. Schiller sieht in diesem Monolog eine Art von modernem Interludium, „vor und nach dieser Szene sehen wir den edlen Griechen, nur in dieser einzigen Szene erlaubt sich der Dichter, und mit allem Rechte, eine höhere Menschheit uns gleichsam zu avancieren!“¹²⁹

Diese „schönere Humanität unsrer neueren Sitten“ wurde, so behauptet Schiller, von Goethe „in eine griechische Welt“ eingeschoben, ohne „seinem Gegenstand die geringste Gewalt anzutun“. Damit ist für ihn „das Maximum der Kunst“¹³⁰ erreicht. Die „feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung“, die sich in der zitierten Passage ausspricht, führt für Schiller auch zu einer künstlerischen Überlegenheit, die allerdings nur behauptet, nicht aber nachgewiesen wird.¹³¹

Schiller spricht in seiner Kritik aber nicht nur von den schöneren Gesinnungen der Moderne, die sich in Goethes Stück finden, sondern er bringt auch – gleichsam als Gegensatz dazu – ein „merkwürdiges Beispiel von den Gesinnungen auf der griechischen Bühne.“¹³² Klarer und inhaltlich präziser zu fassen als Schillers Lob moderner moralischen Verfeinerung ist sein Tadel an dem Betragen, genauer: an der Begründung für das Handeln des Pylades, wenn dieser sich zunächst weigert, auf Kosten Orests am Leben zu bleiben und darauf besteht, gemeinsam mit ihm zu sterben.

Schiller referiert zunächst wieder Euripides' „Iphigenie bei den Taurern“. Iphigenie, welche die beiden Fremden, ihren Bruder und dessen Freund Pylades, noch nicht erkannt hat, möchte ja Orest mit einem Brief zurück nach Argos schicken, wohingegen

¹²⁷ Goethe FA 5, S. 594, V. 1358ff.

¹²⁸ FA 8, S. 964.

¹²⁹ Ebd., S. 966.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. Latacz, S. 241.

¹³² FA 8, S. 949.

Pylades „da die Stadt es so verlangt / Als Opfer unsrer Göttin und getrennt von“ seinem Freund fallen soll.¹³³ Dies will Orest allerdings nicht zulassen und Pylades statt seiner als Boten des Briefes bestellen. Iphigenie ist damit einverstanden. „Nun“, meint sie, „ist es so dein Wille, schick ich diesen fort / Mit meinem Briefe, und du stirbst.“ (V. 614f.) Natürlich weigert sich Pylades zunächst. Schiller gibt seine Antwort (bei Euripides sind das die Verse 674–686¹³⁴) so wieder:

„Wenn du stirbst Orest, kann *ich* das Licht nicht mehr schauen. Zusammen schiffen wir und zusammen müssen wir auch sterben. Wie schändlich, wenn ich ohne dich nach Argos, nach Phozis zurückkäme! Du kennst die bösen Zungen der Menschen. Würde es nicht heißen, ich hätte dich als ein Verräter verlassen? oder dich gar ermordet, um mich als deiner Schwester Gemahl in den Besitz deines Erbes und deiner Herrschaft zu setzen? Nein! davor graut mir. Dieser Argwohn brächte mir Schande! Miteinander müssen wir erblassen, miteinander erwürgt werden! Meine Asche muss sich mit der deinigen vermischen, denn ich bin dein Freund, und ich fürchte mich vor dem Tadel.“¹³⁵

Interessanter als der Umstand, dass Schillers Arbeit in manchen wichtigen Punkten vom Original abweicht, ist der wertende Kommentar, den er dieser Passage anschließt. „Diese Stelle ist“ für ihn „ein merkwürdiges Beispiel von den Gesinnungen auf der griechischen Bühne. Wie sehr vermeidet der Dichter, seinen Pylades eine reine idealische Großmut zeigen zu lassen, wie wenig erlaubt er ihm, sich über die Menschheit zu erheben!“¹³⁶

Was stört Schiller an Pylades' Haltung? Entspricht sie nicht genau einer Auffassung, die er selbst später in der „Braut von Messina“ mit dem Satz „Das Leben ist der Güter höchstes *nicht*“¹³⁷ geradezu zum geflügelten Wort hat werden lassen? Bei Euripides wird indes anders argumentiert: „griechischer shame-culture entsprechend“¹³⁸,

¹³³ Euripides: Iphigenie bei den Taurern, S. 28.

¹³⁴ „Schmach wär' es mir zu leben, fandest *du* den Tod.
Mit dir ja fuhr ich, sterben muß ich auch mit dir.
Denn feige werd ich heißen und ruchlos zugleich
In Argos und der Phoker schluchtenreichem Land,
Und alle werden wännen – schlecht ist ja die Welt – ,
Ich hätte schnöd verlassen dich und nur mich selbst
Gerettet oder, da es schlecht stand um dein Haus,
Dich umgebracht aus Lüsterheit nach deinem Thron,
Auf daß ich ihn gewänne mit der Schwester Hand.
Aus Furcht vor dieser Schande steht es fest bei mir:
Ich kann nicht anders, sterben muß ich jetzt mit dir,
Mit dir geopfert werden und mit dir verbrannt,
Dein Freund im wahrsten Sinne, dem's vor Tadel graut.“
Euripides: Iphigenie bei den Taurern, S. 20.

¹³⁵ FA 8, S. 948f.

¹³⁶ Ebd., S. 949.

¹³⁷ Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 2, Dramen II, S. 912. (V. 2838).

¹³⁸ Schwinge, S. 16.

begründet Pylades seine Entscheidung damit, dass er sich vor dem schlechten Ruf fürchtet, den sein Überleben mit sich brächte. Nicht eine „reine idealische Großmut“ bestimmt ihn zu dem Wunsche, mit seinem Freund zu sterben, sondern die Überlegung, wie sein Handeln in der Heimat möglicherweise moralisch bewertet werden könnte. Noch dazu willigt Pylades schließlich ja ein, als Briefbote am Leben zu bleiben, als Orest ihn noch einmal darum bittet und ihm seine – ebenfalls pragmatischen – Gründe darlegt.¹³⁹ In dieser „rationalen Vergegenwärtigung von Handlungskonsequenzen“ sieht Schiller nun aber schon „ein kleinliches Kalkül und schließt aus dieser seiner Bewertung für die ‚griechische Bühne‘ allgemein auf kleinliche ‚Gesinnungen‘. Die Geringschätzung der griechischen Tragödie in *moralischer* Hinsicht ist damit festgelegt.“¹⁴⁰

Da aber ein „Maximum an Kunst“ nur dann erreicht wird, wenn „die schönere Humanität unsrer neueren Sitten“¹⁴¹ sich mit dieser „griechischen Welt“ verbindet, folgt aus der moralischen Defizienz der antiken Tragödie für Schiller notwendig auch ihre künstlerisch inferiore Stellung.

¹³⁹ „Sprich nicht so, Freund! Ertragen muß ich mein Geschick;
Doch doppelt Leid statt eines tragen mag ich nicht.
Denn das, was dir als Schmerz und Vorwurf jetzt erscheint,
Das trifft auch mich, wenn du, Gefährte meiner Not,
Statt meiner stirbst. Für mich ist das kein Missgeschick,
Wenn ich jetzt sterbe, heimgesucht vom Götterzorn.
Dir lacht das Glück, und rein und ohne Flecken ist
Dein Haus, das meine voller Schuld und voller Leid.
Wenn du dich nun jetzt rettetest, werden Kinder dir
Geborn von meiner Schwester, die ich dir vermählt’,
Und auch mein Nam’ lebt weiter und nicht kinderlos
Stirbt später einmal aus mein väterlicher Stamm.
Drum kehre *du* heim und wohn in deines Vaters Haus!“
Euripides: Iphigenie bei den Taurern, S. 27f., V. 587ff.

¹⁴⁰ Latacz, S. 241.

¹⁴¹ FA 8, S. 966.

2.3 Ausblick

Die Irritation über die Diskrepanz von Form und Inhalt, an der Schiller sich abarbeitet und die vielleicht treffend mit einer Frage aus Shakespeares „Romeo und Julia“ ausgedrückt werden kann: „War je ein Buch, so arger Dinge voll, / So schön gebunden?“¹⁴², resultiert aus der Übertragung Winckelmanscher Begriffe von der Plastik auf die Dramatik. Denn der Konnex zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Gesicht und Seele, den Winckelmann behauptet, lässt sich bei bildender Kunst einfach unterstellen. Im Drama gelingt das nicht ohne weiteres, da ein Text selbst Bedeutungsträger ist und unter Umständen eine ‚Gesinnung‘ vermittelt, die seiner schönen Form zuwiderläuft.

Diese Einsicht, zu der Wieland bei der Übertragung der „Alkestis“ in ein empfindsames Singspiel gekommen war, teilte Schiller nach seiner gründlichen Beschäftigung mit der antiken und mit der modernen „Iphigenie“. Anders als noch im „Bericht über den Antikensaal“ konnte er nun nicht mehr davon ausgehen, dass „redende und zeichnende Künste des Altertums“ generell nach „Veredlung“¹⁴³ strebten. Erst nachdem die antike (defiziente) Textvorlage ‚verschönert‘ worden ist, erst wenn Form und Gesinnung wieder zusammenstimmen, entspricht sie wieder dem Ideal, das Winckelmann von griechischer Kunst entworfen hatte. Die Erkenntnis, dass nicht alles Antike sich adäquat mit Winckelmanss Begrifflichkeiten fassen lässt, führt aber keineswegs dazu, dessen Ansichten in Frage zu stellen. Passen Materialbefunde, in diesem Fall Texte, nicht zur These, so wird nicht etwa die These revidiert, sondern das Material diskreditiert. Winckelmanss Bestimmung des Wesens griechischer Kunst ist die fixe Größe, die zum Maßstab dafür wird, ob ein Werk ‚griechisch‘ ist oder nicht.

Indem Schiller die antike Kunst mit der Moderne konfrontiert, ist für ihn ein Themenkomplex gegeben, der ins Zentrum seiner ästhetischen Überlegungen führt, die er in den kommenden Jahren ausarbeiten wird. In „der Art, wie Schiller Winckelmanss Gedanken weiterentwickelt und umformt, zeigt sich seine Vorliebe für dualistische Konstellationen, die nach einer Synthese drängen.“¹⁴⁴ Die theoretischen Schriften der kommenden Jahre schließen an Schillers frühere Überlegungen an und versuchen, diese Synthese zu finden.

¹⁴² Romeo und Julia (III, 2) in Schlegels Übersetzung, S. 96.

¹⁴³ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothenhauer: Klassik und Klassizismus, S. 457

¹⁴⁴ Uhlig, S. 8.

III. Schillers und Goethes Winckelmann-Rezeption nach 1795

I. Schiller

Es sind die Skulpturen von Laokoon und Herkules selbst, aber fast mehr noch die Beschreibungen Winckelmanns, mit denen sich Schiller immer wieder produktiv auseinandersetzt und mit deren Hilfe er einige der wichtigen Grundlinien seiner ästhetischen Schriften formt. Doch nicht nur das theoretische Werk, auch seine Dichtung ist von dieser anhaltenden Beschäftigung geprägt. Ein Brief Schillers an Wilhelm von Humboldt vom 29. und 30. November 1795 mag dafür beispielhaft sein.¹ Wenn der Name Winckelmann auch nie fällt, so ist er untergründig doch stets präsent, und alle Werke, die Schiller in seinem Schreiben mit Humboldt bespricht – vom „Reich der Schatten“ über die „Elegie“ und „Naive und sentimentalische Dichtung“ bis hin zu der geplanten Idylle über Herkules – sind miteinander verbunden durch den Versuch, Antikes und Modernes aufeinander zu beziehen, wobei die Überlegung, wie ideale Kunst unter den Gegebenheiten der eigenen Gegenwart gelingen könnte, immer wieder aufscheint. Der Einfluss Winckelmannscher Ideale auf den Teil von Schillers Werk, der retrospektiv in der Literaturgeschichte als klassisch apostrophiert wurde, soll hier exemplarisch anhand der im Brief an Humboldt genannten Texte dargelegt werden.²

¹ NA 28, S. 115ff.

² Den Einfluss Winckelmanns zum Beispiel auf Schillers Musiktheorie oder auf die wichtige Rezension zu Bürgers Gedichten hat Jörg Robert detailliert nachgewiesen. Vgl. Robert (2011), S. 119 und S. 334.

1.1 Das Reich der Schatten“

Herkules und Laokoon zählen zu den Figuren, an Hand derer Schiller in seinem 1795 in den Horen veröffentlichten Gedicht den Kontrast zwischen dem „Ideal“ und dem „Leben“ beschreibt. Schiller wird den ursprünglichen Titel „Das Reich der Schatten“, unter dem das „Lehrgedicht“³ (so Schillers eigene Formulierung) zuerst erschien, nicht nur ersetzt haben, weil die Leser ihn als Hinweis auf das Totenreich missverstanden, wie Schiller im oben erwähnten Brief an Humboldt anmerkte,⁴ sondern auch und hauptsächlich, weil die neue Überschrift den Kern des Werkes auf eine griffige Formel bringt.

In immer neuen Wendungen wird der Kontrast zwischen dem Leben und dem Ideal gezeichnet und mit Hilfe von Beispielen aus der griechischen Mythologie illustriert. Eines davon ist Laokoon. Wohl ist es, angesichts der „Menschheit Leiden“⁵, im *Leben* gestattet, dass der „Natur furchtbare Stimme siege, / Und der Freude Wange“ erbleiche, – im *Ideal*, in der Kunst aber, sollen hingegen andere Gesetze gelten:

„Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Träne fließt hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.“ (V. 121ff.)

Um genauer zu fassen, wie dieses „Ideal“ beschaffen sein soll, kann eine Passage aus der zwei Jahre vor dem Gedicht entstandenen Abhandlung „Über das Pathetische“ herangezogen werden. Auch in ihr führt Schiller Laokoon als Beispiel an. Der „griechische Künstler, der einen Laokoon [...] darzustellen hat [...], hält sich nur an den Menschen.“⁶ Zum Menschen gehört aber das Leiden, und darum „sucht der Grieche nicht in der Abstumpfung und Gleichgültigkeit gegen das Leiden seinen Ruhm, sondern in *Ertragung* desselben bei allem Gefühl für dasselbe. Selbst die Götter der Griechen müssen der Natur einen Tribut entrichten, sobald sie der Dichter der Menschheit näherbringen will.“⁷

³ NA 28, S. 118.

⁴ Schiller hält das für eine „schiefe Auslegung“. NA 28, S. 120.

⁵ Das Ideal und das Leben. In: Sämtliche Werke, Bd I, S. 201.

⁶ Über das Pathetische. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 191.

⁷ Ebd., S. 192.

Als Beispiel für leidende Geschöpfe der Griechen nennt Schiller unter anderem „Iphigenie“, die mit „rührender Offenheit“ bekennt, dass „sie von dem Licht der Sonne mit Schmerzen scheidet.“ Auch Herkules „unterdrückt seinen Schmerz nicht.“⁸ Der Mensch ist aber nicht nur „Natur“, sondern auch „Vernunft“, und so „ist es Pflicht, die Natur nicht über sich herrschen zu lassen, sondern sie zu beherrschen.“ In der Kunst soll „erstlich der Natur ihr Recht zugestanden werden, es muss aber „zweitens die Vernunft das ihrige“⁹ behaupten. Darstellung der „leidenden Natur“ muss demnach mit der „Darstellung des moralischen Widerstands gegen das Leiden“¹⁰ verbunden werden. Dieser moralische Widerstand äußere sich nicht zuerst in der Bekämpfung des Übels, das Leiden verursacht (denn auch ein Tier versucht, dem Grund seines Leidens zu wehren), sondern in der Bekämpfung des Affekts. Die Ideen und die Vernunft, mit denen der Mensch den Affekt bekämpft, „müssen also in der Dichtung vorkommen, oder durch sie erweckt werden, wo Pathos stattfinden soll.“¹¹ Wie kann man sich das vorstellen? Es sollen

„alle bloß der Natur gehorchende Teile, über welche der Wille entweder gar niemals oder wenigstens unter gewissen Umständen nicht disponieren kann, die Gegenwart des Leidens verraten – diejenigen Teile aber, welcher der blinden Gewalt des Instinkts entzogen sind, und dem Naturgesetz nicht notwendig gehorchen, keine oder nur eine geringe Spur des Leidens zeigen, also in einem gewissen Grade frei erscheinen.“¹²

Dann wird, um es mit den Worten des Gedichtes zu sagen, „Schmerz die Seele nicht durchschneiden“, und dann fließt keine Träne „dem Leiden“, sondern nur „des Geistes tapfrer Gegenwehr.“ (V. 124f.) Die Forderung nach einer Affektdämpfung in der Kunst ergibt sich zwingend daraus:

„Ein guter Geschmack also, sage ich, gestattet keine, wenngleich noch so kraftvolle Darstellung des Affekts, die bloß physisches Leiden und physischen Widerstand ausdrückt, ohne zugleich die höhere Menschheit, die Gegenwart eines übersinnlichen Vermögens, sichtbar zu machen [...]. Daher sind alle absolut höchsten Grade des Affekts dem Künstler sowohl als dem Dichter untersagt; denn alle unterdrücken die innerlich widerstehende Kraft, oder setzen vielmehr die Unterdrückung derselben schon voraus, weil kein Affekt seinen absolut höchsten Grad erreichen kann, solange die Intelligenz im Menschen noch einigen Widerstand leistet.“¹³

⁸ Ebd., S. 192.

⁹ Ebd., S. 192f.

¹⁰ Ebd., S. 193.

¹¹ Ebd., S. 196.

¹² Ebd., S. 198.

¹³ Über das Pathetische. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 195.

Als Beispiel für den „Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur“ führt Schiller Laokoon, richtiger: Winckelmanns „Beschreibung“¹⁴ seines Todeskampfes an. „Tierheit und Menschheit, Naturzwang und Vernunftfreiheit offenbaren“¹⁵ sich in seiner Erscheinung. Schiller entwickelt sein Konzept des Pathetischen also nicht direkt an der antiken Plastik, sondern vielmehr an Winckelmanns Deskription, die er in seinem Aufsatz ausführlich zitiert.¹⁶

Dafür ein Beispiel: „Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Wahrheit gebildet; denn indem der Schmerz die Augenbraunen [sic] in die Höhe treibt, so drückt das Sträuben gegen denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird.“¹⁷ Präzise beschreibt Winckelmann, wie sich in Laokoons Miene der innere Kampf zwischen Schmerz und Widerstand malt.

Ausgehend von dieser Darstellung entwickelt Schiller sein Konzept des Pathetischen: Das Leiden und der Widerstand dagegen drücken sich mimisch gleichermaßen aus. Da Laokoons Gesicht in Schillers Lesart als Spiegel seiner Seele fungiert, wird ein Konnex zwischen Seele und Miene konstruiert. Die „gehäuften Begriffsantithesen“, die Schiller verwendet („Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur, „Tierheit und Menschheit“, „Naturzwang und Vernunftfreiheit“¹⁸) verraten, „daß die Formulierungen hier mit geschickter Hand allmählich in die Terminologie der Kantschen Ethik hinübergespielt werden.“¹⁹ Könnte man die Darstellung des Widerstands gegen den Affekt als „Das Pathetische“ bezeichnen, so ließe sich das Verhalten, das ihm zugrunde liegt, als „Das Erhabene“ begreifen. Denn es ist, so Winckelmann, eine „grosse und gesetzte Seele“²⁰, die sich in der griechischen Kunst äußert, so dass „edle Einfalt, und eine stille Größe“²¹ nichts anderes sind als sichtbar gewordene seelische Vorgänge. Gleich zwei Beispiele für das Erhabene finden sich in

¹⁴ Ebd., S. 200.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 199f. Vgl. auch Kommentar in FA 8, S. 1364 mit der Parallele zu Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“.

¹⁷ Ebd., S. 199.

¹⁸ Ebd., S. 200.

¹⁹ Uhlig, S. 8f.

²⁰ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 31.

²¹ Ebd., S. 30.

Schillers „Elegie“, die thematisch im Zentrum des Briefes an Humboldt steht. Um Schillers Bilder zu verstehen, ist es zunächst notwendig, den Begriff des Erhabenen zu erläutern.

Das Erhabene

Die komplexe, bis in die Antike reichende Vorgeschichte des Begriffes kann hier nicht ausgeführt werden.²² Es mag genügen, von Edmund Burke (1729–1797) auszugehen, der in seinen „Philosophischen Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabenen und Schönen“²³ das Erhabene als eine gemischte Empfindung mit „delightful horror“ umschreibt: Das Erhabene, das uns in der Natur als etwas Riesiges, Unendliches begegnet, „erschreckt durch die darin eingeschlossene Wahrnehmung der Gefahr oder der Unendlichkeit; dadurch, daß dieser peinvolle Eindruck durch die Betrachtung der eigenen Sicherheit aufgehoben wird, entsteht ‚delight‘.“²⁴

Schiller hat sich 1793 intensiv mit Burke befasst,²⁵ es ist aber durchaus möglich, dass er schon während seiner Schulzeit durch die Vermittlung Abels mit dessen Schriften in Berührung kam.²⁶ Fast möchte es scheinen, als habe Schiller diese Definition Burkes poetisch illustrieren wollen mit einigen Distichen aus dem „Spaziergang“, die anschaulich beschreiben, was mit diesem „delightful horror“ gemeint sein könnte. Die Szenerie, die hier entworfen wird, bietet jedenfalls exakt jene Bestandteile, die geeignet sind, um dieses Gefühl hervorzurufen:

„Unabsehbar ergießt sich vor meinen Blicken die Ferne,
 Und ein blaues Gebirg endigt im Dufte die Welt.
 Tief an des Berges Fuß, der gählings unter mir abstürzt,
 Wasset des grünlichten Stroms fließender Spiegel vorbei.
 Endlos unter mir seh ich den Äther, über mir endlos,
 Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab,
 Aber zwischen der ewigen Höh und der ewigen Tiefe
 Trägt ein geländerter Steig sicher den Wanderer dahin.“²⁷ (V. 29ff.)

²² Vgl. Fuhrmann, S. 162ff.

²³ Zuerst 1757, dt. 1773. Nicht nur Kant, sondern auch Mendelssohn, Lessing, Herder und Schiller kannten diese Schrift. Schiller hat sich 1793 mit Burkes „Untersuchungen“ beschäftigt. Spuren davon finden sich im Aufsatz „Vom Erhabenen“. Vgl. FA 8, S. 1346.

²⁴ Ritter: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, S. 626.

²⁵ Vgl. FA 8, S. 1345.

²⁶ Vgl. Alt: Schiller, Bd. I, S. 115.

²⁷ Der Spaziergang. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 226.

Kants „Kritik der Urteilskraft“ knüpft ebenfalls an Burke an und beschreibt das Erhabene als einen in sich widersprüchlichen Affekt, den er mit einem Oxymoron, nämlich als „negative Lust“²⁸ beschreibt. Schiller greift Kants Gedanken auf. Wie er sich „sehr vieles daraus“ nimmt und in sein „Eigenthum verwandelt“²⁹, kann man gerade am Beispiel des Erhabenen gut nachvollziehen. „Das Gefühl des Erhabenen besteht“ für Schiller „einerseits aus dem Gefühl unsrer *Ohnmacht* und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unsrer *Übermacht*, welche vor keinen Grenzen erschrickt, und dasjenige sich *geistig* unterwirft, dem unsre sinnlichen Kräfte unterliegen.“³⁰ Schiller folgt Kant in der näheren Erklärung des Begriffs, wenn auch er von „zwei Hauptbedingungen des Erhabenen“ spricht: „sinnlichlebhaftes Vorstellung des Leidens“ verbunden „mit dem Gefühl eigener Sicherheit.“³¹ Dabei ist es typisch für sein von der Anthropologie des 18. Jahrhunderts geprägtes Denken, dass er das Erhabene „besonders in der Dialektik von Sinnlichkeit und Vernunft“³² begreift. Darum kann auch menschliches Handeln erhaben sein. Es resultiert aus der Befolgung einer Pflichtethik, wie sie Kant mit einer Formulierung des „Kategorischen Imperativ“ zum Beispiel in der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ (1785) beschrieben hat.³³

Lieferte die Elegie „Der Spaziergang“ schon eine Illustration des Erhabenen, das der Mensch in Anbetracht einer gewaltig-überlegenen Natur verspürt, so findet sich im selben Gedicht auch ein Beispiel für das Verhalten eines Helden, das durch Befolgung einer Pflichtethik als erhaben charakterisiert werden kann. Schillers Beispiel ist Leonidas,³⁴ bei dem die Furcht vor dem eigenen Tod (Sinnlichkeit) im Kampf mit dem vernünftigen Bewusstsein der Pflicht gegenüber seinem Volk (Sittlichkeit) liegt.

²⁸ Kant: Kritik der Urteilskraft, B 75 und 76, S. 165.

²⁹ NA 26, S. 127. (Am 1. Januar 1792 an Körner).

³⁰ FA 8, S. 239.

³¹ Ebd., S. 420.

³² Ritter: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, S. 630.

³³ Vgl. Irritz, S. 277f. Pflicht definiert Kant darin als „die Notwendigkeit einer Handlung aus Achtung fürs Gesetz“, den „kategorischen Imperativ“ mit dem Satz: „handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde.“ (Kant: GMS, S. 400f.).

³⁴ Der König von Sparta war im Jahr 480 v. Chr. vor die schwere Wahl gestellt, sich entweder mit dem Heer der Griechen zurückzuziehen, damit aber den feindlichen Persern unter Xerxes bei den Thermopylen freien Zugang ins Land zu gewähren, oder die Stellung mit einigen wenigen Griechen zu halten, den Rückzug des weitaus größeren Teiles der Armee deckend und ermöglichend, dabei aber aufgrund der schieren Übermacht des Feindes den sicheren Tod zu finden.

Simonides ehrt ihn mit einem berühmten Distichon, das Cicero ins Lateinische,³⁵ Schiller in seiner „Elegie“ ins Deutsche übersetzt hat: „Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest / Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.“³⁶

Was Schiller in Winckelmanns Beschreibung des Laokoon vorgeformt fand und was zudem an sein von der Anthropologie des 18. Jahrhunderts geprägtes Denken anschloss, ließ sich mit Kantschen Begriffen genauer beschreiben. Laokoons Todeskampf ist eine pathetische Darstellung, da der trojanische Priester zwar leidet, seine Affekte aber bekämpft; sein Verhalten ist erhaben, weil die Gefahr für Leib und Leben ihn nicht abhält, seiner Pflicht nachzukommen. Was bei Winckelmann über die antike Figur behauptet, diskursiv aber nicht näher bestimmt wird, unterfüttert Schiller mit Hilfe Kants. Das Konzept des Erhabenen beschreibt die Beschaffenheit einer ‚großen und gesetzten Seele‘ genauer.

1.2 „Elegie“

Der Autor selbst hatte eine hohe Meinung von seiner „Elegie“. Gegenüber dem „Reich der Schatten“, das, verglichen mit der „Elegie“, „bloß ein Lehrgedicht“ sei, betrachtete es Schiller als großen Vorzug des jüngeren Werkes, dass in ihm „der Gedanke selbst so poetisch“³⁷ geworden ist. Um welche Gedanken handelt es sich dabei? Das 1795 in den Horen publizierte Gedicht, das später den Titel „Der Spaziergang“ bekam, illustriert, wie gezeigt wurde, mit zwei Beispielen das Erhabene, knüpft aber zudem auf noch andere Weise an Überlegungen Winckelmanns an.

Das triadische Geschichtsmodell, das im Bericht über den Mannheimer Antikensaal nur angedeutet ist, findet sich im „Spaziergang“ sehr viel präziser ausgeführt.³⁸ Beginnt der Wanderer seinen „Spaziergang“ in einer imposanten Berglandschaft mit „rötlich strahlenden Gipfel[n]“ (V. 1), unter „säuselnde[n] Linden“ (V. 3) im „grünenden Wald“ (V. 6), wohin er aus „des Zimmers Gefängnis“ (V. 7) entflo, so

³⁵ Cicero: Tusculanae Disputationes I, S. 45. „Díc hospés Spartaē nos té hic vidísse iacéntes, | dúm sanctís patriae légibus óbsequimúr”.

³⁶ Der Spaziergang. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 231. V. 97f.

³⁷ NA 28, S. 115.

³⁸ Gut nachgezeichnet hat diese Struktur Alt: Schiller, Bd. II, S. 283ff.

eröffnet sich ihm schon bald eine Art von historischem Landschaftsgemälde. Der Übertritt von der Gegenwart in die Vergangenheit wird als Gang über einen Abgrund eben mit jener Darstellung des Erhabenen ins Bild gesetzt, die oben bereits zitiert wurde. „Aber zwischen der ewigen Höh und der ewigen Tiefe / Trägt ein geländerter Steig sicher den Wandrer dahin.“³⁹ (V. 35f.) Ein historischer Abriss in poetischen Bildern folgt; dem Zeitalter der Griechen wird dabei besondere Aufmerksamkeit zuteil. Es wird als eine Epoche vorgestellt, in welcher der Mensch, selbst eine harmonische Einheit aus Leib und Seele, auch mit seinem Mitmenschen und der Umwelt in Harmonie lebte. Auch die Kunst dieser Epoche wird gerühmt:

„Da gebietet das Glück dem Talente die göttlichen Kinder,
 Von der Freiheit gesäugt, wachsen die Künste der Lust.
 Mit nachahmendem Leben erfreuet der Bildner die Augen,
 Und vom Meißel beseelt, redet der fühlende Stein“ (V. 121ff.)

Schiller recurriert hier gleich auf zwei Gedankenfiguren Winckelmanns. Zum einen wird die Vorstellung aufgerufen, dass die Kunst der Griechen ein Abbild ihrer schöneren Lebenswirklichkeit gewesen sei,⁴⁰ zum anderen wird zumindest ein Charakteristikum dieser versunkenen Lebenswelt namhaft gemacht. Es ist die Freiheit, die große Kunst ermöglicht. Diesen Konnex konnte Schiller bei Winckelmann finden. Sein Datierungsverfahren für Kunstwerke, das er in der „Geschichte der Kunst des Althertums“ erprobt, ist einfach: Je größer die Freiheit, umso schöner die Kunst.⁴¹ Darin liegt nun aber auch ein Problem: Wenn große Kunst so sehr von historischen Umständen abhängt, wie kann es dann gelingen, sie unter anderen Gegebenheiten nachzuahmen?

Die Annahme, griechische Kunst sei idealen politischen, gesellschaftlichen und klimatischen Bedingungen entwachsen, konfligiert mit der Aufforderung zur Nachahmung. Die wäre ja zum Scheitern verurteilt, da die Moderne ganz anders beschaffen ist als die Antike. Darüber war sich Schiller vollkommen im Klaren. Was sich breiter ausgeführt in den „Briefen über die Ästhetische Erziehung“ findet,⁴² wird

³⁹ Der Spaziergang. In: Sämtliche Werke. Bd. I, S. 229.

⁴⁰ „Die Griechen erlangten diese Bilder [...] durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen in der Natur, die sich uns hingegen nicht alle Tage zeigt“. Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 24.

⁴¹ Winckelmann: „es ist die Freyheit gewesen, durch welche die Kunst empor gebracht wurde.“ Vgl. Osterkamp: Johann Jochim Winckelmanns Beschreibungen [...], in: Winner (1998), S. 456.

⁴² Vgl. z.B. FA 8, S. 572f.

im Gedicht nur kurz skizziert, aber auch die „Elegie“ lässt an der unüberbrückbaren Differenz zwischen Antike und Moderne keinen Zweifel. „Abschüssige Gründe“ tun sich hinter dem Spaziergänger auf. (V. 173f.) Er scheint sich nach dem imaginären Gang durch die Geschichte verstiegen zu haben und kann weder nach hinten noch nach vorne. „Wild ist es hier und schauerlich öd. Im einsamen Luftraum / Hängt nur der Adler und knüpft an das Gewölke die Welt.“ (V. 181ff.) Es gibt aber doch etwas, das die so getrennten Zeitläufte miteinander verbindet: Die Natur, die „an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter“ nährt. „Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün / Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter, / Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.“ (V. 197ff.)

Mit der Schlusszeile des Gedichtes knüpft Schiller noch einmal an Winckelmann an. Der hatte ja in seinen „Gedanken“ von dem „Griechischen Himmel“ gesprochen, unter welchem sich der „gute Geschmack“⁴³ zuerst zu bilden begann. Selten habe dieser sich „weit von Griechenland entfernt, ohne etwas zu verlihren, und unter entlegenen Himmel-Strichen ist er spät bekannt geworden. Er war ohne Zweifel ganz und gar fremde unter einem Nordischen Himmel.“⁴⁴ Was kann Schiller meinen, wenn er von der Sonne Homers redet, die auch uns noch lächelt? Ist Griechenland nicht versunken, die Antike doch noch zugänglich?

Ein Blick auf die „Ästhetische Erziehung“ mag helfen, diesen Gedanken zu fassen. Möglichst noch als Säugling, rät Schiller, soll der Künstler „von seiner Mutter Brust“ getrennt werden, um „mit der Milch eines besseren Alters“ genährt zu werden. So kann er „unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reifen. Und wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück.“⁴⁵ Dass hier mit ‚Griechenland‘ nicht mehr eine geographische Region oder auch nur eine exakt zu bestimmende Epoche gemeint sein kann, sondern dass eine „Erhebung ins Überzeitliche und Allgemeine“, eine „Denaturierung und Sublimierung“⁴⁶ stattfindet, ist evident. Griechenland ist zu einer Chiffre geworden; Griechenland, so ließe sich in Anlehnung an Schillers „Reich der Schatten“ sagen, ist das durch Formvollendung gekennzeichnete „Ideal“, die ‚heitere Region‘, wo „die reinen

⁴³ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 13.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ästhetische Erziehung. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 334.

⁴⁶ Uhlig, S. 16.

Formen wohnen“⁴⁷. Hier schließt Schiller an Winckelmann an, der von den „erhabenen Formen“⁴⁸ des Altertums spricht, löst sie aber vom geschichtlichen Altertum ab und erhebt sie ins Allgemeine und Überzeitliche. Die „keusche Form“ ist, so Schiller in der „Ästhetischen Erziehung“, „allem Wechsel entzogen“⁴⁹, überdauert also auch die Zeitläufte, die der Spaziergänger der „Elegie“ imaginiert hat. So wird der gereifte Künstler den „Stoff zwar von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit [...] entlehnen.“⁵⁰ Der Widerspruch in Winckelmanns „Gedanken“ zwischen konkreter historischer Verortung antiker Kunst und der Aufforderung zur Nachahmung wird von Schiller aufgelöst, indem er aus der geschichtlichen Epoche der Griechen eine reine Chiffre macht. Sie steht (im Bereich der Kunst) für überzeitliche Formvollendung. Nicht nur unter den (idealen) äußeren Bedingungen der Antike kann vorbildliche Kunst gelingen, sondern auch unter den Gegebenheiten der Moderne, wenn ein Künstler Stoffe der Gegenwart und Formen „einer edleren Zeit“⁵¹ miteinander zu verbinden weiß, wenn er, wie Goethe „von innen heraus auf einem rationalen Wege ein Griechenland“ gebiert.⁵² Dann gelingen Werke wie die „Iphigenie“, die alte Form und ‚moderne Gesinnung‘ glücklich miteinander vereint. Auch „Der Spaziergang“ selbst löst diesen Anspruch ein: Schiller nutzt das antike Versmaß des Distichons, um Fragen seiner eigenen Zeit zu erörtern.

1.3 Herkules im Olymp

Verbindet die „Elegie“ das Abstrakte und Theoretische schon sehr viel enger mit dem Poetischen als „Das Reich der Schatten“, so „wäre es“, sagt Schiller, „in gewissem Sinn ein Maximum gewesen“, den „Inhalt des letztern so poetisch“⁵³ auszuführen wie die Gedanken des ersteren. Was Schiller anstrebt, ist eine Idylle, die beides, Gedanke und Bild, Form und Inhalt unauflöslich und ideal miteinander verbindet. Das ‚Ganze und Vollkommene in der Natur des Althertums‘⁵⁴, von dem Winckelmann sprach, soll

⁴⁷ Das Ideal und das Leben. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 204.

⁴⁸ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 24.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ästhetische Erziehung. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 334.

⁵¹ Ebd.

⁵² MA 8.1, S. 15. (Schiller an Goethe am 23.8.1797).

⁵³ NA 28, S. 118.

⁵⁴ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 24.

auch in dieser Idylle enthalten sein, es soll, um es mit den „Göttern Griechenlandes“ zu sagen, „der Dichtkunst malerische Hülle / Sich [wieder] lieblich um die Wahrheit“⁵⁵ winden.

Schiller hatte „ernstlich im Sinn, da fortzufahren, wo das Reich der Schatten aufhört, aber darstellend und nicht lehrend.“⁵⁶ In gleich zweifacher Weise hätte seine Idylle an das „Reich der Schatten“ anknüpfen sollen: Thematisch und im Bemühen, eine sentimentalische Dichtung zu schaffen, welche die Vorzüge der naiven Poesie in sich aufgenommen und transzendiert hat. „Gelänge mir dieses Unternehmen, so hoffe ich dadurch mit der sentimentalischen Poesie über die naive selbst triumphieret zu haben.“⁵⁷ Gegenstand des Projektes, von dem Schiller im Brief an Humboldt mit Enthusiasmus spricht, wäre Herkules gewesen, dessen Übertritt vom Menschlichen ins Göttliche bereits in den beiden letzten Strophen des Gedichts vom „Reich der Schatten“ geschildert wurde: „Alle Plagen, alle Erdenlasten“, die „der unversöhnten Göttin List / Auf die willgen Schultern des Verhaßten“ lud, fallen von ihm ab, wenn „sein Lauf geendigt ist“⁵⁸. Dann folgt die Aufnahme des Vergöttlichten in den Olymp:

„Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Äthers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen, ungewohnten Schwebens,
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.“ (V. 141ff.)

Wenn Schiller hier mit dem Übertritt in seelige Gefilde aufhört, so hätte seine Idylle dort erst eingesetzt:

„Herkules ist in den Olymp eingetreten, hier endigt letzteres Gedicht. Die Vermählung des Herkules mit der Hebe würde Inhalt meiner Idylle seyn. Ueber diesen Stoff hinaus gibt es keinen mehr für den Poeten, denn dieser darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben von diesem Uebertritt des Menschen in den Gott würde diese Idylle handeln. Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules kann ich sie noch an die Menschheit anknüpfen und eine Bewegung in das Gemälde bringen.“⁵⁹

⁵⁵ Die Götter Griechenlandes. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 163.

⁵⁶ Ebd., S. 119.

⁵⁷ NA 28, S. 119.

⁵⁸ Das Reich der Schatten. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 204f.

⁵⁹ NA 28, S. 119.

Es ist klar, dass Schiller hier auf Winckelmanns Beschreibung anspielt, deren Grenzziehung zwischen Dichtung und Plastik er aber mit seinem Projekt überwinden will. „Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der Künstler angefangen: jene schwiegen, sobald der Held unter die Götter aufgenommen [...]; dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt“⁶⁰. Was eine Dichtung leisten müsste, die dennoch beschreiben wollte, was Winckelmann der Plastik vorbehalten glaubt, lässt sich dessen Beschreibung entnehmen. Die „Gestalt“ des Herkules ist „blos wie ein Gefäß“ der „Unsterblichkeit“; „ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Theile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben.“⁶¹ Wollte der Dichter etwas Entsprechendes schaffen, so bestände seine Aufgabe darin, den Stoff mit Geist zu durchtränken und eine vollkommene Einheit aus beidem zu erreichen. Eben dies ist Schillers Plan. Sein Projekt greift also auf Winckelmann zurück, möchte ihn aber widerlegen. Die „Idylle in *meinem* Sinne“⁶² soll das Mittel hierzu sein. Was Schiller unter einer Idylle in seinem Sinne versteht, erhellt aus einem Blick in seine Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, die eben jetzt, da er mit Humboldt korrespondiert und so hochfliegende Pläne entwickelt, im Erscheinen begriffen ist und die er seinem Briefpartner als Beilage zukommen lässt.⁶³ Einige Grundzüge sollen darum hier in aller Kürze referiert werden.

Über naive und sentimentalische Dichtung

Schillers dreiteiliger Aufsatz versucht im ersten Kapitel „Über das Naive“⁶⁴ eine nähere Bestimmung des Begriffes. Dabei greift er eine Debatte über das Naive auf, die – ähnlich wie im Falle des „Erhabenen“ – in den ästhetischen Diskursen des 18. Jahrhunderts breiten Raum einnahm⁶⁵ und für Schiller hauptsächlich in der Ausarbeitung Kants wichtig wurde.⁶⁶

Hier genügt es, festzuhalten, dass das Naive „als verlorene Natur charakterisiert, als das der eigenen Zeit völlig Entgegengesetzte und bestenfalls in Zukunft

⁶⁰ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 180.

⁶¹ Ebd., S. 183.

⁶² Ebd., S. 118.

⁶³ Vgl. ebd., S. 121.

⁶⁴ FA 8, S. 706–732.

⁶⁵ Vgl. Alt: Schiller, Bd. II, S. 210ff. Hier ein knapper Abriss der Begriffsgeschichte. Auch Koopman, S. 629.

⁶⁶ Kant: Kritik der Urteilskraft, §54, S. 270f.

Wiederzugewinnende“⁶⁷ gedacht wird. „Deswegen ist das Gefühl, womit wir an der Natur hängen, dem Gefühle so nahe verwandt, womit wir das entflohenen Alter der Kindheit und der kindischen Unschuld beklagen. Unsre Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen, daher es kein Wunder ist, wenn uns jede Fußstapfe der Natur außer uns auf unsre Kindheit zurückführt.“⁶⁸ Da Phylo- und Ontogenese hier ähnlich parallelisiert werden wie schon in Schillers Dissertation,⁶⁹ lässt sich das Naive, nun sozusagen als Epochenbegriff verstanden, der Antike als der gewissermaßen unschuldigen Kindheit des Menschengeschlechtes zuordnen. In dieser wirkt der Mensch als eine „ungeteilte sinnliche Einheit, und als ein harmonierendes Ganzes.“⁷⁰ Wie in der Entwicklung des Menschen durch die Pubertät, so zersplittert diese Einheit im Laufe der Geschichte durch den Zugewinn an Reflexion:

„Ist der Mensch in den Zustand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene *sinnliche* Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als *moralische* Einheit, d.h. als nach Einheit strebend, sich äußern. Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustande *wirklich* statt fand, existiert jetzt bloß idealisch; sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm; als ein Gedanke, der erst realisiert werden soll, nicht mehr als Tatsache seines Lebens.“⁷¹

Das Sentimentalische wäre demnach der antagonistische Begriff für eine dem naiven Wesen der Antike entgegengesetzte Moderne, deren Merkmale nicht Natur, sondern Reflexion und Kultur sind. Vor diesem Hintergrund versucht Schiller nun, zwei Arten von Dichtern voneinander zu unterscheiden, und auch für deren Charakterisierung wählt er die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“. Zwar lässt sich der naive Dichter eher in der naiven Epoche der Antike und der sentimentalische eher in der sentimentalischen Zeit der Moderne finden, aber strikt ist diese Zuordnung nicht: Wie

⁶⁷ Koopmann, S. 630.

⁶⁸ FA 8, S. 725f.

⁶⁹ Vgl. FA 8, S. 134ff.

⁷⁰ FA 8, S. 733.

⁷¹ FA 8, S. 733f.

die Moderne naive Dichter kennt,⁷² so kennt auch schon die Antike den sentimentalischen Autor.⁷³

Weniger die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Epoche entscheidet demnach, ob ein Dichter sentimentalisch oder naiv ist, als vielmehr sein Verhältnis zur Natur, das sich nach dem Grad seiner Reflexion bemisst. Dichter „werden also entweder Natur *sein*, oder sie werden die verlorene *suchen*. Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird.“⁷⁴ Aus dem unterschiedlichen Verhältnis zur Natur gewinnt Schiller die unterschiedlichen Aufgaben des je seine Epoche repräsentierenden Dichters. Die „möglichst vollständige *Nachahmung des Wirklichen*“ ist Aufgabe des naiven Dichters, der „in dem Zustande natürlicher Einfachheit“ lebt und „als harmonische Einheit wirkt“, weil „das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt“. Demgegenüber hat der sentimentalische Dichter, der „in dem Zustande der Kultur“ lebt, „wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal“ zur Aufgabe, so dass „die *Darstellung des Ideals den Dichter machen muß*.“⁷⁵

Eine geschichtsphilosophische Perspektive verleiht Schiller dem Aufsatz, indem die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“ nicht nur antagonistisch aufeinander bezogen werden, sondern zugleich Teile eines triadischen Systems sind, das Schiller aus Kants „Kritik der reinen Vernunft“ übernimmt⁷⁶ und das für die Geschichtsphilosophie des 18. und 19. Jahrhunderts bestimmend werden sollte.⁷⁷ Fast wörtlich übernahm Schiller diesen Passus von Kant:

⁷² Schiller charakterisiert den naiven Dichter folgendermaßen: „Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht wie ein schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern will wie das Gold in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk; Er ist das Werk und das Werk ist Er [...]. In diesem Punkt vergleicht er Shakespeare und Homer: „So zeigt sich z.B. *Homer* unter den Alten und *Shakespeare* unter den Neuern; zwei höchst verschiedene, durch den unermesslichen Abstand der Zeitalter getrennte Naturen, aber gerade in diesem Charakterzuge völlig eins.“ FA 8, S. 728f.

⁷³ Schiller nennt Horaz „den wahren Stifter dieser sentimentalischen Dichtungsart“. FA 8, S. 727f.

⁷⁴ FA 8, S. 728.

⁷⁵ FA 8, S. 734.

⁷⁶ Kant: Kritik der reinen Vernunft, §10 und 11. Vgl. FA 8, S. 1438.

⁷⁷ Vgl. Alt: Schiller, Bd. II, S. 216: „Novalis und Hölderlin, Schelling und Hegel stützen sich gleichermaßen auf die Logik des Dreischritts, demzufolge der geschlossenen Kulturordnung (als Kennzeichen von Antike oder Mittelalter) eine Periode der Zersplitterung der Kräfte mit gleichzeitiger Vertiefung der Vernunftvermögen, dieser wiederum die (erwartbare) Neugewinnung der Unschuld unter den veränderten Bedingungen der ästhetischen Moderne folge.“

„Für den wissenschaftlich prüfenden Leser bemerke ich, daß beide Empfindungsweisen, in ihrem höchsten Begriff gedacht, sich wie die erste und dritte Kategorie zu einander verhalten, indem die letztere immer dadurch entsteht, daß man die erstere mit ihrem geraden Gegenteil verbindet. Das Gegenteil der naiven Empfindung ist nemlich der reflektierende Verstand, und die sentimentalische Stimmung ist das Resultat des Bestrebens, *auch unter den Bedingungen der Reflexion* die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen. Dies würde durch das erfüllte Ideal geschehen, in welchem die Kunst der Natur wieder begegnet. Geht man jene drei Begriffe nach den Kategorien durch, so wird man die *Natur* und die ihr entsprechende naive Stimmung immer in der ersten, die *Kunst* als Aufhebung der Natur durch den frei wirkenden Verstand immer in der zweiten, endlich das *Ideal* in welchem die vollendete Kunst zur Natur zurückkehrt, in der dritten Kategorie antreffen.“⁷⁸

1.4 Eine Olympische Idylle

Welche Gattung in dieser „dritten Kategorie“ angemessen wäre, steht für Schiller außer Frage: Es ist die ‚Idylle in *seinem* Sinne‘, die den Menschen, „der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elysium* führt.“⁷⁹ Auch über die Merkmale einer solchen Idylle gibt Schillers Text Auskunft:

„Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen, als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze [...]. Ihr Charakter besteht also darin, daß *aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale* [...] vollkommen aufgehoben sei, und mit demselben auch aller Streit der Empfindungen aufhöre. *Ruhe* wäre also der herrschende Eindruck dieser Dichtungsart, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle nicht aus der Leerheit fließt“⁸⁰.

Auch hier mag Schiller an Winckelmann gedacht haben, der über den Torso schrieb: „in der Ruhe und Stille des Körpers offenbaret sich der gesetzte große Geist“, ja die ganze Skulptur ist „ein Denkmal“ der „Vollkommenheit seiner Seele“. Diese Ruhe kann aber, glaubt Winckelmann, nur die bildende Kunst ausdrücken: Die Dichter können „nur die Stärke seiner Arme besingen“⁸¹, nicht aber die Ruhe dieses großen Geistes darstellen. Schiller hat den Torso bereits bei seinem Besuch im Mannheimer Antikensaal als eine „Ausforderung“ an alle Völker der Erde“⁸² begriffen. Jetzt will er sie annehmen und als Dichter den „Zweykampf“ mit dem bildenden Künstler wagen. Er glaubt zu wissen, wie Winckelmanns Bestimmung griechischer Kunst, die dieser in idealer Weise im Torso erkannte, von der Plastik auf die Poesie übertragen werden

⁷⁸ FA 8, S. 777, Anm. 25.

⁷⁹ Naive und sentimentalische Dichtung. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 488.

⁸⁰ Ebd., S. 488.

⁸¹ Torso-Beschreibung. In: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 183.

⁸² Brief eines reisenden Dänen. In: Pfotenhauer: Klassik, S. 459.

kann. Nachahmung der Griechen ist für Schiller keineswegs ein einfaches Kopieren. Nicht das Arkadien der Vergangenheit kann das Ziel sein, sondern nur das Elysium der Zukunft, in welcher die Antagonismen eines triadischen Geschichtsmodells zu einer höheren Synthese gelangt sind. Die literarische Gattung, die dann adäquat wäre, ist die Idylle. Auch in ihr sind alle Gegensätze aufgehoben. Idealer Gegenstand einer solchen Dichtung wäre der vergöttlichte Herkules. Schiller stellte sich die Arbeit an einem solchen Werk beglückend vor:

„Denken Sie Sich aber den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermöge – keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu sehen – Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe – wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine Scene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüth nur erst ganz frey und von allem Unrath der Wirklichkeit recht rein gewaschen ist: ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätherischen Theil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bey dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden.“⁸³

Dass es zur Ausarbeitung dieses Kunstwerkes nie kam, darf angesichts der Maßstäbe, die der Dichter an sich selbst stellt, nicht verwundern. Thomas Mann machte in seiner Schiller-Rede von 1955 darauf aufmerksam. „Große empor verlangende Seele! Wann sollte sie denn wohl ‚ganz frei‘, ‚von allem Unrat der Wirklichkeit rein gewaschen‘ sein? Wann denn hinieden würde der ätherische Teil seiner Natur sich flammend vom Menschen geschieden haben, um sich in diesem Gedicht zu verströmen? Die Idee ist völlig transzendent, dem Leben nicht angehörig, überirdisch, sie scheint einem seligen Geiste vorbehalten.“⁸⁴ Wirklich greift Schiller in seinem Brief eine Formulierung Winckelmanns aus dessen Torso-Beschreibung auf. In diesem Kunstwerk komme nicht mehr der „Körper welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat“, zur Anschauung, sondern „derjenige, der auf dem Berge Oetas von den Schlacken der Menschlichkeit gereinigt worden“⁸⁵. Wie Winckelmann einst erkannte, dass nur eine künstlerische Beschreibung den Kunstwerken des Altertums gerecht werden könnte („Die Kunst selbst müßte mir rathen, und die Hand leiten“⁸⁶), so ahnte Schiller, dass nur ein ‚seliger Geist‘ ohne alle ‚Schlacken der Menschlichkeit‘ imstande wäre, dieses Thema zur Darstellung zu bringen. Und so hat, um es noch

⁸³ NA 28, S. 120.

⁸⁴ Thomas Mann: Versuch über Schiller. In: Essays Bd. 6 1945–1955, S. 360.

⁸⁵ Torso-Beschreibung. In: Pfotenbauer: Frühklassizismus, S. 183f.

⁸⁶ Apollo-Beschreibung (Fassung aus der „Geschichte der Kunst des Altertums“). In: Frühklassizismus, S. 166.

einmal mit Thomas Manns Worten zu sagen, Schiller, der Mann der Tat, „in den zehn Jahren Erdenlebens, die ihm blieben, an das Gedicht seines Traumes niemals die Künstlerhand gelegt, obgleich er sich ‚höchsten Genuß‘ davon versprach. Von dem ätherischen Teil seiner Natur hat er jedem der edelmütigen, wenn auch irdisch beschränkten Werke etwas vermacht, die er dem Leben noch gab, so daß sie alle davon einen Schimmer tragen.“⁸⁷

2. Goethe

Goethe beschrieb Schiller zehn Jahre nach dessen Tod als einen seligen Geist, als einen von allen „Schlacken der Menschlichkeit“ Gereinigten, als einen, der „das Gemeine“, das „uns alle bändigt“, in „wesenlosem Scheine“⁸⁸ hinter sich ließ, ja er stellte ihn, so Thomas Manns Vermutung, im zweiten Teil des „Faust“ sogar im Bilde des Herkules dar.⁸⁹ Es versteht sich, dass es sich dabei um keine mimetischen Abbildungen handelt. Goethes Anliegen war nicht, den empirischen Menschen möglichst präzise zu erfassen. Seine Darstellungen wollen nicht das ‚Leben‘, sondern das ‚Ideal‘ abbilden, nicht die Wirklichkeit, sondern, wie es später in den „Propyläen“ heißt, „das Bedeutende, Charakteristische, Interessante“⁹⁰.

Entsprach Schillers Wesen in Goethes Augen nach dessen Tod einem vergöttlichten Herkules, so sah dieser in ihm wiederum einen beinahe elysischen Geist, einen also, der die Entwicklungsstufen des Menschengeschlechts bereits zurückgelegt und von der Reflexion zur Intuition, vom Gedanken zurück zum Gefühl gekommen war. Beschreiben sich beide wechselseitig, wenn auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten, nicht der Natur, sondern dem Ideal nach, so folgen sie damit, wie hier gezeigt werden soll, just dem Paradigma, das, auf Winckelmann zurückgehend, von der

⁸⁷ Thomas Mann: Versuch über Schiller. In: Essays Bd. 6 1945–1955, S. 360.

⁸⁸ „Er glänzt und vor, wie ein Komet entschwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.“

„Denn hinter ihm in wesenlosem Scheine

Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.“ Epilog zu Schillers „Glocke“ (1815). MA II.1.1, S. 297ff.

⁸⁹ Vgl. Thomas Mann: Versuch über Schiller, S. 358f. und Goethe: Faust II, „Klassische Walpurgisnacht“, V. 7325–7494.

⁹⁰ MA 6.2, S. 17.

Literaturgeschichtsschreibung retrospektiv als Essenz der Epoche der Weimarer Klassik angesehen werden sollte.

Der Geburtstagsbrief, den Schiller für Goethe einen guten Monat nach deren Gespräch über die Urpflanze schrieb, das sich in Jena ergeben hatte, markiert den Beginn einer produktionsästhetischen Arbeitsgemeinschaft, die 1805 mit Schillers Tod endete. Es hätte ihm, bedankte sich der Empfänger, „kein angenehmer Geschenk werden können“ als dieser „Brief, in welchem Sie, mit freundschaftlicher Hand, die Summe meiner Existenz ziehen und mich, durch Ihre Teilnahme, zu einem emsigern und lebhafteren Gebrauch meiner Kräfte aufmuntern.“⁹¹ Wie Schiller in seinem Brief den Werdegang von Goethes Geist entwickelt, greift vieles von dem auf, was in seinen großen Aufsätzen der 90er Jahre theoretisch ausgearbeitet worden war. Da Goethes „griechischer Geist“ nicht in Griechenland oder doch wenigstens Italien zu Hause war, sondern in eine „nordische Schöpfung geworfen“ wurde, hatte er

„keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden, oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhülfe der Denkkraft zu ersetzen, und so gleichsam von innen heraus auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären. In derjenigen LebensEpoche, wo die Seele sich aus der äußern Welt ihre innere bildet, von mangelhaften Gestalten umringt, hatten Sie schon eine wilde und nordische Natur in sich aufgenommen, als Ihr siegendes, seinem Material überlegenes Genie durch die Bekanntschaft mit der Griechischen Natur davon vergewissert wurde. Jetzt mussten Sie die alte, Ihrer Einbildungskraft schon aufgedrungene schlechtere Natur nach dem besseren Muster, das Ihr bildender Geist sich erschuf, korrigieren, und das kann nun freilich nicht anders als nach leitenden Begriffen von Statten gehen. Aber diese logische Richtung, welche der Geist bei der Reflexion zu nehmen genötiget ist, verträgt sich nicht wohl mit der ästhetischen, durch welche allein er bildet. Sie hatten also eine Arbeit mehr, denn so wie Sie von der Anschauung zur Abstraktion übergangen, so mussten Sie nun rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen, und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann.“⁹²

Die Entwicklung, die der menschliche Geist in der Geschichte durchschreitet, sieht Schiller damit in Goethe vorweggenommen. Die „Bekanntschaft mit der Griechischen Natur“ markiert in dieser Entwicklung einen zentralen Punkt. Sie vergewissert den ‚griechischen Geist‘ seiner selbst und leitet ihn dazu an, auf ‚rationalem Wege ein inneres Griechenland zu gebären.‘ Es ist nicht das historische Griechenland, das hier gemeint ist, sondern Winckelmanns ideales Reich der edlen Einfalt und stillen Größe. Ist im vorigen Kapitel über Goethe gezeigt worden, wie er mit Winckelmann in Berührung kam und wie er auf seine Weise das Gebot der Nachahmung der Alten

⁹¹ MA 8.1, S. 16 (Goethe an Schiller am 27.8.1794).

⁹² MA 8.1, S. 14f. (Schiller an Goethe am 23.8.1794).

verstand, so soll nun nachgezeichnet werden, welchen Einfluss dessen Werk auf Goethes Denken während des Jahrzehnts der Zusammenarbeit mit Schiller hatte. Natürlich kann auch dies nur anhand einiger Beispiele geschehen, und auch jetzt sollen mehr die theoretischen als die dichterischen Arbeiten im Fokus der Untersuchung stehen.

2.1 „Die Propyläen“

Gemeinsam mit Johann Heinrich Meyer, der ihn in Italien mit Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ näher vertraut gemacht hatte, gab Goethe von 1798–1800 die Zeitschrift für bildende Kunst „Propyläen“ heraus. Der Titel ist vielsagend: Propyläen, das ist die griechische Bezeichnung für ein Tor, für den Eingangsbereich zum Parthenon, dem Tempel der Athena Parthenos.⁹³ Goethe erläutert schon in der Einleitung maßgebliche Kriterien einer Kunst, die, durchaus auch in Abgrenzung zur aufkommenden Romantik, „im Geiste Winckelmanns tief in die Lebenswelt hineinwirken wollte.“⁹⁴ Was Goethe in dieser Einleitung schreibt, ist zwar in erster Linie auf die bildende Kunst bezogen, dabei aber so grundsätzlich, dass es auch für die Literatur gelten kann. Wohl möglich also, dass die „Theorie und Kritik der Dichtkunst“⁹⁵, die im ersten Heft angekündigt wird, nicht nur darum nie nachgereicht wurde, weil die Zeitschrift nur zwei Jahre lang erschien, sondern auch, weil das Prinzipielle bereits gesagt war.

Als die „vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird,“ bezeichnet Goethe, „daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.“ Man würde diese Forderung aber gänzlich missverstehen, wollte man in ihr eine Aufforderung zur mimetischen Abbildung der empirischen Natur begreifen. Ein Künstler soll vielmehr „sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen Gemüts“ eindringen, um nicht „bloß etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistlich-organisches“ hervorzubringen, wodurch ein Kunstwerk „natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.“⁹⁶ Kunst und Natur sind demnach tief

⁹³ Vgl. Goethe FA 18, S. 1246. Athena Parthenos bedeutet soviel wie „jungfräuliche Athena“.

⁹⁴ Goethe FA 18, S. 1244.

⁹⁵ MA 6.2, S. 25.

⁹⁶ Ebd., S. 13.

miteinander verbunden, weil in beiden ähnliche Prinzipien des Wachstums, der Organisation wirksam sind. Goethe knüpft hier an seine Überlegungen an, die er in Italien über die Urpflanze anstellte, weist aber jetzt, um nicht missverstanden zu werden, explizit noch einmal darauf hin, dass die Natur zwar eine „Schatzkammer der Stoffe im allgemeinen“ ist, dass ein „Gegenstand der Natur“ aber bereits „nicht mehr der Natur“ angehört, sobald ein Künstler ihn ergreift, „ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante, abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt.“

„Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung wird gezogen, in welchem die Natur ihr Bestes gerne niederlegt, wenn sie übrigens, in ihrer großen Breite, leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgültige verliert.“⁹⁷

Goethe zieht daraus eine unmissverständliche Folgerung: „Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der Gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit, durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.“⁹⁸ Kunst und Natur sind aufeinander bezogen und doch grundverschieden. In der ‚echten‘ Kunst, die später als klassisch apostrophiert wurde, kommt das ideale Wesen der Natur zur Darstellung; alles Zufällige und Schlackenhafte fällt von ihr ab.

2.2 Laokoon, noch einmal

Dass Goethe sich zu Laokoon äußerte, hatte einen konkreten Anlass: Aloys Hirt (1759–1837), ein deutscher Kunsthistoriker und Altertumsforscher, den Goethe aus Rom kannte, war im Sommer 1797 in Weimar und Jena zu Besuch und überließ Schiller einen Aufsatz über „Laokoon“ zur Veröffentlichung in den Horen. Hirt richtet sich darin polemisch gegen Winckelmann und dessen „Betonung der gefaßten Leidenschaftsdarstellung der Antike“ und setzt Wahrheit und Charakteristik gegen die Doktrin von edler Einfalt und stiller Größe. Dass Schiller den Aufsatz wohl nicht nur veröffentlichte, um Friedrich Schlegels Ansichten über Antike und Moderne

⁹⁷ Ebd., S. 16f.

⁹⁸ Ebd., S. 20.

entgegenzutreten,⁹⁹ sondern auch, weil er darin eigene Ansichten bestätigt fand, überrascht zunächst.

Es wäre, meint Schiller, „jetzt gerade der rechte Moment, daß die griechischen Kunstwerke von Seiten des Charakteristischen beleuchtet und durchgegangen würden, denn allgemein herrscht noch immer der Winkelmannische und Leßingische Begriff [...]“. Schiller findet, die Methode der „allerneusten Ästhetiker“, die „das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen der Moderne zu machen“ suchen, greife zu kurz. Andererseits warnt er vor dem Fehler,

„den Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke als auf die Behandlung zu beziehen [...]. Wie hat man sich von jeher gequält und quält sich noch, die derbe, oft niedrige und häßliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem Griechischen Schönen gebildet hat. Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen, und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn, an seine Stelle zu setzen.“¹⁰⁰

Schillers Gedankengang nimmt ein Problem wieder auf, das ihm bereits bei der Rezension von Goethes Iphigenie bewusst geworden ist. Der Inhalt der Kunstwerke, vor allem der attischen Tragödien, aber auch der Homerischen Epen, passt nicht unbedingt zu den (von Winckelmann übernommenen) „Begriffen“, die man sich „von dem Griechischen Schönen gebildet hat“. Der Brief weist aber auch auf die Lösung dieses Problems voraus, die Goethe in seiner Erwiderung auf Hirts Aufsatz und in seinem Kunstgespräch „Der Sammler und die Seinigen“ ausführlich darlegen sollte. Hirt vertrat in seiner Abhandlung die These, nicht Ideal und Schönheit seien bei der Darstellung des Laokoon bestimmend gewesen, sondern „Karakteristik“¹⁰¹. Er ist davon überzeugt, dass die Meister der griechischen Kunst „in Bewegung und Ausdruck“ nicht „weniger Bedeutung und Wahrheit“ zum Ausdruck brachten, „als die Natur der vorgestellten Szene“¹⁰² es erfordert hat. Darum lehnt er „jegliches Bestreben, einen Gegenstand oder eine Handlung zu verschönern, als Abweichung von der Wahrheit [ab]. Maßstab des ästhetischen Urteils über ein Kunstwerk kann ihm zufolge nur die Angemessenheit (*decorum/aptum*), das heißt die genaue Übereinstimmung von vorgegebenem Thema und künstlerischer Darstellung sein [...]. Anders als bei

⁹⁹ Schlegel betrachtet das Charakteristische als Merkmal der Moderne, wohingegen er in der griechischen Poesie die Objektivität und Schönheit verwirklicht sieht. Vgl. Dönike, S. 26ff.

¹⁰⁰ MA 8.I, S. 371ff. (Schiller an Goethe am 7.7.1797).

¹⁰¹ Hirt: Laokoon, zit. nach Müller-Bach, S. 1.

¹⁰² Hirt: Laokoon, zit. nach Dönike, S. 49.

Winckelmann und Lessing ist das *decorum* bei Hirt jedoch nicht auf den Bereich des Schönen, im Sinne des Maßvollen und Schicklichen, eingegrenzt, sondern orientiert sich allein an dem darzustellenden Sujet¹⁰³. Diese These belegt Hirt nicht nur mit einer Analyse des Laokoon, sondern auch mit zahlreichen weiteren Beispielen der antiken Kunst.¹⁰⁴

In Laokoon sieht er die „Pathologie eines Erstickungstodes“, das heißt, er liest die Skulptur gleichsam mit dem Blick eines Mediziners. August Wilhelm Schlegel hat dieses Verfahren treffend als eine „chirurgische“¹⁰⁵ Methode bezeichnet, denn Hirt erklärt die äußere Erscheinung der Figur mit physiologischen Vorgängen in ihrem Inneren. „Zug um Zug gleicht sich Hirts Beschreibung des Laokoon einer sprachlichen Vivisektion an, die die plastische Figur bei (noch) lebendigem Leib zerlegt.“¹⁰⁶ So unterschiedlich Hirts Beschreibungsverfahren, verglichen mit denen seiner Vorgänger Winckelmann und Lessing, auch sein mag, so beruhen sie doch allesamt auf einem Interpretament außerhalb des zu beschreibenden Objekts. Auch bei Hirt „regiert die Fabel explizit oder implizit die Anschauung, Erklärung und Deutung der Skulptur“¹⁰⁷, die erst verstehbar wird vor dem Horizont literarischer Berichte bzw. anatomischen Wissens. Gegen eine solche Beschreibung wandte sich Goethe.

Goethe: „Über Laokoon“

Natürlich war Goethe mit der Debatte über die richtige Deutung der Skulptur vertraut. Schon früh lernte er sie kennen. Ein Brief vom November 1769 belegt seinen Besuch im Mannheimer Antikensaal.¹⁰⁸ Auch „Dichtung und Wahrheit“ erzählt davon, wenn in der Autobiographie der Besuch auch um zwei Jahre nach hinten verschoben wird, – vermutlich, weil dadurch dem Bildungsgang eine folgerichtige organische Entwicklung zugeschrieben werden konnte. Erst nach der Begeisterung für die Gotik

¹⁰³ Dönike, S. 49.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 58.

¹⁰⁵ Schlegel, S. 226.

¹⁰⁶ Mülder-Bach: Laokoon, S. 9.

¹⁰⁷ Mülder-Bach: Laokoon, S. 7.

¹⁰⁸ „Sur la fin de mois passé, j’ait fait un tour bien agreable dont le but etoit Mannheim. Entre bien de magnifiques qui frappent les yeux, rien n’a pu tant attirer tout mon etre, que la Groupe e Laokoon, nouvellement moulee sur l’original de Rome. J’en ai été extaise, pour oublier presque toutes les autres statues qui ont été mouliées avec elle, et qui sont dans la même salle. [...]” In: Goethe FA 28, S. 174.

zur Zeit des Sturm und Drang¹⁰⁹ sollte sich die Begegnung mit der klassischen Antike in Mannheim ereignen, durch welche sein „Glaube an die nordische Baukunst etwas zu wanken anfing.“¹¹⁰ Das II. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ berichtet von dem Besuch im Antikensaal: Nachdem Goethe – wie könnte es anders sein? – vor allem von der Laokoon-Gruppe beeindruckt worden ist, geht er hinaus ins Freie und wünscht, „jene Gestalten eher, als lästig, aus meiner Einbildungskraft zu entfernen, und nur erst durch einen großen Umweg sollte ich in diesen Kreis zurückgeführt werden. Indessen ist die stille Fruchtbarkeit solcher Eindrücke ganz unschätzbar, die man genießend, ohne zersplitterndes Urteil, in sich aufnimmt.“¹¹¹ Auf „großen Umwegen“ kam Goethe tatsächlich auf dieses Jugenderlebnis zurück, das seine „stille Fruchtbarkeit“ nun in dem Aufsatz „Über Laokoon“ von 1798 bewähren konnte. Es ist seine vielleicht „am meisten beachtete ästhetische Schrift“¹¹² geworden; sie erschien im ersten Heft seiner eigenen Zeitschrift „Propyläen“.

Obwohl man also davon ausgehen darf, dass Goethe mit den einschlägigen Debatten um Laokoon bestens vertraut war, zieht er sie zur Deutung nicht heran, ja er geht sogar noch weiter und erklärt, Laokoon sei „ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet, er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht, es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Tieren zu unterliegen.“¹¹³

Wenn Hirt, gegen Winckelmann und Lessing polemisierend, behauptet, dass der Künstler bei der Gestaltung des Laokoon „weder Reflexion auf die stille Größe, noch auf die – den Ausdruck mildernde – Schönheit genommen, sondern vielmehr den Moment des höchsten Grades von Ausdruck zu seiner Wahl gemacht hätte“¹¹⁴, so widerspricht Goethe dieser These gar nicht. Vielmehr setzt er sie voraus: „Man wird mir den Beweis erlassen, daß sie Kenntnis des menschlichen Körpers, daß sie das charakteristische an demselben, sowie Ausdruck und Leidenschaft zeige.“¹¹⁵ Das aber

¹⁰⁹ Vgl. Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“. MA 1.2, S. 415ff.

¹¹⁰ MA 16, S. 537.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ MA 4.2, S. 78.

¹¹⁴ MA 4.2, S. 977. (Hirt: Laokoon).

¹¹⁵ Ebd., S. 77.

steht für Goethe mit der Behauptung, die Figurengruppe sei schön und anmutig, keinesfalls im Widerspruch, wie er mehrfach betont. Es schließt sich nicht aus, denn „die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse“, haben ihre „Kunstwerke als solche“¹¹⁶ auch angezeigt.

Insgesamt sechs Eigenschaften, die wir aus den „höchsten Kunstwerken“ kennen, führt Goethe an,¹¹⁷ und alle findet er in der Figurengruppe versammelt, ja man könnte alle diese Eigenschaften sogar „aus derselben allein“¹¹⁸ entwickeln. Gerade weil Laokoon dezidiert als ein Kunstwerk, nicht aber als naturalistisches Abbild der Wirklichkeit verstanden wird, ist der „Sturm der Leidenschaft durch Anmut und Schönheit“¹¹⁹ gemildert. „Die an sich realistische und charakteristische Darstellung des leidenden *Laokoon* wird demzufolge also durch eine künstlerisch ausgewogene Formgebung und Komposition ästhetisch integriert.“¹²⁰ Darin unterscheidet sich Goethes Deutung des Laokoon deutlich von der Hirts.

Aber auch zu Winckelmanns Beschreibung lässt sich eine Differenz erkennen. Sieht Hirt in Laokoon einen realistisch abgebildeten Todeskampf (er „schreit nicht, weil „er nicht mehr schreien kann“, denn „der erstickende Schmerz, der die Lippen des Mundes umzieht,“¹²¹ lässt es anatomisch gar nicht mehr zu), und beschreibt Winckelmann eine „grosse und gesetzte Seele“, die kein Schreien, sondern allenfalls ein gefasstes „beklemmtes Seufzen“¹²² erlaubt, so erkennt Goethe im einen wie im anderen Zuschreibungen des Rezipienten und warnt nachdrücklich davor, „die Wirkungen, die das Kunstwerk auf uns macht, [...] zu lebhaft auf das Werk selbst“¹²³ zu übertragen. Winckelmann glaubt, so Goethe, den „Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, [...] beynahe selbst zu empfinden.“¹²⁴ Goethe sieht darin eine Projektion. Das unterscheidet seine Deutung nicht nur von der Winckelmanns, sondern auch von derjenigen Schillers, der „unterstellt, daß Laokoon

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd., S. 74: „Lebendige, hochorganisierte Naturen“, „Charaktere“, „In Ruhe oder Bewegung“, „Ideal“, „Anmut“, „Schönheit“.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd., S. 78.

¹²⁰ Dönike, S. 100.

¹²¹ Hirt: Laokoon. Zit. nach Müller-Bach, S. 2.

¹²² Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 30f.

¹²³ MA 4.2, S. 83.

¹²⁴ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 30.

und seine Söhne sich über ihr Leiden erheben oder daß wir es an ihrer Stelle täten.“¹²⁵ Zwar stimmt Goethe mit Schiller darin überein, dass die Dämpfung der Affekte im Bereich der Kunst elementar ist, was bei Schiller aber eine Forderung an die seelische Beschaffenheit der Dargestellten ist, die sich frei über ihre Affekte erheben sollen, das ist bei Goethe eine Forderung an die Darstellung selbst. Nicht die Seele einer Figur hat die Dämpfung des Affekts zu leisten, sondern die künstlerische Darstellung. Ein Kunstwerk versteht es, „den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit zu mildern.“¹²⁶

2.3 „Der Sammler und die Seinigen“

Unter dem Titel „Der Sammler und die Seinigen“ veröffentlichte Goethe im zweiten Jahrgang der „Propyläen“ ein Kunstgespräch in acht Briefen. Im fünften und sechsten dieser Briefe kommt er, seine im „Laokoon“ geäußerten Ansichten bündelnd und erweiternd, noch einmal auf die Debatte um die antike Skulpturengruppe zurück.

In dem fiktiven Dialog tritt eine als „Gast“ bezeichnete Figur auf, welche Meinungen vertritt, die unschwer als diejenigen Hirts auszumachen sind. Die Ansicht, Schönheit sei „das letzte Ziel der Kunst“, will er mit dem Hinweis auf das „Charakteristische“ nicht gelten lassen. „Treten Sie vor den Laokoon, und sehen sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts“.¹²⁷ Die „falsche[n] Grundsätze“ von Lessing und Winckelmann, so der Gast in Hinsicht auf den Laokoon, könnten nur von jemandem nachgesprochen werden, der „den Gegenstand nicht kennt und versteht“. Lessing, der uns „den Grundsatz aufgebunden daß die Alten nur das Schöne gebildet“, und Winckelmann, der uns „mit der stillen Größe der Einfalt und Ruhe eingeschläfert“ hat, verweilten immer „nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien“. Was sie aber „verhehlen“, sind „die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die strippichten Haare, den schmutzigen Bart, die dürren Knochen“¹²⁸, kurzum: alles Hässliche.

¹²⁵ Boyle: Goethe, Bd. II, S. 629.

¹²⁶ MA 4.2, S. 78.

¹²⁷ MA 6.2, S. 101.

¹²⁸ Ebd., S. 100f.

Die Erwiderung auf diesen Vorwurf folgt im nächsten Brief, der nochmals den Unterschied zwischen „unerträglichen Gegenständen“ und einer „alles erträglich, leidlich, schön, anmutig machenden Behandlung“¹²⁹ thematisiert. Durch ein „mildernde[s] Schönheitsprinzip“, durch „Einfalt und stille Größe“ in der Darstellung wird das Hässliche in die Ästhetik integriert. So können „wohl sogar sophokleische Tragödien als ekelhaft und abscheulich“ angesehen werden, wenn man „in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grunde liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht als hätte man, an seiner Statt, die Begebenheiten in der Natur erfahren“¹³⁰.

Das ist nicht nur Goethes Standpunkt, auch Schiller teilt ihn: Die Formstrenge seiner Dichtung, die im engen Austausch mit Goethe entsteht, ist kein Selbstzweck. Sie will vielmehr das Dunkle und Hässliche in die Kunst integrieren, und sie will Kunstwerke auch als solche kenntlich machen. Der Prolog zum „Wallenstein“, mit dessen Uraufführung im von Thouret völlig umgestalteten Theatersaal – bezeichnenderweise wollte man in Weimar ein Theater in „griechischer Form“¹³¹ – eine neue Ära begann, bringt beide Anliegen prägnant zum Ausdruck:

„Und wenn die Muse heut,
Des Tanzes freie Göttin und Gesangs,
Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel,
Bescheiden wieder fodert - tadelts nicht!
Ja danket ihr's, daß sie das düstre Bild
Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst
Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft
Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt,
Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“¹³²

Die anmutige Hülle, die sich um die Wahrheit legt, der Schein der Kunst, der durch Formstrenge und Artifizialität gebrochen wird, dies alles sind Merkmale einer Ästhetik, die sich letztlich auf Winckelmann beziehen.

¹²⁹ Ebd., S. 105.

¹³⁰ Ebd., S. 106.

¹³¹ Vgl. Boyle: Goethe, Bd. II, S. 754ff. Dort auch eine Abbildung des Zuschauerraumes.

¹³² FA 5, S. 17, Prolog, V. 129ff.

Ein Beispiel aus dem „Sammler und den Seinigen“ verdeutlicht das Verhältnis von Natur und Kunst noch einmal: „kein Portrait kann etwas taugen als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft.“¹³³

2.4 „Winckelmann und sein Jahrhundert“

Um ein solches Portrait, das Goethe im „eigentlichsten Sinne“ erst erschaffen hat, handelt es sich bei dem Text „Winckelmann und sein Jahrhundert“. Er wurde lange Zeit als „Kampfschrift gegen die Romantik“, insbesondere „gegen das Kunstprogramm Friedrich Schlegels gedeutet, wie dieser es 1803–1805 in seiner Zeitschrift ‚Europa‘ entfaltet hatte.“¹³⁴

Allerdings finden sich außer der deutlichen „antichristlichen Polemik“ keine „negativ formulierten Äußerungen gegen die Romantik“.¹³⁵ Vielmehr postuliert das Werk zwar klassizistische Kunstanschauungen, entspricht diesen inhaltlichen Positionen formal dabei aber nicht unbedingt. So könnte das Disparate, fast Fragmentarische der von drei Autoren zusammengetragenen Schrift sogar als ein Merkmal des Romantischen aufgefasst werden. Übrigens wurde die den Band eröffnende Kunstgeschichte Meyers, obwohl „rigiden gräzisierungsfähigen Maßstäben“ verpflichtet und die „Überlegenheit der ganzheitlichen hellenischen Tradition gegenüber der ‚zerstückelten‘ christlich-romantischen“¹³⁶ betonend, auch von den Romantikern positiv aufgenommen und zwischen 1809 und 1815 zu einem universalen Abriss erweitert.

Wie kam es aber dazu, dass Goethe sich 1805 noch einmal so intensiv mit Winckelmann befasste? Schon im Jahre 1799 hatte ihn die Herzogin Anna Amalia damit beauftragt, die Briefe Winckelmanns herauszugeben, welche dieser an ihren inzwischen verstorbenen Geheimsekretär Hieronymus Dietrich Berendis geschrieben hatte. Erst 1805 kam Goethe dazu, diesen Auftrag zu erfüllen. Der Sammelband, der dabei zustande kam, enthält aber wesentlich mehr als nur die besagten Briefe: „Winckelmann und sein Jahrhundert“ beinhaltet 1. den Entwurf einer *Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, verfasst von Meyer, 2. die *Briefe Winckelmanns an Berendis* und 3. eine *Schilderung Winckelmanns*, die wiederum in drei Teile untergliedert ist.

¹³³ MA 6.2, S. 110.

¹³⁴ Goethe FA 19, S. 763.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Jacobs: Empfindliches Gleichgewicht, S. 105. Vgl. MA 6.2, S. 234.

Goethe ‚portraitiert‘ Winckelmann, Meyer würdigt ihn als Kunsthistoriker, und Wolf untersucht seine Verdienste aus Sicht eines Philologen. Gerade Wolf hat sich schwergetan mit dieser Aufgabe. Immer wieder musste Goethe ihn darum bitten, den versprochenen Beitrag doch endlich abzuliefern. Als er seinen Text im März 1805 mit vielen Entschuldigungen endlich einreichte, war er mit seiner Arbeit selbst recht unzufrieden. Doch in seinem Begleitbrief an Goethe findet sich eine bemerkenswerte Einsicht. „Jetzt“, schreibt Wolf, „streiche ich sogar die Überschrift aus: Einiges über W. als Gelehrten. Denn es befriedigt kaum von irgendeiner Seite. Doch liegt die Schuld nicht an mir allein, sondern auch an dem Stoff. *Palmariae emendationes*, wie meine Leute sagen, oder auch Aufklärungen einzelner Stellen, die den wahren Philologen verraten, sind überaus selten bei W., und in historischer Kritik ist er gar nicht gewandt und gewissenhaft genug.“ Daraus zieht Wolf eine erstaunliche Folgerung: „Aber wäre er mit größerem Talent zu dergl. Studien geboren, vermutlich sprächen wir dann nicht so viel über ihn.“¹³⁷ Wolf war sich also darüber im klaren, dass Winckelmann kein Gelehrter im strengen Sinne war und dass seine Wirkung sich gerade aus einer höchst subjektiven Betrachtungsweise der Antike ergeben hatte.

Goethes Sicht auf Winckelmann lässt sich ganz ähnlich beschreiben. Auch ihm liegt nichts an präziser Deskription, an exakter Wissenschaftlichkeit, auch Goethes Darstellung ist höchst eigenwillig. Was zeichnet Goethes Zugriff aus? Wie sieht er Winckelmann? Seine „Skizzen einer Schilderung Winkelmanns“ geben darüber Aufschluss. Nur von ihnen soll hier die Rede sein; Meyers und Wolfs Beiträge können im Rahmen dieser Arbeit nicht näher erläutert werden.

Winckelmanns „antike Natur“

In vierundzwanzig unterschiedlich langen, schlagwortartig betitelten Abschnitten und einer knappen Einleitung stellt Goethe skizzenhaft Winckelmanns Lebensgeschichte und Lebensweise dar. Er changiert dabei zwischen allgemeinen Betrachtungen und spezifischen Erlebnissen Winckelmanns, stets darum bemüht, einen Bezug zwischen beidem herzustellen. Worum es Goethe geht, macht er gleich in der „Einleitung“ deutlich. Dort heißt es:

¹³⁷ Wolf an Goethe am 18. März 1805. Zitiert nach Holtzhauer, S. 20.

„Das Andenken merkwürdiger Menschen, so wie die Gegenwart bedeutender Kunstwerke, regt von Zeit zu Zeit den Geist der Betrachtung auf. Beide stehen da als Vermächtnisse für jede Generation, in Taten und Nachruhm jene, diese wirklich erhalten als unaussprechliche Wesen. Jeder Einsichtige weiß recht gut, daß nur das Anschauen ihres besonderen Ganzen einen wahren Wert hätte, und doch versucht man immer aufs neue durch Reflexion und Wort ihnen etwas abzugewinnen.“¹³⁸

Bedeutendes Kunstwerk und merkwürdiger Mensch, beide sind Goethe zufolge etwas „Ganzes“, und beide sollen auf eine bestimmte Weise rezipiert werden, nämlich durch „Anschauen“.¹³⁹ Das Leben ‚Winckelmanns‘ soll also als eine Art von Kunstwerk betrachtet werden. Wodurch ein solches Kunstwerk ausgezeichnet ist, sagt Goethe im Kapitel „Schönheit“: „Ist es [das Kunstwerk] einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor.“¹⁴⁰

Kunst ist also *ideale* Wirklichkeit, weil sie das Schöne ihres Gegenstandes abbildet. In der Welt ist dieses Schöne dem Werden und Vergehen unterworfen, doch im Kunstwerk wird das Schöne von allen Schlacken, von allem Zufälligen, Nicht-Wesenhaften befreit, dauerhaft festgehalten und *verewigt*. Die Aufgabe des Künstlers ist es, das Ideale, das Wesenhafte seines Gegenstandes zu erkennen und abzubilden. Genau das tut Goethe, indem er aus Winckelmann, dem Menschen, ‚Winckelmann‘, die literarische Figur, macht. Goethe *verewigt* ihn in seinem Text als eine „antike Natur“. Diese antike Natur bestimmt sein Wesen im Kern, ist gewissermaßen das Best-Destillierte von ihm.

Wodurch sie gekennzeichnet ist, beschreibt Goethe hauptsächlich in den Abschnitten „Eintritt“, „Antikes“ und „Heidnisches“. Heinrich Detering hat darauf aufmerksam gemacht, dass Goethe die „homoerotische Liebe [...] zur Grundtatsache dessen“ erklärt hat, „was er [...] Winckelmanns ‚Kunstleben‘ nannte“¹⁴¹, so dass, was zunächst „nur über Charakterzüge und Lebensumstände gesagt scheint“, sich als „unauflöslich verknüpft mit Winckelmanns *Ästhetik*“¹⁴² erweist. Darauf lässt sich die Bestimmung einer „antiken Natur“ freilich nicht reduzieren. Goethe grenzt die „Neuern“ von den „Alten“ ab und kommt zu dem Schluss, dass der Mensch das „Einzig, ganz

¹³⁸ Torso-Beschreibung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 177.

¹³⁹ Goethe misst aber dem Anschauen die Fähigkeit bei, „Sinnlichkeit und Vernunft zur Präsenz der Idee im (Ur)Phänomen zu vereinen.“ Vgl. Jacobs: Empfindliches Gleichgewicht, S. 106.

¹⁴⁰ Torso-Beschreibung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 177.

¹⁴¹ Detering, S. 43.

¹⁴² Ebd., S. 44.

Unerwartete“ nur dann leiste, „wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen.“ Genau dies „war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit“¹⁴³. Es liegt nahe, hier an Schillers „Ästhetische Erziehung“ zu denken, in welcher die Zersplitterung der Kräfte, die Funktionsteilung, unter der die Moderne krankt, beschrieben wird,¹⁴⁴ so dass man Passagen wie diese auch als eine Ehrung Schillers begreifen darf. Der Antike, in welcher „die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes“ wirkt und sich der Mensch „in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt“ und „jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft“ noch „nicht vorgegangen“¹⁴⁵ war, gebührt auch in Goethes „Winckelmann“ eindeutig der Vorzug gegenüber einer Moderne, die all dieser Vorzüge verlustig gegangen ist im Laufe der Geschichte.

Doch in „Winckelmann“ ist eine „solche antike Natur“ wieder „erschienen“, sofern „man es nur von einem unsrer Zeitgenossen behaupten kann“¹⁴⁶. Winckelmanns „antike Natur“ zeigt sich darin wirksam, dass sie „durch dreißig Jahre Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer nicht gebändigt, nicht aus dem Wege gerückt, nicht abgestumpft werden konnte. Sobald er nur zu einer ihm gemäßen Freiheit gelangte, erschien er ganz und abgeschlossen, völlig im antiken Sinne.“¹⁴⁷ Winckelmanns Weg gleicht in Goethes Beschreibung dem eines Helden aus Bildungsromanen. Beiden geht es darum, das eigene Subjekt auch gegen äußere Widerstände zu entwickeln,¹⁴⁸ die Anlagen des eigenen Wesens zur Entfaltung zu bringen und so – wie Pindar sagt – zu dem zu werden, was man ist.¹⁴⁹ Goethe begreift Winckelmanns Biographie als eine folgerichtige organische Entwicklung und sieht in ihr ein Prinzip am Wirken, das sich auch in Kunst und Natur entfaltet. Winckelmann wird, so betrachtet, zum Kunstwerk.

Nachahmung des Unnachahmlichen

Die *Skizzen* haben noch eine Pointe: Wenn Goethe Winckelmanns Wesen als die Wiedergeburt einer echt „antiken Natur“ darstellt, so ist damit auch erfüllt, was

¹⁴³ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 178f.

¹⁴⁴ Vgl. Schillers „Ästhetische Erziehung“, FA 8, S. 572f. Auch in Goethes „Wilhelm Meister“ (5,3), finden sich ähnliche Ausführungen. Vgl. MA 5, S. 288ff.

¹⁴⁵ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 179f.

¹⁴⁶ Ebd., S. 180.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. Jacobs: Bildungsroman, S. 230. „Erzählerische Darstellung des Wegs einer zentralen Figur durch Irrtümer und Krisen zur Selbstfindung und tätigen Integration in die Gesellschaft.“

¹⁴⁹ Vgl. Pindar, II. Pythische Ode, 72, S. 98.

Winckelmann selbst als den einzigen Weg, unnachahmlich zu werden, beschrieben hat, nämlich die Nachahmung der Alten. Diese aber geschieht nicht in mimetisch exakter Art und Weise, sondern ideal, genau so also, wie der Text selbst es vorführt, indem er aus Winckelmann, dem Menschen, Winkelmann oder auch W., die Figur, macht. Als Figur Goethes ist Winckelmann so die vollkommene Nachahmung des Wesens und der Kunst der Alten; ‚Winkelmann‘ ist die Nachahmung dessen, was Winckelmann als unnachahmlich bezeichnet hatte.

Die 24 Abschnitte der *Skizzen* beleuchten auf den ersten Blick zwar hauptsächlich das Leben Winckelmanns; letztlich enthalten sie aber auch eine ästhetische Theorie – und zwar weniger in Form eines theoretischen, als vielmehr in der eines literarischen Textes, in dem Winckelmann nicht seiner Wirklichkeit, sondern seiner „Idee“ nach gezeigt wird. Goethe kommt es darauf an, den inneren Kern seines Wesens zur Anschauung zu bringen, und dabei ist es bedeutungslos, dass eine solche Darstellung „um 1800 jedoch nur um den Preis der Verschiebung und Verdrängung des Historischen“¹⁵⁰ glücken konnte.

Der „Mangel an konkreter lebendiger Ausgestaltung“ und das Aussparen der „unregelmäßigen und schwachen Züge des Winckelmannscharakters“ ist weniger Zeuge „unwillkürlicher Zensur“¹⁵¹, wie Angelika Jacobs meint, als vielmehr Ausdruck eines bewussten Gestaltungswillens.

Goethe selbst hat seinen Text im Rückblick mit Schillers Ableben in Verbindung gebracht und es in den „Tag- und Jahres-Heften“ für 1805 so dargestellt, als sei seine Arbeit erst nach seines Freundes Tod entstanden. Richtig ist das nicht, wie ein Brief an Schiller vom 20. April 1805 beweist: „Die drei Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns sind gestern abgegangen. Ich weiß nicht welcher Maler oder Dilettant unter ein Gemälde schrieb in doloribus pinxit. Diese Unterschrift möchte zu meiner Gegenwärtigen Arbeit wohl passen.“¹⁵² „Winkelmann und sein Jahrhundert“ war also bereits vollendet, als Schiller am 9. Mai starb. Goethes späterer Bericht, der zwischen Schillers Tod und der Entstehung des Textes eine Verbindung herstellt, mag bei der Frage seiner Datierung auf einem simplen Erinnerungsfehler beruhen, was bei einem

¹⁵⁰ Jacobs: *Empfindliches Gleichgewicht*, S. 105f.

¹⁵¹ Ebd. S. 112.

¹⁵² MA 8.I, S. 999. (Goethe an Schiller am 20.4.1805).

Abstand von fast 20 Jahren zwischen Ereignis und schriftlicher Fixierung durchaus vorstellbar ist.

Vielleicht weicht er von der faktischen Wirklichkeit aber auch darum ab, weil er – um es mit dem Begriffspaar aus der Einleitung zu den „Propyläen“ zu sagen – keine „Naturwirklichkeit“ darstellen, sondern eine tiefere „Kunstwahrheit“ ans Licht bringen wollte.¹⁵³ In den „Tag- und Jahresheften“ schildert Goethe seinen jämmerlichen Zustand nach Schillers Tod und vor allem nach seinem eigenen Scheitern an dem Vorhaben, das Drama „Demetrius“, das Schiller als Fragment hinterlassen hatte, zu vollenden.

„[I]ch darf noch jetzt nicht an den Zustand denken in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst entsagt [...], so war ich in traurigster Einsamkeit befangen. Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand“.

Seine Arbeit an der „Farbenlehre“ und an „Rameau’s Neffen“ erinnern Goethe an Schiller, der beide Projekte noch begleitet hatte,

„und so wirkte seine Freundschaft vom Todtenreiche aus noch fort, als die meinige unter die Lebendigen sich gebannt sah. Die einsame Thätigkeit muß ich auf einen andern Gegenstand werfen. Winkelmanns Briefe, die mir zugekommen waren, veranlaßten mich über diesen herrlichen längst vermißten Mann zu denken, und was ich über ihn seit so vielen Jahren im Geist und Gemüth herumgetragen ins Enge zu bringen. Manche Freunde waren schon früher zu Beyträgen aufgefordert, ja Schiller hatte versprochen nach seiner Weise Theil zu nehmen.“¹⁵⁴

Wenn später „theilnehmende Freunde Schillers Monument in Weimar vermißten“, so „mußt ich“, schreibt Goethe, „still bey mir lächeln [...]; mich wollte fort und fort bedünken, als hätt’ ich ihm und unserm Zusammenseyn das erfreulichste stiften können.“¹⁵⁵ War der Plan, Schillers „Demetrius“ zu vollenden, auch gescheitert, so kam „Winkelmann und sein Jahrhundert“ doch zustande. Dem „Zusammenseyn“ Goethes mit Schiller ist damit durchaus ein „Monument“ gesetzt.¹⁵⁶

„Winkelmann und sein Jahrhundert“ ist weniger eine Kampfschrift gegen die Romantik, als vielmehr ein kunstvoller Text, der – Abschluss und Resümee einer mit Schillers Tod zu Ende gegangenen Phase – zentrale ästhetische Positionen beider Autoren in poetischer Form noch einmal bündelt. „Die Wahlverwandtschaften“ und

¹⁵³ MA 6.2, S. 20.

¹⁵⁴ Goethe FA 17, S. 142f.

¹⁵⁵ Ebd. S. 143.

¹⁵⁶ Katharina Mommsen deutet „Winkelmann und sein Jahrhundert“ überzeugend als ein solches „Monument“. Vgl. S. 169ff.

„Wilhelm Meisters Wanderjahre“, der „West-östliche Divan“ und der zweite Teil des „Faust“ gehorchen anderen ästhetischen Paradigmen als denen, die, von Schiller und Goethe auf je eigene Art aus Winckelmanns Werk abgeleitet, für das Jahrzehnt ihrer Zusammenarbeit angestrebt worden waren. Nicht anders als Winckelmann selbst, haben auch Schiller und Goethe erfüllt, was letzterer in seinem Aufsatz „Antik und Modern“ forderte: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's.“¹⁵⁷

Auf eigene Art ein Grieche zu sein, in Schillers Worten heißt das, „gleichsam von innen heraus und auf rationalem Wege ein Griechenland“ zu gebären, um über den Umweg der „Denkkraft“, also der Reflexion, zu einem „große[n] Styl“¹⁵⁸ zu gelangen, der, pointiert gesagt, in der „Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen“¹⁵⁹ liegt. Goethe selbst hat, wie erwähnt, in seinem Aufsatz „Literarischer Sanscülotismus“ darauf hingewiesen, dass durch die Orientierung an bestimmten Vorbildern „eine Art von unsichtbarer Schule entstanden“ sei, die es den Dichtern seiner Zeit erlaubt habe, „zu einem reinen, dem Gegenstande angemessenen Styl“¹⁶⁰ zu gelangen. Er hat sich, wie dargelegt, vornehmlich an den Idealen orientiert, die Johann Joachim Winckelmann in seinen Beschreibungen antiker Kunstwerke entwickelt hat und die Goethe und Schiller auf je eigene Art aufgegriffen und von der bildenden Kunst auf die Literatur übertragen haben. Thomas Manns in der Einleitung zitierte Frage, ob die „Klassik“ eine „bewußte und programmatische literarische Schule“¹⁶¹ gewesen sei, lässt sich im Hinblick auf die gemeinsame Stilbemühung Goethes und Schillers während des Jahrzehnts ihrer Freundschaft von 1795 bis 1805 durchaus bejahen.

Dass beiden Autoren, wie Catharina Goethe bereits 1807 prophezeit hat, wirklich schon bald als „Classische Schriftsteller“ betrachtet wurden, welche „die Professoren [...] zergliedern, auslegen, der Jugend einbläuen“¹⁶², ist wesentlich durch ein „Formideal“ begünstigt worden, das sich, wie immer wieder bemerkt wurde, „an der

¹⁵⁷ MA II.2, S. 501.

¹⁵⁸ Schiller an Goethe am 23. August 1794. MA 8.1, S. 14.

¹⁵⁹ Schiller: Über Matthissons Gedichte. FA 8, S. 1021.

¹⁶⁰ MA 4.2, S. 19.

¹⁶¹ Thomas Mann an Fritz Strich, 9.1.1938. In: Thomas Mann: Briefe II 1937-1947. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt/Main 1979. S. 43f.

¹⁶² Catharina Goethe am 25.12.1807 an Johann Wolfgang Goethe. Zitiert nach: Frauengestalten. Ein historisches Hilfsbuch, gewidmet der Schule und dem Hause. Zusammengestellt von L. Wittenzwey. Berlin/Heidelberg 1898. Hier S. 137.

Antike“¹⁶³ orientiert. Die „Neigung zum Klassizismus, zu klassischen Stoffen und Formen“ bildet „traditionell in der Literaturgeschichte“¹⁶⁴ ein zentrales Merkmal der Epoche der Klassik. Sie strebe „zur Norm, zum Wesenhaft-Typischen, und eben dies verbindet sie zutiefst der griech. Antike“¹⁶⁵, wie Herbert Cysarz 1927 festhält. Solche Formulierungen verdunkeln indes, dass die Rückbinung an die Antike im Werk Goethes und Schillers aufs engste mit der Rezeption und Adaptation Winckelmannscher Begrifflichkeiten verknüpft ist.

¹⁶³ Literatur Brockhaus, Bd. 4, S. 411.

¹⁶⁴ Schulz (2003), S. 83.

¹⁶⁵ Cysarz (1927), S. 96.

C. Übers Weimarische Gehege hinaustragen

Wie aus der Arbeitsgemeinschaft zweier in einer deutschen Provinzstadt lebender Autoren, deren Stilideal sich wesentlich an Winckelmanns Vorstellungen der antiken Kunst orientierte, eine Epoche geformt wurde, die lange Zeit als Gipfel der deutschsprachigen Literatur überhaupt betrachtet wurde, ist häufig beschrieben worden und muss hier nicht im Detail nachgezeichnet werden.¹ Die in der Einleitung bereits zitierte Frage Thomas Manns, ob die „Klassiker‘ (Goethe und Schiller) sich Klassiker genannt“ hätten, oder ob „Klassik‘ und ‚Klassiker‘ *nachträgliche, historische* Bezeichnungen“² seien, kann also eindeutig beantwortet werden: Klassik ist ein Phänomen der Rezeption, eine Kategorie, die *post festum* von der Literaturgeschichtsschreibung gebildet wurde.

Dass die Klassik – anders als in den meisten Literaturgeschichten und Schulbüchern zu lesen – nicht mit Goethes Italienreise 1786 beginnt, sondern in den Jahren 1835–1842 „ihren Anfang nahm“, wie Peter Ensberg und Jürgen Kost vorschlugen, ist darum durchaus schlüssig. Denn in dieser Zeit publizierte Gervinus seine „Geschichte der deutschen Literatur“, und in ihr wurden „Goethe und Schiller als Dioskuren“ dargestellt, als „einander ergänzende Komplemente, die erst in ihrer Dualität die Gänze des deutschen Nationalcharakters erfahrbar“ gemacht hätten.³ Sein Entwurf blieb „bis weit ins 20. Jahrhundert hinein virulent“⁴.

Da es Klassik als festes, unveränderliches Objekt nicht gibt, da Klassik immer eine retrospektive Konstruktion ist, gilt für sie als Teil der Literaturgeschichte in noch höherem Maße, was für alle Geschichte gilt: „history is nothing but the re-enactment of past thought in the historian’s mind.“⁵ Hans Robert Jauß hat darum versucht, „den rezeptionsästhetischen Entwurf einer Literaturgeschichte“ zu begründen, die den „historischen Standort des gegenwärtigen Betrachters, alias Literaturhistorikers,

¹ Vgl. Ansel, Michael: G. G. Gervinus’ Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen: Nationbildung auf literaturgeschichtlicher Grundlage. Bern 1990. Dazu auch Schulz (2003), S. 69ff.

² Thomas Mann an Fritz Strich, 9.1.1938. In: Thomas Mann. Briefe II 1937–1947. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt/Main 1979. S. 43f.

³ Ensberg (Hg.), S. 8.

⁴ Ebd., S. 9.

⁵ Collingwood: The idea of history, S. 228.

einschließen muß.“⁶ Dabei geht Jauß von der formalistischen Theorie einer ‚literarischen Evolution‘ aus, die er „rezeptionsästhetisch auf die Dimension geschichtlicher Erfahrung“⁷ öffnen will. Jauß versteht ein „neues Werk“ als eine „Antwort“ auf ein von älteren Werken der Literatur „hinterlassene[s] Problem“⁸.

Eignet sich Hans Robert Jauß' rezeptionsästhetischer Ansatz nicht auch für eine genauere historische Profilierung der Literaturgeschichte selbst, sofern sie als eine Art von kollektivem Werk verstanden wird, in dem die Beschreibung einer Epoche gleichsam ein Kapitel darstellt? Als ein Phänomen der Rezeptionsästhetik antwortet ein Epochenkonstrukt dann auf die Anforderungen und Probleme der Zeit, in der es geschaffen wird, weshalb die Definitions- und Beschreibungsversuche, die im Laufe von gut 150 Jahren unternommen wurden, erheblich divergieren. Jede Zeit entwirft ihre eigene Klassik.

Gervinus' Beschreibung folgt dabei ohne Zweifel politischen Maßgaben: „Der Wettkampf der Kunst“ sei, so ist in seiner Literaturgeschichte zu lesen, durch Goethe und Schiller „vollendet“. Seine Schlussfolgerung ist daher klar: „jetzt sollten wir uns das andere Ziel stecken, das noch kein Schütze bei uns getroffen hat, ob uns auch da Apollon den Ruhm gewährt, den er uns dort nicht versagte.“⁹ Nichts anderes konnte damit gemeint sein als die „Schaffung eines demokratischen Nationalstaates“¹⁰.

Wenn Gervinus Goethe und Schiller in den Dienst der demokratischen Sache stellte, so wurde die Klassik später zur Legitimation bald des Kommunismus und bald auch des Nationalsozialismus gebraucht, wobei die Grenzen zwischen einer zeittypischen Perspektive auf das Phänomen der Klassik und bewusstem Missbrauch nur schwer auszumachen sind. Die Sicht auf den ‚Deutschen Goethe‘ etwa, die in ihm vor allem nach 1935 den „Gegenaufklärer, Nationalist, Kriegsbefürworter, ‚Judenfeind‘ und Geheimbundgegner“ wahrnahm, wurde, wie W. Daniel Wilson nachweist, keineswegs nur von „ungebildete[n] Fanatikern“ geteilt, sondern durchaus auch von

⁶ Jauß. In: Warning (Hg.), S. 142.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 143.

⁹ Gervinus, Bd. 1, S. 8.

¹⁰ Ensberg (Hg.), S. 8.

„intelligente[n] Menschen, die Goethes Leben und Werk sehr gut kannten.“¹¹ Und was für den ‚braunen Goethe‘ gilt, gilt für den ‚roten Goethe‘ nicht minder.

Begreift man Klassik als retrospektives Konstrukt und gewissermaßen als ein kollektives Werk der Literaturgeschichtsschreibung, so verliert die Frage, welches *fundamentum in re* historische Epochendefinitionen aus heutiger Perspektive haben, an Bedeutung. Ergiebiger scheint die Überlegung, auf welches Problem ein Epochenkonstrukt reagierte und welche Funktion es hatten.

Hier soll anhand einiger Beispiele untersucht werden, wie die unmittelbare Nachkriegszeit Klassik zu beschreiben versuchte und auf welches Problem die Literaturgeschichte damit reagierte. Um zeigen zu können, wie und warum das Verständnis von Klassik sich im Laufe der Jahre wandelte, ist es nötig, den Blick zunächst auf die Forschung der späten 1920er Jahre zu richten. So können die Beschreibungsversuche der 1950er Jahre genauer konturiert werden. Wie dieses Klassiker-Bild sich in der editorischen Praxis niederschlug, wird in einem zweiten Schritt exemplarisch anhand der Schiller-Ausgabe untersucht, die Reinhard Buchwald für den Insel-Verlag besorgt hat. Diese Auswahl bietet sich an, weil Buchwald einerseits am literaturwissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit durch mehrere einschlägige Beiträge beteiligt war und andererseits als Mitarbeiter des Insel-Verlages seine Editionsprinzipien selbst dargelegt hat. Im abschließenden Kapitel stehen drei öffentlich geführte Debatten der Nachkriegszeit im Fokus, die sich im weiteren Sinne mit der Frage befassen, welche Funktion den Klassikern im damaligen Deutschland zukommen sollte. Da es nach 1945 eine besonders ausgeprägte Hinwendung zu Goethe gab, der als Repräsentant des ‚anderen‘ Deutschland, ja als Repräsentant des Abendlandes schlechthin galt,¹² liegt es nahe, die Diskussionen in den Blick zu nehmen, die sich an ihm entzündeten: Die Debatte um den Wiederaufbau des im Krieg zerstörten Geburtshauses des Dichters in Frankfurt, die Rede von Karl Jaspers zur Verleihung des Goethe-Preises im Jahr 1947 und schließlich die Auseinandersetzung um Thomas Manns Beiträge zum Goethe-Jahr 1949.

¹¹ Wilson (2018), S. 9.

¹² Vgl. Mandelkow (1989), S. 137.

I. Wissenschaft

I. Klassiker in den 1920er Jahren

Die Frage, was ein Klassiker sei, kann im Jahre 1927 mit dem von Herbert Cysarz geschriebenen Artikel des „Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte“ noch verhältnismäßig einfach beantwortet werden. Klassiker, das sind entweder „die kanonischen Vorbilder der antiken Literatur“, auf die der Begriff eigentlich „gemünzt“ war, oder aber „seit der Apotheose der Goethe-Zeit“ ein paar „einzelne benachbarte Vertreter dt. Poesie“, die man „bislang nach Herkommen und Brauch“ mit der „Majestät des Titels ‚Klassiker‘“ auszeichnete.¹ Die Autoren, denen „die literarische Konvention [...] jenes Prädikat des Großen“ verleiht, sind rasch aufgezählt: Klopstock, Herder, Wieland, Goethe und Schiller. Sie sind „Welt- und Epochenschöpfer zugleich, Urbilder dt. Menschentums und Pfeiler eines fast zum Mythos gewordenen Heldenzeitalters dt. Geistes“.² Klassiker sind also, cum grano salis, die Dichter der deutschen Klassik, die zur Goethe-Zeit vor allem in Weimar angesiedelt sind.

Cysarz grenzt Kleist, Hölderlin und Grillparzer dezidiert davob ab, sei doch „ihr Wirken nicht vollkommen prototypisch“. Klassik kann sich demnach nicht nur rein zeitlich konstituieren. Vielmehr müssen über einen „historischen Funktionsbegriff“ hinaus bestimmte Merkmale, bestimmte Charakteristika erfüllt sein. Alle Klassiker, die Cysarz aufführt, seien „Träger individuellen Loses und Erfüller menschlicher Ziele, Söhne dt. Erde und Lehrer des Menschengeschlechts, Diener an zeitentrücktem Werk und Vollender weiträumigster Entwicklungen!“ Grillparzer und Kleist mangle gerade diese „Koinzidenz“, weshalb sie eben keine Klassiker seien.³

Abgesehen von diesem kleinen Kreis von Weimarer Klassikern gibt es laut Cysarz in der deutschen Literatur nur noch „einen vergleichbaren olympischen Bund“, nämlich den von Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg und Walter von der Vogelweide, womit Cysarz das Konstrukt

¹ Cysarz: Klassik. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte 1927, S. 100f.

² Ebd.

³ Ebd.

einer Mittelhochdeutschen Klassik wiedergibt, wie es zuerst im 19. Jahrhundert von August Vilmer in der „Geschichte der National-Litteratur“ etabliert worden ist.⁴

Das Spezifische der deutschen Klassik umreißt Cysarz am Ende seines Artikels nur knapp. Demnach hat Klassik

„nicht bloß literarischen Charakter: Die Sendung, Nationales und Christliches und Antikisches in Kampf und Ausgleich zu führen, ist hier tiefer erfaßt und härter umrungen worden als irgend anderswo. Hier geht es nicht bloß um den Höhepunkt eines ‚art‘ oder ‚arte‘, vielmehr um ein sinnlich-sittliches Ganzes, in dem sämtliche menschliche Kräfte unter der Vorherrschaft der musischen vervollkommenet und veredelt werden. Der Kanon der nationalen Ästhetik ist nicht abzulösen von dem der nationalen Ethik.“⁵

Wenn deutsche Klassiker also ganz einfach jene Dichter sind, die einer deutschen Klassik angehören, so ist es, will man die Eigenart dieser Autoren verstehen, notwendig, sich die Charakteristika der Klassik vor Augen zu führen, wie man sie in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts verstand.

⁴ Vgl. dazu Voßkamp (2009), S. 9.

⁵ Cysarz (1927), S. 101.

2. Klassik in den 1920er Jahren

Die literaturwissenschaftliche Forschung, die Cysarz in seinem Artikel bündelt, setzt einen „substantialistischen Begriff des Klassischen“ voraus und bemüht sich, „zu einer wissenschaftlich vertretbaren ‚Wesensbestimmung‘“⁶ des Klassischen zu gelangen. Der Akzent der Forschung liegt darauf, die Substanz des Klassischen zu bestimmen; Rezeptionsphänomene werden bei Cysarz zwar angedeutet (so etwa, wenn angemerkt wird, dass der Titel eines Klassikers nach „Herkommen und Brauch“ vergeben werde oder wenn von der „literarische[n] Konvention“ die Rede ist, die einzelnen Autoren das „Prädikat des Großen“ verleihen⁷), insgesamt aber wird die Epoche der Klassik nicht als „Rezeptionsphänomen in seiner Wirkung als Kanonisierungsproblem ex post“ beschrieben. Vielmehr werden „die als Klassik charakterisierten Objektbereiche“⁸ untersucht.

Dies geschieht in den 1920er Jahren vorwiegend unter einer geistesgeschichtlichen Perspektive, wie sie etwa von Friedrich Gundolf, Rudolf Unger, Oskar Walzel, aber auch von Fritz Strich, Hermann August Korff und Herbert Cysarz selbst vertreten wurde.⁹ Dabei ist ‚Geistesgeschichte‘ keine „einheitliche, präzise abgrenzbare Forschungsrichtung“, sondern vielmehr „in sich selbst inhomogen“¹⁰. Als verbindendes Element kann jedoch die gemeinsame „Negation jenes vielgeschmähten ‚Positivismus‘ oder ‚Philologismus‘ (Unger) zumal des 19. Jahrhunderts“¹¹ betrachtet werden. Cysarz hat in seiner Biographie „Vielfelderwirtschaft“ die „literaturwissenschaftliche[] Situation der 1920er Jahre“ in „Umblicken, die ihresgleichen suchen“, wie es noch in einer Rezension aus dem Jahr 1977 heißt¹², selbst dargestellt. Er schildert die „positivistischen Philologen und Editoren, Biographen und Entwicklungsforscher[] als Wissenschaftler, die „zunächst in erreichbarer Vollständigkeit die sprachlichen und dokumentarischen Grundlagen sicherten. Sie

⁶ Horst Thomé: *Klassiker/Klassik*. In: RLW, Bd. II, S. 269.

⁷ Vgl. Cysarz (1927), S. 100f.

⁸ Voßkamp (1993), S. 5.

⁹ Vgl. dazu die Beiträge in: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910–1925*. Hg. v. Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt/Main 1993.

¹⁰ Rainer Kolk: *Reflexionsformel und Ethikangebot*. Zum Beitrag von Max Wehrli. In: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910–1925*. Hg. v. Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt/Main 1993. Hier S. 39.

¹¹ Ebd.

¹² Klaus-Jürgen Grundner. Rezension zu: Herbert Cysarz: *Vielfelderwirtschaft*. In: *Kritische Blätter*. Hg. v. Joachim Günter. Heft 2. 1977. Hier S. 397.

wollten meist etwas Unwiderlegliches herausbekommen“, wohingegen die geistesgeschichtlich orientierten Darstellungen etwa von Walzel, Gundolf oder Strich „reichere Einsätze der Stil- und Gattungslehre, der Interpretation“¹³ bereitgestellt hätten. Diese „geistesgeschichtliche Wende“ in der deutschen Literaturwissenschaft¹⁴, also die Ablösung einer positivistisch ausgerichteten Forschung, wie sie exemplarisch von Wilhelm Scherer vertreten wurde,¹⁵ durch geistesgeschichtlich geprägte Ansätze¹⁶, wie Cysarz sie skizziert, fällt mit dem seit den 1920er Jahren verstärkten Bemühen der Geisteswissenschaften zusammen, „ihre Stellung zu profilieren“ und sich gegenüber einer mächtiger werdenden Naturwissenschaft zu behaupten.¹⁷

Geistesgeschichte will nicht nur „Kenntnisse über Gegenstände und Methoden vermitteln, sondern Charakterbildung, Erziehung auch für das einzelne Individuum befördern“¹⁸, sie will sich, wie Rainer Kolk ausführt, als „Ethikangebot“ profilieren.¹⁹ Es versteht sich, dass die Klassik diesem Anliegen besonders entgegenkommt, stellt der „ideengeschichtliche[] Grundtext“ dieser Epoche doch gerade Werte wie Bildung und Humanität als zentral dar.²⁰ So kann es nicht verwundern, dass die geistesgeschichtliche Forschung sich immer wieder an der Epoche der Klassik abarbeitete. Nicht nur Rudolf Unger gibt mit seinen Beiträgen „ein Beispiel der geisteswissenschaftlichen Methode und ihres fruchtbarsten Gegenstandes, der

¹³ Cysarz: Vielfelderwirtschaft, S. 38ff.

¹⁴ Rosenberg, S. 35.

¹⁵ Zu Wilhelm Scherer vgl. Hans-Harald Müller: Wilhelm Scherer. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Portraits. Hg. v. Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke. Berlin/New York 2000. S. 107ff. Darin auch ein Kapitel zu Gundolf, S. 162ff. Vgl. dazu auch Holger Dainats ausführliche Darstellung „Von der Neueren deutschen Literaturgeschichte zur Literaturwissenschaft“. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. Stuttgart/Weimar 1994. Hier S. 494ff.

¹⁶ Rosenberg nennt zum einen Gundolfs „Shakespeare und der deutsche Geist“ (1911), zum anderen Ungers „Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert“ als „Marksteine“ dieser von ihm beschriebenen Wende. Vgl. S. 34ff.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 41f. Dazu hat sich auch Cysarz wiederholt geäußert. Vgl. „Der Lebensbegriff der deutschen Geisteswissenschaft. In: Österreichische Rundschau 19, 1923, S. 1085ff. Cysarz fordert, „sich zu erziehen und zu erhöhen“. Er spricht vom „ethische[n] Imperativ in aller Wissenschaft“. S. 1105.

¹⁹ Rainer Kolk: Reflexionsformel und Ethikangebot. Zum Beitrag von Max Wehrli In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910–1925. Hg. v. Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt/Main 1993. Hier S. 39.

²⁰ Vgl. Conrad Wiedmann: Deutsche Klassik und nationale Identität. Eine Revision der Sonderwegs-Frage. In: Klassik im Vergleich. Hg. v. Wilhelm Voßkamp. Stuttgart/Weimar 1993. Hier S. 541ff.

deutschen Klassik“²¹, sondern auch die einschlägigen Arbeiten von Fritz Strich und Hermann August Korff. „Fritz Strichs Konfrontation klassischen und romantischen Geistes“ nennt Cysarz noch in seiner Autobiographie „Vielfelderwirtschaft“ von 1976 in Abgrenzung zu den Arbeiten Ungers ein „Vorbild umgreifenderer Über- und Zusammenschau“, zwar „weniger philologisch fundiert, doch auf umsichtiger Auswertung des dichterischen Potentials beruhend“²². Ohne auf Unterschiede der Herkunft, des Werdeganges oder der Denkmuster auch nur hinzuweisen, führt Cysarz seine Aufzählung geistesgeschichtlicher Untersuchungen unmittelbar mit Korffs Beitrag fort: „Durch nahezu vier Jahrzehnte ist das Werden und Erscheinen von H.A. Korffs ‚Geist der Goethezeit‘ fortgeschritten, ebenso unbeirrt durch das dritte Reich wie durch die Verhältnisse nach 1945, unter denen Korff ebenfalls ununterbrochen bis in die 1950er Jahre in Leipzig gewirkt hat.“²³ Da Cysarz beide Ansätze – den von Strich wie den Korffschen – in seinem Lexikonartikel von 1927 als grundlegend „zur Erkenntnis der Kategorie Klassisch“²⁴ anführt, gilt es zunächst, sich die Kerngedanken dieser Arbeiten zu vergegenwärtigen, um dann weiterhin den bündelnden Ausführungen Cysarz’ zu folgen.

2.1 Fritz Strich: „Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit“²⁵

Fritz Strich, 1882 in Königsberg geboren, wurde nach seinem Studium der Deutschen Literaturgeschichte, der Philosophie und Kunstgeschichte in Berlin,²⁶ Freiburg und Bonn 1905 in München bei Franz Muncker mit einer Arbeit über Grillparzers Ästhetik

²¹ Max Wehrli: Was ist/war Geistesgeschichte? In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910-1925. Hg. v. Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt/Main 1993, S. 30.

²² Cysarz: Vielfelderwirtschaft, S. 41.

²³ Ebd.

²⁴ Cysarz (1927), S. 199. Er bezieht sich auf die 2. Auflage von Strichs „Klassik und Romantik“ (1924) und auf den I. Band von Korffs „Geist der Goethezeit. Sturm und Drang“, Leipzig 1923.

²⁵ I. Auflage, München 1922, 5. Auflage, Bern 1962. Ich zitiere nach der 2. Auflage von 1924.

²⁶ Dort hörte er unter anderem Heinrich Wölfflin. Strich nahm später (wie auch Oskar Walzel) für sich in Anspruch, den Barock-Begriff von der Kunstgeschichte auf die Literatur übertragen zu haben. Vgl. Fritz Strich: Die Übertragung des Barock-Begriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung (1956). In: Wilfried Barner (Hg.): Der literarische Barockbegriff. Darmstadt 1975. Vgl dazu die Ausführung von Rainer Rosenberg: Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft. Berlin 2003. S. 141ff.

promoviert.²⁷ Fünf Jahre später legte er, ebenfalls bei Muncker, seine Habilitation über „Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Richard Wagner“ vor, die Muncker, selbst ein Schüler Bernays, in „einem sehr ausführlichen Gutachten als Beweis für ‚scharfen, philologisch geschulten Verstand und sorgsam prüfende Kritik‘ wertete“²⁸, woraufhin Strich zunächst Privatdozent, ab 1916 nichtplanmäßiger außerordentlicher Professor wurde. Dass Strich trotz seines „unbestrittenen Prestiges“, das er sich vor allem mit „dem stiltypologischen Standardwerk Deutsche Klassik und Romantik“ erworben hatte, in München keinen Lehrstuhl erhielt und sich 1929 ins „vergleichsweise provinzielle Bern fortwählen liess“, mag, wie Julian Schütt vermutet, ebenso an seinem „Bekenntnis zum demokratischen Deutschland“²⁹ gelegen haben wie an seiner „jüdischen Herkunft“.³⁰ In der Schweiz überlebte Strich den Zweiten Weltkrieg. Er lehrte bis 1953 und starb zehn Jahre später in Bern.

Fünf Auflagen hat seine Monographie „Klassik und Romantik“ bis zu seinem Tod erreicht. Im Vorwort zur vierten, 1949 erschienenen Ausgabe gibt Strich zu erkennen, dass sich sein „eigener Standpunkt seit 1929 nicht unwesentlich gewandelt“ habe, was nicht nur daran liege, dass er „um zwanzig Jahre älter wurde“, sondern vor allem daran, „daß die Geschichte dieser zwanzig Jahre so furchtbare Erfahrungen mit sich brachte.“³¹ Verändert habe sich vor allem seine Auffassung der Romantik, denn „die Entwicklung der Geschichte“ habe dazu geführt, „in der deutschen Romantik eine der großen Gefahren zu erkennen, die dann wirklich zu dem über die Welt hereingebrochenen Unheil führten.“³² Wie Manfred Jurgensen ausführt, steht die Neuauflage von „Klassik und Romantik“ inhaltlich und methodologisch zu „den im

²⁷ Die biographischen Angaben sind entnommen: Barbara Pohast: Fritz Strich. In: Internationales Germanistenlexikon 1800–1950. Hg. von Christoph König. Bd. 3. Berlin/New York 2003. Hier S. 1833f.

²⁸ Bonk, S. 63. Dort auch Ausführlicheres zu Franz Muncker, S. 60ff.

²⁹ Julian Schütt: Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalismus. Zürich 1996. Schütt beschreibt die politische Entwicklung Strichs als ein langsames Nachvollziehen Thomas Mannscher Positionen, mit dem Strich tatsächlich schon früh brieflich in Kontakt stand. Vgl. S. 39ff.

³⁰ Schütt, S. 39. Ähnlich argumentiert auch Holger Dainat. „Die Ausgrenzungs- und Vernichtungspolitik, die Kontrollmechanismen und die politische Disziplinierung vor allem des Nachwuchses zeigen Wirkung: Schon die Idee, einen Fritz Strich [...] in einem Berufungsgutachten auch nur in Erwägung zu ziehen, erscheint völlig abwegig. In: Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus. Hg. v. Holger Dainat und Lutz Danneberg. Tübingen 2003. Hier S. 85.

³¹ Strich (1949), Einleitung.

³² Ebd. Wenn Schütt nachweist, dass Strichs ‚Demokratisierung‘ in den 1920er Jahren als ein Nachvollzug Thomas Mannscher Positionen gedeutet werden kann, so lässt sich für seine neue Beurteilung der Romantik vielleicht ähnliches sagen. 1949 lag das Erscheinen des „Faustus“ gerade einmal zwei Jahre zurück.

Vorwort geäußerten Bedenken in wunderlichem Widerspruch“, geht seine Betrachtung doch nach wie vor „jeder konkret historischen Fragestellung aus dem Weg, indem sie Geschichte selbst ästhetisiert und enthistorisiert.“³³

Darin ist Strich aber kein Einzelfall, ist es doch gerade typisch für geistesgeschichtliche Verfahren, Literaturgeschichte „auf den Prozeß der Ideengeschichte und auf die historische Abfolge der Werke als Geschichte des ‚Geistes‘“ zu verengen, ohne dabei „historisch-soziale Bedingungen und Funktionen genauer zu berücksichtigen.“³⁴ So werden eben auch in Strichs Darstellung „Geschichte, Geist und Dichtung [...] programmatisch enthistorisiert.“³⁵

In der Einleitung zu seiner Monographie geht Strich davon aus, dass es „in der Geschichte des Geistes etwas geben [muss], was nicht vergeht, sondern immer zur Auferstehung bereit ist“, da es so etwas wie „Grundströmungen unter aller strömenden Verwandlung“³⁶ gibt, um so auf „stilgeschichtlicher Basis ontologische *Grundbegriffe* zu bestimmen.“³⁷ Stilgeschichte und Geistesgeschichte fallen für Strich in eins, da sich im Stil der sich wandelnde Geist niederschlägt. „Die Geschichtswissenschaft also“, schreibt Strich, „welche den Gestaltenwandel des Geistes darstellen möchte, ist Stilgeschichte“.³⁸ Strichs Grundbegriffe verstehen sich als „geistige Offenbarungen des Menschen.“³⁹ Bisher habe man „als letzten Wesenskern“ des Menschen eine „immer wiederkehrende Spaltung des menschlichen Geistes in zwei Richtungen“ angenommen. Strich will hinter diese Dichotomie zurück und „einen obersten Grundbegriff geben, der das ganze Wesen des Geistes umfaßt“.⁴⁰ Dieser „oberste Grundbegriff menschlicher Kultur“ heißt für ihn „Ewigkeit“. Denn der Mensch, tief von der Erfahrung des eigenen Todes getroffen, sucht Verewigung, er sucht etwas, „das in sich selbst so notwendig ist, daß es notwendig dauern muß. Denn das ist das Wesen eines Wertes, daß er nicht nur ist, sondern sein muß und also kein Ende kennen

³³ Jurgensen, S. 145.

³⁴ Wilhelm Voßkamp: Probleme und Aufgaben einer sozialgeschichtlich orientierten Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. In: Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Bd. I. Hg. v. Bernhard Fabian und Wilhelm Schmidt-Biggemann. Nendeln 1978. Hier S. 53.

³⁵ Jurgensen, S. 157.

³⁶ Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Zweite vermehrte Auflage. München 1924. S. 2.

³⁷ Jurgensen, S. 147.

³⁸ Strich (1949), S. 20.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Strich (1924), S. 3.

kann.“ Religion, Philosophie, Kunst und Staat haben darum „alle diesen Sinn und dieses Ziel: Verewigung“⁴¹.

Strich führt nun „zwei Möglichkeiten der Dauer“ an: eben „Vollendung und Unendlichkeit“. Das Vollendete ist ewig, weil es „seine eigene Idee verwirklicht und erfüllt“ hat, so dass es „unberührt von Wechsel und Verwandlung dauern muß.“ Ewig ist aber auch das Unendliche, denn es kann niemals enden, „weil es niemals vollendet sein kann“, sondern „immer über sich selbst und aus sich selbst heraus treibt“.⁴² Der „klassische Mensch“ (Goethe ist ein solcher par excellence) erkennt „in allem Wechsel und Wandel der Gestalten doch eben die zeitlos dauernde Gestalt, den ruhenden Pol in der Flucht der Erscheinungen, die ewige Substanz der Dinge“. Der klassische Mensch kann darum „dem Strome der Zeit das ewig ruhende Gebilde entheben und doch dem Leben, der Erfahrung, der realen Welt ganz treuer Bürger bleiben.“⁴³

Andere Geister hingegen (romantische, barocke, gotische, christliche) empfinden vor allem „die Vergänglichkeit und Endlichkeit der Zeit“, weshalb sie sich „in eine Unendlichkeit zu erlösen suchen, welche jenseits dieses Lebens und der Erfahrung, jenseits der Formen von Raum und Zeit gelegen ist.“⁴⁴

Alles, was sich nun über Klassik und Romantik sagen lässt, ist von diesem fundamentalen Unterschied abgeleitet, wie etwa die Begriffspaare Ruhe und Bewegung, Einheit und Vielheit, Klarheit und Dunkel, Erscheinung im Bilde, Andeutung im Sinnbild.⁴⁵ Auch die Opponenten Realismus und Idealismus wurzeln darin. Sie haben „eine Beziehung auf die Natur und ihr Verhältnis zur Kunst.“⁴⁶ Weil Goethe eine „zeitlose Idee in der Natur verwirklicht sah“, sei er ein Realist, wohingegen Schiller zunächst als ein Idealist erscheine, sah er doch „sein Ideal nicht in der Natur verwirklicht, sondern ihm war es eine Aufgabe, eine Forderung, die nur der freie Geist [...] erfüllt.“ Da er der Kunst aber zutraute, „das Ideal des zeitlosen Gesetzes zu verwirklichen, zur Realität zu machen“, löst sich der Gegensatz zwischen Schiller und Goethe „in eine höhere Einheit auf.“⁴⁷

⁴¹ Ebd., S. 4f.

⁴² Ebd., S. 5.

⁴³ Ebd., S. 7f.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 10.

⁴⁶ Ebd., S. 11.

⁴⁷ Ebd., S. 13.

Goethe und Schiller als eine Einheit zu betrachten, wie Strich es trotz ihrer Unterschiede ein wenig gewunden tut, ist freilich ein keineswegs neuer Gedanke. Strich führt hier eine Tradition fort, die, wie Mandelkow dargelegt hat, von Gervinus begründet wurde. Im fünften Band seiner Literaturgeschichte von 1842 findet sich das „Gründungsmanifest eines wirkungsgeschichtlichen Klassikbegriffs“, der auf dieser Synthese beruht.⁴⁸ Gervinus hebt im Kapitel „Gemeinsame Thätigkeit“ die Antithetik, die auch er selbst in den Jahren zuvor noch zwischen den beiden Dichtern konstatierte hatte, „in ein Drittes, das die entgegengesetzten Positionen übergreift“, auf.⁴⁹ Eine so synthetisierte Klassik kann dann von Strich als Realismus, „die Romantik aber als Idealismus“ bestimmt werden.⁵⁰

Diesen Gegensatz veranschaulicht seine Untersuchung, wobei der von ihm „gewählte Augenblick der Jahrhundertwende“ dafür „vielleicht der fruchtbarste“ ist. Nicht nur, weil hier die „erlauchtesten Repräsentanten“ des deutschen Geistes versammelt sind, sondern auch, weil der von Strich benannte Gegensatz jetzt „mit einer sonst nie erreichten Klarheit“ zu Tage tritt. Nicht nur im Menschen selbst, auch in der Sprache, in Rhythmus und Reim versucht Strich diese grundsätzliche Opposition nachzuweisen, indem er ‚realistische‘ und ‚idealistische‘ Texte miteinander vergleicht.

Strichs Stiltypologie ist damit dem von Gervinus begründeten Klassikbegriff aber nicht nur verpflichtet, weil Klassik als Synthese zwischen Goethe und Schiller gedacht wird, sondern auch, weil sie enthistorisiert als unpolitisch vorgestellt wird. „Der Begriff einer deutschen oder Weimarer Klassik [...] konstituiert sich [...] als werkübergreifender Begriff eines Synthesemodells in dem Augenblick, als eben dieser ‚Klassik‘ jede Aussagekraft für das gegenwärtige politisch-gesellschaftliche Leben abgesprochen und ihre Geltung auf den rein ästhetischen Bereich eingeschränkt

⁴⁸ Karl Robert Mandelkow: Wandlungen des Klassikbildes in Deutschland im Lichte der gegenwärtigen Klassikkritik. In: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Hg. v. Karl Otto Conrady. Stuttgart 1977. Hier S. 429. Bezeichnend der Satz aus Gervinus' Literaturgeschichte: „Und so durchkreuzen sich die Linien des doppelseitigen Wesens in Beiden so vielfach, daß sie uns gleichsam erst in dieser verschlungenen Gestalt ein gemeinsames Ganzes darstellen, an dem wir uns ungetrennt freuen und aufbauen sollen, wie es in der Absicht der Männer selber lag. Wer wollte zwischen Beiden wählen! wer die Grundlehre Beider [...] aus dem Auge lassen! wer möchte das Eine als das Ausschließliche preisen, da sie selbst uns auf ein Drittes weisen, das größer ist als Beide!“ Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Fünfter Theil. 3. verb. Aufl. Leipzig 1852, S. 503.

⁴⁹ Mandelkow (1977), S. 428.

⁵⁰ Strich (1924), S. 13.

wurde“.⁵¹ Strich betont (zum Beispiel in seiner Goethe-Rede von 1932) ausdrücklich, dass Goethes Werk „keine irgendwie politische Tendenz“⁵² enthalte. Strichs konsequente „Ästhetisierung und Enthistorisierung der Literatur wie der Geschichte“⁵³ steht demnach ebenfalls in einer langen Tradition. So verwundert es zunächst, dass ihm, dem seit Jahren in der Schweiz lebenden jüdischen Professor, von einem Kollegen in den 50er Jahren vorgeworfen wurde, den „Nazis – unbewusst – Stichworte geliefert zu haben, die sie gut brauchen konnten.“ Wie Julian Schütt meint, „verraten“ Strichs Typologien „formale Affinitäten zu Klischeebildern des konservativ-revolutionären Zeitgeistes“.⁵⁴ Schütt räumt allerdings ein, dass Strich sich den „veränderten politischen Gegebenheiten“ nach 1933 nicht opportunistisch angepasst habe. Vielmehr sieht er eine Art ‚innerer Emigration‘: Erst nach 1945 setzte Strich seine publizistische Tätigkeit fort. Er knüpfte „dort wieder an, wo er 1933 unterbrochen worden war“⁵⁵, etwa mit dem 1947 erschienenen Band „Der Dichter und die Zeit“, in den die oben zitierte Goethe-Rede von 1932 unverändert aufgenommen wurde, oder auch mit der Neuauflage von „Klassik und Romantik“ von 1949, die aus der im Vorwort geäußerten Einsicht, dass die schöne Literatur von der konkreten Zeitgeschichte doch nicht ganz zu trennen sei, keine weiteren Folgen zieht.

⁵¹ Mandelkow (1977), S. 434.

⁵² Fritz Strich: Goethe und unsere Zeit. In: Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen. Bern 1947. Hier S. 166.

⁵³ Schütt, S. 43.

⁵⁴ Ebd., S. 44.

⁵⁵ Ebd.

2.2 Hermann August Korff: „Geist der Goethezeit“⁵⁶

Korff, im selben Jahr wie Strich geboren und gestorben (1882–1963)⁵⁷, konnte seine wissenschaftliche Arbeit ungestört betreiben als sein jüdischer Kollege und „Geistesgeschichte in drei politischen Systemen“⁵⁸, also in der Weimarer Republik, im Nationalsozialismus und schließlich in der DDR, erforschen und lehren.⁵⁹

Dass er 1925 als Nachfolger Albert Kösters⁶⁰ nach Leipzig berufen wurde (nach einer Professur in Gießen seit 1923 und einer Privatdozentur in Frankfurt ab 1914), verdankte er nicht nur seiner bei Julius Petersen⁶¹ vorgelegten Habilitationsschrift, die 1917 unter dem leicht modifizierten Titel „Voltaire im literarischen Leben des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe“ erschien, sondern auch dem ersten Band seiner Monographie „Der Geist der Goethezeit“ von 1923, die noch in neueren Überblicksdarstellungen als ein „eindrucksvolles Zeugnis“⁶² des Paradigmas einer ideengeschichtlichen Literaturwissenschaft dargestellt wird.⁶³ Unumstritten war Korffs Berufung nach Leipzig keineswegs, bedeutete seine Ernennung doch „eine Abkehr von Traditionen der Leipziger Germanistik, die bis zu diesem Zeitpunkt an dem aus der Anfangsphase der Disziplin im 19. Jahrhundert entwickelten ‚philologisch-textkritischen Konzept‘ festgehalten hatte.“⁶⁴ Letztlich

⁵⁶ Band 1: Sturm und Drang, Leipzig 1923 (8. und letzte Auflage 1966); Band 2.1: Weltanschauung, Leipzig 1930; Band 2.2 Klassik, Leipzig 1930 (8. und letzte Auflage 1966); Band 3: Frühromantik, Leipzig 1940 (7. und letzte Auflage 1966); Band 4: Hochromantik, Leipzig 1953 (7. und letzte Auflage 1966).

⁵⁷ Die biographischen Daten entnehme ich Markus Bauer: Hermann August Korff. In: Internationales Germanistenlexikon 1800–1950. Hg. v. Christoph König. Band 2. Berlin /New York 2003. Hier S. 987.

⁵⁸ So der Untertitel des Beitrags von Ludwig Stockinger: Hermann August Korff. In: Leipziger Germanistik. Beiträge zur Fachgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Günther Öhlschläger, Hans Ulrich Schmid, Ludwig Stockinger und Dirk Werle. Berlin/Boston 2013. Hier S. 193.

⁵⁹ Vgl. dazu Anna Lux: Räume des Möglichen. Germanistik und Politik in Leipzig, Berlin und Jena (1918–1961) S. 420ff.

⁶⁰ Köster hatte noch ein „deutliches Profil als Editionsphilologe, der sich auch bei den Editionen neuerer Literatur [...] an den etablierten Methoden der klassischen und altgermanistischen Editionen ausrichtete.“ So Stockinger (2010), S. 88.

⁶¹ Zum Verhältnis von Petersen zu Korff vgl. Petra Boden: Julius Petersen. Ein Wissenschaftsmanager auf dem Philologenthron. In: Euphorion 88, 1994, S. 82ff. Besonders S. 87ff.

⁶² Ralf Klausnitzer: Institutionalisierung und Modernisierung der Literaturwissenschaft seit dem 19. Jahrhundert. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 3. Stuttgart 2007. Hier S. 97.

⁶³ Vgl. dazu: Ludwig Stockinger: Geistesgeschichte und nationale Erziehung. Hermann August Korffs literaturwissenschaftliches Konzept im Wechsel der politischen Systeme. In: Von sachlichen Romanzen und fliegenden Klassenzimmern. Literatur lehren – Literatur verstehen. Hg. v. Kurt Franz und Astrid Koopmann. Baltmannsweiler 2010. Hier S. 86.

⁶⁴ Stockinger (2013), S. 198. Zur „philologisch-textkritischen“ Tradition (nicht nur in Leipzig) vgl. Uwe Meves: Die Entstehung und frühe Entwicklung der Germanischen Philologie. In: Sylvain

entschied sich die Fakultät, die Korff wegen „mangelnder Widerstandskraft gegen wissenschaftliche Modeströmungen“⁶⁵ skeptisch gegenüberstand, doch für ihn und folgte damit selbst einem „wissenschaftlichen Trend und einer Umakzentuierung des Selbstverständnisses von der gesellschaftlichen Leistung und Funktion der Germanistik“, wie Ludwig Stockinger darlegt.⁶⁶

Diesem ‚Trend‘ entsprach Korffs Wissenschaftsstil offenbar, ohne dass er es dabei an philologischer Genauigkeit und Gelehrsamkeit hätte fehlen lassen.⁶⁷ Es ist Korff, wie er in der Einleitung zum „Geist der Goethezeit“ ausführt, um ein „tieferes Verständnis“ der „wohlbekannten Schätze der deutschen Dichtung“ zu tun, womit er sich ausdrücklich gegen „die isolierte Betrachtungsweise, das bloß katalogisierte oder impressionistische ‚Besprechen‘ der einzelnen Erscheinungsformen“ wendet. Eine solche Methodik sei der „eigentliche Grund für den vielfach beklagten Zustand unserer Literaturgeschichtsschreibung“.⁶⁸

Gedacht ist Korffs spezifische Darstellungsform, der „es nicht darauf ankommt, möglichst viel, sondern eher nicht zu viel, aber das *Wenige zusammen zu sehn* und aus einander, d.h. aus einem gemeinsamen geistesgeschichtlichen Zusammenhange heraus zu verstehen“, gedacht ist diese Form der Literaturgeschichte „nicht *nur*, aber *auch*“ für den Wissenschaftler. Sie wendet sich indes – „zwischen Wissenschaft und Leben eine mittlere Linie“ haltend – vor allem „an die gesamte bildungswillige Schicht der Nation, für die die Beschäftigung mit der klassischen Zeit des deutschen Geistes immer mehr ein lebendiges Bedürfnis geworden ist.“⁶⁹

Indem Korffs Arbeit die Entwicklung des deutschen Geistes beschreibt, liefert sie einen Beitrag zur sogenannten Deutschkunde⁷⁰ und entspricht damit „der Forderung nach Öffnung der germanistischen Literaturwissenschaft“, wie sie Mitte der 1920er

Auoux/E.F.K. Koerner u.a. (Hg.): Geschichte der Sprachwissenschaften. 2. Teilband. Berlin/New York 2001. S. 1286ff. Hier S. 1286.

⁶⁵ So das Gutachten der Fakultät. Zitiert nach Lux, S. 78.

⁶⁶ Stockinger (2013), S. 199.

⁶⁷ Die Arbeit über Voltaire hat „auf den ersten Blick das Aussehen einer vom Positivismus bestimmten Einflussforschung.“ So Stockinger (2013), S. 205.

⁶⁸ Korff: Der Geist der Goethezeit. I. Teil: Sturm und Drang. Leipzig 1923. Vorwort, S. VI.

⁶⁹ Korff (1923), Vorwort, S. V.

⁷⁰ Korff war ab 1926 Mitherausgeber der Zeitschrift „Deutschkunde“. Vgl. Stockinger (2013), S. 205. Mehr zur Zeitschrift bei Wolfgang Hegele: Literaturunterricht und literarisches Leben in Deutschland (1850–1990). Historische Darstellung. Systematische Erklärung. Würzburg 1996. Besonders S. 34ff.

Jahre vielfach erhoben wurde.⁷¹ Wie seine Habilitationsschrift genügt auch der „Geist der Goethezeit“ den „Erwartungen an die politisch-gesellschaftliche Funktion von Literaturwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts“.⁷² Wenn Korff versucht, „die wichtigsten Denkmäler einer Dichtungsepoche“ nicht einfach „am Faden loser Zeitenfolge“ aufzuzählen, sondern die als „bekannt vorausgesetzten Tatsachen an dem Faden einer Idee zu ordnen“, um so „den Geist der Goethezeit und aus diesem wiederum die großen Denkmäler unseres deutschen Schrifttums zu verstehen und verständlich zu machen“, so hält er die Methode der „Ideengeschichte“ darum für einzig angemessen, weil nur durch eine „ideengeschichtliche Betrachtung unsere klassisch-romantische Dichtung“ in ihrem Wesen „zu erleuchten ist“.⁷³

Die Affinität zwischen Methode und Objekt, zwischen geistes- bzw. ideengeschichtlicher Darstellung und der Dichtung der Goethezeit, ist indes nicht nur in der Eigenart dieser Literatur als ‚Ideendichtung‘ angelegt. Auch ihr Ethikangebot kommt einem Wissenschaftsverständnis zupass, das sich abkehrt von einer positivistischen Forschung, die Ergebnisse um ihrer selbst willen anhäuft. Für Korff ist, wie Stockinger pointiert zusammenfasst, „große Literatur eine privilegierte Möglichkeit für die Formulierung von Problemlösungen sowie von Angeboten der Handlungsorientierung. [...] Das Ziel dieser Art von Literaturwissenschaft kann man als säkularisierte Exegese bezeichnen, in der Texte Goethes die Bibel ersetzen.“⁷⁴

Korffs Hauptwerk „Geist der Goethezeit“ steht „beispielhaft für die geistesgeschichtliche Forschung Anfang des 20. Jahrhunderts, die (...) eine Abkehr von dem als lebensfern verpönten ‚Philologismus‘ (Unger) vollzog.“⁷⁵ Die von ihm untersuchte Epoche zwischen 1770 bis 1830 begreift Korff als eine ideengeschichtliche Einheit, die das „spezifisch Deutsche“ zur Entfaltung gebracht habe, wohingegen der „deutsche Geist“⁷⁶ sowohl vor als auch nach diesem Zeitraum fremdbestimmt gewesen sei.

Wie deutet Korff unter solchen Prämissen den ‚Geist der Goethezeit‘? Das lässt sich vielleicht am besten einem 1926 publizierten Aufsatz mit dem Titel „Das Wesen der

⁷¹ Stockinger (2013), S. 204f.

⁷² Ebd., S. 206.

⁷³ So Korff in der Einleitung zum 1. Band (1923), S. 1f.

⁷⁴ Stockinger (2013), S. 208f.

⁷⁵ Lux, S. 419.

⁷⁶ Korff. Geist der Goethezeit. Bd. I (1954), S. 10.

klassischen Form“ entnehmen, in dem er Kerngedanken seines monumentalen Werkes zu umreißen versucht. Korff begreift die Frage nach dem „Wesen einer künstlerischen Form“ als die „innere Ausdeutung eines äußeren Tatbestandes.“⁷⁷ Dabei gesteht er ein, dass „über nichts die Meinungen mehr auseinandergehen als gerade über diese Grundbegriffe der Kunst- und Literaturgeschichte – sobald man nämlich dazu übergeht, die bloße Beschreibung mit einer tieferen Deutung zu unterbauen.“⁷⁸ Explizit stellt er nun eine These auf, die gegen den Ansatz Fritz Strichs gerichtet ist, hält er doch „die antithetische Gegenüberstellung unserer sogenannten Klassiker und Romantiker als zweier Grundarten der dichterischen Intention“ für eine „begriffliche Zwangsvorstellung, die der geschichtlichen Wirklichkeit so nicht entspricht.“⁷⁹

Zur „Wesensergründung der klassischen Form“ hält er hingegen einen Vergleich mit dem Sturm und Drang für sinnvoll, denn hier gäbe es „die zweifellose Tatsache eines bewußten Gegensatzes der künstlerischen Intention“, wengleich auch diese beiden Strömungen „einer gemeinsamen Wurzel entspringen.“⁸⁰ Dieses gemeinsame Thema, das nur in unterschiedlicher Gestalt zum Ausdruck kommt, durchzieht laut Korff die gesamte Goethe-Zeit, und alle Kunst dieser Epoche entspringt diesem „Weltgefühl“, das „ganz allgemein durch den Begriff des *Lebens*“ beschrieben werden kann.⁸¹

Was Korff unter ‚Leben‘ versteht, in welcher Tradition der Begriff steht oder wie er ihn verwendet, wird nirgendwo ausgeführt.⁸² Dass es in seinen Arbeiten weder Fußnoten gibt noch eine erkennbare Auseinandersetzung mit der Forschung, ist typisch für die geistesgeschichtlichen Darstellungen der Zeit.⁸³

Wichtig für das Verständnis der weiteren Ausführungen ist die Grundannahme, die Korff macht: Die äußere Gestalt der Welt geht aus einem „inneren Wesen hervor, das umfangreicher ist als seine äußere Gestalt, darum in der äußeren Gestalt nicht

⁷⁷ Hermann August Korff: Das Wesen der klassischen Form. In: Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Hg. v. Heinz Otto Burger. Darmstadt 1972. S. 112. Der Aufsatz erschien zunächst in: Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Nr. 40 (1926), S. 9–21.

⁷⁸ Korff (1926), S. 113.

⁷⁹ Ebd., S. 114.

⁸⁰ Ebd., S. 114f.

⁸¹ Ebd.

⁸² Stockinger (2013), S. 211 geht davon aus, dass Korffs Lebensbegriff stark von Dilthey beeinflusst ist, wie er ihn in „Das Leben und die Geisteswissenschaften“ dargelegt hat. Vgl. Wilhelm Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Hg. v. Manfred Riedel. Frankfurt/Main 1981.

⁸³ Vgl. Max Wehrli: Was ist/war Geistesgeschichte? In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910–1925. Hg. v. Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt/Main 1993. Hier S. 23ff.

unterkommt und folglich über jede Gestalt hinausdrängen muß, um Gestalt zu gewinnen.“ Das Leben, das ist nun nichts anderes als „der Drang dieser göttlichen Unendlichkeit, die endliche Gestalt werden will“.⁸⁴ Zwar teilen Klassik und Sturm und Drang dieses Lebensgefühl, sie deuten es aber unterschiedlich, wie sich an der Bewertung der Form erweist, die beiden Epochen zu eigen ist. Für den Sturm und Drang hat „die Form überhaupt nur die negative Bedeutung, den Fluß des Lebens irgendwie zu begrenzen“, die Klassik hingegen betrachtet es als den Sinn des Lebens, „bestimmte Formen aus sich heraus zu bilden und zu immer höheren Formgebilden aufzusteigen.“⁸⁵ Wenn das Leben der ideale Kunstgegenstand des Sturm und Drang ist, so ist das „*Formgesetz des Lebens*, das dessen unendliche Kraft in seine ewigen Formen zwingt“⁸⁶, das Ideal der Klassik, die nun den „ideellen Gehalt“ des Lebens darstellen will, „der sich in den Formen ausdrückt, die das Leben aus sich erzeugt.“⁸⁷

So ist für die Klassik das „Einmalige, Einzigartige, Individuelle“ nichts als „der Ausdruck nur der vorüberrauschenden Lebensbewegung“; das „Allgemeingültige, Generelle dagegen [gilt ihr als] Ausdruck des dem Leben innewohnenden Geistes“, so dass eine Form umso „wertvoller und idealer [ist], je gesetzmäßiger sie sich erweist.“ Darin erkennt Korff den Grund für Goethes Interesse an der Morphologie. In seiner 1925 erschienenen Studie „Die Lebensidee Goethes“ wird ausgeführt, warum Goethes biologischen Erkenntnissen eine ethische Komponente eignet. Der „Sinn aller Metamorphose“ sei nämlich die „Vergeistigung des Lebens“. Der Gipfel aller Metamorphose ist, wie Goethe ihn beschreibt und darstellt, eben nicht die „blonde Bestie“ des vom Geiste des Darwinismus verwirrten Nietzsche, nicht eine Steigerung unserer Animalität, sondern eine gesteigerte Art des Menschen, von deren Möglichkeit uns die Dichtung Goethes die seligste Gewißheit gibt.“ Diese „Idee der Biologie“, die Korff Goethe zuschreibt, grenzt er dezidiert von ihrer „gegenwärtigen Gestalt“⁸⁸ ab.

Goethes Werk bietet für Korff hier eine „in der Gegenwart nicht überholte Problemlösung“ für die Frage an, wie „unter der Voraussetzung eines postchristlichen Zeitalters und unter Anerkennung der Tatsachen der Natur einschließlich der

⁸⁴ Korff (1926), S. 115.

⁸⁵ Ebd., S. 117.

⁸⁶ Ebd., S. 122.

⁸⁷ Ebd., S. 123.

⁸⁸ Korff: Die Lebensidee Goethes. Leipzig 1915. Hier S. 165.

biologischen Verfaßtheit des Menschen“⁸⁹ moralische Werte gerettet werden können. Goethes Morphologie umkreist nicht nur die „ewig wiederkehrenden Naturformen“, sondern auch die „ewig wiederkehrenden Formen unseres Geistes, die idealen Forderungen des Gewissens, auf denen unsere Humanität gegründet ist.“⁹⁰ Darum tritt in der Klassik das „ganz Einfache, das ganz Natürliche, das Allgemein-menschliche“ an die Stelle des „Absonderlichen, des Problematischen, des Individuellen“⁹¹, wie etwa „Iphigenie“, „Alexis und Dora“ oder „Herrmann und Dorothea“ veranschaulichen.

Es wäre nun aber falsch, die Klassik als reine Opposition zum Sturm und Drang zu begreifen, so naheliegend eine solche Auffassung zunächst auch erscheinen mag. Was die Klassik nämlich davor bewahrt, zur „blutleeren Allegorie“⁹² zu werden (ein Schicksal, das Korff manchen nicht mehr klassischen Altersdichtungen Goethes attestieren zu müssen glaubt), was also die Literatur der klassischen Periode vor Erstarrung schützt und was „den entscheidenden Zug ihres Wesens ausmacht“, das ist ihre Erkenntnis, dass die „Ausnahme von der Regel“ [...] durchaus *nicht nur ein Zurückbleiben* hinter dem Gesetze, sondern gerade auch die höhere Schönheit des Lebens“⁹³ ausmacht, denn obgleich „das Leben in der Form von Regeln verläuft“, gehört „*die Unregelmäßigkeit gerade zur Regel des Lebens*“⁹⁴. Es ist eben das, was Schiller „*Lebende Gestalt*“ genannt hat und was er sowohl als auch Goethe in der Klassik verwirklicht hat, wenn auch „individuell sehr verschieden“⁹⁵.

Korff folgt hier wie Strich der oben dargelegten Tradition, Klassik als Synthese zwischen Goethe und Schiller aufzufassen, wenn er sie auch anders akzentuiert. Humanität und Form, zwei bei Korff zentrale Konzepte der Klassik, entwickelt er anhand der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes, vor allem entlang seiner Morphologie. Der Bezug zur „(Natur)Wissenschaft als Ordnung verbürgendes [...] Moment“⁹⁶, spielt, wie später ausgeführt werden soll, auch in Cysarz' Klassik-Begriff eine zentrale Rolle.

⁸⁹ Stockinger (2013), S. 217.

⁹⁰ Korff (1926), S. 123f.

⁹¹ Ebd., S. 124.

⁹² Ebd., S. 125.

⁹³ Ebd., S. 126.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 127.

⁹⁶ Voßkamp (2009), S. 21.

Zwar vertreten Strich und Korff gegensätzliche Standpunkte, wenn es darum geht, literarische Epochen voneinander abzugrenzen; sie gleichen sich aber im Versuch, die deutsche Klassik um 1800 als Resultat geistes- bzw. ideengeschichtlicher Entwicklungen zu bestimmen. Begreift Strich die Geschichte des Geistes als „die stilistische Verwandlung des geistigen Willens zur Verewigung“⁹⁷, die sich in Klassik und Romantik auf je andere Weise poetisch materialisiert, so beschreibt Korff die Klassik als „weltanschauliche Synthese aus Rationalismus (Aufklärung) und Irrationalismus (Sturm und Drang)“.⁹⁸ So unterschiedlich die Akzente, die Korff und Strich setzen, im einzelnen auch sein mögen, gemein ist den geistesgeschichtlichen Darstellungen (zu denen man auch Herman Nohls Studien rechnen könnte⁹⁹), dass sie die Zeit zwischen 1770 und 1830 als eine spezifisch deutsche Bewegung beschreiben. Korff zum Beispiel bemüht sich „um die systematische Herleitung einer eigenständigen deutschen Ideenbewegung, die in der ‚klassisch-romantischen‘ Dichtung ihre höchste ‚weltanschauliche‘ Ausprägung findet.“¹⁰⁰ Der sogenannte ‚deutsche Sonderweg‘ führt zur Trennung der ‚deutschen Klassiker vom internationalen Klassizismus“.¹⁰¹

Diese geistesgeschichtlichen Periodisierungsschemata haben sich, abgesehen von der ‚völkischen Komponente‘, bis in die sechziger Jahre hinein gehalten.¹⁰² Erst als eine ‚prinzipielle Klassikkritik‘¹⁰³ einsetzte, wurden auch die geistesgeschichtlichen Darstellungen kritisiert.¹⁰⁴ Dass epochengeschichtliche Darstellungen, in welcher die Goethezeit von ‚ganz besonderer nationaler Bedeutung ist‘, weil in ihr der Geist des deutschen ‚Volkes auf die Höhe seiner selbst gekommen‘¹⁰⁵ sei, sich ab 1933 ideologisch leicht integrieren ließen, liegt auf der Hand.¹⁰⁶ Ihre Ausführungen, die

⁹⁷ Strich (1923), Einleitung, S. iff. Siehe dazu auch Wehrli, S. 31.

⁹⁸ Jost Hermand: Geschichte der Germanistik. Reinbek bei Hamburg 1994. S. 88.

⁹⁹ Herman Nohl: Die Deutsche Bewegung – Vorlesungen und Aufsätze zur Geistesgeschichte von 1770–1830. Hg. v. O.F. Bollnow und F. Rodi. Göttingen o.J.

¹⁰⁰ Voßkamp (1987), S. 510f.

¹⁰¹ René Wellek: Das Wort und der Begriff Klassizismus in der Literaturgeschichte. In: Schweizer Monatshefte, Jg. 45 (1965/1966), S. 165. Vgl. Voßkamp (1987), S. 511.

¹⁰² Voßkamp (1987), S. 511.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Über den ‚deutschen Sonderweg‘ wurde noch in den 1990er Jahren gestritten. Vgl. dazu Conrad Weidmann: Deutsche Klassik und nationale Identität Eine Revision der Sonderwegs-Frage. In: Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. Hg. v. Wilhelm Voßkamp. Stuttgart/Weimar 1993. S. 541ff.

¹⁰⁵ Korff (1923), S. 4.

¹⁰⁶ Vgl. Lux (2014), S. 423ff. Lux führt aus, wie Korff ab 1933 für die ‚deutsche Sache‘ vereinnahmt wurde.

immer wieder um die „deutsche Frage“ als das „tiefste und schwerste Problem der Weltgeschichte überhaupt“¹⁰⁷ kreisen, zeigen einen „fatalen Hang zu nationalen Denkschablonen“ und „deutschen Erwähltheitstopoi.“¹⁰⁸ Korff selbst hielt, nach anfänglicher Begeisterung für die ‚deutsche Bewegung‘ von 1933, zwar Distanz zur Politik,¹⁰⁹ und Strich, dem, wie oben ausgeführt, vorgeworfen wurde, den Nationalsozialisten unbewusst Stichworte geliefert zu haben, war als in der Schweiz lebender Jude kaum in Gefahr, zum Anhänger dieser Ideologie zu werden. Herbert Cysarz indes zögerte nicht, seine Darstellungen den „Forderungen des Tages“¹¹⁰ anzugleichen.

¹⁰⁷ Zitat nach Schütt, S. 43.

¹⁰⁸ Schütt, S. 43.

¹⁰⁹ „Nach anfänglicher Begrüßung des Nationalsozialismus“ – geäußert in dem Aufsatz „Die Forderung des Tages“ (ZdDk 47 von 1933) – „entzog sich H.A.K ideologischen Einflüssen.“ Wobei noch Band 3 „Geist der Goethezeit“ (Romantik: Frühromantik) von 1940 „Den Helden unseres Freiheitskampfes“ gewidmet ist. Vgl. Bauer (2003), S. 987ff. Dazu auch Stockinger (2013), S. 221: „Korff hat seine Epochendarstellung als einen Beitrag zur ‚Deutschkunde‘ verstanden, da er davon ausging, dass im ‚Geist‘ dieser Zeit und im Werk Goethes das ‚Wesen‘ der deutschen Nation zu seiner authentischen Erscheinung komme. Diese ‚Deutschkunde‘ war aber, wie gesagt, nicht identisch mit dem nationalsozialistischen Selbstbild von Deutschland.“

¹¹⁰ Ferdinand van Ingen: Morphologie und Manipulation. Die Goethe-Rezeption in Herbert Cysarz' Literaturvorstellungen. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. Hg. v. Herbert Zeman. Bd. 102/103, (1998/1999). Wien 2002. Hier S. 191.

2.3 Herbert Cysarz: Klassik

An Magdalena Bonks Feststellung aus dem Jahr 1995, dass es zu Herbert Cysarz bislang keine „ausführliche wissenschaftliche Untersuchung“¹¹¹ gibt, hat sich bis heute nichts geändert, obwohl in den letzten Jahren sein Konzept einer Gesamtwissenschaft¹¹² als auch seine morphologischen Vorstellungen¹¹³ untersucht worden sind. Dass den „eher unkritischen Würdigungen“ der älteren Literatur¹¹⁴ „heftige Angriffe gegen den ehemaligen Ordinarius und seine Veröffentlichungen“¹¹⁵ entgegenstehen, zeigt allerdings, dass Cysarz schon zu Lebzeiten zu den umstrittensten Vertretern seines Faches gehörte. Seine Bibliographie umfasst „über 50 selbständige Bücher und etwa 400 kürzere Veröffentlichungen.“¹¹⁶

Drei Schwerpunkte lassen sich dabei ausmachen. Seinen Ruf als Barock-Forscher begründete Cysarz sowohl mit seiner von Walther Brecht betreuten Habilitation in Wien über „Deutsche Barockdichtung“ von 1924 als auch mit seiner 1936 publizierten Monographie „Deutsches Barock in der Lyrik“. Dass Cysarz mit seinen Arbeiten der Geistesgeschichte verpflichtet ist, zeigen nicht nur seine Verweise auf Rudolf Unger¹¹⁷ oder die dankbaren Hinweise auf seinen Lehrer Brecht¹¹⁸, den Cysarz in seiner Autobiographie als seinen „eigentlichen literarhistorischen Lehr- und Fechtmeister“¹¹⁹ bezeichnet, sondern auch die eigenständigen Veröffentlichungen zu diesem Thema.¹²⁰ Deutlich wird schon in seinen frühen Arbeiten zum Barock, dass Cysarz diese Epoche, die er als ein „Durchgangsstadium auf dem Weg zur Klassik“ begriff, als Ausdruck

¹¹¹ Bonk, S. 291.

¹¹² Vgl. Dorit Müller Das Konzept einer ‚Gesamtwissenschaft‘ bei Herbert Cysarz. In: Euphorion 100. 2006. S. 79ff.

¹¹³ Vgl. Ferdinand van Ingen: Morphologie und Manipulation. Die Goethe-Rezeption in Herbert Cysarz’ Literaturvorstellungen. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. Hg. v. Herbert Zeman. Bd. 102/103, (1998/1999). Wien 2002.

¹¹⁴ Vgl. die Angaben bei Bonk, S. 292. Vor allem in „Zeitschriften mit einem Bezug auf das Sudetenland oder Schlesien“ finden sich affirmative Beiträge.

¹¹⁵ Bonk, S. 292. Dort weitere Literaturangaben.

¹¹⁶ Bonk, S. 308. Vgl. die Bibliographie der Werke von Herbert Cysarz in: Die menschliche Individualität. Festschrift zum 85. Geburtstag von Prof. Dr. Herbert Cysarz. Hg. v. Karel Mácha. München 1981. Dort S. 217ff.

¹¹⁷ Er nennt Hamann und die Aufklärung von 1911. Vgl. Bonk, S. 309.

¹¹⁸ Vgl. Bonk, S. 309. Brecht wurde 1927 Nachfolger Franz Munckers in München. 1937 wurde er aus politischen Gründen entlassen. (Bonk, S. 81ff.). Sein Nachfolger wurde sein Schüler Herbert Cysarz.

¹¹⁹ Cysarz: Vielfelderwirtschaft, S. 34.

¹²⁰ Zum Beispiel Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft. Kritik und System. Halle 1926. Oder: Zur Geistesgeschichte des Weltkrieges. Die dichterischen Wandlungen des deutschen Kriegsbildes 1910–1930. Halle 1931. Oder Das seiende Sein. Geistes- und Gesamtwissenschaftliche Letztfragen. Wien/Zürich 1948.

des deutschen Wesens interpretierte.¹²¹ Beidem, dem ‚deutschen Schicksal‘ und der Klassik, widmete sich der 1896 in Schlesien geborene Cysarz in seinen Forschungen eingehend. So bilden die „Arbeiten zur sudetendeutschen Literaturgeschichte“ einen „Hauptstrang von Cysarz’ Publikationstätigkeit“.¹²²

Neben den Forschungen zum Sudetenland und denen zum Barock widmete sich Cysarz besonders Friedrich Schiller, als dessen „Wiederentdecker“ er sogar gefeiert wurde.¹²³

Neben der kleineren Schrift „Von Schiller zu Nietzsche“ (1928) ist hier vor allem an seine Monographie zu Schiller von 1934 zu erinnern, in der „Biographie und Werkdeutung ständig“¹²⁴ ineinandergreifen. Schiller wird von Cysarz als ein „Potentat der deutschen Literatur“ gewürdigt, der „zuvörderst das Reich und die Macht deutschen Geists“¹²⁵ verkündet. Um dieser „Fleischwerdung des Geists in der Geschichte“ zu größerer Aufmerksamkeit zu verhelfen, betätigte sich Cysarz 1938 auch als Editor des Bandes „Der Kampf um die Kunst“, in dem er eine kleine Auswahl von Lyrik und Prosa zusammenstellte. Dass es „wenig deutschen Hausrat“ gibt, der „unberührt ruht als seine Sämtlichen Werke“¹²⁶, sollte durch diese eher für den Laien als für den Fachkollegen gedachte Anthologie geändert werden.¹²⁷

Auch mit Goethe setzte sich Cysarz auseinander, wobei dessen naturwissenschaftliche Schriften für ihn von besonderem Interesse waren. An Goethes Beispiel entwickelte er das Konzept einer Gesamtwissenschaft, die eine „wechselseitige Durchdringung geistes- und naturwissenschaftlicher Forschung“¹²⁸ ermöglichen sollte. Dieser Versuch ist zum einen sicher Cysarz’ eigenen naturwissenschaftlichen Interessen geschuldet, lag der Schwerpunkt seiner Studienzeit in Wien zunächst doch mehr auf

¹²¹ Bonk, S. 310. Zu Cysarz’ Barockforschung vgl. Hans-Harald Müller: Barockforschung. Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte. Darmstadt 1973.

¹²² Bonk, S. 313. Vgl. Die großen Themen der sudetendeutschen Schrifttumsgeschichte. Durchblick und Ausblick. Brünn. Leipzig. Wien 1938 oder Deutsche Front im Südosten. Fünf sudetendeutsche Reden. Karlsbad 1939.

¹²³ Bonk, S. 312. Auch Buchwald nennt Cysarz’ Schiller-Biographie einen „Schrittmacher auf dem Weg“, der zurück zur Anerkennung Schillers führt. Vgl. Buchwald (Vermächtnis 1944), S. II.

¹²⁴ Bonk, S. 312.

¹²⁵ Cysarz: Schiller (1934), S. 7f.

¹²⁶ Cysarz: Friedrich Schiller. Der Kampf um die Kunst. Jena 1938.

¹²⁷ Vgl. Bonk, S. 313: „Es fehlen z.B. Anmerkungen, Quellenangaben, Hinweise zur Entstehungszeit.“

¹²⁸ Müller (2006), S. 79.

den Naturwissenschaften.¹²⁹ Erst nachdem eine schwere Verletzung, die er sich durch eine Wurfmine zugezogen hatte, das Arbeiten im Labor unmöglich gemacht hatte, wandte er sich ab 1917 der Germanistik und Romanistik zu.¹³⁰ Zum anderen lässt sich Cysarz' Ansatz aber auch als Reaktion auf die zeitgenössische „Wissenschaftsentwicklung deuten“, entspricht sein Konzept doch der „Forderung nach einer „ganzheitlichen‘ Wissenschaft“, wie sie „bereits seit den 1920er Jahren [...] formuliert wurde“.¹³¹ Das Bemühen, an den „erkenntnistheoretischen Anspruch der modernen Naturwissenschaften“ anzuschließen, ließ das „Konzept Goethescher Naturerkenntnis“ zudem „an Attraktivität gewinnen.“¹³² In diesem Zusammenhang stehen Cysarz' Arbeiten zu Goethes Morphologie.

Cysarz bezieht sich dabei genau wie Korff auf Goethes Überlegungen zur „Urpflanze“, die sich in der „Italienischen Reise“ finden.¹³³ Wie die Botanik sich nach organischen Prinzipien bildet, so soll auch Kunst bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgen und, mit Goethes eigenen Worten geredet, „innerliche Wahrheit und Notwendigkeit“¹³⁴ haben. Den Konnex zwischen beidem, zwischen Kunst und Natur, stellte Goethe noch einmal in einem Brief an Knebel her: „Glücklicherweise hab ich auch eine Kombination der Kunst mit meiner Vorstellungsart der Natur gefunden und so werden mir beide doppelt

¹²⁹ Er hörte Vorlesungen zur Biologie, Physik, Psychologie und Philosophie. Vgl. Müller (2006), S. 84.

¹³⁰ Vgl. Müller (2006), S. 84. Cysarz beschreibt seine Studienjahre in seiner Autobiographie *Vielfelderwirtschaft*, S. 10ff. Cysarz verlor auf dem Monte Pasubio in Südtirol die linke Hand und drei Finger der rechten. „An der Universität standen mir nur noch Fächer zur Wahl, die keiner Handfertigkeit bedurften.“ S. 13.

¹³¹ Müller (2006), S. 80f.

¹³² van Ingen, S. 192.

¹³³ „Heute früh ging ich mit dem festen, ruhigen Vorsatz meine dichterischen Träume fortzusetzen nach dem öffentlichen Garten“, so beginnt Goethes Eintrag vom 17. April 1787. Er möchte dichten, wird aber abgelenkt. Eine adversative Konjunktion setzt den Bericht fort: „allein, eh ich mich versah, erhaschte mich ein anderes Gespenst, das mir schon diese Tage nachgeschlichen. [...] Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein: ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte? [...] Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alcinous war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan.“ (MA 15, S. 327). Einen Monat später, am 17. Mai, teilt er Herder mit, „dem Geheimnis der Pflanzenerzeugung und Organisation ganz nahe“ zu sein. Und jetzt wird auch klar, dass die Beschäftigung mit der Botanik vordergründig zwar zunächst von der Poesie ablenkt, im tiefsten aber doch mit ihr zusammenhängt: „Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.“ (MA 15, S. 393f.).

¹³⁴ MA 15, S. 393f.

lieb.“¹³⁵ Das Verständnis der Gesetzlichkeiten, die das Sein lebender Geschöpfe bestimmen, soll helfen, auch die Gesetzlichkeiten „im Wesen und in der Entwicklung menschlicher Schöpfungen“¹³⁶ zu verstehen.

Cysarz leitet nun Goethes Ästhetik hauptsächlich aus der „naturwissenschaftlichen Schriftstellerei“ ab. Goethe habe „diese ihm selbstredend eingeborene Energie in Italien zu reifster Blüte erweckt; seither obliegt er gleichsam der Ausstattung der selbstgebauten Welt [...]“.¹³⁷ Cysarz’ Goethe-Deutung ist in den späten 1920er und in den 1930er Jahren durchaus nicht ungewöhnlich; er folgt darin eher, wie Ferdinand van Ingen ausführt, allgemeinen Deutungsmustern.¹³⁸ Auch die Übertragung morphologischer Ideen von der Pflanzenwelt auf die „Vorformen und späteren Ausprägungen der Erscheinungen“, also zum Beispiel auf den Menschen und die Geschichte, ist dabei ein gängiges Denkmuster, das vielfach als Goethes „theoretisches Vermächtnis an die Geisteswissenschaften“ verstanden wurde.¹³⁹ Cysarz ging später allerdings in der Ausdeutung dieses ‚Vermächtnisses‘ weiter als seine Kollegen und sah auch nationalsozialistische Ideologien dadurch legitimiert.¹⁴⁰

Interessanter in diesem Zusammenhang ist allerdings der Konnex zwischen Morphologie und klassischer Form, den Cysarz darlegt. Goethe habe damit die von Herder und Moritz stammende Auffassung übernommen, in einem Kunstwerk einen Organismus, den Einklang von Natur und Kunst zu sehen.¹⁴¹ „Der klassische Stil folgt dem organischen Gesetz der Dinge; er überschaut das natürliche Kräftespiel und greift das Wesentliche, Gesetzliche, Notwendige heraus: [...] Daher die Neigung zum

¹³⁵ Goethe an Knebel am 3.10.1787. In: MA 15, S. 1066.

¹³⁶ Ebd., S. 1066.

¹³⁷ Cysarz (1927), S. 96.

¹³⁸ Vgl. van Ingen: S. 195.

¹³⁹ Cysarz: Goethe und das geschichtliche Weltbild. Wien. Brünn. Prag. Leipzig 1932. Hier S. 47. Vgl. van Ingen, S. 195.

¹⁴⁰ van Ingen, S. 191. Cysarz fordert z.B. die Geisteswissenschaften zur germanischen Ahnenforschung auf. In: Weltbild und Forschungslage der deutschen Geisteswissenschaften. Jena/Leipzig 1940. Vgl. Ingen, S. 191. Hier wäre es lohnend, Korffs Faust-Deutung (Faustischer Glaube. Versuche über das Problem humaner Lebenshaltung. Leipzig 1938) mit Cysarz’ Faust-Deutung (in: Das Schöpferische, 1943) zu vergleichen, basieren beide Auslegungen doch auf einer Übertragung und Fortführung morphologischer Gedanken. Die Rechtfertigung „von moralischer Rücksichtslosigkeit gegenüber einzelnen im Namen ‚höherer‘ Interessen“ (Nation, Rasse, Klasse) wird durch den „Kontext der Distanzierung Korffs vom naturalistischen Biologismus“ seiner Zeit konterkariert. Vgl. Stockinger (2013), S. 221ff. Bei Cysarz hingegen gehen das ‚Faustische‘ und die „Führer-Ideologie die engste Bindung ein.“ So Ferdinand van Ingen: Morphologie und Manipulation. Die Goethe-Rezeption in Herbert Cysarz’ Literaturvorstellungen. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. Hg. v. Herbert Zeman. Bd. 102/103, (1998/1999). Wien 2002. Hier S. 197.

¹⁴¹ Cysarz (1927), S. 95.

„symbolischen Fall“, der als Einzelfall das Gesetz in sich schließt.“ So Cysarz’ Deutung. „Die Klassik strebt zur Norm, zum Wesenhaft-Typischen, und eben dies verbindet sie zutiefst der griech. Antike, für die ja auch gerade jenes Individuum das wertvollste bleibt, das am reinsten die Gattung vertritt“¹⁴².

Weil Schiller „die Norm und den Typ [...] zunächst nur im Sittlichen, nicht im Organischen“ erfährt, grenzt Cysarz ihn von Goethe ab. Schiller „geht eher vom allgemeinmenschlichen Sollen aus als vom gesamt menschlichen Sein; [...] der Dichtung naht er nicht vonseiten des Natürlich-Lebendigen, sondern vonseiten des Begriffs der Schönheit, also eines Unbedingten.“¹⁴³ Eine Synthese zwischen Schiller und Goethe gibt es dennoch, weil beide es als die Aufgabe der Dichtung betrachteten, ein „Stück Natur und einen Kosmos im Kleinen darzustellen“, und dieser Aufgabe genügt sie nur, wenn „ihr scharf umrissene Form eignet.“¹⁴⁴ Gefordert werde von beiden eine „ideierende‘ Vereinfachung“, die den „Vorwurf entstofflicht und die naturalistische Abzeichnung zu symbolischer Geltung“ erhebe. Die Klassik sieht „im Besonderen das Allgemeine, im Einzelnen die Gattung, im Mannigfaltigen das Gesetz [...]. Eben dies leiht z.B. den schlichten Erlebnissen Hermanns und Dorotheas Gehalt und Würde“. Auch Schillers klassische Lyrik zeichne sich durch diese Verallgemeinerung aus. Was sie darstellt, sei „gleichsam das bürgerliche Leben an sich, zuerst des einzelnen, dann der Familie, schließlich der Gesellschaft (in der ‚Glocke‘)“.¹⁴⁵ „Das erste und das letzte Gebot“ der Klassik umreißt Cysarz mit einem Wort von Angelus Silesius: „Mensch, werde wesentlich!“¹⁴⁶ Diese symbolische Verweisfunktion der klassischen Kunst wird bis „Ende der 50er Jahre“ als das „entscheidende Epochenmerkmal“ interpretiert.¹⁴⁷

Historisch beschreibt Cysarz die deutsche Klassik ähnlich wie Strich und Korff als „Abschluß eines Vorgangs, dessen Antrieb mindestens bis ins Zeitalter der Karolinger zurückreicht.“¹⁴⁸ Was sich jetzt „zu einer Menschlichkeit und Kunst“ zusammenfindet, hatte auch vorher „mancherlei Berührung“, nämlich: „Lutherische Schwere und artistische Reizsamkeit, moralische Wucht und ästhetischer Glanz [...]. Klassik ist

¹⁴² Ebd., S. 96.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd., S. 96f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 97.

¹⁴⁶ Ebd., S. 98.

¹⁴⁷ Voßkamp (1987), S. 498.

¹⁴⁸ Cysarz (1927), S. 94.

demnach der „Einklang von zweierlei Kräften, die sich in den zu ihr hinanführenden Jahrhunderten teils fremd gemieden, teils feindlich gekreuzt hatten“. ¹⁴⁹

Anders als Korff¹⁵⁰ lässt Cysarz keinen Zweifel daran, dass die Epoche der Klassik der Vergangenheit angehört. Die Klassik „krönt die dt. Renaissance“, ist aber „der Gegenwart [...] nicht mehr kommensurabel.“ Die „zivilisatorischen Umschwünge des 19. Jhs“ haben „soziale und anthropologische Zustände heraufgeführt [...], die allen leiblichen und vielen seelischen Lebensbedingungen um 1800 ferner stehen, als diese noch den antiken“. ¹⁵¹ Hier unterscheidet sich Cysarz auch deutlich von Strich, der jeden konkreten historischen Bezug vermeidet.

Heute, so Cysarz im Jahr 1927, umschreibe Klassik „zunächst einen allg. Geltungsbegriff: Klassisch ist alles wahrhaft Weltbedeutende aus originaler Wurzel. Innerhalb dieses weiten Feldes bleibt dann in Sachen der Dichtkunst ein bestimmtes Qualitätsgebiet auszugrenzen: Klassisch im engeren Sinn ist die typische Lebens- und Kunstform, deren sich Goethe seit der Italien-Reise bewußt wird und die sich Schiller in den 90er Jahren amalgamiert.“ ¹⁵²

Als Kern der Klassik, sozusagen als deren Essenz und „Hauptgegenstand“ bestimmt Cysarz „Goethes Werk von ‚Egmont‘, ‚Iphigenie‘, ‚Tasso‘ bis ungefähr zum Abschluß des ersten ‚Faust‘, und ferner Schillers Fest- und Feierdrama seit dem ‚Wallenstein‘.“ ¹⁵³

Versucht man, die Forschungsansätze dieser Jahre zu bündeln, so lässt sich festhalten, dass Klassiker Autoren sind, die einer Klassik angehören, sei es der antiken, mittelhochdeutschen und besonders der sogenannten deutschen, also Weimarer Klassik. Für eine geistesgeschichtlich orientierte Forschung, wie sie in den 1920er Jahren dominierte, bietet sich gerade diese Epoche an, weil die präferierte Methode der Ideengeschichte in der Ideendichtung jener Zeit einen adäquaten Gegenstand fand, ¹⁵⁴ sondern auch, weil mit dem Konzept der Weimarer Klassik ein Ethikangebot

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. Stockinger (2013), S. 216f.

¹⁵¹ Cysarz (1927), S. 94.

¹⁵² Vgl. Ebd., S. 92.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Korff (1923), S. 1f.

bereitgestellt werden konnte, das den Erwartungen an die gesellschaftliche Funktion der Literaturwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts entgegenkam.¹⁵⁵

Die Darstellungen der Zeit beschreiben die deutsche Klassik als Synthesemodell zwischen Schiller und Goethe,¹⁵⁶ aus deren Werk die Substanz des Klassischen destilliert wird. Beide bringen, wenn auch auf je ganz eigene Weise, in ihrem klassischen Œuvre im Besonderen das Allgemeine zur Darstellung. Der symbolische Charakter der Kunst darf dabei als eines der zentralen Deutungsmuster betrachtet werden,¹⁵⁷ das besonders anhand von Goethes Morphologie entwickelt wird. Das Interesse an der Norm, nicht an der Abweichung von ihr, findet seinen Niederschlag in einer strengen Formgebung.

Klassik wurde demnach nicht nur historisch als Ausgleich konträrer Kräfte während einer bestimmten Zeitspanne beschreiben, sondern vor allem substantialistisch. Kleist, Hölderlin und Grillparzer gelten nicht als Klassiker, weil deren Werk nicht „vollkommen prototypisch“ sei.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vgl. Stockinger (2013), S. 206.

¹⁵⁶ Vgl. Mandelkow (1977), S. 428f.

¹⁵⁷ Vgl. Voßkamp (1987), S. 498.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 101.

3. Klassiker und Klassik in den 1950er Jahren

Dreißig Jahre später gehören nicht nur Kleist, Hölderlin und Grillparzer zu den Klassikern; auch andere Dichter werden, teils entschieden, teils vorsichtig tastend, in diesen Kreis aufgenommen, dessen Grenzen offensichtlich ausgedehnt, dessen Zugehrigkeitskriterien modifiziert worden sind. Diese Veränderung ist vor dem Hintergrund großer Kontinuität in personeller Hinsicht umso erstaunlicher, unterscheiden sich die Deutungsmuster der Nachkriegszeit doch zunächst kaum von denen, die im Reallexikon des Jahres 1927 gebündelt sind.

Fritz Strich setzt, wie bereits ausgeführt, seine Arbeit nach 1945 dort fort, wo er „1933 unterbrochen worden war“¹⁵⁹, ohne dass die „furchtbare[n] Erfahrungen“ der letzten zwanzig Jahre nennenswerten Einfluss auf seine Deutung von „Klassik und Romantik“ gehabt hätten. Hermann August Korff arbeitet weiterhin an seinem monumentalen Werk „Geist der Goethezeit“, dessen dritter Band seit 1949 nicht mehr „Den Helden unseres Freiheitskampfes“, sondern, weit privater, „Der Unvergelichen“¹⁶⁰ gewidmet ist und dessen vierter Band über die „Hochromantik“ 1953 in Leipzig erscheint. Und Herbert Cysarz, inzwischen seines Professorenamtes in München aus politischen Gründen enthoben, aber weiterhin in Forschung und Lehre höchst aktiv,¹⁶¹ ist es wiederum, der für die Neuauflage des Reallexikons der Literaturgeschichte 1958 die Einträge über „Klassik“ und „Klassiker“ verfasst.¹⁶² Da er die wichtigsten Deutungen seines Gegenstandes versammelt, können besonders anhand seines Beitrages die Gemeinsamkeiten, besonders aber auch die Unterschiede zum Klassiker-Bild verdeutlicht werden, das im letzten Kapitel gezeichnet wurde.

Der Begriff Klassik ist auch 1958 doppelgesichtig: Er „umgrenzt einen Gegenstand und umschreibt ein Wesen, vereint also historische und essentielle Züge. Er bezeichnet sowohl den geschichtlichen Block der vorwiegend klassischen Dichtungen als auch

¹⁵⁹ Schütt, S. 44.

¹⁶⁰ Vgl. Bauer (2003), S. 988.

¹⁶¹ Vgl. dazu Bonk, S. 88ff.

¹⁶² Dass unter solchen Bedingungen die Indienstnahme der Klassiker durch die Nationalsozialisten nicht Gegenstand der damaligen Untersuchungen sind, ist verständlich. Inzwischen wurde dieses Thema von der Forschung breit aufgearbeitet. Vgl. zum Beispiel: Klassiker in finsternen Zeiten 1933–1945. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. 2 Bde. Hg. v. Bernhard Zeller. Stuttgart 1983. Oder: Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller. Kleist. Hölderlin. Hg. v. Claudia Albert. Stuttgart/Weimar 1994. Oder: Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus. Hg. v. Holger Dainat und Lutz Danneberg. Tübingen 2003.

die beherrschende Art und Kunst der Klassiker (die sämtlich und in jedem Werk nebenher unklassisches bieten).“ Die historische und essentielle Komponente des Begriffes kommt laut Cysarz in der Weimarer Klassik zur Deckung. Diese „typische Lebens- und Kunsthaltung [...], deren sich Goethe seit der Italien-Reise und Schiller in den 1790er Jahren durch einen echten klassischen Kampf mit sich selbst und um Goethe bemächtigt“, lässt sich gewissermaßen als der „kategoriale[] Kern“ der Klassik betrachten.¹⁶³ Denn die „antikisierenden Renaissanceformen, um die auf höchst unterschiedliche Weise so Klopstock wie Lessing, Wieland, Herder, so Grillparzer wie in gewissem Ausmaß Kleist ringen“, seien „Formen, die Generelles auszudrücken vermögen“.¹⁶⁴

Dass Klassik dabei kein „vordergründlicher Stilbegriff“ sein könne, erhelle schon aus dem Umstand, dass die klassischen Dichtungen – und zwar „schon die gleichzeitigen Goethes und Schillers“ – sehr unterschiedlich seien.¹⁶⁵ So wird 1958 Klassik weniger stiltypologisch definiert als vielmehr ihrem Gehalt nach. Dieser Substanzbegriff schließt „das Weltbild, das Ethos, die geschichtlich-gesellschaftlichen Grundlagen der gemeinten Dichtung ein.“¹⁶⁶ Die „klassische Norm“, das immer und überall Geltende, lasse sich darum „grundsätzlich überallher entwickeln“¹⁶⁷ und damit auch in anderen Epochen oder Werken erkennen als nur in denen Schillers und Goethes – wenn auch manchmal „nicht ohne beträchtliche Lockerungen“.¹⁶⁸ Damit ist die Möglichkeit gegeben, den Begriff erheblich auszuweiten. Genau dies lässt sich an Cysarz’ Artikel von 1958 beobachten.

¹⁶³ Ebd., S. 853.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd., S. 852f.

¹⁶⁸ Ebd.

3.1 Ausweitungen

„Lockerungen“¹⁶⁹ sind zum Beispiel unumgänglich, will man den Begriff der Klassik auf die „,Staufische Klassik‘ [...] übertragen“. Aber Cysarz findet Gründe, die eine solche Anwendung erlauben: die „Einswerdung der Weltsphären in nationaler und individueller Dichtung verleiht auch einem Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide klassische Male.“¹⁷⁰ Genauer begründet hat Kurt Herbert Halbach diese Übertragung in seinem Aufsatz „Zu Begriff und Wesen der Klassik“¹⁷¹, auf den Cysarz sich offensichtlich beruft.

Halbach, seit 1955 Professor für Ältere Germanistik in Tübingen,¹⁷² liefert in seiner Untersuchung ein Argumentationsmuster, mit dessen Hilfe sich der Klassik-Begriff von der Weimarer Klassik lösen und auf andere Epochen übertragen lässt, wobei es dem Altgermanisten zunächst darum geht, seinen Forschungsgegenstand als „klassisch“ zu legitimieren.¹⁷³ Im Zentrum seiner Überlegungen steht die Frage, ob sich die Blütezeit der deutschen Dichtung um 1200 mit der Klassik um 1800 parallelisieren lasse. Um dies beantworten zu können, muss zunächst eine Frage geklärt werden: „Was bedeutet eigentlich dieser majestätische Name der ‚Klassik‘?“¹⁷⁴ Halbach versucht, eine Bestimmung zu liefern, die sich einerseits nicht einfach darauf zurückzieht, Klassik als eine bestimmte historische Phase der Geschichte zu beschreiben, die sich andererseits aber auch nicht damit zufrieden geben möchte, Klassik als Synonym für das Mustergültige und Vortreffliche aufzufassen. „Der sinnvolle Klassik-Begriff, der sich uns bietet, liegt zwischen diesen polar entgegengesetzten äußersten Möglichkeiten einer letzten Verengung auf einen wesensmäßigen Geschichts- oder Idealtypus einerseits oder wesensunabhängiger

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Kurt Herbert Halbach: Zu Begriff und Wesen der Klassik. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Zu ihrem 60. Geburtstag gewidmet von ihren Schülern. Tübingen 1948.

¹⁷² Zur Biographie vgl. Internationales Germanistenlexikon. Hg. v. Christoph König. 2003, S. 654f. Halbach hat unter anderem bei Gundolf und Panzer studiert.

¹⁷³ Die Konstruktion einer „Staufischen Klassik“ ist dabei nicht neu. Vgl. Voßkamp (2009), S. 9. Halbach nennt selbst die Literatur, in deren Tradition er steht. Halbach: Walther von der Vogelweide und die Dichter von des Minnesangs Frühling, Suttgart 1927, S. 131ff., Hermann Schneider: Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung, Heidelberg 1943, S. 191. Wilhelm Scherer: Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 1887, S. 18ff.

¹⁷⁴ Halbach, S. 168.

Wertung andererseits hübsch mitten inne.“¹⁷⁵ Wie aber kommt Halbach zu dieser brauchbaren Mittellage?

Er begreift die Zeiten, zu denen Klassiken aufgetreten sind (für Halbach sind das die Jahre um 1200, 1500 und 1800) als „Zeiten der Wende“. Innerhalb dieser „Wendezeiten“ gibt es eine

„Durchdringung (Synthese) von vorher sich schroff gegensätzlich (antithetisch) gegenüberstehenden Kräften. Es handelt sich um die Parabelbewegung zum ‚klassischen‘ Pol hin: von der Romanik über die ‚Klassik‘ zur Gotik; vom ‚Barock‘ (als Zeitalter) über die ‚Klassik‘ zum ‚Romantizismus‘“¹⁷⁶.

Sind um 1200 „Diesseits und Jenseits“ miteinander versöhnt, so sind es „um 1800 Sinnenglück und Seelenfriede“.¹⁷⁷ Neu ist ein solcher Ansatz keineswegs; auch bei Strich, Korff oder Cysarz lassen sich, wie oben ausgeführt, ähnliche Synthesemodelle finden. Halbach leitete daraus aber eine Art von geschichtlichem Zyklus ab, der sich auch in die Zukunft projizieren lässt. Alle 300 Jahre ergibt sich „eine ‚klassische‘ Möglichkeit“.¹⁷⁸ Halbach weitet damit den Fokus der geistesgeschichtlichen Untersuchungen zur Klassik: Nicht mehr nur die Weimarer Klassik wird als Produkt großer Geistesströmungen verstanden, sondern Klassiken insgesamt werden so gedeutet, nämlich als ‚Parabelbewegungen hin zum klassischen Pol‘, als Synthese sich eigentlich widerstrebender Kräfte, und ein Klassiker wäre demnach einer, der diese konträren Elemente zur Synthese zu zwingen vermag.

Mit solchen Konstruktionen steht Halbach nicht allein. Auch die Klassische Philologie hat sich um eine genauere Bestimmung ihres Gegenstandes bemüht. Versammelt – und von Cysarz in seiner Bibliographie aufgeführt – sind solche Überlegungen im aus der Naumburger Tagung von 1930 hervorgegangenen Band „Das Problem des Klassischen und die Antike“.¹⁷⁹ Wie für Halbach ist auch für Hugo Kuhn Klassik ein „historischer Entwicklungsbegriff“¹⁸⁰, wobei eben die „autochtone Reife“, die den

¹⁷⁵ Ebd., S. 177.

¹⁷⁶ Ebd., S. 186ff. Vgl. darin auch Anm. 50 mit Literatur, die die Synthetik der Klassik zu fassen sucht. Darunter auch Cysarz (1927), S. 93, 101.

¹⁷⁷ Halbach, S. 189.

¹⁷⁸ Ebd., S. 192f.

¹⁷⁹ Vgl. dazu: Manfred Landfester: Die Naumburger Tagung ‚Das Problem des Klassischen und die Antike‘ (1930). Der Klassikbegriff Werner Jaegers: Seine Voraussetzung und Wirkung. In: Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse. Hg. v. Hellmut Flashar. Stuttgart 1995. Hier S. 11.

¹⁸⁰ Helmut Kuhn: ‚Klassisch‘ als historischer Begriff. In: Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge. Gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930. Darmstadt 1961. Hg. von Werner Jaeger. Hier S. 111.

Gipfel einer solchen Verlaufskurve bezeichnet, nicht unbedingt als Renaissance der Antike gedacht werden muss; der „Wesensbegriff“, dem historischen Modell unterlegt, lässt sich „auf andere geschichtliche Gegenstände übertragen“¹⁸¹.

Cysarz' eigene Überlegungen stimmen mit denen Halbachs in zwei wichtigen Punkten überein: Auch ihm geht es um eine „nicht lockernde sondern straffende Ausdehnung des Begriffs“, welche, so heißt es im Reallexikon, „die Entwicklung der Forschung unwiderleglich“ gebietet. Und auch er will vermeiden, dass durch eine solche Ausweitung „der Name Klassiker zu einem elativen Prädikat“ wird „wie in der Weltgeschichte der Titel der ‚Größe‘.“¹⁸²

Ist ihr Anliegen auch identisch, so liefern beide Forscher doch einen unterschiedlichen Lösungsansatz des Problems. Geht es Halbach darum, das Phänomen des Klassischen durch historische Koinzidenzen zu erklären, die unter bestimmten Voraussetzungen immer wieder gegeben sein können, so versucht Cysarz vielmehr, einen Wesenskern des Klassischen zu bestimmen, deren „übereinstimmende Axiome“ als Maßstab bei der Beurteilung anderer Werke und Epochen fungieren. Es sollen Kriterien gefunden werden, deren Einhaltung ein Werk als Klassiker legitimiert. Cysarz entwickelt diese Kriterien am Beispiel der Weimarer Klassik, die er als ‚sozusagen klassische Klassik‘ bezeichnet.¹⁸³

Aus der deutschen Klassik lassen sich mit Cysarz Axiome destillieren, gerade weil sie anders ist als antike und französische Klassik. War „Antike Klassik zunächst ein bloßer Rangbegriff“, so handelt es sich bei der „tragédie classique“ um einen „Zeit- und Stilbegriff.“ Die deutschen Klassiker jedoch „entbehren der einhelligen kulturellen, gesellschaftlichen, staatlichen Verhältnisse, die sie monumental repräsentieren könnten wie die Pariser Klassizisten die Ära Louis Quatorze.“ Nicht nur fehle der deutschen Klassik ein gemeinsamer historischer Boden, auch stilistisch gebe es keine verbindliche Form. „Im stilistischen Ductus sind selbst Goethe und Schiller überaus ungleiche Nachbarn.“ Dennoch gibt es ein Bündnis zwischen den beiden. Es wird „nicht so sehr durch verwandte Erscheinungsformen, Linienführungen

¹⁸¹ Ebd., S. 110.

¹⁸² Ebd., S. 28. Dazu ist er inzwischen längst geworden. Vgl. Wolfgang Brandt: Das Wort ‚Klassiker. Eine lexikologische Untersuchung. Wiesbaden 1976. Siehe auch: Schulz/Döring: Klassik. Geschichte und Begriff. München 2003. S. 7ff.

¹⁸³ Vgl. Cysarz (1958), S. 861.

oder nur thematische Prägungen als durch übereinstimmende Axiome der Dichtung gestiftet – Elemente, denen nachgehen an die [...] fünf Wurzelstränge der Klassik hinabdringen heißt, fünf zusammenstrebende ja wesenseinige Wurzeln.“¹⁸⁴

Wie Halbachs Konstrukt der Klassik als historisches Ablaufmodell in den Forschungen der Klassischen Philologie präfiguriert war, so lehnt sich auch Cysarz bei der Bestimmung der ‚fünf Wurzeln‘ an Gedanken an, wie sie ebenfalls schon auf der Naumburger Tagung von 1930 vorgebracht wurden. Wolfgang Schadewaldts Ausführungen über die Klassik des Sophokles stimmen mit Cysarz’ ‚Axiomen der Klassik‘ auffallend überein.¹⁸⁵ Wenn Schadewaldt die „ästhetische Form“ als nichts anderes begreift als „den notwendigen, ja selbstverständlichen Kontur eines Gehaltes, der weder vorwiegend religiös, noch weltanschaulich noch ethisch noch künstlerisch ist, sondern alles dies auf einmal und in einem“¹⁸⁶, so betont Cysarz in seinem Vortrag „Die fünf Wurzeln der deutschen Klassik“ ebenso die integrale Einheit der von ihm ermittelten Komponenten: Die formale, ontologische, ethische, religiöse und nationale Wurzel führt zu einem gemeinsamen „Schaft“, wie Cysarz es nennt, wobei das

¹⁸⁴ Cysarz (Fünf Wurzeln), S. 28.

¹⁸⁵ Vgl. dazu: Manfred Landfester: Die Naumburger Tagung ‚Das Problem des Klassischen und die Antike‘ (1930). Der Klassikbegriff Werner Jaegers: Seine Voraussetzung und Wirkung. In: *Altunterschiedswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse*. Hg. v. Hellmut Flashar. Stuttgart 1995. Landfester sieht innerhalb „der Germanistik“ kaum eine „offene Wirkung des Jaegerschen Klassikbegriffs“, wenn auch „eine versteckte und verdeckte Auseinandersetzung nicht zu umgehen“ gewesen sei. Jaegers Klassik-Begriff ist für die Germanistik in der Tat uninteressant, solange ‚Klassik‘ und ‚Weimarer Klassik‘ völlig ineinander aufgehen. Dann nämlich widerspricht das Primat des Griechischen der germanistischen Bemühung, „ihre Forschungsobjekte aus der Umklammerung der Antike zu lösen“, wie etwa Rudolf Unger es 1932 mit seinem Vortrag „Klassizismus und Klassik in Deutschland“ versuchte. (Landfester, S. 31). Landfester übersieht dabei allerdings, dass sich gerade in den Jahren zwischen 1927 und 1958 eine Ausweitung des Klassik-Begriffs vollzog. Dafür stellte die Tagung wichtige Denkmuster bereit. Nicht umsonst nennt Herbert Cysarz in seiner Bibliographie zum Klassik-Begriff im Jahr 1958 gerade diesen Sammelband. Vgl. Cysarz (1958), S. 855.

¹⁸⁶ Schadewaldt: Begriff und Wesen der antiken Klassik. In: *Das Problem des Klassischen und die Antike*. Acht Vorträge. Gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altunterschiedswissenschaft zu Naumburg 1930. Darmstadt 1961. Hier S. 29. Vgl. dazu auch: Ernst-Richard Schwinge: Wolfgang Schadewaldts Studien zu Goethe. In: *Wolfgang Schadewaldt und die Gräzistik des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Thomas Alexander Szlesak und Hellmut Flashar. Hildesheim/Zürich/New York 2005. Schadewaldt hat seinerseits eine „unio mystica“ zwischen Homer und Goethe konstruiert, „für die jeder historische Unterschied inexistent ist.“ (S. 121.) Auch im Vortrag „Goethe und das Erlebnis des antiken Geistes“ wird Goethe als eine Art von Seher charakterisiert. Er „weiß sich der Fülle der andrängenden Eindrücke zu erwehren, streift das Zufällige, Momentane ab, sammelt und verbindet das Wesentliche und packt im Unbeständigen, Fließenden die ewige Grundform: das, was das Ding eigentlich ist.“ Schadewaldt: *Goestudien*. Zürich/Stuttgart 1963, S. 12.

entscheidende eben „der Zusammentritt, ja die Untrennbarkeit“¹⁸⁷ der von ihm ermittelten Wurzeln ausmacht.

3.2 Herbert Cysarz: Die fünf Wurzeln der deutschen Klassik

Form und Inhalt

Die Formulierungen, die Cysarz zur Beschreibung der klassischen Form wählt, nähern sich denen, die Goethe selbst gebraucht hat, um seinen Symbolbegriff zu charakterisieren. „Das ist“, schreibt Goethe, „die wahre Symbolik wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendige augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“¹⁸⁸

Der Zusammenhang zwischen Gestalt und Gehalt ließe sich nun, so Cysarz, an Winckelmanns „Laokoon“-Beschreibung darlegen, die in der äußeren Erscheinung eben „keine Geometrie nach Phidias oder Polyklet“¹⁸⁹ sieht, sondern sie als Ausdruck des Wesens betrachtet; er ließe sich anhand von Kants „Kritik der Urteilskraft“ darlegen, welche „die Philosophie der Kunst immer wieder in eine Philosophie des Organischen insgesamt“ zurückleitet; man könnte ihn auch mit „Schillers Kunstlehre“ veranschaulichen¹⁹⁰ oder eben mit Goethes Morphologie exemplifizieren. „Klassische Form ist nicht bipolar wie die eigentlich barocke, die zwischen antikisch-artistischem Vordergrund und religiös-spirituellen Hintergrund bald qualvoll schwankt, bald spielerisch vermittelt“. Nein, klassische Form sei „dementgegen die erkämpfte Zweieinigkeit der Hemisphären“, also die Kongruenz von Form und Inhalt. Diese Einheit sei das Ergebnis eines Kampfes, sie sei vom Klassiker „erstritten“ worden.¹⁹¹ Darum beschränkt sie sich nicht auf Autoren der „deutschen Hochrenaissance“. Cysarz spannt einen weiten Bogen von Martin Opitz, der „früheste Aufbrüche“ einleitet, bis zu Stefan George, der „neue Gipfelwege“¹⁹² spurt. Denn das „wahrhaft Klassische [...] beruht in Hochspannung und stetem Widerspiel solcher Formen mit allverbindend

¹⁸⁷ Cysarz (Fünf Wurzeln), S. 28.

¹⁸⁸ Goethe: Maximen und Reflexionen, Nr. 314. In: MA 17, S. 775. Vgl. auch Nr. 1112 und 1113, S. 904.

¹⁸⁹ Cysarz (Fünf Wurzeln), S. 28.

¹⁹⁰ Ebd. Cysarz hat diesen Punkt in seiner Schiller-Biographie selbst ausführlich dargelegt. Vgl. Herbert Cysarz: Schiller. Halle/Saale 1934, S. 164ff. („Die Welt in der Kunst“).

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.

elementarem und allbezogen individuellem Seelentum, mit hieb- und stichfestem Geistesgehalt.“¹⁹³

Religion und Ethos

Dass die Klassik „die neuzeitliche Säkularisation der dogmatischen Religionen“ vollendet, zeigt sich für Cysarz zum Beispiel an „Goethes Weltfrömmigkeit, Schillers Gott in jedweder Kirche, Hölderlins Naturreligion [oder auch an] Stifters Katholizismus“.¹⁹⁴ Schillers säkularisierte Religiosität hat Cysarz in seiner Biographie ausgeführt: Seine Sendung „beruht in der vollsten Vermenschlichung religiöser und in der höchsten Heiligung menschlicher Güter“. Er dringe auf „Verdiesseitigung religiöser Aspekte“, nach „Fleisch- und Tatwerdung übersinnlicher Dinge.“¹⁹⁵ Als ähnlich diesseitig hat Franz Schultz, dessen Monographie „Klassik und Romantik der Deutschen“ Cysarz in seinem Artikel 1958 anführt, Winckelmanns Religiosität charakterisiert.¹⁹⁶ Schultz’ Anliegen ist es, eine „religiöse Unterbauung in Winckelmann“ zu finden, um damit etwas ganz Grundsätzliches „für die gesamte deutsche Klassik und Humanität“ zu gewinnen.¹⁹⁷ Ein für Winckelmann zentrales Charakteristikum der griechischen Antike sei die Stille. Besonders in der weißen, marmornen Plastik, aber auch in den Göttern der Griechen fand er diese Stille verwirklicht. In der „Meeresstille des Gemüts“ stellte sich ihm die „regligiös-ethische Form des Griechentums überhaupt“ dar. Gerade in diesem Punkt aber sieht Schultz eine Berührung zur christlichen Tradition, in der Winckelmann aufgewachsen ist. Denn „Stille“ spiele auch in der Mystik und im Pietismus eine zentrale Rolle. Dort beschreibt sie einen Zustand „von der Begegnung des Menschen mit dem Göttlichen“.¹⁹⁸ Da Winckelmann selbst sich nur selten zur Frage seiner Religiosität äußerte, versucht Schultz aus seinen verstreuten Aussagen eine Art religiöser Essenz zu ziehen. Dabei steht für ihn fest, dass Winckelmanns Religion ohne „jede

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Cysarz (Fünf Wurzeln), S. 30.

¹⁹⁵ Cysarz (Schiller), S. 178ff.

¹⁹⁶ Franz Schultz: Klassik und Romantik der Deutschen. I. Teil. Die Grundlagen der klassisch-romantischen Literatur. Stuttgart 1959. Schultz’ Anliegen ist es, eine „religiöse Unterbauung in Winckelmann“ zu finden, um damit etwas ganz Grundsätzliches „für die gesamte deutsche Klassik und Humanität“ zu gewinnen. Vgl. S. 108.

¹⁹⁷ Schultz, S. 108.

¹⁹⁸ Ebd., S. 109.

Transzendenz“ auskommt. Vielmehr sei eine „Vergottung von Kunst, Wissenschaft, Natur, Leben, Menschentum“ festzustellen.¹⁹⁹

Etwas anders akzentuiert ist für Cysarz die Religiosität Goethes, für den Poesie ein „weltliches Evangelium“²⁰⁰ sei, wie Wolfgang Schadewaldt skizziert hat.²⁰¹ Cysarz bezieht sich in seinen Ausführungen auch auf Herder und spricht geradezu von der „Kunstwerdung, Fleischwerdung des Humanismus“.²⁰²

Aber wie sind diese religiös-ethischen Angebote für die Gegenwart fruchtbar zu machen? Die Welt habe sich seit Goethes Tagen dramatisch verändert, „die romantischen Zerfällungen des Ich in unabsehbare Schichten und Polaritäten“, „die Problematik der Gesellschaft, der bis zur Stunde unbewältigten Massen und ihrer wachsenden Potentiale“²⁰³ lasse die zeitliche Distanz zu Weimar spürbar werden. Wie schon in seinen Überlegungen von 1927 betrachtet Cysarz die Epoche der Klassik als vergangen. Doch die klassischen Ideale sollen nicht aufgegeben werden aufgrund historischer Veränderungen. Vielmehr müssten sie adaptiert und für die Gegenwart neu formuliert werden. Hier unterscheidet er sich deutlich von Korff, für den die Klassik auch für die Gegenwart probate Problemlösungskonzepte anbietet.²⁰⁴ In einer

¹⁹⁹ Ebd., S. 117.

²⁰⁰ Dichtung und Wahrheit (3,13). MA 16, S. 590ff.

²⁰¹ Das ist nicht nur als Metapher zu verstehen. „Als Botschafterin einer höheren Welt ist Poesie ein Buch der Bücher, in dem die Gedanken Gottes, wenn nicht ausgesprochen, so doch jedenfalls bedeutet sind.“ Schadewaldt legt dar, dass Poesie für Goethe „gleichberechtigt neben Philosophie und Religion“ stehe, denn Poesie deute „auf die Geheimnisse der Natur“ und suche sie „durchs Bild“ zu lösen. Vgl. Wolfgang Schadewaldt: Goethes Beschäftigung mit der Antike. Zuerst als Nachwort zu Ernst Grumbachs „Goethe und die Antike“. Berlin 1949. Hier zitiert nach: Schadewaldt: Goestudien. Zürich/Stuttgart 1963. S. 64f. Schadewaldt weist hier zurecht auf den Zusammenhang mit Goethes Symbol-Begriff hin. (S. 64).

²⁰² Herder hat den Begriff der Humanität in seinen „Briefen zur Beförderung der Humanität“ selbst problematisiert und charakterisiert. „Humanität ist der Schatz und die Ausbeute aller menschlichen Bemühungen, gleichsam die Kunst unsres Geschlechtes. Die Bildung zu ihr ist ein Werk, das unablässig fortgesetzt werden muß; oder wir sinken, höhere und niedere Stände, zur rohen Tierheit, zur Brutalität zurück.“ (Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität. Dritte Sammlung, 27. Brief. In: Herder. Werke in zehn Bänden. Bd. 7. Hg. v. Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt/Main 1991, S. 147f.) Der Begriff Humanität geht von der Ganzheitlichkeit der menschlichen Gestalt aus: Um die „edelsten Pflichten“ des Menschen „zu entwickeln, dürfen wir nur seine Gestalt zeichnen.“ (Herder: SWS 13, S. 154) In der Ganzheit der menschlichen Gestalt erkennt er die „Überwindung gegensätzlich wirkender Kräfte, die sich in ihr zum Gleichgewicht zusammengefunden haben und so erst das in sich selbst vollendete Gebilde konstituieren.“ (Herder: SWS 8, S. 60 und 64f.) Die Nähe zu Schillers „Ästhetischer Erziehung“ wird hier besonders offenkundig. Vgl. z.B. Brief Nr. 6. Friedrich Schiller FA 8, S. 570ff.

Das große Thema dieses Aufsatzes ist ja „das Versöhnungspotential der Kunst angesichts einer Krise, die die Gesellschaft ebenso wie das Individuum ergriffen hat.“ (Schiller FA 8, S. 1387).

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vgl. Stockinger (2013), S. 208ff.

Klammerbemerkung weist Cysarz auf seinen eben erschienenen Roman „Neumond“ hin, der „anschaulich um dieses und verwandte Anliegen“ kreist: „wie kommen Menschen von heute und morgen mit den überlieferten einzelmenschlichen Maßen, Gesetzen und Idealen der Neuzeit zurecht?“²⁰⁵ Die Klassiker sollen ja „nicht nur Dichter und Denker, sondern geradezu Mahatmas der Nation sein, *praeceptores Germaniae*“.²⁰⁶ Das Ethikangebot, das die Klassik liefert, soll für die eigene Gegenwart fruchtbar gemacht werden – und zwar nicht nur für den Einzelnen, sondern für die Nation.

Klassik und Nation

Die Klassik „entsteigt der vollen Wesensmächtigkeit des Nationalcharakters, sie durchgreift und umspannt diese Art, sie gibt ihr integrale Prägung und Gewißheit [...]“.²⁰⁷ Freilich sei hier der Begriff der Nation nicht imperialistisch oder isolationistisch zu verstehen. Vielmehr gehe es um „nationale Einheit und menschliche Ganzheit: Auch diese Funktion der Klassik überlebte so angesichts der sozialen Probleme und Konflikte des 19. Jahrhunderts wie angesichts der deutschen und der europäischen Zerrissenheit der Gegenwart.“²⁰⁸ Ob die Klassik nach dem Krieg tatsächlich noch ‚*praeceptores Germaniae*‘ sein konnten, bildet den Kern der Debatten, die sich nach 1945 vor allem an Goethe entzündeten. Sie werden im letzten Kapitel dieser Arbeit nachgezeichnet.

Bündeln lassen sich Cysarz’ Ausführungen zu den fünf Wurzeln der deutschen Klassik mit einem Satz aus dem Reallexikon. Klassisch, das ist in den 1950er Jahren „ins Werk gesetzte Richtigkeit und Wahrheit, die in jeder Perspektive gilt und nicht nur von bestimmten Standpunkten her, geschweige unter parteiisch ausschließenden Gesichtswinkeln. Klassischer Stil gibt persönlichen und sachlichen Dingen öffentliche Repräsentanz.“²⁰⁹

Destilliert wird eine solche nach wie vor substantialistische Auffassung aus den Werken der sogenannten ‚klassischen Klassik‘, die als paradigmatisch für Form und Wesen des Klassischen erachtet wird. Die Autoren der Weimarer Klassik haben aber

²⁰⁵ Cysarz (Fünf Wurzeln), S. 30.

²⁰⁶ Ebd., S. 29.

²⁰⁷ Ebd., S. 30.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Cysarz (1958), S. 853.

keinen alleinigen Anspruch mehr auf die ‚Majestät‘ dieses Titels. Vielmehr können Klassiker nun auch jenseits des ‚Weimarischen Geheges‘ ausgemacht werden, sofern ihr Werk den oben dargelegten Substanzbegriff zu erfüllen vermag. Die Germanistik der Nachkriegsjahre weitet den Klassiker-Begriff damit beträchtlich, will dabei aber vermeiden, ihn zu einem bloßen Synonym für Herausragendes und Vorbildliches zu verallgemeinern. Dass es mit der konkreten Anwendbarkeit eines solchen Klassikerbegriffs auf Autoren jenseits des ‚Weimarischen Geheges‘ seine Schwierigkeiten hat, zeigt der Gang durch die Literaturgeschichte, die Cysarz anhand seiner Kriterien auf Klassiker hin durchmustert.

Es mag auch der Kürze der Erwägungen geschuldet sein, aber die Autoren, die er nennt, erhebt er doch meistens nur aufgrund eines Kriteriums in den Adelsstand eines Klassikers. Von fünf untrennbar miteinander verbundenen Wurzeln kann kaum die Rede sein. Er geht aus von der „sozusagen klassischen K.“, also 1958 so gut wie schon 1927 von Klopstock, Lessing, Herder, Wieland, Goethe und Schiller. Hinzu kommen aber Kleist, Hölderlin und Grillparzer. Die galten 30 Jahre zuvor noch nicht als Klassiker, jetzt hat „der Mythos und das Mysterium Hölderlins [...], der Ordnungs- und Entsagungsglaube Grillparzers und der systemblinde Wesensfanatismus Kleists“ Raum in „der nämlichen Klassik.“²¹⁰ Kleist, von einigen als verspäteter „Stürmer und Dränger“, von anderen als „Romantiker, als Bahnbrecher des Realismus, Vorboten des eisernen Zeitalters, Ahnherrn des Expressionismus oder des Existenzialismus gewürdigt“, sei in Wahrheit „ein Klassiker aus dem deutschen Osten, formsüchtig auf amorphe Art, noch diese Spannung aber zu letzter Gültigkeit prägend.“²¹¹ „Eindeutiger“ ist diese Frage bei Grillparzer zu entscheiden, handele es sich dabei doch um die „Heimkehr österreichischer Überlieferungen [...] in die Wortkunst und Formenwelt Weimars.“²¹² Schwieriger ist es bei Martin Opitz, der dem „Hauptblock der dt. Klassik mittelbar verbunden ist“ und nicht nur „metrisch, sondern auch ontologisch“ als der „Columbus des neuhochdeutschen Verses“ betrachtet werden kann. „Doch freilich bleibt Opitzens Dichtung gutenteils eher epigonalen Klassizismus

²¹⁰ Ebd., S. 86f

²¹¹ Cysarz (Fünf Wurzeln), S. 26.

²¹² Ebd., S. 26.

als originale Klassik“, sind doch [b]arocke, klassizistische, überhaupt manieristische Stile [...] höchstens Vorstufen oder Schwundstufen des Klassischen.“²¹³

Doch Cysarz will „das Feld des Begriffs“ nicht „polemisch“ einschränken, vielmehr sucht er „weitere Annäherungen und Überschneidungen, die weder der Rangbegriff noch der Wesensbegriff des K.s ausschließen darf.“²¹⁴ Gerhard Hauptmann kann trotzdem nicht als Klassiker gelten. Er „speist seine Universalität ganz überwiegend sensuell und irrationell oder durch literarische, weltliterarische Anlehnungen.“ Anders als Jean Paul, der „im weiteren Sinn ein K. (des dt. Romans)“ und überdies „ein wahrer Praeceptor Germaniae“ sei. Ein „K. der Prosa“ ist Stifter, der „seit 1918 und gar 1945 zunehmend als K. verehrt“ wird. Die „Klassizität der reinen, notwendigen urgesetzlichen Form heischt in der Prosa die Enthaltbarkeit von allen figuralen Formen der Verssprache.“ Mit „fast Kleistscher Unerbittlichkeit“ lässt Stifter so „den Dingen selbst das Wort, der lauterer Faktizität des Geschehens, der sanften Gewalt des göttlichen Seins in Menschen und Dingen.“²¹⁵

Mit George und Rilke weitet Cysarz den Begriff bis fast in seine eigene Gegenwart aus. Rilke sei zwar „gewiß kein Denker“, aber „Rilkes Neuromantik und Impressionismus streben langen Atems zum Wesen der Dinge, zum Letztbeständigen im Einmaligen und zum Allrichtigen im Ausnahmehaften“. So gebe es bei ihm, „der außer ein paar Seiten Schopenhauer keine Philosophie gelesen hat, keine Naturforscher konsultiert wie Goethe“, dennoch eine „prästabilierte[] Harmonie von formstarker Dichtung und abgründiger Gedankenwelt“. Er sei also wenigstens „in gewissen Zügen ein K.“²¹⁶ Stefan George schließlich habe bei „klassischen Formen und Haltungen“ ausgeharrt. „Er bleibt im Grunde der letzte strikte Renaissancedichter und -humanist.“ Den Jüngling Maximin preise er „als fleischgewordenen Gott“, seine „radikal und oft forciert klassische Linie nimmt aber auch die Geschichte auf, auch viel Früh- und Vorgeschichte“. Bei ihm bestehe in „all der antikisierenden Plastik und Eurhythmie eine orginärere Klassik als bei [...] Carl Spitteler, [...] Paul Ernst, [...] Josef Weinheber.“²¹⁷

²¹³ Cysarz (1958), S. 860.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd., S. 862.

²¹⁷ Ebd.

So versucht die Forschung der 1950er Jahre genau wie die Forschung der 1920er Jahre, die Substanz dessen zu fassen, was Klassik ausmacht. Die Definitionsbemühungen, die Cysarz in seinem Lexikoneintrag bündelt, arbeiten sich dabei vor allem an zwei Punkten ab. Klassik wird stiltypologisch bestimmt, indem vor allem auf Goethes Morphologie verwiesen wird.

Es bleibt zu fragen, welchen Sinn diese offensichtlich doch problematische Begriffsausweitung erfüllt. Welchem Bedürfnis kommt der veränderte Klassik-Begriff entgegen? Wenn Voßkamp von einem „Klassikbedarf“²¹⁸ spricht, der die Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts dazu veranlasst hat, die Epoche der Staufischen Klassik zu konstruieren, so weist wohl auch die Pluralisierung des Klassik-Begriffs in den 1950er Jahren auf einen „gesteigerten Klassikbedarf“ hin, der in den 1960er Jahren gar zur Etablierung einer neuen Epoche führt, nämlich der „Klassischen Moderne“.²¹⁹

Offenbar ist das Konzept der Klassik fähig, ein Bedürfnis „nach Ordnung durch regulative Ideen der vollkommenen und vollendeten Form“²²⁰ zu stillen, weshalb Klassik als „Gegenmittel gegen historische Krisen“²²¹ zu fungieren vermag.²²² So ist es bezeichnend, dass Halbach wie Cysarz ihre Überlegungen zur Klassik unmittelbar in Bezug zur aktuellen Gegenwart setzen.²²³ Die Erörterung der Frage, „ob in deutscher Geschichte bloß einmal, sozusagen zufällig, oder vielmehr, etwa gar in gesetzhafter Entsprechung [...] ‚Klassik‘ zu Weisheit, Haltung, Klang und Bild wurde,“ müsse man im Jahr 1948, einem „Augenblick voll ernster Besinnung und

²¹⁸ Voßkamp (2009), S. 10.

²¹⁹ Zur Konstruktion der Epoche vgl. Helmuth Kiesel: *Klassische Moderne? Überlegungen zur Problematik einer Epochenbezeichnung*. In: Mauro Ponzi (Hg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2010.

²²⁰ Voßkamp (2009), S. 13.

²²¹ Ebd., S. 12. Vgl. dazu Voßkamp (1987): *Wie Koselleck deutet auch Voßkamp die Klassik „im Zusammenhang grundlegender Krisenerfahrungen der Neuzeit“*: „Im normativen Konzept einer geschichtlichen Epoche, der ‚klassischen‘, wird ein Mittel gegen alle ‚Geschichte‘ erblickt.“ (S. 495).

²²² Vgl. dazu Voßkamp (1987): „Das Unbeflecktsein der Kunst durch die Wirklichkeit sichert ihr ein Widerstandspotential gegen alle Geschichte und Politik.“ S. 498.

²²³ Das Bemühen, mit der Forschung auf die ‚geistige Situation der Zeit‘ zu reagieren, ist nicht nur typisch für die Beiträge der Germanistik zum Thema ‚Klassik‘ in den 1950er Jahren. Bei den klassischen Philologen war es schon in den 1920er und 30er Jahren „geradezu zum Ritual“ geworden, „in wissenschaftlichen Veröffentlichungen die ‚Not der Gegenwart‘ zu beklagen und ihr durch neue Sinnstiftungsangebote zu begegnen.“ Landfester, S. 14. In: *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse*. Hg. v. Hellmut Flashar. Stuttgart 1995. Auch dabei sollte die Erkenntnis des Klassischen „für das Geistesleben der Gegenwart fruchtbar“ gemacht werden. Vgl. Werner Jaeger: *Die Antike*, Nr. 1 (1925), S. 1ff.

schicksalhafter Entscheidung [...] wohl nicht des langen und breiten erst [...] begründen.“²²⁴ Wer mit Halbachs entwicklungsgeschichtlicher These einverstanden ist, derzufolge sich alle 300 Jahre eine klassische Möglichkeit bietet, darf trotz aller Verheerungen des Krieges auf eine neue Klassik hoffen, die sich – sozusagen turnusgemäß – ums Jahr 2100 entfalten müsste. Und für Cysarz gilt es mehr denn je, „durch alle Sintfluten und Höllen, alle Verführungen vermeinter Prosperität und Sekurität hindurch den krisenfesten Menschen, das Ewige in und über dem Menschen zu finden, zu wahren, zu läutern. Das ist Art und Kunst der deutschen Klassik, die damit jeder Dichtung Wege in die Zukunft bereitet.“²²⁵

Die Klassiker haben, so Cysarz, „gerade nach 1918 und 1945“ ihre Geltung nicht verloren, und in Lessings „Minna“ fänden „wahrheitsliebende Gemüter mehr deutsches Kriegserlebnis als in ‚Des Teufels General‘ von Zuckmayer.“²²⁶ Klassik verleihe indes nicht nur Einzelpersonen gerade in Krisenzeiten durch ihre spezifischen Konzepte der Überzeitlichkeit und Formstrenge Halt und Orientierung. Der „gesteigerte[] Klassikbedarf“, der sich in der Ausweitung und Pluralisierung des Klassikbegriffes dieser Jahre zeigt, könnte zudem mit „jener identitätsbildenden Möglichkeit klassischer Kultur“ zusammenhängen, „die die deutsche Einheit auch dann verbürgt, wenn die politische nicht vorhanden ist.“²²⁷ Auf den Konnex zwischen Klassik und Nation, den Gervinus begründet hat,²²⁸ soll im abschließenden Kapitel eingegangen werden, in dem anhand von drei öffentlichen Debatten dargelegt wird, welche Funktion nach 1945 der ‚klassischste‘ aller Klassiker, also Goethe, für das Verständnis der Deutschen als Nation hatte. Zuvor soll an einem Beispiel gezeigt werden, inwiefern sich die geisteswissenschaftliche Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand der Klassik, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchsetzte, auf die editorische Gestaltung von Klassikerausgaben ausgewirkt hat.

²²⁴ Halbach, S. 166.

²²⁵ Cysarz (Fünf Wurzeln), S. 23.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Voßkamp (1993), S. 10.

²²⁸ Voßkamp (1987), S. 507.

II. Verlag

Dem Zusammenhang von wissenschaftlicher Beschreibung der Klassik und verlegerischer Praxis wird in diesem Kapitel beispielhaft am Schaffen Reinhard Buchwalds nachgegangen. Buchwald, bis in die 1960er Jahre hinein immer wieder als „Spezialkenner“¹ gerühmt, heute aber weitgehend vergessen,² hat selbst umfangreiche Monographien zur Klassik verfasst und war als Mitarbeiter des Insel-Verlages Herausgeber einer Insel Schiller-Edition, die erst 1966 abgelöst worden ist. Sein „Vermächtnis der Klassiker“ (zuerst 1944 erschienen, nach dem Krieg zunächst unverändert (1947), dann 1962 wesentlich erweitert wieder aufgelegt) liefert einen Beitrag zum Klassik-Verständnis der 1950er Jahre.³ Ein Blick auf Buchwalds wissenschaftliche Arbeit und auf die von ihm besorgte Klassiker-Edition erlaubt es darum einerseits, die literaturwissenschaftliche Theorie noch genauer zu profilieren und sie andererseits mit der editorischen Praxis seiner Zeit zu konfrontieren.

1. Reinhard Buchwald – biographischer Abriss

Reinhard Buchwald hat seiner eigenen Biographie im Rückblick gewissermaßen gleichnishafte Züge zugesprochen; dargestellt habe er jedenfalls eigenes „Erleben“ in seinem Buch „Miterlebte Geschichte“ nur dann, wenn sich „darin Kräfte und Nöte [seiner] Zeit abzeichneten.“⁴

Typisch mag Buchwalds Werdegang in manchen Punkten tatsächlich sein. Er gehört, 1884 in Sachsen geboren, derselben Generation an wie Strich, Korff und Cysarz. Mein Schicksal, schreibt Buchwald, war es, „daß ich in die Hochflut des Positivismus, d.h. der mit den Naturwissenschaften konkurrierenden Geisteswissenschaften

¹ So Dr. Adolf v. Grolman am 11.2.1963 im Süddeutschen Rundfunk. Nach der Umschrift in SUA/Insel Pressearchive Schiller. Ein anderes Beispiel ist Joachim Müller: Laudatio anlässlich der Promotion zum Ehrendoktor der Universität Jena, am 13. Mai 1955. In: Weimarer Beiträge 2, 1956, S. 281ff.

² Es gibt kaum Forschungsliteratur zu Buchwald. Wenn überhaupt, so wird er im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit an der Volkshochschule genannt. Vgl. Ulrich Herrmann: Wandel der Lebensformen, politische Umbrüche und die Aufgabe der Erwachsenenbildung [...]. In: Erwachsenenbildung im Kontext. Hg. v. Martha Friedenthal-Haase u.a. Bad Heilbrunn 1991.

³ Cysarz führt das Buch in seiner Bibliographie im Reallexikon 1958 als Quelle an.

⁴ Reinhard Buchwald: Miterlebte Geschichte. Lebenserinnerungen 1884–1930. Hg. v. Ulrich Herrmann. Köln/Weimar/Wien 1992. Hier S. 172.

hineingeraten war“. So sah er im „Ausbruch aus dem Bann des positivistischen Spezialistentums“ eine „Aufgabe“ seiner ganzen „Generation“.⁵

Wie Fritz Strich hat auch Buchwald bei Franz Muncker in München studiert, wenn auch nur im Sommer 1903. Wenig freundlich berichtet er von seinen Eindrücken: Muncker habe in seinen Vorlesungen „Bildchen an Bilder“ gereiht und den Studenten keine der „kleinen und mittelgroßen Größen, die Goethe in seiner berühmten Bilanz im VII. Buch von ‚Dichtung und Wahrheit‘ knapp und persönlich charakterisiert hat“, erspart. „Was Muncker vortrug, war ein Lexikon, nur in chronologischer Anordnung.“⁶ Das „Unbehagen des akademischen Anfängers“, das Buchwald in seiner Autobiographie schildert, sieht er im Rückblick in „einem dumpfen Verlangen nach Bildung statt nach einem Wissen um des Wissens willen“ begründet, das ihn später „zum Genossen in einer geistigen Bewegung machte[], die ein wesentliches Stück der Zeitgeschichte bildete.“⁷ Zunächst allerdings schloss Buchwald sein Studium 1906 in Leipzig mit einer Arbeit über Joachim Greff ab, in der er die „Anfänge des Renaissancedramas in Sachsen“ untersuchte. Sein Betreuer war Albert Köster, dessen „Famulus und Assistent“ Buchwald, der „Senior seines Seminars und der Bibliothekar seines Instituts“, wurde.⁸ Köster, neben Erich Schmidt der „prononcierteste[] Vertreter“ der „vielgeschmähten Schererschule“, habe seine Schüler vor allem die „philologischen Grundlagen“ beibringen wollen, womit er freilich „die Notlage unserer Generation“ nicht zu treffen vermochte, die dann, was sie „bei den Philologen vermißten, anderwärts suchten, sei es bei eigenwilligen Historikern [...], sei es bei Philosophen wie Dilthey [...]“.⁹ Doch obwohl Köster genau wie Muncker Literaturgeschichte „als Abfolge von Monographien, bis zur Darstellung der kleinen und kleinsten Geister“ abhandelte, hatte er „eine Reihe außergewöhnlicher Schüler herangezogen“¹⁰, deren wichtigster sicher Anton Kippenberg war. Er hatte seine Dissertation über „Die Sage vom Herzog von Luxemburg“ fünf Jahre vor Buchwald, also 1901, bei Köster abgeschlossen und war, nach einem Intermezzo beim Verlagshaus Engelmann, 1905 zum Leiter des Insel-Verlages avanciert.

⁵ Buchwald (1992), S. 62.

⁶ Ebd., S. 63.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 81.

⁹ Ebd., S. 88.

¹⁰ Ebd., S. 82.

Dort stellte sich im November 1906 „mit einer Empfehlung von Köster versehen“ Reinhard Buchwald vor, „zunächst nicht für eine Anstellung im Verlag, sondern zur Mitarbeit an einer Goethe-Bibliographie“, die Köster und Kippenberg „miteinander in Angriff genommen“¹¹ hatten. Sieben Jahre lang blieb Buchwald beim Insel-Verlag, war an zahlreichen Editionsprojekten beteiligt¹² und stieg 1910 sogar zum Prokuristen auf.¹³

Dass er trotz dieser Erfolge fortging, hängt wohl mit dem gleichen Ungenügen zusammen, das er schon als Student empfunden hatte, dessen er sich aber so recht erst im Jahre 1908 während eines Aufenthalts in Italien bewußt geworden sei. „Wie jeder deutsche Italienfahrer“ hatte selbstverständlich auch Buchwald Goethes „Italienische Reise“ bei sich, war aber zunächst von der Lektüre enttäuscht. Erst im Rückblick fand er darin eine Passage, die genau mit seinem eigenen Erleben und Empfinden übereinstimmte. Wie Goethe seinen Aufenthalt in Rom später als eine „Wiedergeburt“ stilisiert hat, so stilisiert Buchwald im Nachvollzug dieses Weges sein Erleben auf einer Landstraße von Ravenna als „Lebenswende“, die von Goethe „bestätigt und bekräftigt“ wurde.¹⁴ In seiner Biographie zitiert Buchwald unter anderem den Eintrag Goethes vom 20. Dezember: „Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort. [...] Gebe der Himmel, daß bei meiner Rückkehr auch die moralischen Folgen an mir zu fühlen sein möchten, die mir das Leben in einer weitem Welt gebracht hat. Ja es ist zugleich mit dem Kunstsinn der sittliche, welcher große Erneuerung leidet.“¹⁵

Bezeichnend für Buchwalds Verständnis der Klassik ist die Selbstdeutung dieser Erfahrung, die er mit religiösem Vokabular als „Nachfolge Goethes“ beschreibt:

„Jedenfalls ist es für mich von allergrößtem Wert gewesen, daß dieses Eindringen in Goethes wirkliche Geschichte mir im Zusammenhang mit einer eigenen tiefen Lebenserfahrung gelang, und daß mir infolgedessen diese Entscheidung im eignen Leben durch das Nacherleben eines viel größeren Menschentums gedeutet, vertieft und erweitert wurde. [...] Ich wußte fortan, daß es darauf ankam, von

¹¹ Ebd., S. 123.

¹² Eine Bibliographie findet sich im Anhang von Buchwalds Biographie. Hg. v. Ulrich Herrmann. S. 449ff. Auch bei Sarkowski: Der Insel Verlag. Eine Bibliographie 1899–1969. Frankfurt/Main 1999. S. 408.

¹³ Die Biographischen Daten sind entnommen: Bettina Reimers: Reinhard Buchwald. In: Internationales Germanistenlexikon. Bd. 1., 2003, S. 287ff. Vgl. dazu auch Ulrich Herrmanns biographischer Abriß in Buchwalds Miterlebte Geschichte, S. 468ff.

¹⁴ Buchwald: Miterlebte Geschichte, S. 175.

¹⁵ MA 16, S. 177. Italienische Reise, Erster Teil, 20. Dezember 1786.

Goethe zu lernen, und daß alles, was man *über* Goethe erforschen und lernen konnte, dazu dienen mußte, *das Rechte* von ihm lernen zu können.“¹⁶

Wie bei Korff kann auch bei Buchwald die Klassikerlektüre als „säkularisierte Exegese“¹⁷ charakterisiert werden, bei der die Bibel durch Goethe- oder auch Schillertexte ersetzt wird. Buchwald hat Goethes „Italienischer Wende“ in seinem „Vermächtnis“ von 1962 ein eigenes Kapitel gewidmet, das bei der Analyse dieser Monographie noch berücksichtigt werden wird. Buchwalds Lebenswende, von Goethe beglaubigt, führte ihn 1912 zum Eugen Diederichs-Verlag, den er geradezu als „Ausdruck seiner Zeit“ betrachtet, da er „aus der positivistischen Naturwissenschaft und aus der Historie ins Irrationale und Religiöse vorstieß“¹⁸. Hölderlin, Novalis und Meister Eckehart, das waren für Diederich die „Helfer“ beim „Aufbau neuen religiösen Lebens“.¹⁹ Unterbrochen wurde Buchwalds Tätigkeit bei Diederichs durch den Ersten Weltkrieg, den er auf einem „Pöstchen“, wie man alles nannte, was den Soldaten aus der vorderen Linie und vom ‚Dienst mit der Waffe‘ entfernte“²⁰, unbeschadet als Verwalter von Feldbüchereien überlebte.

Literatur und Bildung, auch hier im Krieg erscheinen sie in Buchwalds Darstellung nicht nur als Lebensbegleiter, sondern geradezu als Lebensretter. Zurück in Jena erhielt er auch bei Diederichs Prokura, widmete sich aber ab 1919 mehr und mehr dem Aufbau der Thüringischen Volkshochschule.²¹ Diese Tätigkeit brachte ihm einen Lehrauftrag für „Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung“²² und zudem den Posten eines Regierungsrates ein, dessen er allerdings 1930 „vom ersten nationalsozialistischen Minister einer deutschen Regierung, dem thüringischen Volksbildungsminister und späteren Reichs-Innenminister Wilhelm Frick“²³ enthoben wurde. Seine Volksbildung wollte „weltanschaulich neutral“ sein, wie Buchwald selbst 1945 in einem Lebenslauf schreibt, der wohl im Zuge der Entnazifizierungsmaßnahmen einzureichen war.²⁴ Darin heißt es weiter: „Es blieb mir

¹⁶ Ebd., S. 175f.

¹⁷ Stockinger (2013), S. 208f.

¹⁸ Buchwald: Miterlebte Geschichte, S. 187.

¹⁹ Ebd., S. 187. Buchwald zitiert hier aus einem Verlagskatalog des Jahres 1910.

²⁰ Ebd., S. 234.

²¹ Ausführlich bei Buchwald dargestellt im 8. Kapitel, S. 259ff.

²² Bettina Reimers: Reinhard Buchwald. In: Internationales Germanistenlexikon. Bd. I., 2003, S. 287.

²³ Buchwald: Miterlebte Geschichte, S. 469.

²⁴ Der Lebenslauf liegt im DLA in den Beständen Reinhard Buchwalds zusammen mit Formularen der amerikanischen Besatzer. Vgl. SUA/Insel/Reinhard Buchwald.

nichts übrig, als mich ganz auf wissenschaftliche und literarische Arbeiten zurückzuziehen. Aber das schlug mir zum Segen aus. Schon längst überzeugt, dass im Vermächtnis der deutschen Klassiker auch für die Gegenwart unerschöpfte Quellen geistiger und seelischer Kraft fließen und dass ihre wissenschaftliche Erschließung noch längst nicht abgeschlossen ist, wandte ich jetzt alle Kraft an die Erforschung dieser Epoche. Das Ergebnis waren die Bücher“, die er in dieser Zeit publizierte.²⁵

Seine Schiller-Biographie (1937), seine Schiller-Edition (1940) sowie das „Vermächtnis der deutschen Klassiker“ (1944) verbanden ihn weiterhin mit dem Insel-Verlag. In den Jahren zwischen 1930 und 1945 arbeitete Buchwald als Lehrer an der Odenwaldschule (1930–1932), dann als Dozent in Heidelberg, wo er ab 1934 mit dem „Schwerpunkt Bildungsphilosophie bei Schiller und Goethe“ unterrichtete, später (ab 1941) hieß sein Spezialgebiet etwas allgemeiner „Deutsche Bildungsgeschichte“. 1944 folgte die „Ernennung zum Honorarprofessor an der Heidelberger Universität“, der er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1952 verbunden blieb, wenn sich auch seine Hoffnung, nach dem Kriege „auf eine etatmäßige Professur übernommen zu werden“²⁶, nicht erfüllen sollte.

Seinen langen Ruhestand (Buchwald starb fast 100jährig im Januar 1983) nutzte er für neue Editionsprojekte, wobei er (etwa für die Schiller-Nationalausgabe) sowohl mit der Forschungsstätte Weimar als auch mit dem Literaturarchiv in Marbach zusammenarbeitete. Außerdem bemühte er sich angelegentlich um die Pflege seiner eigenen Publikationen. Sie sind der Hauptgegenstand des Briefwechsels zwischen Buchwald und dem Insel-Verlag nach 1945.

²⁵ Vgl. dazu die Bibliographie bei Hermann in: Buchwald: Miterlebte Geschichte, S. 460ff.

²⁶ Diese wie die obigen biographischen Angaben nach Hermann, S. 470ff.

2. „Das Vermächtnis der deutschen Klassiker“

Buchwalds „Vermächtnis der deutschen Klassiker“, zuerst 1944 erschienen, versammelt eine Reihe von Vorträgen, die der Autor seit 1933 im Rahmen seiner Tätigkeit für die Thüringer Volkshochschule gehalten hatte. Die Themen dieser Vorträge ließ er sich offenbar von den Vereinigungen stellen, die ihn eingeladen hatten. In seiner Autobiographie heißt es dazu: „So wurden die brennenden Fragen behandelt, Mißverständnisse aufgeklärt, aber nicht etwa die Klassiker zur Unterstützung der neuesten Politik aufgeboten, sondern sachlich und nüchtern festgestellt, was sie gedacht und gesprochen hatten.“²⁷ Der 190 Seiten starke Broschurband, der fünf Vorträge enthielt, wurde 1946 in zweiter (15. Tsd.), 1947 dann in 3. Auflage (20. Tsd.) unverändert nachgedruckt.

Da Buchwald aber nach Kriegsende seine Tätigkeit als Reisender in Sachen Klassik wiederaufgenommen hatte, wollte er die so entstandenen Vorträge in einer geplanten Neuauflage mit integriert sehen. Um diese Neuauflage dreht sich die Korrespondenz mit dem Insel-Verlag zu Beginn der 1960er Jahre. Buchwald betrachtet das „Vermächtnis der deutschen Klassiker“ zugleich als sein eigenes Vermächtnis, und so kümmert er sich angelegentlich um den Fortgang der Verlagsarbeit. Doch die Zusammenarbeit mit dem Insel-Verlag, der inzwischen neben dem Hauptsitz im östlichen Leipzig einen weiteren im westlichen Wiesbaden hat, gestaltet sich schwierig. Buchwald interveniert mehrfach in Leipzig, weil die Arbeit nicht zügig vorankommt. „Ich bedaure das umso mehr“, schreibt er, wie schon vor dem Krieg bei Heidelberg lebend, im Januar 1961 nach Leipzig, „als ich das Erscheinen des ‚Vermächtnisses‘ auch in der BRD noch in diesem Jahr erleben möchte. Dazu aber dürfte eine Klarstellung über die Zusammenarbeit Ihres Hauses mit Leipzig erforderlich sein.“²⁸ Doch der Verlag im Westen hat wenig Interesse, das alte Buch von 1944 wiederaufzulegen, wie eine Gesprächsnotiz an Herrn Arnold, den zuständigen Verlagspartner in Leipzig, zeigt. „Im Telefongespräch mit Prof. Buchwald sagte er mir, er habe mit Wiesbaden einen Vertrag über 3000 Exemplare seines Buches ‚Das Vermächtnis der deutschen Klassiker‘. Es wäre doch gut, wenn Sie sich mal die Verträge mit Buchwald geben liessen. Denn Sie zeigten ja doch keine

²⁷ Buchwald: Miterlebte Geschichte, S. 432.

²⁸ SUA/Insel/Reinhard Buchwald – Insel Verlag 1945–1965. Buchwald an den Verlag, 2.1.1961.

rechte Neigung, das Buch aus Leipzig zu übernehmen. Wenn aber ein Vertrag besteht, müsste man da vorsichtig verfahren, um den alten Herrn nicht unnötig zu kränken.“²⁹

Buchwald sieht freilich gerade jetzt einen dringenden Bedarf nach seinem Buch, das er als sein „letztes Wort“ und als den Abschluß seiner „Lebensarbeit“³⁰ besonders schätzt, weil die „ganze geistige Lage dahin zu drängen scheint, die bisherige Kritik und Ablehnung der Klassik neu zu debattieren. Eben dieses geschieht durch mich, und so könnte das Buch im richtigen Moment einschlagen, ebenso leicht aber diesen Moment verpassen.“³¹ Schließlich kündigt Leipzig das Erscheinen des Buches für den Herbst 1961 an, kann aber aufgrund der „Planwirtschaft“³², wie Buchwald vermutet, den Termin nicht einhalten. Im „ersten Halbjahr 1962“³³ soll es aber auf den Markt kommen. Die Weltgeschichte gefährdet den Plan allerdings, denn nach „dem verhängnisvollen 13. August“ könnte es „drüben manche Verschärfung auch hinsichtlich westlicher Autoren“ geben, wie Buchwald an de Beauclair in Wiesbaden schreibt. In Leipzig hat er inzwischen erreicht, dass der Druck schneller als gedacht vorangetrieben wird. Jetzt versäumt er nicht, seinen Briefpartner auf das Exzeptionelle seines Falles aufmerksam zu machen: „Es dürfte das aber wohl ein einzigartiger Fall sein, dass ein solches Buch eines westlichen Autors drüben erscheint, und dass dieses Buch unverändert in den beiden Teilen Deutschlands herauskommen kann.“ Wohl möglich, dass Buchwald sich hier an Thomas Mann anlehnt, der das politisch geteilte Deutschland ja ebenfalls im Geist der Klassiker geeint sehen wollte und darum sowohl seine Goethe-Rede 1949 als auch seinen Schiller-Essay 1955 im Osten wie im Westen Deutschlands vortrug.³⁴

Auch Buchwald will „die Tatsache des doppelten Erscheinens in ganz Deutschland“ strategisch nutzen. „Möglich wäre eine entsprechende Notiz, besser vielleicht die öffentliche Äusserung eines oder mehrerer unanfechtbarer Persönlichkeiten. Noch vor 15 Jahren wäre Heuss der richtige Mann gewesen.“ Darüber hinaus unterbreitet er dem Verlag konkrete Vorschläge „zur allgemeinen Propaganda“, wie er es nennt. Man müsse „vor Ostern“ auf dem Markt sein, um das „Konfirmationsgeschäft“

²⁹ Ebd., 22.11.1960.

³⁰ Ebd., 5.4.1961.

³¹ Ebd., 11.7.1961.

³² Ebd., 25.7.1961.

³³ Ebd., 22.9.1961.

³⁴ Vgl. dazu Thomas Mann: Versuch über Schiller. In: Essays 1945–1955, S. 371.

auszunutzen. Zwar handle es sich bei seinem Buch um „kein Jugendbuch, aber immerhin“ sei es „von jungen Menschen eher lesbar als so manches, was vor Ostern in den Schaufenstern erscheint.“ Sodann müsste „sehr frühzeitig“ eine „spezifische Werbung vorbereitet werden, und ebenso wäre es schön, wenn Sie einzelne Ihnen und mir nahestehende Rezensenten gewinnen könnten.“ Man gerate „mit dem Erscheinen in einen Wendepunkt der allgemeinen Auffassung [...]. Der Antihumanismus und der Kampf gegen den ‚Idealismus‘ sind in eine Wandlung eingetreten, es ist deutlich eine neue positive Auseinandersetzung mit der Klassik im Gange. Darein müssen wir uns einschalten – dann kann dies Buch sehr zeitgemäss sein. Es kommt aber darauf an, dass die richtigen Männer sich zuerst äussern.“³⁵ Auf den Brief mit Buchwalds hochfliegenden Plänen folgt in den Archivbeständen eine Aktennotiz vom 5. Oktober 1961. Sie zeigt, wie krass die Einschätzung des Verlages von der seines Autors abweicht. Zwar sei man nach „dem im Juli 1960 geschlossenen Vertrag“ zu einer Abnahme „von 3000 Exemplaren verpflichtet. Es ist jedoch in diesem Vertrag nicht gesagt, ob es sich dabei um die Frankfurter Ausgabe oder um die Gesamtausgabe von Frankfurt und Leipzig handelt. Am 18.11.60 haben wir in Leipzig für uns 1000 Exemplare bestellt.“ Um „spätere Auseinandersetzungen“ zu vermeiden, müsse man wohl bei „der Beantwortung des Briefes von Prof. Buchwald vom 2. Okt. 61 [...] schon die Höhe der von uns übernommenen Auflage erwähnen.“³⁶

Am 27. Oktober wendet sich Buchwald erneut an de Beauclair. Er ist enttäuscht, dass er auf sein Schreiben mit seinen Vorschlägen, „deren politisches Gewicht wohl nicht bewiesen zu werden braucht,“ gar keine Antwort erhalten hat, wo doch „mindestens eine Bestätigung dem Verhältnis zu einem seit 52 Jahren verbundenen Autor entsprochen hätte. Ich will noch hinzufügen, dass ich wahrscheinlich schon in Kürze alle meine geschäftlichen Belange meinem künftigen Testamentsverwalter, einem mir befreundeten Anwalt, übergeben werde. Leider zwingt mich mein Befinden dazu.“³⁷ Es kommt schließlich zu einem Treffen in Heidelberg, Fragen der Ausstattung, des Preises und Einbandes werden in den folgenden Monaten erwogen, bis endlich im Januar 1962 festgehalten wird, dass das „Vermächtnis deutscher Klassiker‘ nun als Leinenband in Schutzumschlag zu einem Ladenpreis von 17,80 DM erscheinen“ wird.

³⁵ Ebd., 2.10.1961.

³⁶ Ebd., 5.10.1961.

³⁷ Ebd. Buchwald an de Beauclair, 27.10.1961.

Der Verlag wolle damit die ausdrücklichen Wünsche des Autors berücksichtigen, der sich nicht mit einem der Bedeutung seines Werkes unangemessenen Taschenbuch zufriedengeben wollte, sondern eine in Leinen gebundene Ausgabe mit Schutzumschlag gefordert hatte.³⁸ Kaum sind diese Formalia geregelt, macht sich Buchwald daran, dem Verlag Material für die ‚Propaganda‘ bereitzustellen und mögliche Rezensenten vorzuschlagen.³⁹

Buchwald lässt es sich nicht nehmen, selbst ein „Rundschreiben“ aufzusetzen, das der Verlag der Presse zukommen lassen sollte. Darin heißt es: „Vor allem möchten wir Sie bitten, ihm die Bedeutung einer Neuerscheinung zuzubilligen. Zwar gaben wir im letzten Kriegsjahr einen schmalen Band unter demselben Titel zum Druck, der dann 1945 und 1946 in unseren beiden Häusern [...] erschienen ist. Aber statt der damaligen 5 Kapitel (von denen nur 2 übernommen wurden) enthält das jetzige Buch deren 12, die aus der fortlaufenden Arbeit des Verfassers entstanden sind.“⁴⁰ Aus Angst, „mißverstanden“ zu werden, korrigiert Buchwald seinen Entwurf noch am selben Tag: „Ich möchte vorschlagen: ‚Aus der ersten Ausgabe, die 1946 erschien und die 5 Beiträge enthielt, sind nur 2 in die neue Sammlung übergegangen, dagegen 10 neue hinzugekommen [...].“⁴¹ Offenbar war es dem Verfasser besonders wichtig, den Abstand zwischen der Erst- und der Neuauflage als möglichst groß zu markieren. Außerdem scheint ihm das Publikationsjahr 1944 doch unangenehm zu sein. Ist zunächst noch vom ‚letzten Kriegsjahr‘ als Erscheinungstermin die Rede, so verlegt ihn Buchwald – um ‚Missverständnisse‘ zu vermeiden – im korrigierten Entwurf lieber gleich ins unverfänglichere Jahr 1946. Bevor die Unterschiede zwischen den beiden Ausgaben betrachtet werden, soll zunächst ein Blick auf die Pressereaktionen geworfen werden, die Buchwalds „Vermächtnis“ 1962 hervorrief.

Insgesamt sind vierundvierzig Rezensionen und zwei Radio-Beiträge im Insel-Pressearchiv gesammelt. Das klingt zunächst imposant. Doch keine große Zeitung, keine wichtige Zeitschrift wollte sich des Buches annehmen. Zumeist bestehen die archivierten Rezensionen aus knappen Mitteilungen in pädagogischen Blättern wie der ‚Allgemeinen Deutschen Lehrerzeitung‘, den ‚Amtlichen Schulanzeigern‘ für die

³⁸ Ebd. de Beauclair an Buchwald, 5.1.1962.

³⁹ Am 26.2.62 schlägt Buchwald als Rezensenten vor: „Professor Stöcklein, Herrn Belzner und Herrn Heuschele.“

⁴⁰ Ebd. Buchwald an de Beauclair, 26.2.1962.

⁴¹ Ebd.

Regierungsbezirke Oberbayern, Oberfranken, Unterfranken, Pfalz und Mittelfranken. Die Besprechungen in diesen Zeitungen sind alle sehr freundlich und empfehlen das Buch für die Anschaffung in Lehrer-Büchereien.

Zwei Punkte werden in den Rezensionen beständig wiederholt: Die ‚Klassikerferne‘ der Gegenwart ist einer falschen Vermittlung in der Vergangenheit zuzuschreiben, wohingegen Buchwald die ‚wahre Botschaft‘ der Klassiker entberge.

Dafür einige Beispiele: Buchwald habe es „unternommen, uns die ‚Wahrhafte Botschaft‘ der Klassiker zu verkünden, das ‚wirkliche Vorbild‘ zu zeigen“⁴², sei er doch davon überzeugt, „daß Mißverstehen und Unverstand, Mißbrauch und Überernährung die Gründe dafür sind, daß unsere Klassiker für viele von uns toter Ballast, unfruchtbare Bürde sind. Der Schule von gestern, die Schillers Balladen zur Gedächtnisübung und zur Aufsagedressur herabgewürdigt hat, fällt dabei sicher ein Teil der Schuld zur Last.“⁴³ Die „kaum verständliche Zurückhaltung, wenn nicht gar Abneigung gegenüber den Werken unserer Klassiker“, die bei der jüngeren Generation zu beobachten sei, hätte genau darin ihre Gründe. So komme es, dass „die jungen Leute amerikanische und englische Autoren zweiten und dritten Ranges mit Leidenschaft studieren und kopieren“, aber „oft genug von einer erschütternden Unkenntnis dessen (sind), was wir selbst als Beitrag zur Weltliteratur geleistet haben.“ Goethes und Schillers Werk sei zeitlos und gerade darum „zu allen Zeiten“ gültig und enthalte „im höchsten Sinne gesehen, auch aktuelle Werte“. Darum gilt: „Der Verlust, den wir als Volk erleiden würden, wenn wir dieses große Erbe leichthin aufgeben würden, ist nicht abzusehen. Denn der geistige Reichtum, der in diesem Erbe liegt, kann gar nicht hoch genug geachtet werden.“

So wird Buchwalds „Vermächtnis“ als „das Werk eines Mannes“ gelobt, der „seit vielen Jahrzehnten sein Hüter- und Wächteramt am Erbe von Weimar mit unvergleichlicher Leidenschaft und Treue ausübt.“⁴⁴ Daher komme es, „daß man den Band heute wieder mit derselben Zustimmung und Freude liest wie vor über anderthalb Jahrzehnten und ihm viele Leser wünscht, auch aus der jüngeren angeblich ‚klassikerfernen‘ Generation.“⁴⁵

⁴² SUA/Insel/Pressearchiv/Buchwald. Hier: Das Bücherschiff. Nummer 2/1963.

⁴³ Ebd., Alois Sonnleitner in: Zeit im Buch. April 1963.

⁴⁴ Ebd., Otto Heuschele im Saarländischen Rundfunk vom 6. Oktober 1963 (17–18 Uhr).

⁴⁵ Ebd., Das Bücherschiff. Nummer 2/1963.

Inmitten der pauschalen Lobreden, die tatsächlich wenig über Buchwalds Monographie aussagen, fällt eine Kritik ins Auge. Es ist die einzige, die Buchwalds „Vermächtnis“ skeptisch betrachtet und ihr sogar „braune Anklänge“ vorhält.⁴⁶

2.1 „Das Vermächtnis der deutschen Klassiker“, 1944

Dass für Reinhard Buchwald das Interesse an den Klassikern nicht primär historisch ist, wird gleich im programmatischen Vorwort deutlich: „Von den deutschen Klassikern als einer geistigen Macht in unserer Gegenwart handelt dieses Buch“⁴⁷. Mit diesem Ansatz will Buchwald eine klare Gegenposition zu der von ihm konstatierten Klassikerferne seiner Gegenwart einnehmen. Als Beleg dafür, dass die von ihm verehrten Autoren vor allem nach dem Ersten Weltkrieg dramatisch an Bedeutung verloren hätten, führt er die Monographie von Paul Ernst „Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus“ von 1918 an.⁴⁸ „Die deutschen Klassiker haben es nach seiner Meinung mit allen ihren Zielsetzungen und Leistungen nicht vermocht, den Niedergang des deutschen Geistes aufzuhalten, den das neunzehnte Jahrhundert vollendet und der den Verlauf des Weltkriegs bestimmt habe. Dieser Niedergang ist der eigentliche Inhalt von Paul Ernsts Buch.“⁴⁹

Nach dem Ersten Weltkrieg seien Paul Ernsts Zweifel „an einer deutschen Erneuerung durch den klassischen Idealismus von anderen gesteigert worden zu einem offenen Kampf gegen diesen Idealismus. Sie stellten dagegen eine Theologie und Philosophie aus dem Geiste Kierkegaards.“⁵⁰

Buchwald opponiert mit dem „Vermächtnis der deutschen Klassiker“. Er sieht ein neues Interesse an der Klassik aufkommen und glaubt darum, mit seiner Botschaft nicht „alleine zu stehen.“ „Unmerklich“, schreibt er, „haben Wandlungen eingesetzt, deren Ertrag nicht mehr übersehen werden kann. Wenn heute die geistige Welt, wie sie vor anderthalbhundert Jahren erschaffen worden ist, wiederum immer eifriger und eindringlicher studiert wird, so ist das kein bloß wissenschaftliches Interesse, sondern

⁴⁶ SUA/Insel/Pressearchiv/Buchwald. Rezension von Vogel.

⁴⁷ Reinhard Buchwald: Das Vermächtnis der deutschen Klassiker. Leipzig 1944, S. 5.

⁴⁸ Paul Ernst: Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus. An die Jugend. München 1918.

⁴⁹ Buchwald: Vermächtnis 1944, S. 14.

⁵⁰ Ebd., S. 15.

eben dieses Interesse ist wachgerufen worden durch die Ahnung von Quellen der Kraft, die dort aufs neue zu erschließen sind.“⁵¹

Diese beiden Punkte, die Buchwald in der Einleitung seines Bandes von 1944 ausführlich darlegt, sind, wie später noch gezeigt werden soll, auch für die Anlage der Schiller-Edition entscheidend: Die Texte sind kein ästhetischer oder philologischer Selbstzweck, sondern eine Art von Lebenshilfe, deren Gehalt im Nachvollzug erschlossen werden muss, indem der Leser die Entwicklung der Klassiker lesend gleichsam selbst durchlebt: „Und dabei müssen wir versuchen und wagen, diese Botschaft der Klassiker an uns aus aller bloß historischen Vermittlung herauszulösen. Ihr Erbe darf ebensowenig Geschichte bleiben, wie es ein Gegenstand ästhetischen Genusses bleiben darf; nicht Geschichte, sondern Gegenwart; nicht schöner Zierat, sondern Inhalt unseres Lebens.“⁵² Buchwald betont immer wieder die „unmittelbare Beziehung“ der Klassiker „auf die Gegenwart“.

Die Klassiker fungieren mithin als Ratgeber und Lebensbegleiter. Ähnlich wie bei Korff, den Buchwald im Vorwort denn auch als verwandt bezeichnet,⁵³ liegt es wiederum nahe, an „säkularisierte Exegese“ zu denken. Nicht das historische oder philologische Interesse ist entscheidend, sondern die Frage, was die Klassiker dem Leser von 1944 zu sagen haben.

Damit ist die Absicht des Buches bezeichnet. Es umfasst, das Vorwort nicht eingerechnet, insgesamt fünf Beiträge, wobei der erste von ihnen – „Die Gedankenwelt der Klassiker und ihre sittliche Botschaft“ – als Bündelung und Essenz der folgenden vier Aufsätze betrachtet werden kann. Deutet Buchwald im zweiten Beitrag („Goethes italienische Wendung“) die Italienreise als entscheidende Lebensstation auf dem Weg Goethes zum Klassiker, so stellt er in „Schillers Beitrag zur deutschen Klassik“ den Autor der „Jungfrau von Orleans“ als gedankliches Komplement Goethes vor. Schillers Geschichtsphilosophie beleuchtet der Beitrag über „Schiller und die

⁵¹ Ebd., S. 15.

⁵² Ebd., S. 19.

⁵³ Ebd., vgl. S. 8: „In einer umfassenden wissenschaftlichen Darstellung, die geschichtlich uns systematisch zugleich ist, hat Hermann August Korff dieselbe Aufgabe zu lösen unternommen“. Buchwald meint damit eine bündelnde Darstellung der zentralen Gedanken der Epoche. Als musterhaft für ein solches Anliegen bezeichnet er Ricarda Huchs „Romantik“. (Ricarda Huch: *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. Leipzig 1902).

Geschichte“. Abgeschlossen wird der Band mit dem Aufsatz über „Goethes Faust-Dichtung als deutscher Mythos vom Menschen.“

Was arbeitet Buchwald nun aber als die „Gedankenwelt der Klassiker und ihre sittliche Botschaft“ heraus, und wie geht der Autor dabei vor? „Im ersten Beitrag wird der Versuch gemacht, in möglichster Kürze die Frage zu beantworten, was denn eigentlich gemeint ist, wenn wir von einem Geist der deutschen Klassiker und ihrem Vermächtnis sprechen.“ Darum soll „in knappe Sätze gefaßt“ werden, was sich als „einheitliche Gedankenwelt“ der Klassiker bestimmen lässt. „Wir mögen uns nicht damit begnügen, wenn man uns das Klassische als eine Epoche unserer geistigen Entwicklung geschichtlich abgrenzt und beschreibt.“⁵⁴

Das „Gesamtbild“, das Buchwald im ersten Kapitel entwirft, wird dann durch „eine Reihe von Einzelstudien“ ergänzt, um so „der Gefahr einer gewaltsamen Vereinfachung“⁵⁵ zu entgehen. Denn „die Klassiker selbst haben ihre Lehre nie in kurze Lehrsätze oder in ein dogmatisches Programm gezwungen. Sie tritt uns in einer bunten Fülle von Bekenntnissen, Forschungen, Werken entgegen. [...] Die Gegensätze sind auch deutlich genug, wenn wir, wie es in diesem Buch geschieht, uns nur auf Goethe und Schiller beschränken, statt rückwärts Lessing, Herder, Winckelmann und vorwärts Kleist, Hölderlin, Grillparzer einzubeziehen.“⁵⁶

Buchwald zählt also bereits im Jahr 1944 neben Lessing, Herder, Winckelmann, Schiller und Goethe Kleist, Hölderlin und Grillparzer zu den Klassikern. Die mit diesen Namen bezeichnete Spannbreite lasse sich indes, so Buchwald, auch erkennen, wenn man nur Schiller und Goethe betrachte, die die Fülle aller genannten Autoren gleichsam in nuce enthielten. Der Weg von Lessing bis Grillparzer im Großen finde sich bei Schiller und Goethe gleichsam im Kleinen. Die Vielfalt ‚klassischer Gedanken‘ sei auch innerhalb des Schillerschen und Goetheschen Œuvres enthalten, da Früh- und Spätwerke sehr unterschiedlich seien.⁵⁷

Der Leser habe nun die große Aufgabe, mit den Dichtern „weiterzuwachsen zu Reife und Vollendung. So wird das Klassische ein Inhalt unseres ganzen Lebensganges. Und darin liegt der wahre Sinn des klassischen Vermächtnisses: daß es uns nicht als ein

⁵⁴ Ebd., S. 7.

⁵⁵ Ebd., S. 8.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., vgl. S. 9.

Fertiges gegeben ist, sondern als ein Werdendes.“⁵⁸ So kann sich der Leser das klassische Vermächtnis „nur aneignen [...] im Miterleben entscheidender Vorgänge in ihrer Geschichte.“⁵⁹

Zunächst einmal wird das geradezu religiöse Verhältnis, das der Autor zu seinem Gegenstand hat, noch einmal besonders deutlich, wenn er einen neuen Bezug seiner Gegenwart „zur Geisteswelt unserer Klassiker“ annimmt. Ohne konkret auf die Kriegsgeschehnisse seiner Zeit einzugehen, spricht Buchwald vage von „Zeiten in unserem Leben, da wir notwendig hingetrieben werden zur Besinnung auf die letzten Dinge und zu den Quellen der inneren Kraft und Bewährung.“⁶⁰ Das sei unser „Maßstab für unser Verhältnis zu aller großen Dichtung: „daß wir uns ihr aus Not oder Erhebung öffnen, daß wir zu ihr hingerissen und von ihr gesegnet sein wollen.“ Buchwald sieht dem bloß Ästhetischen etwas anderes entgegengesetzt, und dieses andere nennt er explizit „das Religiöse“.⁶¹

Buchwald will es expressis verbis unternehmen, „eine Art Katechismus des klassischen Lebensglaubens und der klassischen Sittengebote“ aufzustellen. Darum soll das, was bei Goethe und Schiller verstreut zu finden ist, „als eine knappe übersichtliche Folge von Sätzen vor die Seele“ gestellt werden, indem „aus der Fülle der Ideen, die uns bedrängen, das Wesentliche“⁶² herausgelöst werden soll. Es geht ihm also um eine Art von Zusammenfassung, um eine Bündelung der bei Schiller und Goethe selbst verstreuten Weisheiten, kurz: um die Quintessenz des klassischen Erbes.

Buchwald fasst diese Kerngedanken unter einer Art von Schlagwort, einem Motto zusammen, um so mit den „unvollkommenen Mitteln des Nachgeborenen“ aufzuzeigen, wie aus Goethes und Schillers Werk ein „neuer deutscher Glaube“ erwachsen könnte. Vier Stichpunkte sind es, unter denen er das Vermächtnis der Klassiker zu ordnen versucht. Sein Vorgehen erinnert damit durchaus an geistesgeschichtlich geprägte Ausführungen etwa von Korff oder Cysarz, der ebenfalls „Fünf Wurzeln der Klassik“ zu bestimmen suchte. Die Lektüre dieser Arbeiten setzt beim Leser die Kenntnis der zentralen Texte Goethes und Schillers voraus, auf Text-

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 17.

⁶¹ Ebd., S. 18.

⁶² Ebd., S. 21.

und Quellenkritik wird verzichtet, Zitate werden nicht belegt, der gedankliche Fluss ist eher assoziativ als von strenger Logik geprägt.

Buchwalds Ausführungen spüren zunächst der Frage nach, welche Botschaft der einzelne Leser bei Schiller und Goethe finden kann, um anschließend den Horizont seiner Betrachtungen auszuweiten. Dann steht nicht mehr „der Bereich des persönlichen Lebens und der individuellen Ethik“⁶³ im Fokus seiner Ausführungen, sondern „die politische Gedankenwelt der Klassiker“.⁶⁴

Einleitend verbürgt Buchwald unter dem Stichwort „Sicherheit“ die Gültigkeit der „neuen Welt- und Lebensanschauung“ der Klassiker. Begründet wird dies damit, dass nicht nur „ihre unmittelbaren Vorläufer, die den Grund zur klassischen deutschen Geisteswelt gelegt haben: Lessing und Herder“, wissenschaftliche Studien betrieben und das „gesamte Wissen ihrer Zeit“ umfasst hätten, sondern eben auch Schiller und Goethe. In beider Werk nähmen die „wissenschaftlichen Schriften“ breiten Raum ein.⁶⁵

Schon hier betont Buchwald den Gegensatz zwischen seinen beiden Protagonisten: Goethe gehe von der Erfahrung aus, Schiller von der Idee. Ohne explizit auf Fritz Strich zu verweisen, erinnert das aus diesem Antagonismus abgeleitete Begriffspaar Realismus und Idealismus doch stark an dessen Ausführungen in seiner Monographie „Klassik und Romantik“.⁶⁶ Buchwald sieht darin „Ausprägungen des deutschen Menschentums“. Sein Gewährsmann hierfür ist Karl Scheffler, der zwischen ‚Goethedeutschen‘ und ‚Schillerdeutschen‘ unterscheidet.⁶⁷ Der Bund zwischen beiden gilt Buchwald darum als „das größte Vermächtnis des klassischen Zeitalters.“⁶⁸

Nach dieser sehr allgemeinen Wesensbestimmung wird die Ausgangsfrage noch einmal nachdrücklich gestellt, wobei die Dringlichkeit im Text durch den Sperrdruck optisch markiert ist: „*Was* haben sie uns zu sagen? *Was* ist diese Botschaft?“

Die Leistung der Klassiker sieht Buchwald darin, beim intensiven Nachdenken über das Wesen des Menschen vor allem zwei Aspekte durchdrungen zu haben: „Um diese

⁶³ Ebd., S. 48.

⁶⁴ Ebd., S. 48.

⁶⁵ Ebd., S. 21f.

⁶⁶ Vgl. Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*. Leipzig 1924. Besonders S. 10ff.

⁶⁷ Ebd., S. 27.

⁶⁸ Ebd.

zwei Auffassungen von dem, was der Mensch *ist* und was er tun *soll*, kreist das gesamte Denken unserer Klassiker.“⁶⁹

Die Frage, was der Mensch ist, beantwortet Buchwald mit einem Verweis auf Fausts „Zwei-Seelen-Problem“ und mit dem Hinweis auf Schillers Dissertation mit dem Titel „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“: Der Mensch wird als „eine Zwienatur“ gedacht, „halb Geist, halb Materie, halb Gott und halb Tier“. Das Verhältnis dieser beiden Komponenten hätten die Klassiker nun auf drei Arten bedacht. Der von ihnen verworfene Materialismus gehe davon aus, „daß alles Geistige überhaupt als ein selbständiges Element geleugnet“ werde. Schiller und Goethe bestimmten das Verhältnis von Geist und Seele hingegen als „zwei gleich starke und selbständig bestehende Mächte“, wenn auch auf völlig unterschiedliche Art. So seien zwei Modelle des Menschen und zwei Ideale von ihm entstanden, nämlich das Ideal der „schönen Seele“ und das „Ideal des Erhabenen, wonach der heroische Pflichtmensch im Dienst des ewigen Sittengesetzes alle bloße Neigung unterdrücken und beherrschen soll.“⁷⁰

Beide Modelle und Ideale illustriert Buchwald mit Textbeispielen. Gilt ihm „die Egmont-Gesinnung“ als Inbegriff des „Glauben[s] an das Walten einer göttlichen Natur im Menschen“⁷¹, so nennt er Schillers „Jungfrau von Orleans“ als Beispiel für ein Handlungsmodell, das „die Klassiker uns für unser Fertigwerden mit dem Leben“⁷² an die Hand gegeben hätten. Bei Goethe sei die „Idee des sittlich Schönen“ vorherrschend, worunter Buchwald die harmonische Verbindung von Pflicht und Neigung, den Ausgleich „des Leiblichen und des Geistigen“ versteht, wofür die „Klassiker das Wort Gesundheit“⁷³ gebraucht hätten. Bei Schiller macht Buchwald die Idee des Erhabenen, die Kant folgt, als zentral aus. Er exemplifiziert seinen Gedanken anhand der „Jungfrau von Orleans“, der „Dichtung von der Berufung des Menschen zum Heldentum“, in der Buchwald geradezu ein „dichterisches Symbol“ der „Erhebung des Menschen zur übermenschlichen Bewährung“⁷⁴ sieht. Er konstatiert „eine Ethik der heldischen Forderung“: „Großes Geschehen wollte Schiller deshalb

⁶⁹ Ebd., S. 33.

⁷⁰ Ebd., S. 30.

⁷¹ Ebd., S. 33.

⁷² Ebd., S. 37.

⁷³ Ebd., S. 34.

⁷⁴ Ebd., S. 40.

auch seiner schwächlichen Zeit auf der Bühne entgegenstellen, das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.“⁷⁵

Im Kontext des Erscheinungsjahres 1944, auf den Buchwald die Botschaft der Klassiker ja explizit bezogen haben will, erinnern seine Ausführungen bis in einzelne Wendungen hinein an den Aufsatz „Schiller und der Krieg“, den Julius Petersen 1941 in der Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft publizierte.⁷⁶ Darin führt Petersen aus, dass „Hellas“ für Schiller weniger das „Glücksland der goldenen Zeit [...] als vielmehr der Schauplatz zermalmender Schicksale“ gewesen sei, „die aus dem tragischen Untergang des großen Einzelnen eine erhebende Wirkung aufsteigen ließen.“⁷⁷ Schiller, so weiter, „war sich bewußt, daß seine Zeit, um in der Harmonie des ästhetischen Zustandes das Bild des vollkommenen Menschen herzustellen, der energischen Schönheit bedurfte. Darum der Ruf nach dem großen, gigantischen Schicksal, das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.“⁷⁸ Sehr wahrscheinlich hat Buchwald Petersens Aufsatz gekannt. Seine Ausführungen jedenfalls entsprechen verblüffend genau jenen, die drei Jahre zuvor im Goethe-Jahrbuch veröffentlicht worden sind.

Mit Faust und Don Cesär, zwei Figuren die „Schuld um Schuld auf sich gehäuft“⁷⁹ hätten, illustriert Buchwald zwei mögliche Weisen, mit dieser Schuld umzugehen. Ist es bei Goethe ein „göttliche[s] Walten in der Natur“, das „dem Menschen zu seiner Wiederherstellung auch aus jenen furchtbarsten Zusammenbrüchen seiner sittlichen Natur, die wir Schuld nennen“⁸⁰, hilft, so ist es bei Schiller in der „Braut von Messina „die freiwillige sittliche Tat“ – also Don Cesäres Selbstmord – welche „die Schuld, sie mag entstanden sein wie sie will, [...] wieder gutgemacht“ und den zerstörten „Rechtszustand wieder hergestellt“⁸¹ hat. Offen lässt Buchwald, was diese von ihm herausgestellte „neue Ethik“⁸² konkret für seine Leser bedeuten mag. Suizid und

⁷⁵ Ebd., S. 42.

⁷⁶ Julius Petersen: Schiller und der Krieg. In: Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs. Bd. 6, Hg. v. Hans Wahl. Weimar 1941. S. 118/138

⁷⁷ Ebd., S. 121.

⁷⁸ Ebd., S. 126.

⁷⁹ Ebd., S. 44.

⁸⁰ Ebd., S. 46.

⁸¹ Ebd., S. 48.

⁸² Ebd., S. 44.

Heilschlaf als mögliche „Wiederherstellung“ einer „sittlichen Natur“ – wie soll eine solche „Botschaft“ konkret aufs Jahr 1944 bezogen werden?

„Jedoch es wäre das verhängnisvollste Mißverständnis, wenn wir damit das Vermächtnis der Klassiker als erschöpft ansehen würden.“⁸³ Denn Schiller und Goethe hätten nicht nur für das Individuum eine ethische Handlungsanweisung, sondern auch für die Völker, denn beide träten nach bestimmten Lebensgesetzen an: „Auch sie“, also die Völker, „sind lebendige Individualitäten, die wachsen müssen nach den Gesetzen, nach denen sie angetreten sind. So entwickeln sie aus sich heraus ihre Lebensformen.“⁸⁴ Buchwald zeichnet nun Schillers und Goethes politische Entwicklung nach. Bei beiden werde das jugendliche Streben nach Freiheit abgelöst, durch die Kategorie der Ordnung bei Goethe und durch die Prävalenz der inneren gegenüber der äußeren Freiheit bei Schiller. Bezeichnend ist dabei, mit welchen Beispielwerken Buchwald seine Thesen illustriert. Im Falle Goethes greift er auf das Versepos „Herrmann und Dorothea“ zurück. Die „Urformen der Menschheit“, die darin noch lebendig seien“, nämlich vor allem „die vornehmste unter ihnen, die Familie“, seien es erst, die „Hermann [sic] die Kraft“ gäben, „sich einzusetzen für die umfassendere Gemeinschaft des Volkes“.⁸⁵ Es folgt das Zitat der abschließenden Verse aus dem Kapitel „Urania“

„Weiß ich durch dich nun versorgt das Haus und die liebenden Eltern,
O, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen.
Und gedächte jeder wie ich, so stünde die Macht auf
Gegen die Macht, und wir erfreuten uns alle des Friedens.“⁸⁶

Buchwald kommentiert: „Dies und nichts anderes ist Goethes wahre Gesinnung, die wir immer noch gegen so viele Mißdeutungen und Angriffe zu verteidigen haben. Freiheit ist für Goethe das Wachsen der Ordnung, die dem Einzelnen und den Gemeinschaften anerschaffen sind und deshalb in ihnen nach der Verwirklichung drängen.“⁸⁷ Von welchen „Mißdeutungen“ hier die Rede ist, bleibt freilich genauso offen wie die Frage, was nun eigentlich Goethes wahre Gesinnung ist.

⁸³ Ebd., S. 48.

⁸⁴ Ebd., S. 52.

⁸⁵ Ebd., S. 53.

⁸⁶ Er zitiert den Schluss des Epos'. Aus dem Kapitel „Urania“ die Verse 307 bis 318. Vgl. Goethe FA 8, S. 883.

⁸⁷ Buchwald: Vermächtnis (1944), S. 53f.

Deutlichere Worte findet Buchwald, wenn er Schillers Wert der „inneren Freiheit“ mit dem Reiterlied aus „Wallensteins Lager“ exemplifiziert. Er zitiert die Schlussverse: „Der dem Tod ins Angesicht schauen kann, / Der Soldat allein ist der freie Mann“, um die „höchste Stufe der Schillerschen Ethik“ darzulegen.

„Ein neues Ideal einer sittlichen Haltung wird hier proklamiert: daß der Mann dem Tod ins Angesicht schauen kann. Eine Furchtlosigkeit also, wie sie erworben wird in dem gefahrvollen, stets zum letzten Wagnis bereiten Leben des Kriegers. [...] Ein gefährliches, immer neu gewagtes Dasein, ein Leben des Kampfes als die wahre Schule zum tüchtigen und edlen Mannestum, entgegen aller gesicherten Bürgerlichkeit“⁸⁸

Das ist für Buchwald die Essenz von Schillers Ethik. Auch hier ist die Nähe zum Essay von Petersen über „Schiller und den Krieg“ aus dem Jahr 1941 kaum zu verkennen. Für Petersen ist just das von Buchwald so beifällig zitierte „Reiterlied“ der „Kehrrim aller Bekenntnisse zum Krieg“. Und weiter führt Petersen aus: „Schiller dachte sich zunächst die Strophen des Liedes von den abwechselnden Stimmen des Kürassiers und des Dragoners gesungen“, und beide Stimmen sollten gleichsam zwei Arten der Freiheit zum Ausdruck verhelfen: Die „pysische Freiheit“, nach der Schiller in seiner Jugend, und die „ideelle“ Freiheit, nach der er in späteren Jahren gestrebt habe. „Die Freiheit, die in den Böhmischen Wäldern [der „Räuber“] gesucht wird, ist die des Libertins; auf den böhmischen Schlachtfeldern [des „Wallenstein“] aber behauptet der wahre Mensch seine innere, moralische Freiheit“⁸⁹. Die echte Freiheit besteht demnach darin, den Tod nicht zu fürchten. Das wäre in den Jahren 1941 bzw. 1944 in der Tat eine konkrete „Botschaft“ des Klassikers Schiller.

Ungeachtet aller Ausführungen zum Heldentod betont Buchwald am Ende seines Essays, dass „die klassische Welt“ erfüllt sei von einem „Bekenntnis zur Lebensfreude“⁹⁰, und er stellt noch einmal die Frage, was dieser „Goethesche und Schillersche Lebensglaube“ den Menschen „im Jahre 1944“⁹¹ zu sagen hätte. Der Autor schließt daraufhin eine persönliche Beobachtung – als „ich diese Darstellung vorbereitete, rollten unaufhörlich das Neckartal aufwärts die Wagen mit dem geretteten Gut aus dem zerstörten Mannheim“ – mit einer Passage aus Goethes „Herrmann und Dorothea“ kurz. Er erinnert an die Abschiedsworte, die der erste Verlobte an Dorothea richtete, als er „mit anderen Enthusiasten nach dem

⁸⁸ Ebd., S. 57.

⁸⁹ Petersen, S. 132.

⁹⁰ Buchwald: Vermächtnis (1944), S. 59.

⁹¹ Ebd., S. 62.

revolutionären Paris gezogen“ ist. Darin werden die chaotischen Kriegszustände mit der Hoffnung konfrontiert, aus den Wirren der Zeit als „erneute Geschöpfe, / Umgebildet und frei und unabhängig vom Schicksal“ hervorzugehen. Darum könne Goethes Vermächtnis „gerade in Zeiten der äußersten Anspannung, Not und Erprobung so sehr stärken und erheben.“⁹²

Ähnlich wie bei Korff oder Cysarz steht also auch Buchwalds Arbeit über die Klassiker im Zeichen einer geisteswissenschaftlichen Literaturgeschichtsschreibung, der es weniger um eine historische Kontextualisierung als vielmehr darum zu tun ist, ein ‚Vermächtnis‘ für die Gegenwart fruchtbar zu machen: Klassikerlektüre als Lebenshilfe. Die Botschaft, die Buchwald aus wenigen Werken Goethes und Schillers destilliert, soll dabei in nuce das enthalten, was die von ihm als Klassiker genannten Autoren von Lessing bis Grillparzer als Vor- und Nachläufer gedanklich beigetragen haben. Den ‚Katechismus‘, der sich daraus ergibt, bezieht der Autor auf die Gegenwart von 1944, wobei der Leser die Botschaft der Klassiker an sich selbst nachvollziehen soll. Zentral ist für Buchwald der Begriff der Freiheit, die sich im Kampf gegen äußere und innere Bedrängnis erweist.

⁹² Ebd., S. 64.

2.2 „Das Vermächtnis der deutschen Klassiker“, 1962

Wie beantwortet Reinhard Buchwald die Frage, was die Botschaft der Klassiker sei, knapp zwanzig Jahre später in der Neuauflage seiner Monographie von 1962?

Zurecht trägt „Das Vermächtnis der deutschen Klassiker“ 1962 den Hinweis „Neue, wesentlich vermehrte Ausgabe“. Anstatt der oben skizzierten fünf Kapitel enthält der Band von 1962 zwölf; der Umfang des Buches wuchs von knapp zweihundert auf weit über dreihundert Seiten. Zudem hielt Buchwald es für angebracht, die Kapitel nicht einfach lose aneinanderzureihen. Sie sind nun fünf größeren thematischen Bereichen zugeordnet: Goethe und Schiller, Miterlebte Geschichte, Entscheidungen, Meisterwerke und Wirkungen betitelt. Der Band ist, wie oben dargelegt, Buchwalds ausdrücklichen Wünschen gemäß in Leinen gebunden und in Antiqua gesetzt. Die Ausgabe von 1944 war lediglich broschiert und in der üblichen Fraktur-Schrift gedruckt worden.

Bei allen konzeptionellen und buchgestalterischen Unterschieden: Buchwalds Anspruch hat sich nicht verändert. Auch die Ausgabe von 1962 beginnt mit dem programmatischen Satz: „Von den deutschen Klassikern als einer geistigen Macht in unserer Gegenwart handelt dieses Buch, und es soll nicht verleugnen, daß es unmittelbar aus den lebendigen Auseinandersetzungen unserer Tage erwachsen, ja daß es zum guten Teil ein persönliches Bekenntnis ist.“⁹³ Inwiefern bezieht der Autor nun aber die „Botschaft der Klassiker“ auf die Gegenwart von 1962?

Buchwald nimmt in seinem Essay „Gedankenwelt und sittliche Botschaft“, der auch hier eine Art von Bündelung seiner Thesen darstellt, einleitend durchaus Bezug auf die Zustände nach dem Krieg, wenn er die Frage stellt: „Was war es, was die einen unbewußt getrieben hat, in den Jahren der drohenden Vernichtung aus ihren gefährdeten Bücherein vor allem Goethe und Schiller, Kleist und Hölderlin zu retten? und andere, damit einen neuen Aufbau ihres literarischen Besitzes zu beginnen?“⁹⁴

In seinem Vorwort definiert er die Bedeutung der Klassiker damit, dass sie „größer waren als ihre Umwelt“, weshalb sie „erst in einer längeren Folge von Generationen erfaßt werden können. Jedes Menschenalter entdeckt daher an ihnen neue Seiten, jede

⁹³ Buchwald: Vermächtnis (1962), S. 5.

⁹⁴ Ebd., S. 19.

Epoche will sie in ihrem wahren Wert erkennen“⁹⁵. Diese, man könnte wohl sagen: rezeptionsästhetische Relativierung ist ein neuer Gedanke in der Auflage von 1962. Sie verstärkt den Eindruck, als wolle Buchwald den Gehalt der Klassiker explizit auf seine Gegenwart beziehen und sich von einer früheren Auslegung distanzieren.

Vergleicht man jedoch die beiden Vorworte von 1944 und 1962, so fällt auf, dass sich Buchwalds Überarbeitung vor allem auf stilistische Details bezieht, nicht jedoch auf das, was er als den Kern der Botschaft der Klassiker begreift.

Genau wie 1944 stellt Buchwald „eine Art Katechismus des klassischen Lebensglaubens und der klassischen Sittengebote“ auf. Wie schon in der Erstauflage differenziert er zwischen der Botschaft der Klassiker an den Menschen als Individuum und dem, was Goethe und Schiller dem Volk, das gewissermaßen als Organismus verstanden wird, zu sagen haben. So soll ein „neuer deutscher Lebensglaube“ ausfindig gemacht werden.⁹⁶

Die Frage der Ethik und die Frage nach dem Umgang mit Schuld stehen wiederum im Zentrum der Überlegungen. Die ethische Botschaft der Klassiker, die für den Autor mit dem Begriff des Erhabenen eng zusammenhängt, exemplifiziert Buchwald wiederum vor allem mit Schillers „Jungfrau von Orleans“, das „dichterische Symbol“ der „Erhebung des Menschen zur übermenschlichen Bewährung“⁹⁷ und für Buchwald nach wie vor „die Dichtung von der Berufung des Menschen zum Heldentum.“⁹⁸

Nicht nur die Ausführungen zum Erhabenen behält Buchwald bei, auch seine Gedanken zum Umgang mit Schuld haben sich durch die Ereignisse zwischen 1944 und 1962 nicht verändert: Fausts Heilschlaf und Don Cesars Selbstmord bilden die Modelle zum Umgang mit Schuld. Kommt Faust „das göttliche Walten in der Natur“ helfend entgegen zu „seiner Wiederherstellung aus jenen furchtbaren Zusammenbrüchen seiner sittlichen Natur, die wir Schuld nennen“⁹⁹, so wird in Schillers Tragödie die „Schuld, sie mag entstanden sein, wie sie will, [...] wieder gutgemacht durch die freiwillige sittliche Tat, wodurch der zerstörte Rechtszustand

⁹⁵ Ebd., S 6.

⁹⁶ Ebd., S. 20f.

⁹⁷ Ebd., S. 33.

⁹⁸ Ebd., S. 35.

⁹⁹ Ebd., S. 38.

wiederhergestellt wird.“¹⁰⁰ Inwiefern diese „Botschaft“ dem deutschen Lesepublikum des Jahres 1962 beim Umgang mit Schuld behilflich sein soll, führt der Autor nicht näher aus.

Doch was er über „den Bereich des persönlichen Lebens und der individuellen Ethik“ sagt, sei noch lange nicht das gesamte Vermächtnis der Klassiker. Auch 1962 offeriert das einleitende Kapitel Ausführungen zu Goethes und Schillers politischer Entwicklung.

Buchwald verdeutlicht „Goethes Gesinnung“ wiederum anhand des Versepos’ „Herrmann und Dorothea“. Darin schildere Goethe „die Urform der Menschheit“, vor allem „die vornehmste unter ihnen, die Familie. In ihrer Schilderung und neuen Begründung gipfelt die Handlung. Erst aus dem Bund mit Dorothea zieht deshalb Hermann die Kraft, sich einzusetzen für die umfassender Gemeinschaft des Volkes“¹⁰¹. Es folgt wie in der Erstausgabe ein längeres Zitat aus dem Kapitel „Urania“¹⁰² als Beleg, jetzt allerdings um einige Verse gekürzt.

Hier die beiden Zitate zum Vergleich nebeneinander:

In der Ausgabe von 1944 heißt es:

„Dies ist unser! so laß uns sagen und so es behaupten!
Denn es werden noch stets die entschlossenen Völker gepriesen,
Die für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder
Stritten und gegen den Feind zusammenstehend erlagen.
Du bist mein; und nun ist das Meine meiner als jemals.
Nicht mit Kummer will ichs bewahren und sorgend genießen,
Sondern mit Mut und Kraft. Und drohen diesmal die Feinde
Oder künftig, so rüste mich selbst und reiche die Waffen.
Weiß ich durch dich nun versorgt das Haus und die liebenden Eltern,
O, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen.
Und gedächte jeder wie ich, so stünde die Macht auf
Gegen die macht, und wir erfreuten uns alle des Friedens.“¹⁰³

In der Ausgabe von 1962 lautet das entsprechende Zitat:

„Dies ist unser! so laß uns sagen und so es behaupten!
Denn es werden noch stets die entschlossenen Völker gepriesen,
Die für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder
Stritten und gegen den Feind zusammenstehend erlagen.
Du bist mein; und nun ist das Meine meiner als jemals.

¹⁰⁰ Ebd., S. 39.

¹⁰¹ Ebd., S. 43.

¹⁰² Vgl. die Schlussworte Herrmanns bei Goethe, V. 299ff. FA 8, S. 882f.

¹⁰³ Buchwald: Vermächtnis (1944), S. 53.

Nicht mit Kummer will ichs bewahren und sorgend genießen,
Sondern mit Mut und Kraft.“¹⁰⁴

Obwohl Buchwald den Schluss des Epos' um fünfeinhalb Verse verkürzt und ihre Aussage damit nicht unerheblich verändert, kommentiert er die Stelle mit nahezu identischen Worten:

„Dies und nichts anderes ist Goethes wahre Gesinnung, die wir immer noch gegen so viele Mißdeutungen und Angriffe zu verteidigen haben.“¹⁰⁵ (1944)

Und 1962: „Dies und nichts anderes ist Goethes Gesinnung, die wir immer noch gegen Mißdeutungen und Angriffe zu verteidigen haben.“¹⁰⁶

Aus „Goethes wahre[r] Gesinnung“ wird schlichter „Goethes Gesinnung“, und die Zahl der „Mißdeutungen und Angriffe“ scheint sich verringert zu haben zwischen 1944 und 1962. Bedeutsamer ist, dass die Bereitschaft zum Kampf, die am Ende von „Herrmann und Doroethea“ doch explizit formuliert wird, nicht mehr zu „Goethes Botschaft“ gerechnet wird. Und dies nicht etwa, weil Buchwald in Erwägung gezogen hätte, dass hier nicht der Erzähler oder gar Autor, sondern die Figur Herrmann spricht, sondern ganz offenbar, weil seine Auffassung von dem, was Goethes Botschaft an die Deutschen ist, nun anders verstanden sein will.

Wurde 1944 noch die Bereitschaft akzentuiert, „diesmal“ oder „künftig“ gegen den Feind in den Kampf zu ziehen („rüste mich selbst und reiche die Waffen“), so bescheidet sich der Herrmann des Jahres 1962 fast biedermeierlich mit seinem häuslichen Glück in dem Wissen, dass ein Volk, das „für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder“ stritt und dabei „gegen den Feind“ erlag, wenigstens doch als „entschlossen“ gepriesen wird.

Dass sich Buchwald beim Versuch, das Vermächtnis der deutschen Klassiker zu destillieren, hauptsächlich auf Schillers „Jungfrau von Orleans“ und auf Goethes „Herrmann und Dorothea“ bezieht, entspricht durchaus dem Zeitgeist. Beide Texte waren fester Bestandteil des bürgerlichen Lesekanons im 19. und frühen 20. Jahrhundert, und beide Werke haben nach dem Zweiten Weltkrieg diesen Status verloren und spielen in der gegenwärtigen germanistischen Forschung nur noch eine

¹⁰⁴ Buchwald: Vermächtnis (1962), S. 43.

¹⁰⁵ Buchwald: Vermächtnis (1944), S. 53.

¹⁰⁶ Buchwald: Vermächtnis (1962), S. 43.

untergeordnete Rolle.¹⁰⁷ Buchwalds Essays von 1944 und 1962 reflektieren gerade im Falle von „Herrmann und Dorothea“ die je zeittypischen Lesarten leise, aber doch deutlich.

Dass Goethes Text vom „Bestseller“ zum „Ladenhüter“ (so markiert Paul Michael Lützeler die Extreme im Rezeptionsverlauf des Werkes pointiert¹⁰⁸) wurde, hängt nicht zuletzt mit eben den von Buchwald zunächst komplett, dann gekürzt zitierten Schlussversen zusammen. Seit den Befreiungskriegen von 1814 war es üblich geworden, sie für die Sache der deutschen Nation zu vereinnahmen: Nicht nur 1849 bei der Wahl Friedrich Wilhelms des IV. zum deutschen Kaiser, sondern auch nach dem Sieg über Frankreich 1871 wurden sie immer wieder zitiert.¹⁰⁹ Das Epos wurde schon in Joseph Hillebrands Literaturgeschichte aus dem Jahr 1875 als „Bibelwerk deutscher Religion und Tugend“¹¹⁰ gefeiert. „Herrmann und Dorothea“ ist nicht nur „zu einem Hausbuch des deutschen Bürgertums“¹¹¹ geworden. Es wurde auch als „patriotischer Text verstanden“, eine Lesart, die sich im späten 19. Jahrhundert zu einer „nationalistischen“ steigerte: „Herrmann wurde zum ‚deutschen Jüngling‘; seine Schlußworte (IX, 305ff.) [...] wurden als nationale Parolen und Aufruf zum Kampf gegen den französischen ‚Erbfeind‘ begriffen.“¹¹² Wurde es schon nach dem Ersten Weltkrieg „eigenartig ruhig um dieses Werk“¹¹³, so ließ „das Interesse an Herrmann und Dorothea“ nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal „stark nach: Aus dem Kanon der Schullektüre wurde es ausgeschieden; auch in der Forschung [...] fand es nur noch geringe Beachtung“¹¹⁴, bis Oskar Seidlin 1972 nüchtern konstatierte, das Epos locke heute „keinen Hund [...] hinterm Ofen“¹¹⁵ hervor.

¹⁰⁷ Vgl. dazu den Beitrag von Yaha A. Elsäge. In: Goethe-Handbuch. Bd. 1: Gedichte. Hg. von Bernd Witte u.a. Stuttgart/Weimar 2004. Hier S. 532ff. und Karl S. Guthke: Die Jungfrau von Orleans. In: Schiller-Handbuch. Hg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 1998. Hier S. 451ff.

¹⁰⁸ Paul Michael Lützeler: Herrmann und Dorothea. In: Goethes Erzählwerk. Hg. von Paul Michael Lützeler und James E. McLeon. Stuttgart 2006. Hier S. 216. Eine Skizze der Rezeptionsgeschichte findet sich auf den Seiten 216ff.

¹⁰⁹ Lützeler (2006), S. 226.

¹¹⁰ Joseph Hillebrand: Die Deutsche Nationalliteratur im XVIII. und XIX. Jahrhundert. Bd. 2. Gotha 1875. Hier S. 236.

¹¹¹ MA Bd. 4.1, S. 1075.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Lützeler (2006), S. 229

¹¹⁴ MA Bd. 4.1, S. 1076.

¹¹⁵ Oskar Seidlin: Über Herrmann und Dorothea. In: Klassische und moderne Klassiker. Göttingen 1972. Hier S. 20.

Diesen wohl beispiellosen Niedergang in der Gunst sowohl der Leserschaft wie auch der Forschung konnten die Versuche einer Neudeutung, die Wolfgang Schadewaldt, Hans Mayer oder Emil Staiger ab der Mitte des 20. Jahrhunderts vornehmen¹¹⁶, nicht aufhalten.

Es ist jedoch bemerkenswert, dass die Tendenz dieser neueren Ansätze sich mit Buchwalds Umdeutung decken. Durch die Verkürzung des Textes in der Ausgabe von 1962 eskamontiert er die Bereitschaft zum Kampf sowie die nationalistische, patriotische Tendenz, die in den früheren Auslegungen betont wurde. Versteht Buchwald das Werk nun vor allem als eine Darstellung der „Urformen der Menschheit“¹¹⁷, so akzentuiert Hans Mayer in seinem 1963 erschienen Buch „Zur deutschen Klassik und Romantik“ das „Menschlich-Gültige“¹¹⁸ des Epos. Zu einem neuen „Hausbuch des deutschen Bürgertums“¹¹⁹ konnte „Herrmann und Dorothea“ trotz dieser an alte Deutungsmuster anknüpfenden Neudeutungen jedoch nicht mehr werden.

Kann man in der Verkürzung des Zitates also durchaus eine gewisse Aktualisierung von Goethes Botschaft erkennen, so überrascht es, dass Buchwald Schillers Beitrag zum „großen politischen Geschehen“¹²⁰ keiner inhaltlichen, sondern nur einer stilistischen Revision unterzog, wie ein Vergleich der Ausführungen zum Freiheitsbegriff Schillers zeigt. Wiederum zitiert der Autor das 1797 entstandene „Reiterlied“, das später in „Wallensteins Lager“ (V. 1052–1099) aufgenommen wurde. Es endet mit den Versen: „Der dem Tod ins Angesicht schauen kann, / Der Soldat allein ist der freie Mann.“¹²¹

Dass eine solche Verherrlichung des Soldatenlebens sich für eine Indienstnahme durch die Nationalsozialisten geradezu anbot, liegt auf der Hand. So wurde zum Beispiel im „Völkischen Beobachter“ über die Schiller-Feier des Jahres 1934 unter der Überschrift aus just diesem „Reiterlied“ berichtet: „Und setzet ihr nicht das Leben ein...“. Im Artikel heißt es in holperigem Deutsch: „Mit einem großen Fackelzug durch die Straßen von Weimar nahmen die Feierlichkeiten zum 175. Geburtstag Friedrich von

¹¹⁶ Vgl. dazu Goethe-Handbuch Bd. I. S. 535.

¹¹⁷ Buchwald: Vermächtnis (1962), S. 43.

¹¹⁸ So Hans Mayer in: Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfullingen 1963. S. 91.

¹¹⁹ MA Bd. 4.1, S. 1075.

¹²⁰ Buchwald: Vermächtnis (1962), S. 40.

¹²¹ Ebd., S. 45.

Schillers ihren Anfang. An fast allen deutschen Bühnen werden in diesen Tagen seine Dramen aufgeführt, die einst zum erstenmal im breiten Volke deutsches Nationalgefühl weckten und mit ihrer ethisch-heroischen Haltung starke Werte bedeuten.“¹²²

Buchwald, der im Jahr 1937 mit einer umfangreichen Schiller-Biographie hervortrat¹²³, kann die Deutung des „Reiterliedes“ im Geist des Dritten Reiches kaum verborgen geblieben sein, zumal sie auf eine wiederum lange Tradition nationalistischer und kriegsbegeisterter Auslegungen zurückgriff.¹²⁴ Auf die Ähnlichkeit seiner eigenen Ausführungen von 1944 zur Auslegung des „Reiterliedes“ von Julius Petersen in dessen Aufsatz „Schiller und der Krieg“ von 1941 wurde oben bereits hingewiesen.

Insofern ist es überraschend, dass Buchwalds Kommentar von 1962 nicht von seiner fast zwanzig Jahre älteren Deutung abweicht. Das eine wie das andere Mal schreibt er:

„Ein neues Ideal einer sittlichen Haltung wird hier proklamiert: daß der Mann dem Tod ins Angesicht schauen kann. Eine Furchtlosigkeit also, wie sie insbesondere in dem gefährvollen, stets zum letzten Wagnis bereiten Leben des Kriegers erworben wird. Nur wen nichts mehr schrecken kann, der ist wahrhaft frei. Ein gefährliches, immer aufs neue gewagtes Dasein, ein Leben des Kampfes als die wahre Schule zum tüchtigen und edlen Mannestum, entgegen aller gesicherten Bürgerlichkeit – das wäre demnach die letzte und höchste Stufe der Schillerschen Ethik [...]“¹²⁵

Der Vergleich der beiden Vorworte zeigt, dass Buchwalds Korrekturen und Änderungen beinahe ausschließlich sprachlich-stilistischer Natur sind. Dieser Befund ist letztlich irritierender, als wenn der Autor sein altes Vorwort wortgleich übernommen hätte. Offenbar glaubt er daran, eine für das Jahr 1962 gültige Botschaft der Klassiker formuliert zu haben. Doch lassen sich seine Ausführungen und die von ihm zitierten Textstellen aus Goethes und vor allem aus Schilles Werken im Kontext des Krieges von 1944 weit besser als (noch so fragliche) Botschaft der Klassiker an die Gegenwart lesen, als dass sie ohne weiteres auf den Alltag von 1962 bezogen werden könnten. Nicht umsonst nimmt das Interesse der Forschung sowie der Leser gerade an

¹²² Völkischer Beobachter, 9.II.1934. Abgedruckt in: Georg Ruppelt: Die Gleich- und Ausschaltung Schillers. In: Georg Ruppelt (Hg.): Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung. Stuttgart 1979. Hier S. 24.

¹²³ Reinhard Buchwald: Schiller. Bd. 1: Der junge Schiller und Bd. 2: Meister- und Wanderjahre. Leipzig 1937.

¹²⁴ Vgl. dazu Klaus Schumann: Rezeptionsgeschichte als Zeitgeschichte. Goethe, Schiller, Hölderlin und Heine im literaturgeschichtlichen Kontext des 20. Jahrhunderts. Leipzig 2010. Hier das Kapitel „Mit dem ‚Reiterlied‘ von der nationalen Erhebung des Jahres 1813 zum ‚deutschen‘ Krieg von 1914, S. 123ff.

¹²⁵ Buchwald: Vermächtnis (1962), S. 45 und S. 57 in der Ausgabe von 1944.

den von Buchwald herbeizitierten Werken nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich ab: Nicht nur „Hermann und Dorothea“ lockt „keinen Hund“ mehr „hinter dem Ofen hervor“¹²⁶, sondern auch „Die Jungfrau von Orleans“ verliert drastisch an Popularität.¹²⁷ Einzig die Verkürzung des Zitates aus „Herrmann und Dorothea“ ließe sich als zaghafter Versuch einer Neudeutung des Werkes im Sinne einer geordneten Welt von geradezu biedermeierlicher Gemütlichkeit deuten.

So vage die von Buchwald herausgearbeitete „Botschaft“ der Klassiker an seine Gegenwart durch die Überarbeitung des programmatischen Einleitungskapitels bleibt, so vage bleibt sie in den 1962 neu hinzugekommenen Aufsätzen, wie beispielhaft am Beitrag „Goethe und das deutsche Schicksal“¹²⁸ im Kapitel „Miterlebte Geschichte“ gezeigt werden kann.

Buchwald verweist zunächst auf eine für ihn besonders wichtige Passage in Goethes Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“, um „der Legende von dem ‚unpolitischen Goethe‘“¹²⁹ zu widersprechen.¹³⁰ Sodann zeichnet er „ein paar Entscheidungsstunden seines Daseins“¹³¹ nach, um Goethes politische Entwicklung in fünf Stationen anschaulich werden zu lassen.

Zunächst wird der jugendlich enthusiastische Goethe bei der ersten Begegnung mit dem künftigen Herzog von Weimar, Karl August, im Jahr 1774 gezeigt. Nicht der „Werther“ sei Thema bei diesem Treffen gewesen, sondern vor allem „Mösers ‚Patriotische Phantasien‘“¹³². Buchwald unternimmt es erzählerisch, die Gedanken der beiden Gesprächspartner nachzuzeichnen. „Goethes Begriff der Volksfreiheit“ setzt Buchwald mit dem Mösers gleich und erklärt ihn, indem er ihn vom aufgeklärten

¹²⁶ So schroff urteilt, wie oben ausgeführt, Oskar Seidlin in: *Klassische und moderne Klassiker*, S. 20.

¹²⁷ Vgl. dazu die Statistik mit Aufführungszahlen in: *Die Deutsche Bühne. Theatermagazin.*

Sonderdruck. Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947–1975. Auswertung von Dieter Hadamczik, Jochen Schmidt und Werner Schulze-Reimpell. Hg. Deutscher Bühnenverein. Köln 1978.

¹²⁸ Buchwald: *Vermächtnis* (1962), S. 55/87.

¹²⁹ Ebd., S. 56.

¹³⁰ Buchwald rekurriert auf Goethes Überlegung in der Einleitung zu „Dichtung und Wahrheit“: „indem ich jener sehr wohl überdachten Forderung zu entsprechen wünschte, und mich bemühte, die innern Regungen, die äußern Einflüsse, die theoretisch und praktisch von mir betretenen Stufen, der Reihe nach darzustellen; so ward ich aus meinem eigenen Privatleben in die weite Welt gerückt, die Gestalten von hundert bedeutenden Menschen, welche näher oder entfernter auf mich eingewirkt, traten hervor; ja die ungeheuren Bewegungen des allgemein politischen Weltlaufs, die auf mich wie auf die ganze Masse der Gleichzeitigen den größten Einfluß gehabt, mußten vorzüglich bedacht werden.“ Goethe MA 16, S. II.

¹³¹ Buchwald: *Vermächtnis* (1962), S. 57.

¹³² Ebd., S. 57.

Absolutismus abgrenzt: „Luft und Freiheit verschaffen den lebendigen Kräften, die sich, vor allem im Wirtschaftlichen, entfalten wollen. Das ist Möser und das ist Goethe.“¹³³ Was Möser „in diesem norddeutschen Kleinstaat war und wirkte, das wollte nun auch Goethe in dem eher noch bescheideneren thüringischen Herzogtum tun und werden, als er 1775 mit sechsundzwanzig Jahren dahin übersiedelte.“¹³⁴

Der Versuch, diese Ideale im Herzogtum Weimar in die Tat umzusetzen, gestaltete sich schwieriger als gedacht, wie Buchwald im nächsten Kapitel ausführt, das Goethe im Jahr 1779 in Apolda beim Durchlaufen einer „Schule der Wirklichkeit“¹³⁵ zeigt. Wieder liefert Justus Möser die entscheidenden Stichworte. Dieses Mal stammen sie aus seiner „Osnabrückischen Geschichte“¹³⁶. Nicht als eine Abfolge von Dynastien beschreibe Möser die deutsche Geschichte, sondern als „eine Geschichte des Volkes“, die sich als „eine Vergewaltigung des ursprünglichen Volksgeistes“ darstelle. Die absolutistischen Fürsten seien dafür verantwortlich, „indem sie die alten Bauern und Bürger, die ihre Angelegenheiten selbst verwaltet hatten, in eine einflusslose, gleichmäßige Masse von Untertanen verwandelt“¹³⁷ hätten. Bestimmen ließe sich dieser Umbruch mit dem Ewigen Landfrieden von Kaiser Maximilian im Jahr 1495, ein historischer Prozess, der im „Götz von Berlichingen“ genauso reflektiert werde wie in den „Räubern“ von Schiller. Gewirkt habe dieser Prozess „jahrhundertlang“, wodurch die „Regungen einer selbständigen Geistigkeit aufs Religiöse und Literarische abgedrängt“ worden seien. „Dadurch ist in unserem Denken der Begriff des ‚unpolitischen Deutschen‘ geprägt worden.“¹³⁸

Goethes skeptische, ja ablehnende Haltung der französischen Revolution beruhe letztlich auf just dieser Einsicht.

„Goethe hat sich nicht entschließen können, auf die Seite der Revolution zu treten, und zwar nicht etwa, weil er keinen Anlaß zu solcher Empörung anerkannt hätte, sondern weil er den deutschen Kleinbürgern und Bauern, wie sie nun einmal geworden waren, keine demokratischen Fähigkeiten zutraute. Seine politischen Komödien stellen uns diese Menschen seiner Gegenwart, wie er sie sah, leibhaftig vor: kleine gutmütige Leute, leicht lenkbar, aber auch zu allem verführbar, auch zu jedem politischen Unsinn. Diese noch halb leibeigenen Bauern, diese gedrückten, beschränkten Ackerbürger schienen ihm

¹³³ Ebd., S. 60.

¹³⁴ Ebd., S. 60f.

¹³⁵ Ebd., S. 64.

¹³⁶ Justus Möser: Osnabrückische Geschichte. Osnabrück 1768.

¹³⁷ Buchwald: Vermächtnis (1962), S. 64.

¹³⁸ Ebd., S. 65.

zu nichts weniger geeignet als zur Verwirklichung der französischen Idee von 1789. Wem sollte gedient sein mit einer Demokratie ohne Demokraten, mit Republiken ohne Republikaner?“¹³⁹

Um das Jahr 1793/94 habe Goethes Geschichtspessimismus seinen Höhepunkt erreicht, der auch gespeist worden sei durch die Erfahrungen, die Goethe auf dem Feldzug nach Frankreich von 1792 gemacht und später in dem autobiographischen Text „Kampagne in Frankreich“ verarbeitet habe und die von Resignation und Verzweiflung erfüllt seien. Auch das Versepos „Reinike Fuchs“ wird in diesem Sinne von Buchwald gedeutet, wobei der Hexameter aus dem 8. Gesang des Epos’ als Goethes „Lieblingsanklage“¹⁴⁰ verstanden wird: „Falsche Propheten und Heuchler betrügen schändlich die Menschen“.¹⁴¹

Buchwald charakterisiert die von Goethe miterlebten politischen Entwicklungen Deutschlands bis ins Jahr 1794 zusammenfassend als den „Zusammenbruch der alten Ordnung“. Diesem historischen Niedergang lässt er den „Neubau eines geistigen Deutschlands“¹⁴² folgen.

Nötig dazu sei eine „durchgreifende Wiedergeburt der Menschen“ gewesen, die in „Goethe vorgezeichnet war“. So wie Goethe „sie in Rom an sich vollendet hatte“¹⁴³, so sollte auch das deutsche Volk sich erneuern. Deshalb beschreibt Buchwald den „Sinn der deutschen Klassik“ und zumal den Sinn des Bundes zwischen Schiller und Goethe als einen „Aufbau vom Geiste her“.¹⁴⁴

Insbesondere nach der Niederlage gegen die französischen Truppen bei Jena im Jahr 1806 habe Goethe „sich und den Deutschen den Weg erst recht klar vorgezeichnet“ gesehen: „Dichtung und Wissenschaft“ waren von nun an „die einzigen Bande der Nation“.¹⁴⁵ Darum habe besonders ein Gedanke Goethes künftiges Leben bestimmt: „durch eigene Leistung sein geistiges Deutschland zu erbauen, und dies jetzt mit der ganz unmittelbaren, zeitgemäßen Absicht, damit den Deutschen nach dem Zusammenbruch ihrer politischen Geltung einen neuen Rang unter den Völkern zu erobern.“¹⁴⁶ Buchwald deutet Goethes literarisches Schaffen damit als patriotische

¹³⁹ Ebd., S. 69.

¹⁴⁰ Ebd., S. 72.

¹⁴¹ Goethe: Reineke Fuchs. Achter Gesang, V. 163. Goethe FA 8, S. 743.

¹⁴² Buchwald: Vermächtnis (1962), S. 73.

¹⁴³ Ebd., S. 78.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 79.

¹⁴⁶ Ebd., S. 79f.

Leistung, die dem Ziel diene, die auf politischem Gebiet verlorene Bedeutung Deutschlands in der Welt durch sein künstlerisches Œuvre wettzumachen. Belege einer solchen Intention bleibt er freilich schuldig.

Was Goethe „bis zuletzt von der deutschen Zukunft erhoffte“, erläutert Buchwald mit Zitaten aus den beiden großen Alterswerken des Dichters, dem zweiten Teil des „Faust“ und den „Wanderjahren“. Wenn Faust nach dem Projekt der Landgewinnung ausruft: „Und so verbringt, umrungen von Gefahr,/ Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr. / Solch ein Gewimmel möchte ich sehn,/ Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn“, so sei darin „das Höchste der Goethischen Ethik ausgedrückt“.¹⁴⁷ Die Freiheit, von der hier die Rede ist, sei „keine andere als die Volksordnung, von der Möser erzählt und für die Goethes Götze gekämpft hatte: wo jeder an seinem Platz, in eigener Verantwortung, zugleich das Seine und das für die Gemeinschaft Notwendige wirkt.“ Das sei Goethes Vision für eine „deutsche[] Zukunft“¹⁴⁸ gewesen: Eine „kühn-emsige Völkerschaft“, die von „Gemeindrang erfüllt“ und dabei „ungebrochen“ sei, weil „ein gefährliches Leben [...] die Menschen ‚tüchtig‘“¹⁴⁹ erhalte. Just diese Vision sei auch „in Schillers Reiterlied verherrlicht“¹⁵⁰, zu dem Buchwald am Ende seines Essays noch einmal den Bogen schlägt. Es erscheint hier, ähnlich wie die Schlußverse aus „Herrmann und Dorothea“, der bellizistischen Implikationen, die in seiner Deutung von 1944 noch unverkennbar waren, weitgehend entkleidet.

Dadurch, dass Reinhard Buchwald in beiden Ausgaben einen nur kleinen Teil der Werke Goethes und Schillers als Inbegriff der Klassik betrachtet und die darin enthaltenen kriegerischen Themen, die in der Ausgabe von 1944 noch unverkennbar auf die eigene Gegenwart bezogen waren, in der Neuausgabe 1962 entweder eskamotiert oder stark zurückdrängt, entsteht ein Bedeutungsvakuum, das der Autor nicht durch Neudeutungen aufzufüllen weiß. Die „Botschaft der deutschen Klassiker“ bleibt im Jahr 1962 verschwommener als jene, die, teilweise stark an Deutungen von Julius Petersen erinnernd, dem Leser des Jahres 1944 geboten wurde. Dass die Klassiker nach dem Krieg für den einzelnen Menschen wie für die gesamte Nation

¹⁴⁷ Ebd., S. 87.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

eine Identifikations- und Leitfunktion haben sollten, steht für Buchwald zwar außer Frage. Doch worin konkret das „Vermächtnis der deutschen Klassiker“ im Alltag des Jahr 1962 bestehen könnte, bleibt merkwürdig vage. Den Versuch einer Neudeutung, wie ihn zum Beispiel Karl Jaspers in seiner Goetherede von 1947 forderte (mehr dazu im letzten Kapitel dieser Arbeit), unternimmt Buchwald kaum.

3. Reinhard Buchwald als Herausgeber

Nicht als etwas Vergangenes, sondern als eine Kraft- und Weisheitsquelle für das eigene Leben begreift Buchwald die Werke der Klassiker, zu denen ein beinahe religiöses Verhältnis der Verehrung besteht. Welchen Niederschlag findet eine solche Auffassung in der Edition klassischer Texte? Reinhard Buchwalds Schiller-Edition von 1940 soll hier im Kontext der Klassiker-Ausgaben des damaligen Insel-Verlages betrachtet werden.

3.1. Klassiker im Insel-Verlag

Eigentlich, schreibt Richard Buchwald in seiner Autobiographie, wollte der Insel-Verlag „etwas ganz anderes sein [...] als ein ‚Klassikerverlag‘“, ja die „ersten Dünndruckbände“, die 1905 von Kippenberg und Poeschel übernommen wurden, seien gar „eine Art von Enklave oder Fremdkörper im Verlag“ gewesen. Die Insel-Zeitschrift habe wie der frühe Verlag, der ja gewissermaßen aus ihr hervorgegangen war,¹⁵¹ „der neuen *Dichtung*“¹⁵² dienen wollen.¹⁵³ Dennoch sei es nicht falsch, wenn es heißt, dass „von Beginn an die Werke der deutschen Klassiker“ einen „Schwerpunkt“ im Verlagsprogramm bildeten.¹⁵⁴

Es ist der Anregung Harry Graf Kesslers¹⁵⁵ und der Finanzierung des durch eine Erbschaft reich gewordenen Alfred Heymel zu danken, dass der Verlag die „Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe deutscher Klassiker“ veranstalten konnte, deren ersten Bände schon 1904 auf den Markt kamen.¹⁵⁶ Dass diese Ausgabe gegründet und den Namen des Großherzogs von Weimar trug, obwohl dieser „eine betonte Gleichgültigkeit, ja Überdruß gegenüber aller Weimarischen ‚Tradition‘“ an den Tag legte, schreibt Buchwald dem persönlichen Ehrgeiz Heymels zu, der

¹⁵¹ Die Geschichte des Insel-Verlages ist mehrfach dargestellt worden. Sie muss darum hier nicht noch einmal erzählt werden. Die Frühgeschichte ist zum Beispiel anschaulich geschildert bei Sabine Knopf: Katharina Kippenberg. ‚Herrin der Insel‘. Markkleeberg 2010. Oder: Heinz Sarkowski (Hg.): Der Insel-Verlag. Eine Bibliographie. Frankfurt/Main 1999.

¹⁵² Buchwald: Miterlebte Geschichte, S. 152.

¹⁵³ Vgl. Knopf S. 26: „Die literarischen und künstlerischen Beiträge der ‚Insel‘ waren Vertreter der Avantgarde.“ Sie nennt unter anderem: Franz Blei, Hugo von Hofmannsthal, Robert Walser, Frank Wedekind und Oscar Wilde.

¹⁵⁴ Sarkowski: 100 Jahre Insel-Verlag, S. 85.

¹⁵⁵ Vgl. Harry Graf Kessler. Flaneur durch die Moderne. Hg. von Christoph Stölzl und Janet Alvarado, Berlin 2016. Hier S. 63ff.

¹⁵⁶ Vgl. Sarkowski: Der Insel Verlag, S. 393.

„notwendigerweise den Adel erwerben mußte, weil es die Familie seiner Frau verlangte“.¹⁵⁷ Nach dem Fall der Monarchie 1918 wurde die Ausgabe zwar weitergeführt, aber ohne den großherzoglichen Widmungsvermerk auf dem Titelblatt. Durch „ihre völlig neuartige Gestaltung“ wirkte diese Ausgabe „bahnbrechend für spätere Klassikerausgaben“. Diese Wirkung ist nicht nur ihrer Ausstattung zuzuschreiben, die sich „erheblich von den bisherigen Editionen unterschied“¹⁵⁸, sondern auch ihrer editorischen Gestalt.

Der Insel-Verlag hat seine neue Ausgabe in einem Werbetext für das „Börsenblatt“ selbst charakterisiert: Die Absicht des Verlages sei es gewesen, „etwas für Deutschland völlig Neues und Eigenartiges ins Leben zu rufen“, nämlich eine „handliche, im Bücherschrank wenig Platz einnehmende, auf Reisen bequem mitzuführende Klassikerausgabe von gefälligem Äusseren und in grossem, schönem Druck“¹⁵⁹ herzustellen. Dieses ‚gefällige Äußere‘ besteht aus geschmeidigen Leder- oder Leineneinbänden, einem handlichen Format (10,5x17,5 cm) und einer geringen Banddicke, die durch die Verwendung von Dünndruckpapier erreicht wurde. Bedruckt wurde dieses Papier bei maximaler Raumausnutzung bis fast an den Rand in Antiqua und nicht mehr in Fraktur. Sicher nur ein Grund, warum diese Ausgabe immer wieder als ‚modern‘ charakterisiert worden ist. Der Verlag sei, wie Stefan Zweig es 1924 ausdrückte, durch die Klassiker-Ausgaben nur scheinbar „entmodernisiert“¹⁶⁰ worden. Anmerkungen, Kommentare, Einführungen oder Nachworte gibt es keine. Dass die Großherzog Wilhem Ernst-Ausgabe damit eine der ersten Leseausgaben darstellt, wie Martina Reigl meint,¹⁶¹ wird sich angesichts der Menge unkommentierter Klassiker-Ausgaben, die sich aus den Nachdrucken des 18. Jahrhunderts entwickelt haben,¹⁶² zwar kaum behaupten lassen. Wohl aber lässt sich um 1900 eine Gegenbewegung „zu

¹⁵⁷ Buchwald: Miterlebte Geschichte, S. 150. Jörg Meier sieht das vielmehr als Ausdruck von Kesslers „Ästhetik der Lebenskunst“. Vgl. Jörg Meier: Das moderne Buch. Harry Graf Kesslers Ästhetik der Lebenskunst im Spiegel der Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker. 2008.

¹⁵⁸ Martina Reigl: Klassikerausgaben der Jahrhundertwende. Ein Vergleich anhand der Schillerausgaben des Jahres 1905. Wiesbaden 1990. Hier S. 105.

¹⁵⁹ Börsenblatt Nr. 264, S. 10.543 vom 18.11.1905. Zitiert nach Reigl, S. 106.

¹⁶⁰ Knopf, S. 31. Dazu auch Stefan Zweig: „In Wahrheit aber ist dieser Goethe, den die Insel offenbarte, das neueste und gegenwärtigste Element der deutschen Bildung geworden“. In: Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum 22. Mai 1924. Leipzig 1924. Hier S. 157f.

¹⁶¹ Reigl, S. 105.

¹⁶² Zur Tradition der Klassiker-Ausgaben vgl. Hans-Joachim Simm: Zur sozialgeschichtlichen und editionsphilologischen Stellung sogenannter Lese- und Studienausgaben deutscher Klassiker. In: Stötzel (1985), Hier S. 370.

den Editionsmethoden der letzten Jahre“ beobachten, die sich als „Rückkehr zum Text“ charakterisieren ließe.¹⁶³

Der Verzicht auf Anmerkungen, Erläuterungen, Kommentare und Nachworte lässt sich als der editorische Niederschlag eines Klassikerverständnisses betrachten, das von der „überzeitlichen, allgemeingültigen Kraft, Wahrheit und Schönheit der Dichtung“ überzeugt ist, so dass „das dichterische Wort auch vergangener Zeiten den gegenwärtigen Leser unmittelbar ansprechen“¹⁶⁴ kann. Wie die Literaturwissenschaft dieser Zeit im Zuge geistesgeschichtlicher Strömungen sich abkehrt von einer positivistischen Philologie, so wenden die Editoren sich ab von einer historisch-kritischen Methode, weil es – so Georg Witkowski in einer Festschrift für Anton Kippenberg – angeblich „keiner Hilfe für das Verstehen, keines Wissens um die Chronologie und Entstehungsgeschichte, nicht der Unzahl von biographischen Daten“¹⁶⁵ bedarf, um klassische Dichtung zu verstehen.

In diesem Zusammenhang überrascht es, dass ausgerechnet Albert Köster zusammen mit Max Hecker für die Edition der Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe verantwortlich zeichnet, hatte er doch ein „deutliches Profil als Editionsphilologe, der sich auch bei den Editionen neuerer Literatur [...] an den etablierten Methoden der klassischen und altgermanistischen Editionen ausrichtete.“¹⁶⁶ Doch die Texte der Insel-Klassiker-Ausgaben sollten durchaus „allen wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werden, jedoch keine pedantische Buchstabenphilologie zur Schau stellen und nicht „in der Erklärung gleichgültiger Dinge schwelgen“, wie es in einem Verlagsprospekt hieß.¹⁶⁷

Im Jahr 1904, noch vor Eintritt Anton Kippenbergs, begann die Goethe-Ausgabe zu erscheinen, 1906 wurde die sechsbändige Schiller-Ausgabe ebenso abgeschlossen wie die einbändige Ausgabe der Werke Körners. Kippenberg, seit 1905 im Verlag, setzte diese Klassiker-Ausgaben also fort, flankierte sie aber seit 1908 „mit umfangreichen Werkausgaben, bei denen er jede Ähnlichkeit mit der Großherzog Wilhelm Ernst-

¹⁶³ Reigl, S. 60.

¹⁶⁴ Herbert Göpfert: Edition aus der Sicht des Verlages. In: Gunther Martens und Hans Zeller (Hg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971. Hier S. 275.

¹⁶⁵ Georg Witkowski in: Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum 22. Mai 1924. Leipzig 1924.

¹⁶⁶ Stockinger (2010), S. 88.

¹⁶⁷ Sarkowski: 100 Jahre Insel-Verlag, S. 85.

Ausgabe vermied.“¹⁶⁸ Von dem breiten Klassiker-Angebot, das er so innerhalb kurzer Zeit aufbaute, zeugt ein Verlagsprospekt aus dem Jahr 1912, das „Klassische Literatur im Insel-Verlag“ auflistet. Natürlich finden sich dort die Werke Goethes und Schillers genauso wie die Wielands. Unter dem Rubrum ‚klassische Literatur‘ finden sich aber schon 1912 auch die Ausgaben der Werke Kleists und Stifters. Darüber hinaus werden zum Beispiel Heine, Mörike, Eichendorff, Klinger, Lenau oder Hans Bethge als „Klassiker“ verkauft.¹⁶⁹

Es ist offensichtlich, dass dem Verlagsprogramm ein anderes Klassiker-Konzept zugrunde liegt als der Literaturwissenschaft. Die erhebt, wie gezeigt, erst 1958 Kleist und Stifter in den Rang der Klassiker; Heine, Mörike oder gar Bethge werden von Cysarz bei seinem musternden Gang durch die Literaturgeschichte nicht einmal in Erwägung gezogen. Diese Diskrepanz zwischen einer literaturwissenschaftlichen Definition der Klassiker und der verlegerischen Praxis ist allerdings nicht neu, wie ein Abgleich der von Simm dargestellten Entwicklung der Klassikerausgaben mit der von Mandelkow beschriebenen Etablierung des Klassik-Begriffs in der Literaturgeschichte zeigt.¹⁷⁰

Das pragmatische Klassiker-Verständnis des Insel-Verlages erhellt aus einem Beitrag, den Franz Blei für den Insel-Almanach des Jahres 1906 verfasst hat. Er schreibt: „Zu einem Klassiker wird in Deutschland ein Dichter dann, wenn seine Gedichte mit anderer Leute beigedruckten Anmerkungen zu erscheinen beginnen.“ Dieser „substantielle[n]“ Definition stellt Blei „eine materielle“ entgegen: „Ein deutscher Klassiker ist ein Dichter, dessen gesammelte Werke wert befunden werden, in ornamentalisch reich mit Gold- und Blinddruck verzierten Bänden massenhaft, billig und schlecht ediert zu werden.“¹⁷¹ Eloquent beklagt Blei den deplorablen Zustand der meisten Klassiker-Ausgaben, den die Profitgier der Verleger zu verantworten hätten.

¹⁶⁸ Sarkowski: 100 Jahre Insel-Verlag, S. 85.

¹⁶⁹ Vgl. Klassische Werke aus dem Insel-Verlag zu Leipzig. Der Prospekt erschien ohne Jahresangabe. Sie lässt sich aber aus dem Hinweis erschließen, dass „der Insel-Almanach 1912“ über die gesamte Tätigkeit des Verlages informiere.

¹⁷⁰ Vgl. Hans-Joachim Simm: Zur sozialgeschichtlichen und editionsphilologischen Stellung sogenannter Lese- und Studienausgaben deutscher Klassiker. In: Stötzel (1985). Und: Karl Robert Mandelkow: Wandlungen des Klassikbildes in Deutschland im Lichte der gegenwärtigen Klassikkritik. In: Conrady. (1977).

¹⁷¹ Franz Blei: Klassiker-Ausgaben. In: Insel-Almanach auf das Jahr 1906. Hier in: John Dieter Brinks: Goethe im frühen Insel-Verlag. Hg. v. Jürgen Eichenauer und Clemens Greve. Frankfurt/Main 2002. Hier S. 188.

Denn die „Klassiker“, d.h. die Werke der seit so vielen Jahren toten Dichter sind freigut für jeden, der in Büchern Geschäfte machen will.“ Blei bezieht sich hier auf das Ende des sogenannten „Ewigen Verlagsrechts“¹⁷² im November 1867. Mit diesem Datum „erloschen die Urheberrechte für die Herausgabe der Werke aller jener Autoren, „die vor dem 9. November 1837 verstorben waren.“¹⁷³ Anstatt aber das, was die „eifrigen Klassikerverleger an Honorar gespart hatten“, in die Ausstattung der Bände zu investieren, rechneten sie „mit dem verdorbenen Geschmack des Publikums“.¹⁷⁴ Gekauft worden seien diese Ausgaben nicht, um „gelesen zu werden“, sondern „weil es zur Bildung gehörte, sie zu besitzen“, und insofern sei es schon verwunderlich, dass die Verleger „überhaupt bedrucktes Papier“ verkauft hätten und nicht einfach nur „Kartonnagen [...], die außen ganz wie Bücher aussehen und in deren hohlen Innenraum man bequem ein Strickzeug oder Dominosteine unterbringen kann.“¹⁷⁵

Blei sieht aber eine neue Generation heranwachsen, die nicht mehr „den äußeren Schein“ liebt, sondern der „Bürgerlichkeit“ verwandt ist, „die in ihrer sympathischen Einfalt vor dem Kriege noch allenthalben den Ton angab“. Für diese Generation seien die Klassiker-Ausgaben des Insel-Verlages gemacht, für jene, welche „unsere Dichter nicht nur besitzen, sondern auch lesen, sie nicht in voluminösen Prachtbänden [...] versammeln, sondern bequem gebrauchen wollen.“¹⁷⁶

Insel-Klassiker wollen demnach nicht nur verkauft, sondern sogar gelesen werden. Diesem Ziel dient die zugleich handliche und noble Ausstattung der Bände, die, wie es in der Neuen Rundschau des Jahres 1906 hieß, für „kultivierte Seelen, Finger und Taschen“¹⁷⁷ gedacht waren. Welche Autoren indes mit solchen Ausgaben geehrt wurden und auf Grund welcher Kriterien sie in den Genuss einer so kostbaren Klassiker-Ausstattung kamen, ist dem Text von Franz Blei nicht direkt zu entnehmen. Da aber die Güte der Edition der Güte der edierten Texte ausdrücklich entsprechen

¹⁷² Simm: Zur sozialgeschichtlichen und editionsphilologischen Stellung sogenannter Lese- und Studienausgaben deutscher Klassiker. In: Stötzel (1985), S. 371.

¹⁷³ Reigl, S. 12.

¹⁷⁴ Blei: Klassiker-Ausgaben. In: Insel-Almanach auf das Jahr 1906. Hier in: John Dieter Brinks: Goethe im frühen Insel-Verlag. Hg. v. Jürgen Eichenauer und Clemens Greve. Frankfurt/Main 2002. S. 188.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S. 189.

¹⁷⁷ So eine Rezension in: Die Neue Rundschau. 17. Jahrgang der Freien Bühne. (1906). Hier S. 48.

sollte,¹⁷⁸ kann man darauf schließen, dass der Klassiker-Begriff des Verlages im Jahr 1906 bereits dem entspricht, was Cysarz noch 1958 mit seinen Definitionen zu vermeiden sucht: Der „Name Klassiker“ ist im Verlag schon jetzt „zu einem elativen Prädikat“ geworden „wie in der Weltgeschichte der Titel der ‚Größe‘.“¹⁷⁹

3.2 Die Schiller-Edition von 1940

Reinhard Buchwald hat sich für die Herausgabe der Schiller-Edition im Jahr 1940 gewissermaßen durch seine Schiller-Biographie qualifiziert, die, ebenfalls im Insel-Verlag, im Jahr 1937 in zwei Bänden erschien (und dann in einer neuen, bearbeiteten Ausgabe 1953/54 in Wiesbaden wiederaufgelegt wurde, bevor eine einbändige ungekürzte Ausgabe zunächst 1959 in Wiesbaden und Leipzig, dann 1966 noch einmal in Frankfurt auf den Markt gebracht wurde.¹⁸⁰) Verabredet worden war diese Biographie nach Buchwalds Erinnerung im Jahr 1935 zwischen ihm und Kippenberg, der die Entstehung des Buches angeblich „Kapitel um Kapitel“ mitverfolgt hat und von der Lektüre manchmal so betroffen gewesen sei, dass er es nicht lassen konnte, seinen wissenschaftlichen Mitarbeiter „tief in der Nacht“ anzurufen, um ihm von Buchwalds „Darstellung der Vorgeschichte der Freundschaft zwischen Schiller und Goethe zu erzählen.“¹⁸¹

So lag es wohl nahe, die neue Edition der Werke Schillers Buchwald anzuvertrauen, obwohl er damals, nach eigener Angabe, wegen der „Absetzung durch die Nationalsozialisten ein armer Teufel“ und darum für „Verleger unerwünscht“¹⁸² gewesen sei. Buchwalds Edition war nach der sechsbändigen Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe, die 1906 geschlossen vorlag, und einer siebenbändigen Ausgabe aus dem Jahr 1924 die dritte Schiller-Ausgabe im Insel-Verlag. Sie unterscheidet sich nicht nur hinsichtlich der Ausstattung (anders als die Vorgänger war Buchwalds Edition nur in Leinen, nicht aber in Leder zu haben, außerdem kehrte man 1940 zur Fraktur-Schrift zurück), sondern auch im Aufbau.

¹⁷⁸ Vgl. dazu den Brief Kippenbergs an Hofmannsthal vom 1.12.1906. Kippenberg schreibt, er habe vor, „dem Gehalt des Buches die Form anzupassen [...]“. In: Brinks, S. 199.

¹⁷⁹ Cysarz (1958), S. 28.

¹⁸⁰ Vgl. Sarkowski (1999), S. 37.

¹⁸¹ Buchwald: Miterlebte Geschichte, S. 136f.

¹⁸² Ebd., S. 136.

Buchwald hat in einem Aufsatz aus dem Jahr 1940 seine Editionsprinzipien selbst dargelegt.¹⁸³ Darin setzt er sich ab von den vorausliegenden Schiller-Editionen einerseits, von den Editionen anderer Klassiker andererseits. „Wer es heute unternimmt, einen ‚Volks-Schiller‘ herauszugeben, der steht vor einer ganz anderen Aufgabe als die, welche einst die jahrzehntelang verbreiteten ‚Klassikerausgaben‘ schufen; er hat sich aber auch mit ganz anderen Fragen auseinanderzusetzen als die meisten, die heute andere Teile des dichterischen Erbes der Gegenwart vermitteln wollen.“ Ähnlich wie später im „Vermächtnis der Klassiker“ stellt Buchwald auch hier zwischen dem Text und seiner eigenen Gegenwart einen Bezug her. Dabei stellt er fest, dass sich die Bedeutung des Wortes ‚klassisch‘ in der Vergangenheit dramatisch verändert hat: „Einst bedeutete das Wort ‚klassisch‘ einen Bestand deutscher Dichtung, die unbedingt gültig und in ihrem Wert unbezweifelt war. Der Ruhm vieler Klassiker stand so fest, daß mit Ehrfurcht auch solche Werke aufgestellt wurden, die doch von den meisten Besitzern weder gelesen noch verstanden werden konnten, wie fast alle Prosa von Lessing und Herder. Diese ehrfürchtige Verehrung ist allmählich verblaßt, vieles von dem alten Bestand hat nur eine geschichtliche Bedeutung behalten und ist ausgeschieden worden [...]“¹⁸⁴

Reinhard Buchwald, der im Jahr 1940 über die Klassikerferne seiner Gegenwart spricht, möchte jedenfalls Schillers Werk vor dem Vergessen bewahren, es von Entstellungen befreien und es vor allem für eine breite Öffentlichkeit zugänglich und verständlich machen. In der damaligen Situation – während des Zweiten Weltkriegs also – „mußte“, so Buchwald, „die ganze Aufgabe der Klassikerpflege neu in Angriff genommen werden.“ Denn die „wirtschaftlichen Schwierigkeiten im Buchgewerbe“ – man denke an Papierknappheit, an den Mangel an Rohstoffen – hat „eine weitere Herstellung der gewohnten billigen Gesamtausgaben“ verhindert. „Jetzt muß sich erweisen, was von dem Überlieferten wirklich notwendig und lebensfähig war, und wenn irgendwo, so zeigte sich hier, daß die Not zum Segen werden kann.“¹⁸⁵ Die äußere Not habe dazu geführt, dass „von Jahr zu Jahr ein neuer Kanon unseres dichterischen Volksbesitzes, der alle geistigen und wirtschaftlichen Krisen überdauert

¹⁸³ Reinhard Buchwald: Dem Volks-Schiller zum Geleit. In: Das Inselfschiff. Eine Zeitschrift. Einundzwanzigster Jahrgang. Zweites Heft. Herbst 1940.

¹⁸⁴ Ebd., S. 81.

¹⁸⁵ Ebd.

hatte und nun in neuen Auslesen neu dargestellt wurde“¹⁸⁶, erwuchs. Für Buchwald wäre es „eine der reizvollsten Aufgaben für einen Geschichtsschreiber des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert“, die „geheimen Kraftentfaltungen unserer großen poetischen Werke im einzelnen zu verfolgen“, also nachzuvollziehen, warum Autoren, die zu Lebzeiten oft nur geringe Verbreitung hatten (Buchwald nennt Goethe, Kleist, Hölderlin, Mörike und Hebbel als Beispiele), „eines Tages zum Bestand des Klassischen gehörten.“ Er regt also schon 1940 eine Art von Kanonforschung an.

Dabei ist freilich zu bemerken, dass für Buchwald nicht Institutionen, Verlage, Kritiker, Schule und Staat entscheidend sind für die Tradierung eines Werks. Es ist vielmehr die ‚geheime Kraftentfaltung‘ eines großen poetischen Werkes, also etwas dem Werk Inhärentes, ein Substrat, eine Substanz, die sich, unzerstörbar durch die Wechselfälle der Geschichte, behauptet und schließlich entfaltet.¹⁸⁷ Ein Autor setze sich als Klassiker aufgrund des „unhinterfragten Wirkpotentials von Person und Werk“ durch. Sein Rang sei das Ergebnis einer allmählichen Befreiung „von zeitbedingten Anfeindungen, Verzerrungen und Mißverständnissen.“¹⁸⁸

Schillers Rezeptionskurve verläufe anders als bei den von Buchwald genannten Autoren: Er hatte zu Lebzeiten enorme Erfolge, und „als 1859 die Hundertjahrfeier seiner Geburt überall, wo Deutsche wohnten, begangen wurde“, da war es „wie eine geistige Vorwegnahme der Reichsgründung, die Proklamation einer volksdeutschen Gemeinschaft unter dem Banner der Schillerschen Ideale.“¹⁸⁹ Nach der Reichsgründung von 1871 freilich habe Schiller diese Bedeutung rasch verloren: „Man kann diese Epoche der Ablehnung Schillers durch die Träger des geistigen Lebens von den siebziger Jahren bis in die Gegenwart hinein rechnen.“ Zu dieser Abwertung kam es, „weil man sich das Schillersche Erbe viel zu leicht gemacht“ habe. Nicht mehr Schillers Entwicklung wurde gezeigt, sondern nur noch die Ergebnisse. Aber sie

¹⁸⁶ Ebd., S. 81f.

¹⁸⁷ Ähnliches hat Buchwald auch über die Wirkungsgeschichte Goethes geäußert. Vgl. *Goethezeit und Gegenwart. Die Wirkungen Goethes in der deutschen Geistesgeschichte*. Stuttgart 1949. Vgl. dazu auch die Tradition der Wert- und Wertungstheorien im Kontext der Kanonforschung. Zusammenfassend Nadine van Holt: *Literaturwissenschaftliche Theorien der Wertung und des Wertes*. In: *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Hg. v. Gabriele Rippl und Simone Winko. Stuttgart/Weimar 2013. Hier S. 25ff.

¹⁸⁸ Maximilian Nutz: *Das Beispiel Goethe. Zur Konstituierung eines nationalen Klassikers*. In: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*. Hg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. Stuttgart/Weimar 1994. Hier S. 606.

¹⁸⁹ Buchwald (*Volks-Schiller*), S. 84.

„müssen erworben werden, indem man sie neu erarbeitet, wie Schiller sie sich erarbeitet hat.“ Betrachtet man lediglich die Resultate dieser Entwicklung, so erscheinen „die letzten großen Dramen und Gedichte als hohle Phrasen“.¹⁹⁰ Die verhältnismäßige Geringschätzung Schillers habe dazu geführt, dass es zu „einer wissenschaftlichen Ausgabe von Schillers Werken“ erst viel später kam als zu einer solchen von Goethes Schriften. „Und kurz vor dem Weltkrieg hat die Goethe-Gesellschaft zwar einen ‚Volks-Goethe‘ herausgebracht, aber einen Volks-Schiller daneben zu stellen, daran hat damals niemand gedacht.“¹⁹¹

Genau das will Buchwald mit seiner Ausgabe ändern, denn er meint „klar zu *erkennen*, was uns jetzt wieder zu Schiller hinzieht“.¹⁹² Schiller geht uns, meint Buchwald 1940, etwas an, weil seine „Nöte, Auseinandersetzungen, Leistungen“ immer noch „unsere eigenste Sache“ sind. „Es ist das der geistige Weg und die Selbsterziehung eines Mannes, der sich selbst als den beispielhaften Fall eines deutschen Menschen der neuen Zeit verstand [...]“ Schiller wird so „durch das Beispiel seiner eigenen Selbsterziehung zum nationalen Erzieher“.¹⁹³

Buchwald ist es wichtig, diesen Weg der Selbstüberwindung und „menschlichen Gesundheit“ in seiner Ausgabe sichtbar zu machen. Das „Programm für Aufbau und Auswahl eines Volks-Schiller für unsere Gegenwart“ ist damit gegeben. „Als die wichtigste Aufgabe mußte es betrachtet werden, jenes gedankliche Ringen“ Schillers nachvollziehbar zu machen. Darum verfährt Buchwald bei der Anordnung der Werke innerhalb der drei Bände „mehr künstlerisch als wissenschaftlich“.¹⁹⁴

Seine Ausgabe ist nicht nach Gattungen geordnet, sondern chronologisch, wenn auch nicht allzu streng.¹⁹⁵ Also bringt er im ersten Band die „Räuber“ samt Schillers Vorrede zur ersten Ausgabe, und auch Schillers Selbstkritik fehlt nicht. „Fiesko“, „Kabale und Liebe“ schließen sich an. „Darauf in drei Gruppen die Lyrik, die

¹⁹⁰ Ebd., S. 87f.

¹⁹¹ Zur Rezeption Schillers vgl. z.B. Christian Grawe: Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines nationalen Klassikers. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. Stuttgart/Weimar 1994. S. 638ff.

¹⁹² Buchwald (Volks-Schiller), S. 85.

¹⁹³ Ebd., S. 86

¹⁹⁴ Ebd., S. 88.

¹⁹⁵ Ganz ähnlich und aus einem ganz ähnlichen Grund ist 40 Jahre später die Münchner Goethe Ausgabe strukturiert, welche „die Fülle seines Schaffens organisch in der Zeit entfaltet“. Vgl.: J.W. Goethe. Münchner Ausgabe. Begleitheft zur Münchner Goethe-Ausgabe. München 1985. S. 3f.

Philosophie und die Erzählungskunst dieserselben Jahre.“ Don Carlos beschließt den Band.

Der zweite Band, der die Texte enthält, die der Leser, findet er sie „in den gewöhnlichen Schiller-Ausgaben“, normalerweise „unbenutzt im Schrank stehen läßt“, trägt den Titel „Gedanke und Gedicht“. Eröffnet wird er durch drei Gedichte: „Ode an die Freude“, „Götter Griechenlandes“ und die „Künstler“. „Dann aber muß der Leser sich hineinführen lassen in das geistige Ringen jener Jahre, deren Ertrag eine neue Lebenshaltung und eine neue Überzeugung von Inhalt und Form der Dichtung wurde. In drei Gruppen scheinen diese Schriften hier gegliedert: Geschichte – Philosophie – Kritik eigener und fremder Dichtung.“¹⁹⁶ Hier gehen Buchwalds Eingriffe als Herausgeber am weitesten. Es soll ja gerade „vermieden werden“, dass diese Texte unbenutzt im Schrank stehen bleiben. Erreichen will er dies „nicht durch wissenschaftliche Zutaten, Einleitungen und Anmerkungen, sondern durch die Art der Darbietung.“ Buchwald bringt also „aus manchen philosophischen Aufsätzen nur ein paar entscheidende Sätze oder Abschnitte“. Bei den „Hauptwerken“ richtet er Gliederungen ein, um die Übersicht zu erleichtern. Er versieht die Texte mit Kapiteln, „wobei natürlich Schillersche Worte und Ausdrücke benutzt sind.“ Es geht ihm darum, „die wesentlichen Grundgedanken über das Erhabene und über das Schöne in der Kunst“ klar darzustellen und den „Gegensatz des naturverbundenen zu dem um eine ideale Vollendung ringenden Menschen“¹⁹⁷ begreiflich zu machen. In dieser Anordnung und Darstellung sind Schillers Gedanken „ohne philosophiegeschichtliches Rüstzeug bei einigem guten Willen recht wohl zu verstehen, ja der Leser wird den Eindruck gewinnen, daß es seine eigenen, noch heute gültigen Entscheidungen sind, um die er hier unter Schillers Führung ringt.“¹⁹⁸ Der Band enthält außerdem die ‚Votivtafeln‘ und die ‚Xenien‘. Er wird mit den philosophischen Gedichten beschlossen, „die nunmehr eines besonderen Kommentars nicht mehr bedürfen.“ Auch bei der Anordnung der Gedichte verfolgt er kein strenges philologisches Interesse. Es geht ihm darum „durch die Aneinanderreihung verwandter Ideen und Motive das Eindringen in Schillers dichterische Gedankenwelt

¹⁹⁶ Buchwald (Volks-Schiller), S. 89.

¹⁹⁷ Ebd., S. 90.

¹⁹⁸ Ebd., S. 90.

zu erleichtern.“¹⁹⁹ Erst im dritten Band folgen die klassischen Dramen von „Wallenstein“ bis zum „Demetrius“-Fragment.

Durch die spezifische Anlage dieser Schiller-Edition will Buchwald das erreichen, was er wenige Jahre später im „Vermächtnis der Klassiker“ als Ziel seiner Bemühungen formuliert: Die „Botschaft der Klassiker“ soll „aus aller bloß historischen Vermittlung“ herausgelöst werden: „Ihr Erbe darf ebensowenig Geschichte bleiben, wie es ein Gegenstand ästhetischen Genusses bleiben darf; nicht Geschichte, sondern Gegenwart; nicht schöner Zierrat, sondern Inhalt unseres Lebens.“²⁰⁰ Dabei will er außerdem „zwei Arten der Popularisierung“ vermeiden: „die Auslese des Zeitgemäßen und die des Einfachen und Leichten.“²⁰¹

Auf eben diesen Beitrag aus dem Insel-Schiff des Jahres 1940, der Absicht und Anlage der Schiller-Ausgabe erläutert, hat Buchwald Siegfried Unseld mit einer Postkarte vom 11. September 1965 hingewiesen. Der Kontakt zwischen den beiden war zu diesem Zeitpunkt noch ganz jung. Den Anfang ihrer Korrespondenz macht ein Schreiben vom 8. März 1965. Buchwald hatte im „Hessischen Rundfunk“ ein „dialogisches Selbstportät“ von Unseld gehört, wobei ihn Unselds „Schlussbemerkungen über“ dessen „Inselpläne besonders interessiert haben.“²⁰² Denn nach der Übernahme durch Unseld wird „das „Insel Schiff“ nicht „auf dem alten Kurs weitersegeln“, wie es bei Jürgen P. Wallmann im „Echo der Zeit“ vom 5. Dezember 1965 heißt. Eben daran, an die Neuausrichtung einer alten Tradition, knüpft Buchwald in seinem Brief an Unseld an. „Ich habe“, schreibt er Unseld, „stets versucht, die fruchtbare Verbindung von Tradition und Gegenwart zu verwirklichen [...]. Jede Gegenwart erfordert nicht nur neue Wertungen, sondern auch eine neue Forschung. Ebenso sehr bitte ich Sie, die 3bändige Schiller-Ausgabe anzusehen, die ich zuerst 1940 für die Insel gemacht habe, die aber heute vergessen zu sein scheint. Zu Unrecht, wie ich hoffe.“

Unseld erwidert am 22. März: „Ihre Werke bei der INSEL sind mir natürlich bekannt und ich weiss sie sehr zu schätzen. [...] Ich persönlich glaube nicht, dass man die 3-

¹⁹⁹ Ebd., S. 91.

²⁰⁰ Buchwald: Vermächtnis (1944), S. 19.

²⁰¹ Buchwald: Volks-Schiller, S. 91.

²⁰² SUA/Insel/Reinhard Buchwald.

bändige Schiller-Ausgabe in dieser Form wiederholen kann. Vermutlich müsste sie von Grund auf neu gemacht werden.“²⁰³

Wirklich kam es im ‚neuen‘ Insel-Verlag auch zu einer neuen Schiller-Ausgabe, die ihrerseits das Klassiker-Bild ihrer Zeit reflektiert.²⁰⁴ Dass Buchwalds Ausgabe 1962 von Unselde für obsolet gehalten wurde, deutet an, dass sich allmählich eine andere Perspektive auf die Klassik und die Klassiker durchzusetzen begann, die weniger von Verehrung und Nähe als vielmehr von Kritik und Distanz geprägt war. Die Revision eines überkommenen, jeden historischen Abstand negierenden Klassiker-Bildes hatte zaghaft und unter Protesten bereits nach dem Krieg begonnen und für breite Debatten gesorgt. Drei dieser zum Teil heftig geführten Auseinandersetzungen zeichnet das abschließende Kapitel nach.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vor allem der von Hans Magnus Enzensberger herausgegebene Band mit Gedichten sorgte für breite Diskussion. Die ‚Entrümpelung‘, die der Herausgeber vornahm, entspricht einer neuen, kritischen Haltung, mit der sich wenig später auch die Wissenschaft dem Gegenstand der Klassik nähern sollte, zum Beispiel mit dem Band „Die Klassik-Legende“ von Reinhold Grimm und Hermand Jost von 1971.

III. Debatte

Nicht nur Reinhard Buchwald hat „sein Hüter- und Wächteramt am Erbe von Weimar mit unvergleichlicher Leidenschaft und Treue“¹ ausgeübt und sich gegen „Kritik und Ablehnung der Klassik“² nach Kräften zur Wehr gesetzt, auch die Leser der „Bild“-Zeitung sind, wenn man einem Bericht des Blattes glauben darf, noch 1966 wie „ein Mann [...] aufgestanden, um Deutschlands Dichter-Idol Friedrich von Schiller (1759–1805) zu verteidigen“, nachdem wenige Tage zuvor ein Bericht unter dem Titel „Schiller war ein Zechpreller“ erschienen war, der „eine Weinschuld Schillers von 52 Reichstalern (etwa 156 Goldmark)“ aufgedeckt haben will.³ Die bloße Existenz solcher Auseinandersetzungen macht evident, dass Bertold Brechts Behauptung, die Klassiker seien bereits im Ersten Weltkrieg gestorben, grundsätzlich falsch war.⁴

Drei Debatten sollen hier exemplarisch zeigen, wie heftig um die Frage gestritten wurde, welche Bedeutung den Klassikern nach dem Krieg zukommen sollte. Der Wiederaufbau des Goethehauses wurde ebenso breit und leidenschaftlich diskutiert wie die Goethe-Reden von Karl Jaspers und Thomas Mann in den Jahren 1947 und 1949. Dass gerade Goethe als Repräsentant der Klassik im Zentrum der Diskussion stand, ist dabei natürlich kein Zufall, galt er doch nach 1945 als Inbegriff der Humanität. Als exemplarisch für eine solche Rezeption darf Reinhard Buchwalds 1949 erschienene Monographie „Goethe und Gegenwart. Die Wirkungen Goethes in der deutschen Geistesgeschichte“⁵ gelten. Wenn Buchwald darin die „Ausbildung seiner *Persönlichkeit*“ als die „Lösung der Aufgabe“ betrachtet, die damals „allen Deutschen und allen Europäern gestellt wurde“ und Goethes Weg darum als einen „*beispielhaften*“⁶ preist, so entspricht das jenem im 19. Jahrhundert geprägten

¹ Otto Heuschele im Saarländischen Rundfunk vom 6. Oktober 1963 (17–18 Uhr).

SUA/Insel/Pressearchiv/Buchwald.

² SUA/Insel/Reinhard Buchwald – Insel Verlag 1945–1965. Buchwald an de Beauclair, 11.7.1961.

³ Bild-Zeitung vom 29.11.1966. „Schiller ein Zechpreller? Goethe war ja viel schlimmer!“ In SUA/Insel Pressearchiv Schiller.

⁴ Bertold Brecht: Klassikertod? Ein Gespräch zwischen Bertold Brecht, Herbert Jhering und Ernst Hardt. Vom WDR übertragen am 28. April 1929. In: Barbara Konietzky-Rüssel: Der Medienpraktiker Bertold Brecht. Interviews, Rundfunkgespräche und Gesprächsprotokolle in der Weimarer Republik. Würzburg 2007. S. 17.

⁵ Reinhard Buchwald: Goethezeit und Gegenwart. Die Wirkungen Goethes in der deutschen Geistesgeschichte. Stuttgart 1949.

⁶ Ebd., S. 338.

Humanismus-Begriff, der in Goethe den exemplarischen Menschen, nicht aber ein Individuum mit Fehlern und Abgründen sehen will. Im Kapitel „Gegenwart und Zukunft“, das Buchwalds Monographie beschließt, wird darum eine entsprechend unkritische Rezeptionshaltung, eben die „Möglichkeiten, in Goethes Nachfolge zu leben“⁷, empfohlen. Eine solche geradezu religiös anmutende Jüngerschaft wird möglich durch den Glauben daran, dass „die deutsche Klassik nicht bloß ein Stück Literaturgeschichte sei, sich nicht im Ästhetischen erschöpfe, sondern mehr sei als Dichtung im gewöhnlichen Sinne, zwar „erschaffen von unseren größten Dichtern, doch in Wahrheit die bisher letzte Umgestaltung unserer gesamten Lebenshaltung und Weltanschauung.“⁸ Inbegriff dieser „deutschen Klassik“ ist Goethe – und Goethe „wirkt in unseren Grenzen, wie in der Welt, aus eigener Macht. Ein Kraftstrom geht von ihm aus und hat sich erst jetzt ganz unter uns entfaltet. Es kommt nur auf uns an, ob wir uns ihm ehrfürchtig und bescheiden hingeben und ihn in uns walten lassen.“⁹ Die von Buchwald empfohlene Haltung des Rezipienten ist damit benannt: Der Leser klassischer Literatur sollte in einem gläubigen, unkritischen Verhältnis ohne jede Distanz zu den Autoren stehen, von denen Weisheit und Lebenshilfe zu erwarten ist, gerade in schwieriger Zeit. Abweichungen von einem solchen Deutungsmuster führten zu erregten Debatten und wurden mit scharfer Kritik, ja mit Missachtung quittiert.

⁷ Ebd., S. 341.

⁸ Ebd., S. 3f.

⁹ Ebd., S. 362.

1. Der Wiederaufbau des Frankfurter Goethe-Hauses

Das Frankfurter Goethe-Haus wurde am 22. März 1944, dem 112. Todestag Goethes, von Fliegerbomben völlig zerstört, nachdem es zuvor ein dreiviertel Jahrhundert lang eine Art Kultstätte der Dichterverehrung gewesen war.¹⁰

Wie tief die Betroffenheit, ja der Schmerz über diesen Verlust gingen, lässt beispielhaft ein Gedicht erahnen, das Marie Luise Kaschnitz nach ihrem Besuch der Trümmer des ehemaligen Wohnhauses der Familie Goethe geschrieben hat. Sie stellt in ihrem Gedichtzyklus „Rückkehr nach Frankfurt“ ihre Eindrücke von der zerstörten Stadt dar und reflektiert dabei in vierundvierzig Versen auch die Bedeutung des Verlustes gerade dieses Hauses am Großen Hirschgraben.¹¹

Das lyrische Ich befindet sich zunächst in einem Zustand zwischen Wachen und Schlafen, als es sich „vor dem Haus, wo er Tag um Tag / Über die Treppe lief“ befindet, nimmt aber doch „traumgenau“ die Vorgänge und Zustände um sich herum wahr: „Und das Haus war ein Loch, ein Kellerschacht, / Ein Haufen Dreck zum Hohn“, auf dem „Gestalten [sich] bückten“ und „irgend etwas“ sammelten. „Und Schilder waren dort angebracht, / Darauf stand: Besitz der Nation.“ Dann erscheint „plötzlich“ Goethe selbst, und zwar „in Fleisch und Blut“ am Straßenrand vor dem zerstörten Haus seiner Kindheit und Jugend. Und obwohl er weder „den blauen Rock mit dem Band“ noch „den Campagnahut“ trägt und nicht einmal „sein eigenes Gesicht“ hat, weiß der Sprecher des Gedichtes mit Sicherheit: „er war da“. Das lyrische Ich erschrickt „wie vorm Jüngsten Gericht, / Weil er sein Haus ansah.“ Doch anstatt der wohl erwarteten Strafpredigt wegen der Zerstörung scheint der Dichter sie gar nicht wahrzunehmen. Goethe schaut „nicht hinab in die Gruft“, sondern lässt seinen Blick am imaginären Haus entlanggleiten, zählt „Fensterreihn“, späht in „Räume aus lauter Luft“, so als „folgte [er] über dem Nichts der Wand / Einer alten Spur“ und misst „den öden Trümmerschlick“ der Ruine ganz so wie „man ein Ganzes überblickt, / Das schön gewachsen steht.“ Für das lyrische Ich bedeutet Goethes Reaktion eine ungeheuerliche Entlastung: „Da wußte ich ihn unerreicht / Vom blutigen Vergehen“. Einigermaßen kryptisch bleibt die Erklärung für Goethes Unbetroffenheit von den Grauen des

¹⁰ Zur Geschichte des Goethe-Hauses vgl. Joachim Seng: Goethe-Enthusiasmus und Bürgersinn: das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 1881–1960. Göttingen 2009.

¹¹ Marie Luise Kaschnitz: Überallnie. Ausgewählte Gedichte 1928–1965. Mit einem Nachwort von Karl Krolow. Frankfurt/Main 1984. S. 75ff.

Krieges: „Weil die Vollendeten vielleicht / Nur die Vollendung sehen.“ Demnach scheint Goethe auf das vor seinem inneren Auge bereits wiedererrichtete Haus zu blicken, auf eine Phantasmagorie, die sich in seinem Geist über der Trümmerlandschaft des Krieges erhebt. Das lyrische Ich liest nun selbst, „eh alles schwand“ wiederum die „Worte: Besitz der Nation“, jetzt bezeichnenderweise „auf dem Schild über Schutt und Sand“.

Goethe erscheint in der Vision der Marie Luise Kaschnitz als ein vom Kriegsgeschehen unberührter, ja unberührbarer Geist, der mit seinem Blick in die Zukunft weist, in der das alte Haus wieder am Hirschgraben stehen wird wie vor seiner Zerstörung, um wieder jene Bedeutung auszufüllen, die es bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts hatte: Ein Zentrum deutscher kultureller Identität zu sein.

Wie umstritten eine solche Restauration war, zeigt die Kontroverse um den Wiederaufbau des Goethehauses. Sie steht gewissermaßen exemplarisch für die Frage, welche Bedeutung und Funktion die Klassiker nach dem Krieg haben sollten. Joachim Seng hat in seinem Buch „Goethe-Enthusiasmus und Bürgersinn“ die Diskussion um den Wiederaufbau ausführlich nachgezeichnet.¹² Einige beispielhafte Äußerungen sollen hier die Linien der Auseinandersetzung verdeutlichen.

Dass es trotz heftiger Kritik zum Wiederaufbau des Goethe-Hauses kam, lag insbesondere an Ernst Beutler. Er war zwar der Meinung, dass seine Generation „das Erbe der Väter verspielt“ habe, hielt es aber für seine Pflicht, „von des alten Deutschlands Herrlichkeit wenigstens einen Abglanz“¹³ zu retten.

Geboren 1885 im Vogtland, hat Beutler zunächst in Tübingen, dann in Leipzig studiert, wo sein Lehrer Albert Köster war. 1925 habilitierte er sich in Hamburg mit einer Arbeit zur lateinischen Komödie der italienischen Frührenaissance, woraufhin er an der dortigen Universität seine Lehrtätigkeit als Privatdozent begann. Von 1926 bis 1940 gab er das Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts heraus. Dass ab 1927 in Frankfurt der Goethepreis verliehen wird, geht ebenso auf seine Initiative zurück wie der Bau des neuen Goethemuseums in Frankfurt, das am 14. Mai 1932 von Thomas Mann eröffnet worden ist. 1937 wurde er aus politischen Gründen – Beutlers Frau Hildegard Cordes war Jüdin – von der Frankfurter Universität entlassen, wo er seit 1927

¹² Seng, S. 473ff.

¹³ Ernst Beutler: Essays um Goethe. Bd. 2. Wiesbaden 1947, S. XIX.

unterrichtet hatte. Während des Krieges gab Beutler den Goethe-Kalender heraus, und 1941 erschienen seine Essays um Goethe bei Diederichs, gefolgt von einem zweiten Band 1947. Breit rezipiert wurden überdies seine Studien zu „Faust“ und „Urfaust“ (Leipzig 1939) sowie seine kommentierte Ausgabe von Goethes „Divan“ (Leipzig 1943).¹⁴ Nach Kriegsende wurde Beutler zum Ordinarius der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität für neuere Literaturwissenschaft, insbesondere der Goethezeit und Theatergeschichte ernannt.

Schon drei Wochen nach der Zerstörung des Goethe-Hauses hatte sich Beutler mit ersten Plänen zum Wiederaufbau an den Verwaltungsausschuss des Freien Deutschen Hochstifts gewandt, wobei es ihm zu verdanken ist, dass seit 1938 bereits das Inventar ausgelagert und „durch Photographien, Zeichnungen und Pläne alle Details des Goethe-Hauses für den Wiederaufbau im Falle einer Zerstörung“¹⁵ dokumentiert worden sind. Im April 1947 richtete sich Beutler mit einem Brief an Walter Kolb, den damaligen Oberbürgermeister der Stadt, um ihn für das Vorhaben des Wiederaufbaus zu gewinnen. Darüber sollte in einer Magistratssitzung am 19. April abgestimmt werden.

Beutler setzt sich nicht nur im Namen der Mitglieder des Hochstifts, sondern auch im Namen der „Bürger Frankfurts“ für „die Nachbildung von Goethes Geburtsthaus an der alten Stelle und bis ins Einzelne genau in den alten Formen“ ein. Als ob er den Gegnern eines solchen Vorhabens den Wind aus den Segeln nehmen wollte, betont Beutler in seinem Brief, dass diese Rekonstruktion ein „Sonderfall“ sei und er damit keineswegs „dem Wiederaufbau alter Straßenzüge oder Stadtviertel das Wort“ reden wolle. Auch sollte im wiedererstandenen Haus „weder ein Goethekult getrieben werden noch eine falsche Reliquienverehrung.“ Zwei Gründe führt Beutler für den Wiederaufbau an: Zum einen soll Goethes Haus „den kommenden Geschlechtern, die das Alte nie erleben durften“, einen Eindruck „des Gewesenen“ vermitteln. Gleichsam als pars pro toto soll so „in einem einzigen Haus“ gezeigt werden, wie „die Stadt als Ganzes ausgesehen hat“. „Das neue Haus soll nicht ‚Goethehaus‘ heißen, sondern wird ein Teil des Goethemuseums werden, wenn man will, ein großes Freilichtmuseum.“ In ihm solle den Spätgeborenen vor allem die „Atmosphäre von Goethes Jugend“

¹⁴ Ein biographischer Abriss zu Beutler findet sich in: Ernst Beutler. 1886–1960. Hg. v. Christoph Perels. Frankfurt/Main 1985. S. 113ff.

¹⁵ Ebd. S. 120.

vermittelt werden, die nötig sei, um die erhaltenen Objekte (zum Beispiel „die Römischen Prospekte, die im Treppenhaus gehangen haben“) im richtigen Kontext erleben zu können. Und wenn „wir die Welt von Goethes Jugend soweit im Abbild wiederherstellen, als das möglich ist“, so verfähre man damit gewissermaßen im Sinne des Dichters. Auch er habe „der Juno Ludovisi in seinem Weimarer Haus einen bevorzugten Platz gegeben und in diesem einen Götterbild den ganzen Olymp und die Antike nacherlebt, obwohl er wußte, daß es nicht das antike Original war, dem er gegenüberstand, sondern eine neue Nachformung aus römischem Gips von 1827.“¹⁶

Beutlers Brief wirkt in einzelnen Punkten wie eine Replik auf einen bereits im Dezember 1945 in den Freiburger Nachrichten erschienenen Artikel, der sich skeptisch zur Frage des Wiederaufbaus verhielt. Reinhold Schneider, der sich trotz des 1941 über ihn verhängten Schreibverbots immer wieder in literarischen Arbeiten gegen den Größenwahn des Nazi-Regimes und gegen den Krieg ausgesprochen hatte und zum „christlichen-konservativen Widerstand gegen den Nationalsozialismus“ gerechnet werden kann,¹⁷ nennt die Zerstörung des Goethehauses „das Opfer eines Abfalls.“ Denn: „Das Goethehaus wäre schwerlich gefallen, wenn wir uns des Dichters ehrfürchtig-bewahrenden Sinn, seine Hingabe an die Menschheit erhalten hätten.“ Der Verlust der Gegenstände sei nun als eine Chance zu begreifen, sich auf das zu konzentrieren, was Goethe ausmache. „Wir haben uns allzuviel um die Lebensumstände unserer Dichter gekümmert und haben diese Beschäftigung ‚Bildung‘ genannt, obwohl sie in keiner Weise den Menschen bildet, formt, einfordert“. Jetzt aber, in der „Gnade der Armut“, solle es „nicht mehr um Goethes zerfallenes Haus“ gehen, sondern, wie Schneider mit fast religiösen Wendungen ausführt, „um das Wort, das lebendig macht, das Wort der Wahrheit und darum, ob wir es in seinem Werke finden“. Er schließt seinen Artikel mit einer Reihe rhetorischer Fragen, die in dem Appell münden, sich „mit dem deutschen Geist, seiner Aussage und seinen Wandlungen, seinen Irrtümern“ auseinanderzusetzen, anstatt einen „Kult mit Erinnerungsstücken“ zu betreiben.¹⁸ Schneider plädiert in seinem Artikel also dafür, der Beschäftigung mit Goethe künftig einen anderen Akzent zu verleihen und

¹⁶ Ernst Beutler an Walter Kolb, 10.4.1947. ISG Frankfurt/Main Mag.Akten 8.116. Zitiert nach Seng. S. 508ff.

¹⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Reinhold_Schneider. Stand: 5. Juni 2018.

¹⁸ Freiburger Neue Nachrichten vom 14. Dezember 1945, S. 3.

anstatt biographischer Details, die sich am Gegenständlichen orientieren, das Werk des Dichters selbst zu studieren, an dessen Bedeutung Schneider freilich nicht rüttelt. Es repräsentiert für ihn nach wie vor eine Quelle der Wahrheit.

Da Ernst Beutler wusste, dass es nicht nur in der medialen Öffentlichkeit solche Stimmen gab, sondern dass man auch „im Hochbauamt“ der Stadt Frankfurt den Plänen des Wiederaufbaus eher skeptisch gegenüberstand, hatte er im Vorfeld der Sitzung im April 1947 prominente Zeitgenossen um Unterstützung ersucht und „rund 90 Schreiben von Befürwortern des originalgetreuen Wiederaufbaus“¹⁹ erhalten. Die in diesem Kontext gewichtigste Stimme ist die des Literatur- und Goethepreisträgers Hermann Hesse²⁰, der auf Beutlers Anfrage am 30. März 1947 aus Montagnola geantwortet hatte. Den Aufbau des Goethehauses bezeichnete Hesse in seinem Brief als „lebenswichtig, ja heilig“. Historische Stätten wie eben das Goethehaus sind für ihn „Erziehungs- und Stärkungsmittel“, „ohne welche der Mensch zwar zur Not leben, aber nur ein hundertfach beschnittenes, verkümmertes Leben führen kann.“²¹

Nicht nur Beutlers stattliche Sammlung von Zuschriften, sondern auch die breite Zustimmung für das Projekt des Wiederaufbaus „bei Frankfurter Persönlichkeiten“²² gab den Ausschlag dafür, dass die Magistratssitzung am 19. April 1947 für die Rekonstruktion stimmte. Beendet war die Debatte damit aber keineswegs; eher im Gegenteil.

So erschien zum Beispiel im August 1947 in den Frankfurter Heften ein Artikel von Walter Dirks, der die These vertrat, Goethes Geburtsthaus sei „in einem geschichtlichen Ereignis zugrundegegangen, das mit seinem Wesen sehr wohl etwas zu tun hat.“ Dirks weist auf die „Zusammenhänge zwischen dem Geist des Goethehauses und dem Schicksal seiner Vernichtung“ hin – und zwar in doppeltem Sinne: Zum einen stehe die „große Vernichtung“ am Ende einer Entwicklung, am „Ende eines Weges, der von Goethe weggeführt hat.“ Er bündelt diesen Zusammenhang in einem Konditionalsatz: „wäre das Volk der Dichter und Denker (und mit ihm Europa) nicht vom Geiste Goethes abgefallen, vom Geist des Maßes und der Menschlichkeit, so hätte es diesen Krieg nicht unternommen und die Zerstörung

¹⁹ Seng, S. 507

²⁰ Hesse hat den Nobelpreis und den Goethepreis der Stadt Frankfurt 1946 erhalten.

²¹ Hesse an Beutler, 30.3.1947. Zitiert nach Seng, S. 512.

²² Seng, S. 513.

des Hauses nicht provoziert.“ Darüber hinaus sieht Dirks noch einen anderen, „weniger leicht einzusehenden“ Zusammenhang, der darum aber „nicht weniger wahr und wirklich“ sei. Prangert er einerseits mit einer religiösen Wendung den „Abfall“ vom Geist Goethes an, so sieht er andererseits eine „Aufspaltung des deutschen Wesens“ unter „dem Einfluß des Idealismus und der Klassik, unter dem Einfluß auch Goethes“. Diese Zweiteilung habe dazu geführt, dass „die Wirtschaft und die Macht allzusehr außer Kontrolle gelassen und dadurch den Mächtigsten überliefert“ worden sei. So habe „dieser hochmütige und schwächliche Verrat der Geistigen an der ‚Welt‘ unmittelbar zu dem geführt“, was über die Deutschen „gekommen“ sei. Dirks Schlussfolgerung ist darum klar: Die Zerstörung des Goethe-Hauses „war kein Versehen, das man zu berichtigen hätte, keine Panne, die der Geschichte unterlaufen wäre: es hat seine Richtigkeit mit diesem Untergange. Deshalb soll man ihn anerkennen.“²³ Dirks begründet die Verheerungen des Krieges also nicht nur damit, dass Deutschland von Goethe ‚abgefallen‘ sei. Die Hinwendung zum Reingeistigen, zu Goethe, zur Klassik, und die dadurch zustande gekommene Vernachlässigung ‚weltlicher‘ Angelegenheiten, wie sie für Deutschland typisch sei, ist für ihn ebenso relevant, womit seine Argumentation an Thomas Manns Ausführungen zu Deutschland erinnern, wie später gezeigt werden soll.

Ähnlich wie Dirks argumentierte Dolf Sternberger in einem Artikel, der ebenfalls 1947 in der von ihm gegründeten Zeitschrift „Die Wandlung“ publiziert wurde. Das alte Frankfurt sei nicht etwa „an jenem 22. März 1944 untergegangen“, es sei vielmehr „hundertfach und tausendfach“ zerstört worden, „ehe es prasselnd zusammenstürzte“. Sternberger nennt daraufhin eine ganze Liste von Greuelthaten, die während der Nazi-Zeit in Frankfurt verübt worden sind. Das „alles und noch sehr viel mehr geschah in den Häusern, Straßen, Gärten dieser Stadt Frankfurt. Der Goethe-Stadt. Jahrelang ist Frankfurt zerstört worden, inwendig, ganz ohne Krieg, erstickt, zerpreßt, ausgehöhlt.“ Doch anders als etwa Walter Dirks steht er der Rekonstruktion des Goethe-Hauses aus eher pragmatischen Gründen skeptisch gegenüber. Kann man sich, fragt Sternberger, „das wieder- und neuerrichtete Goethehaus am Großen Hirschgraben im Jahre 1949 vorstellen inmitten einer Trümmerwüste, die das ganze Straßenviertel dort darstellt?“

²³ Walter Dirks: Mut zum Abschied. Zur Wiederherstellung des Frankfurter Goethehauses. In: Frankfurter Hefte. 2. Jg. August 1947. H. 8, S. 819–828. Hier S. 825f. und 827f.

Wenn allerdings die Rekonstruktion „umgeben von neuen, beispielhaften Wohnhäusern für lebendige Menschen“ dastünde, so wäre er nicht gegen einen Wiederaufbau. „Das hieße das Erbe zu verwalten, das hieße es zu erwerben, um es zu besitzen.“²⁴ Sternberger bringt mit seinem Beitrag einen neuen Aspekt in die Debatte ein, wenn er auf die aktuelle Wohnsituation in der zerstörten Stadt Frankfurt hinweist.

So standen sich in den Jahren nach dem Krieg die Befürworter und die Gegner eines Wiederaufbaus unversöhnlich gegenüber: Will die eine Seite Goethes Haus als Inbegriff einer alten Welt für die Nachkommen auch zum besseren Verständnis des Goetheschen Werkes möglichst original wiedererstehen lassen, so plädieren die Gegner einer Rekonstruktion dafür, die Zerstörung als eine Folge auch des moralischen Verfalls während der Zeit des Nationalsozialismus zu akzeptieren. Seng weist in seiner Studie zurecht darauf hin, dass die Diskussion über den Wiederaufbau des Goethehauses sich „vor allem um die moralische Grundfrage“ drehte, „wie die Deutschen mit der eigenen Vergangenheit künftig umgehen sollten.“²⁵ Darüber hinaus impliziert die Diskussion aber auch eine ästhetische, städtebauliche Frage: Rekonstruktion des Alten oder konsequente moderne Neubebauung der Innenstädte? Und nicht zuletzt ist mit der ganzen, durchaus heftig ausgetragenen Debatte die Frage verbunden, welchen Stellenwert künftighin Goethe haben sollte. Und der Name Goethe steht hier nicht nur für eine konkrete Dichterpersönlichkeit. Er wird vielmehr zur (freilich vagen) Chiffre für Klassik und Humanität, Maß und Anstand. Nicht zuletzt wird die desaströse Lage Deutschlands nach dem verlorenen Krieg erklärt durch einen „Abfall“ von diesem richtungsweisenden Geist. Ist der Weg in die Katastrophe aber die Folge einer Versündigung, so wird logisch die Rekonstruktion des Goethehauses (und der mit ihm implizierten Werte) mit der gleichen religiösen Metaphorik als „heilige Pflicht“²⁶ gekennzeichnet, so etwa von Ernst Robert Curtius in einem Brief an Beutler vom März 1947.

²⁴ Dolf Sternberger in: Die Wandlung. 2. Jg. H. 3/4 am 30.5.1947, S. 191–201. Hier S. 193f.

²⁵ Seng, S. 517.

²⁶ Ernst Robert Curtius an Beutler in einem Brief vom 24.3.1947. Zitiert nach Seng, S. 522.

2. Karl Jaspers' Goethe-Rede von 1947

Die Kontroverse um den Wiederaufbau des Goethe-Hauses nimmt gleichsam den Streit vorweg, der sich wenig später zwischen Ernst Robert Curtius und Karl Jaspers an der Frage entzündete, welche Bedeutung Goethe für die Nachkriegszeit haben sollte. Dabei hatte sich auch Karl Jaspers gegenüber Beutler für den Aufbau des Hauses ausgesprochen, und auch er verwandte dafür religiöses Vokabular: Den Aufbau der Paulskirche nennt er „vergeblich“, weil die Arbeit nur „einer Kulisse dienen“ würde, wohingegen die Rekonstruktion des Goethe-Hauses eine „in der Tat wunderschöne Sache“ sei. „Gerade in der Sintflut kann unsere Arche Noah eine solche Kostbarkeit wie ein Abbild des Goethehauses sich leisten und mittragen.“²⁷

Vor diesem Hintergrund überrascht es zunächst, dass es zu einer so heftigen und in der Öffentlichkeit ausgetragenen Diskussion zwischen Jaspers und Curtius kommen konnte. Anlass war die Rede, die Jaspers anlässlich der Verleihung des Goethe-Preises im Jahr 1947 gehalten hat.

Bis zur Verleihung des ersten Georg-Büchner-Preises nach dem Krieg – er ging 1951 an Gottfried Benn – war der 1927 zum ersten Mal vergebene Goethe-Preis die wichtigste literarische Auszeichnung Deutschlands. Nachdem er von 1933 bis 1945 ein „Instrument nationalsozialistischer Kulturpolitik“²⁸ gewesen war (Joseph Goebbels gehörte zum Kuratorium), kam den nach dem Krieg verliehenen Preisen eine besondere Aufgabe zu: „Mit den Preisträgern sollte der Welt zugleich das ‚bessere Deutschland‘ vor Augen geführt werden.“²⁹ So überrascht es nicht, dass nach Max Planck (1945) Hermann Hesse (1946) den Preis erhielt, weil „dessen Ideen der Grundlage unseres geistigen Wiederaufbaues dienen“, wie es in der Begründung zur Vergabe des Preises an ihn heißt.³⁰ Um diese ‚Ideen‘ anschaulich zu machen, zitiert Marcus Hajdu in seiner Dissertation „Die große Kontroverse um Thomas Mann“ (2002) einen Satz, mit dem Hesse die Intention seines 1943 in der Schweiz, 1946 auch in Deutschland publizierten Romans „Das Glasperlenspiel“ beschrieb. Das Buch wolle

²⁷ Karl Jaspers an Beutler in einem Brief vom 2.9.1947. Zitiert nach Seng, S. 523.

²⁸ Marcus Hajdu: ‚Du hast einen anderen Geist als wir!‘ Die Große Kontroverse um Thomas Mann 1945–1949. (Diss.) Gießen 2002. S. 194. Siehe zur Bedeutung des Preises auch Jan-Pieter Barbian: Literaturpolitik im ‚Dritten Reich‘. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. München 1993. Hier S. 461.

²⁹ Hajdu, S. 194.

³⁰ Zit. nach Hajdu, S. 194.

„das Reich der Seele und des Geistes als existent und unüberwindlich sichtbar machen.“³¹ Wenn Hesse Kultur als etwas darstellt, das auch von fürchterlichsten Zeitumständen nicht ‚überwunden‘ oder zerstört werden kann, so entspricht seine Anschauung genau jener, die in Kaschnitz’ Gedicht bereits nachgewiesen wurde: Goethe, der Inbegriff der Kultur und Humanität, erhebt sich unbeschadet aus den Trümmern des Krieges. Kultur bietet damit „Trost und Orientierung“³², sie repräsentiert das ‚andere Deutschland‘, das mit dem Goethe-Preis weithin sichtbar geehrt werden sollte.

Dass sich Karl Jaspers nicht hatte von nationalsozialistischer Propaganda vereinnahmen lassen und insofern als Repräsentant dieses ‚anderen Deutschland‘ gelten konnte, war daher sicher ein Grund für seine Wahl zum Goethepreisträger des Jahres 1947. Golo Mann, der von 1929 bis 1932 bei Jaspers in Heidelberg mit einer Arbeit über Hegel promovierte, widmete ihm in seiner Autobiographie „Erinnerungen und Gedanken“ ein ausführliches Portrait und würdigt darin auch Jaspers’ unanfechtbare Haltung in den Jahren von 1933 bis 1945: „Er hatte während jener zwölf Jahre auch nicht einen einzigen Satz gesprochen oder, solange er noch durfte, veröffentlicht, der zugunsten der Tyrannei hätte ausgelegt werden können.“³³ Insofern war Karl Jaspers ein idealer Träger des Goethepreises in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Und dies nicht nur wegen seiner politischen Unbescholtenheit, sondern auch, weil er sich in seinen Werken immer wieder eingehend mit Goethe auseinandergesetzt hatte.

³¹ Ebd. Das Hesse-Zitat aus: Reclams Romanlexikon Bd. 3, 20. Jahrhundert. Hg. von Frank Rainer Max und Christine Ruhrberg. Stuttgart 1999. S.262.

³² Hajdu, S. 195.

³³ Golo Mann: Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland. Frankfurt/Main 1986. Hier S. 313. Über Karl Jaspers besonders S. 293ff.

2.1 „Unsere Zukunft und Goethe“

Helmut Fuhrmann hat nachgewiesen, dass „Goethe in fast allen Werken Jaspers als Referenzgröße gegenwärtig ist“ und dass der Philosoph „von Kindheit und Jugend an Goethe gelesen und geliebt, ja mit ihm gelebt hat, und zwar bis ins hohe Alter.“³⁴ Jaspers' Verhältnis zu Goethe ist darum aber keines der blinden Verehrung, sondern eines der kritischen Auseinandersetzung. Gerade dies zeigt seine Preisrede aus dem Jahr 1947.

Zu Beginn seiner Rede charakterisiert Jaspers das „technische Zeitalter, dem wir angehören“, als den „tiefsten Einschnitt aller bisherigen Geschichte“. Gerade für die Deutschen aber sei die Lage noch brisanter, weil sie „als politische Grossmacht abgetreten“ seien, und zwar „für immer“. Diese „verzweifelte Lage“ sei eigentlich nur „zu vergleichen mit der der Juden nach der Zerstörung Jerusalems durch Nebukadnezar und der Deportation eines Teils der Bevölkerung nach Babylonien. Aber wir haben nicht wie sie ein heiliges uns zusammenhaltendes Buch. Was wird aus uns?“³⁵ Es wäre naheliegend, nach diesem kühnen Vergleich zwischen den Juden in der Diaspora und den Deutschen am Ende des verlorenen Krieges gerade Goethes Werk als ein Äquivalent zu dem Buch zu begreifen, welches das jüdische Volk über alle Zeiten und historischen Klüfte hinweg miteinander verbindet und seine Identität garantiert. Damit würde die Tradition der religiösen Goethe-Verehrung des 19. Jahrhunderts bruchlos fortgeschrieben und Goethe als kultureller Garant nationaler Einheit gefeiert. Nicht so in Jaspers Ausführungen.

Er fordert in dieser Lage eine Besinnung, eine „innere Revolution unserer Seele“, um zu einem „Leben des Geistes“ zu kommen, „das auch in der Ohnmacht und selbst unter schweren Daseinsbedingungen möglich ist.“ Jaspers nennt als „Bedingung für eine innere Revolution [...] die Klarheit des Wissens um unsere geschichtlich entstandene Situation [...]. Wir dürfen nicht sagen: Lassen wir das Vergangene auf sich beruhen, richten wir den Blick nicht zurück, sondern vorwärts! Denn das Vorwärts hat eine Chance nur in dem Maße der Durchdringung, Aneignung und Überwindung des

³⁴ Fuhrmann (2002), S. 84f. Neben der Preisrede von 1947 hat sich Jaspers ausführlich zu Goethe geäußert in dem Aufsatz „Goethes Menschlichkeit“ von 1949. In: Rechenschaft und Ausblick. Reden und Aufsätze. München 1958, S. 59ff.

³⁵ Jaspers: Goetherede. In: Werner Milch (Hg.): Bettine und Marianne. Goethe-Schriften im Artemis Verlag Zürich. Zweites Heft. Zürich 1949. S. 7–43. Hier S. 8f.

Gewesenen.“³⁶ Damit plädiert Jaspers schon 1947 für eine Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit und gegen eine Flucht in eine davon unberührte Welt der Klassik.

So kommt Jaspers schließlich zum eigentlichen Thema seines Vortrages. Denn „jede Beziehung, auch zu den gültigsten Überlieferungen, bedarf der Nachprüfung und der neuen Aneignung.“ Eine solche Nachprüfung nimmt Jaspers in seiner Rede bezogen auf Goethe sodann vor, um die Frage nach den Möglichkeiten einer neuen Aneignung zu stellen.

„Wie wird Goethe uns in unserer Zukunft helfen? Vielleicht ist die Bildung durch Goethe so wie sie geschehen ist nicht zu wiederholen, vielleicht ist sie gar zum Teil ein Verhängnis gewesen. Vielleicht ist eine neue Aneignung Goethes gefordert. Mir scheint, daß sie schon begonnen hat.“³⁷

Zwar konstatiert Jaspers, dass Goethe „unser Begleiter, hilfreich durch alle Lebensphasen“, sein könne, ja: „Mit Goethe zu leben, vielleicht macht uns das erst eigentlich zum Deutschen und im Deutschen zum Menschen.“ Aber dabei bleibt er nicht stehen. Die Rede formuliert einen gewichtigen Einwand. „Aber“, sagt Jaspers, „es ist nicht leicht. Goethes Welt ist vergangen. Ein Goethe war nur in solcher Welt möglich.“ Deshalb fordert er, die gegenwärtigen Rezipienten möchten sich des historischen Abstands stets bewußt sein. Die Welt des Dichters sei so tief vergangen, „daß Goethe Homer näher zu stehen scheint als uns.“³⁸ Aus diesem Grund zeige eine Beschäftigung mit dieser „schlechthin vergangenen Welt“ zwar „Maßstäbe des Menschseins“, jedoch keine „Lebenswege, die wir identisch wiederholen könnten.“³⁹

Die Folge, die Jaspers aus diesem unhintergehbaren historischen Abstand zieht, ist klar. Es kommt darauf an, sich „Goethes Welt anzueignen durch Übersetzung seiner Wahrheit in die eigene Welt.“⁴⁰ Weil die „menschlichen Grunderfahrungen“, die in Goethes Werk „Gestalt gewonnen haben“, trotz aller Veränderungen der „Weltzustände“ durchaus unverloren seien, könne Goethe „uns in der Tat *noch gegenwärtig* sein.“⁴¹ Doch Voraussetzung einer zeitgemäßen Aneignung sei es, „Goethes Grenzen zu sehen.“⁴²

³⁶ Ebd., S. 10f.

³⁷ Ebd., S. 11f.

³⁸ Ebd., S. 14.

³⁹ Ebd., S. 15.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 18.

Die erste Grenze, die Jaspers aufzeigt, besteht in Goethes Ablehnung der modernen Welt, die sich vor allem in seiner schroffen Ablehnung Newtons geäußert habe. „Goethe hat nicht nur nicht verstanden, sondern abgelehnt.“ Und zwar in Newtons Theorie die ganze „heraufkommende[] Welt der technischen Naturbeherrschung“ und damit auch die „von ihr vorausgesetzte Erkenntnisart.“⁴³ Diese geradezu wütende Verschlossenheit gegenüber moderner Naturwissenschaft banne „ihn für uns in eine zwar wunderbar geschlossene, aber vergangene Welt.“⁴⁴

Die zweite Grenze betrifft Goethes Art, „des Entsetzens vor der Welterscheinung Herr“ zu werden. Jaspers sieht sie nicht etwa in einer „Selbsttäuschung“, vielmehr habe Goethe das Grauen durch „Fernhalten“ gebannt.⁴⁵ Damit ist für den Redner eine dritte Grenze verbunden, die mit dem Begriff der Entsagung zusammenhängt. Jaspers beruft sich auf Kierkegaards Vorwurf, Goethe habe kein Pathos, weil er jedes „Lebensverhältnis“, das ihm „übermächtig werde“, von sich fernhalte, „indem er es ‚dichte‘.“⁴⁶ Mit dem „Eintritt in die gegebenen Formen des Daseins“, der sich nach der Italienischen Reise 1787 vollzogen habe, sei ein Verzicht „auf das Unmögliche“ einhergegangen, womit „auch die endgültige Einkehr in die Einsamkeit, die verborgene Verzweiflung, in die sich schützende Abkehr von der Welt“⁴⁷ zusammenhänge. Diese „Erscheinung seines Lebens kann auf den Nachfolgenden, der missverstehend Goethe sich zum Vorbild nimmt, so wirken, dass diesem gegenüber Kierkegaards Kritik wahr wird.“⁴⁸

Nach einem breiten Exkurs über Goethe als Philosoph kommt Jaspers am Ende seines Vortrages auf die Frage zu sprechen, „wie eine *Goethe-Aneignung*, wenn sie unter der Bedingung uneingeschränkter Wahrhaftigkeit steht, *heute* aussehen kann.“⁴⁹

„Die Zeit des *Goethe-Kultus* ist vorbei. Um echte Nachfolge zu ermöglichen, dürfen wir den Blick in den brüchigen Grund des Menschseins nicht verlieren.“ Und: „Unser Mitgenommenwerden von der Liebeskraft Goethes, unser Atmen in seiner Lebensluft darf uns nicht hindern, gerade das zu tun, was er selbst verbarg, den Blick in den

⁴³ Ebd., S. 19.

⁴⁴ Ebd., S. 21.

⁴⁵ Ebd., S. 23.

⁴⁶ Ebd., S. 25.

⁴⁷ Ebd., S. 26.

⁴⁸ Ebd., S. 27.

⁴⁹ Ebd., S. 34.

Abgrund zu werfen. Wir finden bei Goethe gleichsam Erholung und Ermunterung, nicht aber die Befreiung von der Last, die uns auferlegt ist, nicht die Führung durch die Welt, die die unsere ist, und die Goethe nicht kannte.“⁵⁰ Den Blick in den Abgrund zu werfen – im Jahr 1947 ist damit zweifellos auch gemeint, sich mit der Zeit von 1933 bis 1945 auseinanderzusetzen.

Jaspers warnt davor, Goethe nachzufolgen: „Goethe ist *nicht Vorbild zur Nachahmung*.“ Warum nicht? Weil von Goethe „Gefahren“ ausgingen, „denen er selbst nicht erlegen ist.“ Diese Gefahren zählt Jaspers auf. Bei Goethe: „der Ernst des sich zum vollständigen Menschen bildenden Mannes“ – bei jenen, die auch „ein kleiner Goethe sein“ wollten: die egozentrische „Abschließung von der Welt.“ Hier: die befreiende „Übersetzung der Erfahrung in Dichtung“, dort: „ästhetische Unverbindlichkeit.“ Auf der einen Seite die „Tiefe Goethescher Gedanken“, auf der anderen die „Unschärfe verschwimmenden Denkens“.⁵¹ Darum sieht Jaspers „eine *Revolution der Goethe-Aneignung*“ bevorstehen. An die Auffassung, sich mit Goethes „Humanitas [...] identifizieren zu dürfen und nichts Besseres erstreben zu können, als darin im Umgang mit Goethe zu wachsen“, glaubt er nicht.⁵²

Der älteren Goethe-Forschung habe man zwar die „Bewahrung und Reinigung der Dokumente“ zu verdanken, „ihre Goethebilder sind bei allem Respekt nicht zu übernehmen, und ihr Goetheskult ist nicht fortzusetzen.“⁵³

Was aber setzt der Redner dieser von ihm abgelehnten Rezeption als zeitgemäßen Umgang mit Goethe entgegen? Jaspers stellt in seiner Rede die grundsätzliche Frage: „Wie kann uns nahe sein und unserem Leben unentbehrlich, was wir selbst nicht sind und nicht werden können?“⁵⁴ Seine Ausführung bleibt an dieser Stelle allerdings merkwürdig dünn.

Klar ist, dass Jaspers sich gegen „Massenpropaganda“ wendet. Goethe selbst habe schließlich darauf hingewiesen, dass seine Dichtungen „nicht populär werden“ könnten. Sie seien „nicht für die Masse geschrieben“, sondern nur „für einzelne

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 35.

⁵² Ebd., S. 38.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

Menschen, die etwas ähnliches wollen und suchen.“⁵⁵ Der einzelne Leser kann Goethe also durchaus als „Anspruch an“ sich selbst rezipieren, der „Folgen hat“ für sein „ganzes Wesen“. Eine nationale Vereinnahmung Goethes, wie sie im 19. und 20. Jahrhundert geschah, verträgt sich damit aber kaum.

Als Beispiel einer zeitgemäßen Aneignung kommt er am Ende seiner Ausführungen auf den Wiederaufbau des Goethe-Hauses zu sprechen, einem Vorgang, der für ihn „voller Entsprechungen zu unserer künftigen Goethe-Aneignung“⁵⁶ ist. Denn das neue Haus „wird nicht mehr das alte Haus sein. Die alte Welt ist endgültig verloren, wir müssen *über einen Abgrund hinüber* die Erinnerung festzuhalten versuchen. Es wird eine Imitation sein [...].“⁵⁷ Diese Imitation soll „weder eine Reliquie noch eine Kultstätte sein“, vielmehr soll eine „*Stätte von Anschauung und Forschung*“⁵⁸ entstehen. So soll das neue Haus ein „Werkzeug der Goethephilologie“ werden, indem Gegenstände, Räume, Perspektiven etc. gezeigt werden, ohne die das Verständnis von Goethes Werk schwer oder gar nicht möglich wäre. „Den Nachkommenden ist ein Maximum von Anschauung zu retten, dass sie Bescheid wissen können von dem, was das Goetheverständnis erleichtert, wenn nicht überhaupt erst möglich macht.“⁵⁹ Jaspers spricht sich also für einen nüchternen wissenschaftlichen Umgang mit Goethe aus, der das Verständnis seines Werkes aus dem Kontext der Zeit heraus ermöglicht.

Gerade den Streit um den Wiederaufbau des Goethe-Hauses sieht Jaspers darum als ein „schönes Symbol auf dem Weg unserer Goethe-Aneignung.“ Denn: „Wo Goethes Geist atmet, ist Freiheit des Wortes, gibt es Gründe und Gegenstände.“⁶⁰ Die Debatte wäre demnach schon der Anfang einer zeitgemäßen Rezeption des Klassikers, wie Jaspers sie in seiner Rede so dringend fordert. Insofern ließe sich auch die Kontroverse um Jaspers' Rede selbst, die sich an einem Beitrag von Ernst Robert Curtius entzündete, als Teil einer neuen, kritischen Goethe-Aneignung begreifen.

⁵⁵ Edd., S. 39.

⁵⁶ Ebd., S. 40.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 41.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 43.

2.2 Ernst Robert Curtius: Jaspers oder Goethe?

1949, zwei Jahre nachdem der Goethe-Preis an Karl Jaspers verliehen worden war, wurde seine Rede⁶¹ zum Skandalon, weil der Romanist Ernst Robert Curtius mit einer heftigen Polemik auf sie antwortete, obwohl es, wie Borchmeyer feststellt, „kaum je eine würdigere Form der Goethe-Kritik gegeben haben dürfte.“⁶² Zunächst blieb seine in der schweizerischen Zeitschrift „Die Tat“ publizierte Erwiderung ohne Resonanz, doch das änderte sich, als die *Zeit* den Text noch einmal druckte.⁶³

Ernst Robert Curtius (1886–1956) studierte in Straßburg Romanistik, wurde 1910 promoviert und 1913 in Bonn habilitiert. Als Professor war er zunächst in Marburg (ab 1920), dann ab 1924 wie Jaspers in Heidelberg tätig, kehrte allerdings 1929 nach Bonn zurück und lehrte dort bis zu seiner Emeritierung 1951.⁶⁴ Obwohl Curtius ein „evidenter ‚Gesinnungs-Verbrecher‘“ gewesen sei, wurde er zwischen 1933 und 1945 „nie entlassen oder in eines der jederzeit aufnahmebereiten Konzentrationslager eingewiesen“.⁶⁵ Da er zum „integersten Kern des Bonner Lehrkörpers“ gehörte, wurde er nach 1945 „einer der Gründer der neuen Universität der Nachkriegszeit.“⁶⁶

Woran nahm Curtius Anstoß? Er sei, so die einleitende Rechtfertigung seiner Entgegnung, gewiss nicht „der einzige Bewohner des deutschen Sprachgebietes [...], der die überhebliche Abkanzelung Goethes durch einen Jaspers als Mißton im deutschen Geisteskonzert empfunden“ habe. Und weil bereits eine neue Äußerung des Philosophen über Goethe zu befürchten sei, gälte es nun, sich „zu stellen“. Er spreche dabei im Namen aller, die, sollte „sich das ‚geistige‘ Deutschland [...] zwischen Goethe und Jaspers entscheiden müssen [...], für Goethe stimmen“ würden. Für ihn ist die Frage, die der Titel seines Artikels aufwirft („Goethe oder Jaspers?“), also klar entschieden.

⁶¹ Die Rede wurde zunächst in der Heidelberger Zeitschrift „Die Wandlung“ und dann noch einmal in der „Welt am Sonntag“ am 20. März 1949 veröffentlicht. Darauf reagiert Curtius in seiner Polemik.

⁶² Dieter Borchmeyer: Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst. Berlin 2017. Hier S. 462.

⁶³ Vgl. dazu Helmut Fuhrmann: Sechs Studien zur Goethe-Rezeption. Würzburg 2002. Hier S. 83. Curtius' Rede erschien am 28.4.1949 in der „ZEIT“ auf S. 4.

⁶⁴ Zur Biographie vgl. Heinrich Lausberg: Ernst Robert Curtius (1886–1956). Aus dem Nachlass herausgegeben und eingeleitet von Arnold Arens. Stuttgart 1993.

⁶⁵ Ebd., S. 114.

⁶⁶ Ebd., S. 124.

Curtius erklärt seinen Gegner für satisfaktionsunfähig und schreckt vor Beleidigungen seines Kontrahenten nicht zurück, wenn er zu Protokoll gibt: „Man kann mit ihm nicht disputieren, weil ihm Augenmaß und Ehrfurcht fehlen. Seiner anmaßlichen Krittellei kann man nicht mit kritischen Analysen entgegentreten – ich hätte solche auf Lager –, sondern nur mit einer Zurückweisung, deren literarische Formgebung sich derber Mittel bedienen darf und muß“, woraufhin Curtius einen Passus aus dem „West-östlichen Divan“ zitiert, indem es heißt:

*Sich im Respekt zu erhalten
Muß man recht borstig sein.
Alles jagt man mit Falken,
Nur nicht das wilde Schwein.⁶⁷*

Auch darum könnte man mit Jaspers nicht diskutieren, weil er „Goethe nicht kennt, und wenn er auch noch so viel von ihm gelesen haben sollte. Er kennt ihn nicht, das heißt: er weiß nichts von seinem Wesen und nichts von seinem Geheimnis.“ Was Jaspers kritisch gegen Goethe einwende, seien nichts als „verjäherte Klischees [...], die keiner Wiederlegung lohnen.“ Curtius greift die von Jaspers vorgebrachten Kritikpunkte gegenüber Goethe („1. Ablehnung der modernen Naturwissenschaft (Newton!), 2. ‚Ablehnung der Tragik‘, 3. ‚Wankelmut in der Liebe‘“) auf und will sie polemisch entkräften, indem er sie als so alt wie töricht brandmarkt: „Alle Gouvernantennaturen, alle Philister und Trompeter einer sattsam bekannten Moral haben dieses Register gezogen.“

Den entscheidenden Einwand, den Jaspers gegenüber Goethe formulierte, dass er nämlich einer anderen Zeit angehöre und darum nicht als Vorbild und Führer taue, will Curtius mit einem Hinweis auf die Bibel, Aischylos und Shakespeare durch mehrere rhetorische Fragen entkräften: „Aber werden denn Geister vom Range Goethes durch fortschreitende Modernität überwunden? Werden Dichter wie Dante und Homer durch Erkenntnisfortschritte überholt, deren Ewigkeitsgehalt noch lange nicht ausgemacht ist?“ Die Ansichten über die „zeitbedingte Gültigkeit der Poesie“, die Jaspers laut Curtius „auftischt“, stammten samt und sonders „aus der Rumpelkammer eines Fortschrittsglaubens“, der längst überholt sei. Wie Platon die Dichter aus seinem Staat verbannt wissen wollte, so wolle nun auch Jaspers, der sich

⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe: West-östlicher Divan. Neuer Divan 1819–1827. FA 3.1, S. 364.

als neuer „Praeceptor germaniae“ andiene, die Dichtung unter eine „philosophische[] und moralische[] Aufsicht“⁶⁸ stellen.

Offensichtlich spielt Curtius hier auf Jaspers' Stellungnahmen zu Deutschland an, wenn er ihn ironisch als ‚praeceptor germaniae‘ bezeichnet. Jaspers gehörte, wie oben bereits ausgeführt, zu den wenigen Intellektuellen, welche die Zeit des Nationalsozialismus moralisch unbeschadet überstanden hatten, weshalb sein Name auf einer sogenannten Weißen Liste verzeichnet war.⁶⁹ Jaspers zählte für die Alliierten damit zu jenen Deutschen, die „wegen ihrer Gegnerschaft zum Nationalsozialismus als potentielle Ansprechpartner“⁷⁰ in Frage kamen. Für Jaspers bedeutete der Sieg der Alliierten vor allem Befreiung – auch wegen seiner jüdischen Frau, von der zu trennen er sich standhaft geweigert hatte, weshalb der Abtransport des Ehepaares für den 14. April 1945 vorgesehen war. „Am 1. April wurde Heidelberg von den Amerikanern besetzt. Ein Deutscher kann es nicht vergessen, daß er mit seiner Frau sein Leben den Amerikanern verdankt gegen Deutsche, die im Namen des nationalsozialistischen deutschen Staates ihn vernichten wollten.“⁷¹ Gleich nach dem Einmarsch in Heidelberg haben die Amerikaner Kontakt zu Jaspers aufgenommen. Politisch unbelastet, konnte er nach dem Krieg bereits im Wintersemester 1945/46 an der Universität zu Heidelberg über die „geistige Situation in Deutschland“ nachdenken und in diesem Zusammenhang vor allem die Frage nach der deutschen Schuld erörtern.⁷² Dabei kann es „als ein großes Verdienst von Karl Jaspers angesehen werden, daß er in seinem 1946 erschienenen Buch „Die Schuldfrage“ als einer der ersten nach Kriegsende die Schuldproblematik systematisch aufgearbeitet“ hat.⁷³ Jaspers sprach davon, dass nicht „nur die Sieger, [sondern] auch einige unter den deutschen Emigranten“ gegen Deutschland „Anklage“ erheben würden (hier dürfte, wie später noch auszuführen sein wird, vor allem Thomas Mann gemeint sein) und dass es in Deutschland selbst zwar Menschen gäbe, „welche Schuld, sich selbst einschließend, bekennen“, aber auch viele, „die sich für schuldfrei halten, aber andere

⁶⁸ Alle Zitate aus „Goethe oder Jaspers?“, in: Die Zeit, 28.4.1949, S. 4.

⁶⁹ Vgl. Ralf Kadereit: Karl Jaspers und die Bundesrepublik Deutschland. Politische Gedanken eines Philosophen. Paderborn u.a. 1999. S. 17ff.

⁷⁰ Ebd., S. 17.

⁷¹ Karl Jaspers: Die Schuldfrage. Heidelberg 1946. S. 17.

⁷² Vgl. Karl Jaspers: Die Schuldfrage. Für Völkermord gibt es keine Verjährung. München 1979. S. 11.

⁷³ Kadereit, S. 24.

für schuldig erklären.“⁷⁴ Dabei bringt Jaspers durchaus Verständnis dafür auf, dass viele „unempfindlich geworden“ zu sein scheinen für solche Fragen, weil „ein großer Teil unserer Bevölkerung in so großer Not“ lebe.⁷⁵ „Man mag nicht hören von Schuld, von Vergangenheit, man ist nicht betroffen von der Weltgeschichte. Man will einfach aufhören zu leiden, will heraus aus dem Elend, will leben, aber nicht nachdenken.“⁷⁶

Dennoch steht für Jaspers fest: „In der Tat sind wir Deutschen ohne Ausnahme verpflichtet, in der Frage der Schuld klar zu sehen und die Folgerungen zu ziehen.“⁷⁷ Vier Arten der Schuld differenziert Jaspers voneinander⁷⁸ und wendet sich letztlich gegen die „These von der Kollektivschuld der Deutschen“.⁷⁹ Er schreibt: „Wir tragen die politische Verantwortung für unser Regime, für die Taten des Regimes, für den Anfang des Krieges in dieser weltgeschichtlichen Lage und für die Artung der Führer, die wir an unsere Spitze geraten ließen.“⁸⁰

So mutig Jaspers' Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Geschichte war, so bedeckt hielt sich sein Kritiker Curtius in diesen Punkten. Als er 1949 in Aspen, Colorado, bei einer großen Tagung zum Thema „Goethe and the Modern Age“ sprach, vermied er „jeden Bezug auf die geschichtliche Situation“⁸¹, weshalb ihm Ernst Osterkamp „ein komplettes intellektuelles Versagen vor der geistigen Herausforderung“ attestiert, die es „bedeutete, 1949 als Deutscher, der die Nazi-Diktatur erlebt hatte, über Goethes Werk im Allgemeinen und seine Humanität im Besonderen zu sprechen.“⁸² Gerade die Beiträge zur Konferenz in Aspen, die von den beiden deutschen Literaturwissenschaftlern Karl Reinhardt und eben Ernst Robert Curtius gehalten wurden, zeichneten sich, so Osterkamp, durch das „gänzliche Unvermögen [aus], auch nur die Frage an sich heranzulassen, ob die humanistische Tradition durch den Zivilisationsbruch der Jahre 1933 bis 1945 beschädigt worden sei.“⁸³ Curtius' Antwort auf die Frage, was Humanität 1949 bedeuten könnte – sein

⁷⁴ Jaspers (1979), S. 19.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. Kadereit, S. 24f.

⁷⁹ Kadereit, S. 23.

⁸⁰ Jaspers: Die Schuldfrage. Heidelberg 1946. S. 70.

⁸¹ Ernst Osterkamp: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949. In: Humanismus in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland. Hg. v. Matthias Löwe und Gregor Streim. Berlin/Boston 2017. S. 34.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd., S. 35.

Beitrag in Aspen gehörte zur Sektion „Humanity Today“ – lautete, „dass die Humanität von heute nur diejenige von gestern sein könne.“⁸⁴ Jaspers' Anregung zu einer neuen, kritischen Auseinandersetzung mit Goethe konnte ihm daher nur widrig sein.

Die Art und Weise, in der Curtius meint, Goethe gegen Jaspers Kritik in Schutz nehmen zu müssen, entspricht seinem Verhältnis zum verehrten Gegenstand, das Helmut Fuhrmann bündig mit dem „Verhältnis eines orthodoxen Theologen zur Bibel“⁸⁵ vergleicht. Es entspricht damit ziemlich genau dem, was Jaspers in seiner Rede von 1947 mit den Worten „Goethe-Kult“ als unzeitgemäß zurückgewiesen hat. Und wirklich nutzte Curtius in einem weiteren, ebenfalls in der Zeit publizierten Artikel durchweg religiöse Metaphern, um Goethe zu charakterisieren: „Goethes Leben und Schaffen“, heißt es darin, „ist eine Lichtbotschaft [...]. Ich halte es für eine hohe Aufgabe deutscher Denker, diese Lehre in Ehrfurcht und mit immer tieferem Verständnis auszulegen.“⁸⁶ Damit entzieht Curtius den Gegenstand der Betrachtung jeder Kritik und „erscheint so“, wie Fuhrmann resümiert, „als Endmoräne jener frömmelnden Goethe-Verehrung, die sich als bildungsbürgerliche Ersatzreligion im Deutschland des 19. Jahrhunderts entwickelt und nach 1945 eine fragwürdige Renaissance erlebt hat.“⁸⁷ Kurzum: Anders als für Jaspers ist für Curtius Goethes Werk ein Analogon zum ‚heiligen Buch‘, das dem deutschen Volk nach dem Krieg Zusammenhalt und Identität garantieren sollte wie die Tora den zerstreuten Juden.

Zwar regte sich in der Öffentlichkeit auch Widerstand gegen Curtius' polemische Attacke.⁸⁸ Die Sympathien scheinen aber eher bei Curtius denn bei Jaspers gelegen zu haben, wie Fuhrmann darlegt: „Kritik an ‚deutscher Größe‘, wie Jaspers sie zu äußern sich erlaubt hatte, wurde von allzuvielen immer noch wie in der Epoche des Nationalsozialismus als ‚Nestbeschmutzung‘ empfunden.“⁸⁹

Dieser Kontinuität der Verunglimpfung kritischer Sichtweisen als „Nestbeschmutzung“ entspricht eine Kontinuität überlieferter Rezeptionsmuster.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Fuhrmann (2002), S. 102f.

⁸⁶ Curtius: Goethe, Jaspers, Curtius. Ein Schlußwort in eigener Sache, in: „Die Zeit“, 2. Juni 1949, S. 5.

⁸⁷ Fuhrmann (2002), S. 103.

⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 112f.

⁸⁹ Ebd., S. 112.

„Charakteristisch für die Goetherezeption nach 1945 war die Überhöhung des Dichters nicht nur zum Repräsentanten eines humanistischen Deutschland, sondern des christlichen Abendlandes schlechthin.“⁹⁰ Gegen eine solche Überhöhung wagte Jaspers Bedenken vorzubringen – und die heftige Kritik, die ihm dafür (nicht nur von Curtius) entgegenschlug, zeigt deutlich, wie groß das Bedürfnis der Zeit nach einem solchen Repräsentanten war. „Die Kategorie ‚Abendland‘ hatte in den Nachkriegsjahren Hochkonjunktur. Sie diente nicht nur als Korrektur eines abgewirtschafteten und korrumpierten Nationalismus, sondern schien geeignet, die Nachbarvölker daran zu erinnern, daß auch die Deutschen ihren Beitrag zu diesem unangefochtenen Wertkomplex geleistet hatten.“⁹¹

„Lebendige Bewahrung überzeitlicher Geisteswerte“, das hatte sich Ernst Robert Curtius bereits 1932 von der Beschäftigung mit Goethe gewünscht, wie es in seiner Schrift zum Goethe-Jubiläum „Deutscher Geist in Gefahr“ heißt. Dass „Deutschland sich heute in einer goethefernen Konstellation“ befinde, lautete seine damalige Diagnose.⁹² Jetzt, 17 Jahre und einen Weltkrieg später, gab es in Deutschland „eine fast süchtige Hinwendung zu Goethe als dem höchsten Repräsentanten eines besseren und humanen Deutschland im Moment seiner tiefsten Erniedrigung“⁹³, wie Mandelkow die Goetherezeption der Nachkriegszeit bündelt. Die Heftigkeit der Attacke gegen Jaspers’ kritische Analyse zeigt, als wie essentiell Curtius und mit ihm weite Teile der Öffentlichkeit es erachteten, sich ungebrochen auf Goethe berufen zu können. Er sollte im Deutschland der Nachkriegszeit das sein, was Max Kommerell schon 1932 gefordert hatte: „Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik“.⁹⁴

⁹⁰ Mandelkow (1989), S. 137.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ernst Robert Curtius: Deutscher Geist in Gefahr. Stuttgart/Berlin 1932. S. 33.

⁹³ Mandelkow (1989), S. 135.

⁹⁴ Max Kommerell: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Berlin 1928.

3. Thomas Mann

Nur wenige Monate nach der erregten Debatte um das Goethe-Bild von Karl Jaspers ergab sich anlässlich der Verleihung der Goethepreise in Frankfurt und Weimar zum 200. Geburtstag des Dichters eine weitere öffentlich geführte Diskussion. Dieses Mal jedoch galt sie dem Goethebild des Preisträgers Thomas Mann, vor allem aber seiner Person.

Es ist auf den ersten Blick erstaunlich, dass die Wahl Thomas Manns zum Preisträger zu so heftigen Reaktionen führte.⁹⁵ Kaum ein anderer deutscher Dichter hat sich schließlich so ausführlich und so eingehend mit Goethes Leben und Werk befasst wie eben Thomas Mann. Neben seinem Roman „Lotte in Weimar“ von 1939 spiegelt eine ganze Reihe essayistischer Arbeiten die Verbundenheit Thomas Manns mit Goethe. Drei Aufsätze befassen sich konkret mit Einzelwerken Goethes: „Zu Goethe’s Wahlverwandtschaften“ (1925), „Über Goethe’s ‚Faust‘“ (1939) und schließlich „Goethe’s ‚Werther‘“ (1941). Das Leben und vor allem die Persönlichkeit des Dichters steht indes im Zentrum von Manns Nachdenken über Goethe. Nach „Goethe und Tolstoi“ (1921) sind hier besonders die Beiträge zum Goethe-Jahr 1932 zu nennen: „Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters“, „Goethes Laufbahn als Schriftsteller“ sowie der kleinere Aufsatz „An die japanische Jugend – Eine Goethe-Studie“. Abgeschlossen wird die essayistische Beschäftigung mit der „Phantasie über Goethe“ (1948) und den Beiträgen zum Goethe-Jubiläum 1949: „Goethe und die Demokratie“ sowie der „Ansprache im Goethejahr 1949“.

Zwar sind alle Arbeiten Thomas Manns über Goethe vom Ton der Bewunderung und Liebe getragen, wie er selbst 1932 in seiner „Ansprache bei der Einweihung des erweiterten Goethe-Museums in Frankfurt am Main“ akzentuierte.⁹⁶ Einen „Goethe-Kult“ treibt er indes keineswegs. Vielmehr weist er immer wieder auf die Ambivalenzen und Brüche in Goethes Werk und Wesen hin.⁹⁷

⁹⁵ Ausführlich ist die Debatte dokumentiert bei Hajdu. Hier besonders die Kapitel 5 und 6, S. 194ff.

⁹⁶ Vgl. Thomas Mann: Gesammelte Werke, Bd. X, S. 328: „Ja, ich habe ihn geliebt von jung auf, warum soll ich es hier und heute nicht sagen, – mit einer Liebe, die die höchste Steigerung der Sympathie, die Bejahung des eigenen Selbst in seiner Verklärung, Idealität, Vollendung war.“

⁹⁷ Vgl. Fuhrmann (2002), S. 59ff. Helmut Fuhrmann fasst Thomas Manns Analysen mit sieben Schlagworten zusammen: Goethe erscheint bei Mann als ein „geplagte[s] Glückskind“, als „entsagende[r] Erotiker“, „gesittete[r] Titan“, als ein „fortschrittliche[r] Konservative[r]“ sowie als der „europäische Deutsche“ und als der „gewagte Klassiker“ und schließlich als eine „ambivalente Größe“.

Wenn Ernst Robert Curtius in Jaspers' Goethe-Rede lediglich einen „Aufmarsch verjährt Klischees“ sieht, die „keine Widerlegung lohnen“⁹⁸, so ist daran immerhin richtig, dass lange vor der Preisrede von 1947 Goethe als widersprüchliche, zum Teil fragwürdige Figur dargestellt worden ist, zum Beispiel eben bei Thomas Mann, dessen 1939 bereits im amerikanischen Exil abgeschlossener Roman „Lotte in Weimar“ ein vielschichtiges, facettenreiches Bild Goethes entfaltet,⁹⁹ das von Jaspers' Entwurf nicht grundverschieden ist.

Dass Thomas Mann sich 1949 noch einmal ausführlich zu Goethe äußerte, hängt mit zwei Einladungen zusammen, die er anlässlich dessen 200. Geburtstags erhielt. Schon im April 1948 bat die Universität in Oxford um einen Beitrag¹⁰⁰, und zudem wurde ihm 1949 in Frankfurt und Weimar der Goethe-Preis verliehen. „Goethe und die Demokratie“ war für Oxford, die „Ansprache im Goethe“ für die Entgegennahme der Preise in Frankfurt und Weimar konzipiert.

Waren die Auftritte Thomas Manns in Washington, New York, Oxford, London, Stockholm, Kopenhagen, Lund und Bern schon frühzeitig geplant¹⁰¹, so reifte die Entscheidung, auch nach Deutschland zu gehen, erst später allmählich heran. Im Dezember 1948 sandte Johannes R. Becher die Einladung, den Goethepreis in Weimar anzunehmen; im März 1949 lud Emil Preetorius zum Besuch nach München ein; und im Mai wurde schließlich auch die Entgegennahme des Preises in Frankfurt beschlossen.¹⁰²

Leichtgefallen ist ihm die Arbeit an diesen Beiträgen nicht, wie man aus Briefen und Tagebuchvermerken rekonstruieren kann. Nach intensiver Beschäftigung mit Goethe spätestens seit 1932 hatte der Autor den Eindruck, alles über ihn gesagt zu haben. Seiner Freundin Agnes E. Meyer schrieb er: „j'ai vidé mon sac, muß ihn aber noch einmal schütteln“, um mit Mühe etwas „über den Alten zusammenkratzen“¹⁰³ zu

⁹⁸ Curtius: Goethe oder Jaspers? In: Die Zeit, 28.4.1949, S. 4.

⁹⁹ Vgl. darin besonders das 3. Kapitel, in dem Dr. Riemer Goethes moralische Indifferenz entfaltet. Thomas Mann: Lotte in Weimar. Hg. v. Werner Frizen. Frankfurt/Main 2003. S. 70ff.

¹⁰⁰ Thomas Mann: Meine Zeit. Essays 1945–1955. Hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/Main 1997. S. 439

¹⁰¹ Ebd., S. 440.

¹⁰² Ebd., S. 459. Dort eine genaue Chronologie der Einladungen.

¹⁰³ Ebd., S. 439.

können. Es käme halt ‚darauf an, einen speziellen approach und point of view zu finden, irgend ein ‚und‘. ‚Goethe and Democracy‘ wie wäre das?“¹⁰⁴

3.1 Goethe und die Demokratie

Mit dem Vorsatz, einen neuen ‚point of view‘ zu finden, legte Thomas Mann schon im Januar 1949 eine ‚Material-Sammlung für den Vortrag‘ an, den er wenigstens ‚ein bisschen originell machen‘ wollte.¹⁰⁵ Nach einem ‚Kampf um den Anfang des Vortrags‘ und dem Vermerk ‚[s]chwere Müdigkeitssperre“¹⁰⁶, beginnt er am 12. Januar ‚gewaltsam den Vortrag zu schreiben“¹⁰⁷ und kann ihn ‚auf dem 30. Blatt“¹⁰⁸ am 2. Februar 1949 auch tatsächlich abschließen. Nachdem der Autor seinen Essay zwei Tage später im Familienkreis vorgelesen hat, kommt er zu einem einigermaßen befriedigenden Resümee: ‚Das Ding ist bunt, widerspruchsvoll, interessant und nihilistisch mit Hurra-Schluß und viel Amerika.“¹⁰⁹ Ganz konnte der familiäre Zuspruch die tiefsitzenden Zweifel des Autors über seine Arbeit freilich nicht tilgen: ‚Es ist halt‘, schreibt er am 8. Februar seiner Tochter Erika, ‚der obligate Vortrag, olle Kamellen im Wesentlichen, mit etwas neuer Zutat“¹¹⁰.

Tatsächlich ‚stammen die meisten Goethe-Zitate und einige längere Text-Passagen aus früheren Goethe-Aufsätzen, vor allem aus der Essay-Fassung von ‚Goethe und Tolstoi‘, aus ‚Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters‘ und aus der 1947 entstandenen ‚Phantasie über Goethe“¹¹¹, wie der Kommentar zu den späten Essays des Dichters nachweist.

Auch die ‚neue Zutat‘, die Thomas Mann findet, jenes ‚und‘, das Goethe mit dem Thema der Demokratie verbindet, ist so ganz neu wiederum nicht. Schon 1932 ist Goethes Werk und Person, die für Thomas Mann tiefer Ausdruck bürgerlicher Kultur sind, gegen den aufkommenden Nationalsozialismus in Stellung gebracht worden. ‚Kein Zweifel‘, so schließt der Essay von 1932,

¹⁰⁴ Ebd. Thomas Mann an Hans Reisiger, 19.12.1948.

¹⁰⁵ Thomas Mann: Tagebuch 6.1.1949.

¹⁰⁶ Ebd., S. 8.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 16.

¹⁰⁹ Ebd., S. 17.

¹¹⁰ Thomas Mann: Essays 1945–1955, S. 440.

¹¹¹ Ebd.

„der Kredit, den die Geschichte der bürgerlichen Republik heute noch gewährt [...], beruht auf dem noch aufrechterhaltenen Glauben, daß die Demokratie, was ihre zur Macht drängenden Feinde zu können vorgeben, auch kann, nämlich eben diese Führung ins Neue und Zukünftige zu übernehmen. Nicht indem es sich nur festlich mit ihnen brüstet, erweist das Bürgertum sich seiner großen Söhne wert. Der größte von ihnen, Goethe, ruft ihm zu: Entziehet euch dem verstorbenen Zeug, / Lebend'ges laßt uns lieben!“¹¹²

Goethe wird hier als eine Erscheinung des Bürgerlichen gefeiert, welche in die Zukunft weist, die nicht reaktionär an überkommenen Mustern festhält, sondern sich mutig der neuen Form der Demokratie verbunden weiß. Thomas Mann war 1932 als Preisträger der in Weimar verliehenen Goethe-Medaille durchaus umstritten.¹¹³ Zwar sollte er bereits 1928 in den Vorstand der Goethe-Gesellschaft gewählt werden,¹¹⁴ doch dagegen formierte sich „alsbald massiver Widerstand, der sich in schriftlichen Protesten einzelner Mitglieder artikulierte.“¹¹⁵ Als „Republikaner und Kosmopolit“ war er den Vertretern des „Antidemokratismus und Nationalismus“¹¹⁶ ein Dorn im Auge. Schon 1924 hatte der damalige Präsident der Goethe-Gesellschaft, Gustav Roethe, die politische Ausrichtung der Gesellschaft unter Berufung auf Goethe klar bezeichnet: „Die Bahn, die uns Goethe weist, das ist die deutsche Bahn. Goethe, wir grüßen Dich, wir danken Dir, Du unser Freund, unser Held, unser Führer!“¹¹⁷

Thomas Mann hat über seine Goethe-Reise nach Weimar 1932 selbst berichtet und den „stark politischen Einschlag“¹¹⁸ der Feier klar benannt. Das „Erfreulichste“ bei der „Hauptfeier in der Stadthalle“ am 22. März mit der Rede von Julius Petersen sei „der Gesang der Thomaner aus Leipzig“ gewesen. Das abendliche Programm wurde sodann „bestritten von drei deutschen Schriftstellern, nämlich Walter von Molo, Kolbenheyer und dem Wiener Literaturhistoriker Eibel.“ Dass Erwin Guido Kolbenheyer, ein „nationalsozialistische[r] Renommierautor[]“¹¹⁹, wie Borchmeyer ihn nennt, zwar

¹¹² Mertz (Hg.): Zutrauliche Teilhabe. Thomas Mann über Goethe. Frankfurt/Main 1999. S. 115.

¹¹³ Borchmeyer (2017), S. 471.

¹¹⁴ Vgl. W. Daniel Wilson: Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethegesellschaft im Dritten Reich. München 2018. S. 16.

¹¹⁵ Borchmeyer (2017), S. 469.

¹¹⁶ Ebd., S. 470.

¹¹⁷ Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 10, 1924, S. 29. (Zit. nach Borchmeyer 2017, S. 469). Zur Geschichte der Goethe-Gesellschaft vgl. Wilson (2018), S. 25ff.

¹¹⁸ Thomas Mann: Meine Goethe-Reise (1932), in: Gesammelte Werke Bd. XIII, S. 73

¹¹⁹ Borchmeyer (2017), S. 470.

über „Goethe als Weltbürger“ habe sprechen wollen, „aber eigentlich gegen Goethe’s Weltbürgertum“ gesprochen und „Iphigenie“ als ein durch und durch völkisches Stück“ charakterisiert habe, kommentiert Thomas Mann ironisch mit dem Satz: „In Goethe’s Umfänglichkeit findet jeder das Seine. Aber diese wunderliche Stilisierung seines Wesens erschien doch ein wenig weitgehend.“¹²⁰ Thomas Manns eigener Beitrag entspricht hingegen der allgemeinen Tendenz der Goethefeiern des Jahres 1932. Sie waren „vorrangig eine Demonstration und Selbstdarstellung der bürgerlichen Mitte der Republik“¹²¹, wie Mandelkow resümiert.

Wenn in Goethes Umfänglichkeit jeder das Seine findet, was war es, das Thomas Mann im Jahr 1949 in ihm sah? „Ich weiß wohl“, gesteht er, „daß man den Dingen sehr auf den Grund gehen und den Begriff des Demokratischen sehr weit fassen muß, um Goethe darin einzubeziehen. Denn im Engeren und gegen die Oberfläche hin spricht beinahe überwältigend viel für seine Gegenstellung zur Demokratie [...]“.¹²² Das Gefühl der Erwähltheit, die „metaphysische Gewißheit, unter allen Umständen ein Mann des großen Loses, unter allen Umständen wohlgeboren, ein Herr, ein Mann der Welt zu sein“¹²³, führt Thomas Mann ebenso als eher antidemokratische Wesensmerkmale an wie Goethes Verhältnis zur Politik seiner Zeit: „Er war gegen Pressefreiheit, gegen das Mitreden der Masse, gegen Konstitution und Majoritätsherrschaft“¹²⁴, weil seine „Skepsis gegen liberale Regierungsformen“¹²⁵ tief gewesen sei.

Goethe wird von Thomas Mann als ein „Aristokrat im Verhältnis zur Masse“ beschrieben, für den sich „Menge und Kultur“ nicht gereimt hätten, „denn Kultur war ihm auserlesene Gesellschaft, die sich über das Höchste diskret verständigt mit einem Lächeln“¹²⁶. Man muss demnach nach all diesen Einwänden den Begriff des Demokratischen in der Tat weit fassen, um Goethe noch unter ihm subsummieren zu können.

¹²⁰ Thomas Mann: *Meine Goethe-Reise* (1932), in: *Gesammelte Werke* Bd. XIII, S. 73f.

¹²¹ Mandelkow (1989), S. 76.

¹²² Thomas Mann: *Goethe und die Demokratie*. In: *Essays* Bd. 6. 1945–1955. S. III.

¹²³ Ebd., S. 112.

¹²⁴ Ebd., S. 116.

¹²⁵ Ebd., S. 118.

¹²⁶ Ebd., S. 118f.

Goethes „Bescheidwissen über die Weltstunde, über das, was die Glocke geschlagen hat“, wird im Essay als sein eigentlich demokratischer Wesenszug bestimmt. Wie schon 1932 in „Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters“ akzentuiert Thomas Mann Goethes Verbundenheit mit der Gegenwart und sein Interesse an der Zukunft mit einem Zitat aus den „Zahmen Xenien“: „Tretet nicht immer den selben Fleck, / So geht doch weiter!“¹²⁷ Als Beispiel dieser steten, nie verharrenden Bewegung wird „Wilhelm Meister“ angeführt. Besonders in den „Wanderjahren“ gebe es ein „lebenswillig-neugieriges Erspüren dessen [...], was ‚an der Zeit‘ ist“.¹²⁸

Besonders das im Roman und in Goethes späten Jahren insgesamt präsenste Interesse an Amerika, dessen politische Wirklichkeit in „Dichtung und Wahrheit“ *„eine Erleichterung für die Menschheit“*¹²⁹ genannt wird, deutet Thomas Mann als ein Sympathisieren mit demokratischen Ideen: „Ein demokratischer empfundenes Wort gibt es nicht.“¹³⁰ Und so kann am Ende der Rede trotz aller Einwände doch die These gewagt werden: „es war keine Täuschung, wenn wir Goethes Lebensfreundschaft [...] als einen demokratischen Zug, ja als das entscheidende Merkmal dafür empfanden, daß die europäische Demokratie ihn zu den ihren zählen darf.“¹³¹

Die Ähnlichkeit mit der Rede von 1932 ist evident: Beide Male wird Goethe unter nicht verschwiegenen Vorbehalten als ein Gewährsmann der Demokratie bezeichnet im Wissen um die Bedingtheit einer solchen Vereinnahmung. Goethe, der vorwiegend Konservative, sei eben doch auch human-fortschrittlich gesonnen gewesen, und diese Gesinnung benennt Thomas Mann als demokratischen Wesenszug.¹³²

¹²⁷ Ebd., S. 125.

¹²⁸ Ebd., S. 126.

¹²⁹ Ebd., S. 127.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd., S. 129.

¹³² So auch die Bündelung der Rezeption des Vortrages durch Lehnert. Vgl. Mann: Essays VI. GKFA Bd. 19.2, S. 688. Dort ausführlicher zur Rezeption und zu den Pressestimmen, S. 688ff.

3.2 Goethepreisträger 1949

Dass sich Thomas Mann außer in der Rede „Goethe und die Demokratie“ 1949 noch einmal zu Goethe äußerte, hängt, wie erwähnt, mit der Einladung nach Deutschland zusammen. Bereits im März 1949 sah der Autor die „Notwendigkeit der Ausarbeitung einer eigenen persönlichen Rede, in das Goethe-Thema mündend“¹³³, wie das Tagebuch festhält.

Dass gerade Thomas Mann 1949 in Frankfurt und Weimar den Goethe-Preis zugesprochen bekam, war indes trotz seiner intensiven Auseinandersetzung mit gerade diesem Klassiker und trotz seines weltweiten Renomees keineswegs unumstritten. Im Gegenteil: Das Protokoll der Frankfurter Kuratoriumssitzung vom 1. März 1949 zur Vergabe des Preises zeigt, wie groß der Widerstand gegen den Preisträger war. Merkwürdig dabei ist, dass die „geführte Diskussion die Frage nach dem Verhältnis Thomas Manns zu Goethe fast überhaupt nicht berührte“.¹³⁴ Hier genügt es, exemplarisch zwei Positionen nachzuzeichnen, die das Spektrum der Auseinandersetzung abdecken.

Überraschenderweise war es gerade Ernst Beutler, der Thomas Mann als Preisträger am schärfsten ablehnte. Bereits im Vorfeld der Sitzung hatte sich Beutler mit zwei Briefen an den Frankfurter Bürgermeister Walter Kolb gewandt und sich gegen Thomas Mann ausgesprochen.¹³⁵ Seine Stellungnahme in der Sitzung gibt das Protokoll wie folgt wieder: „Er lehne Thomas Mann ab, weil er menschlich nicht genüge. Für unsere heutige Jugend sei Thomas Mann kein Name mehr. Die große Masse stehe nicht hinter ihm“.¹³⁶

Beutlers scharfes Verdikt, Thomas Mann ‚genüge menschlich nicht‘, ist, wie Joachim Seng zurecht bemerkt, sicher auch auf eine tiefe „persönliche Enttäuschung“¹³⁷ zurückzuführen. Nur wenige Tage nach der Kapitulation Deutschlands hatte sich Beutler mit einem Brief an Thomas Mann, den vormaligen „Ehrenstiftsherrn des Freien Deutschen Hochstifts“, gewandt und ihm gleichsam einen

¹³³ Thomas Mann: Tagebuch 13.3.49, S. 34.

¹³⁴ Hajdu, S. 201. Bei ihm eine detaillierte Nachzeichnung der Sitzung.

¹³⁵ Vgl. Hajdu, S. 203f.

¹³⁶ Zit. nach Hajdu, S. 203f.

¹³⁷ Seng, S. 254.

„Rechenschaftsbericht [...] über die vergangenen zwölf Jahre“¹³⁸ vorgelegt. Seine eigene Tätigkeit während der Zeit des Nationalsozialismus charakterisiert Beutler mit der zentralen Metapher: „Wir hüten das Feuer“. In Zeiten der Dunkelheit, so begreift es der Briefschreiber, habe er Goethes Geist und auch die materiellen Bürgen seiner Existenz bewahrt:

„Ich aber wußte, daß ich die Gegner überleben würde und nutzte die Zeit, um alle Schätze des Goethe-Hauses, das Museum und die Bibliothek auf ein Dutzend Schlösser und Güter der Umgegend zu verbringen, sodaß auch nicht einmal eine Silhouette, nicht ein Kupferkessel aus der Küche der Frau Rat, kein Buch aus der Bibliothek des Vaters, keine Handschrift Johann Wolfgangs, kein Ölbild und keine Büste verlorengegangen sind.“¹³⁹

Gemeint ist aber gewiss nicht ausschließlich dieser Aspekt des Bewahrens, sondern auch die Pflege der Goethe-Rezeption, derer Beutler sich in seinen Essays und in einem eigenen Goethe-Kalender angenommen hatte.¹⁴⁰

Thomas Mann hat Beutlers Brief offenbar nicht erhalten. Und als er ihn über seinen Sohn Golo, dem Beutler ein Jahr später einen Durchschlag gegeben hatte, doch erreicht („Feierlicher Brief von Dr. Beutler“¹⁴¹, vermerkt das Tagebuch am 14. Juli 1946), bleibt eine Antwort an Beutler aus, obgleich dieser ihm so eindringlich zugerufen hatte: „Wir warten auf Sie! Deutschland wartet auf Sie! Ihre ernsten Worte, Ihre Mahnungen waren uns ein Beweis, wie sehr Ihnen im Innersten das Land der Väter noch Heimat ist, trotz allem, was geschehen. Vor allem hat uns Ihr Buch über Charlotte Kestner auf das Beglückendste Zeugnis abgelegt, wie sehr Sie auch in Amerika mit Goethe und in Goethe leben.“¹⁴²

Dass Ernst Beutler auf seinen Brief von Thomas Mann keine persönliche Antwort bekam, mag schmerzhaft für ihn gewesen sein. Als eine Art von allgemeingültiger Antwort muss er den offenen Brief empfunden haben, den Thomas Mann als Reaktion auf einen Artikel Walter von Molo verfasst hatte, der am 4. August in der Hessischen Post erschienen war.

Walter von Molo (1880–1958) war ein in den 1920er Jahren vielgelesener Schriftsteller, der besonders mit einem vierbändigen Roman über Friedrich Schiller (1912–1916) und

¹³⁸ Ebd., S. 476.

¹³⁹ Ernst Beutler an Thomas Mann, 8.5.1945, zit. nach Seng, S. 476ff.

¹⁴⁰ Vgl. Ernst Beutler: Essays um Goethe. Leipzig 1941.

¹⁴¹ Thomas Mann: Tagebuch 14.7.1946, S. 19.

¹⁴² Ernst Beutler an Thomas Mann, 8.5.1945, zit. nach Seng, S. 477.

einer Romantrilogie mit dem Titel „Fridericus, Luise, Ein Volk wacht auf“ (1918–1921) hervorgetreten war. Im Jahr 1928 ist von Molo „mit der Stimme Thomas Manns zum Präsidenten der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste“ gewählt worden. Er blieb auch nach 1933 deren Mitglied, „zog sich jedoch auf sein Landgut zurück.“¹⁴³ In seinem Artikel vom 4. August 1945 bat Molo, Thomas Mann möge „bald wie ein guter Arzt“ nach Deutschland zurückkehren:

„Kommen Sie bald, sehen Sie in die von Gram durchfurchten Gesichter, sehen Sie das unsagbare Leid in den Augen der vielen, [...] die nicht die Heimat verlassen konnten, weil es sich hier um viele Millionen Menschen handelte [...]. Bitte, kommen Sie bald und geben Sie den zertretenen Herzen Trost durch Menschlichkeit [...].“

Das deutsche Volk, führt Molo aus, habe „im innersten Kern nichts gemein mit den Missetaten und Verbrechen, den schmachvollen Greueln und Lügen, den furchtbaren Verirrungen Kranker, die daher wohl so viel von ihrer Gesundheit und Vollkommenheit posaunten.“¹⁴⁴

Als „flau und schlecht“¹⁴⁵ kennzeichnete Thomas Mann Walter von Molos Text in seinem Tagebuch am 22. August 1945. Anfang September formulierte er ein Antwortschreiben, das am 28. September 1945 im Aufbau (New York) publiziert wurde.¹⁴⁶ Thomas Manns kleiner Essay „Warum ich nicht nach Deutschland zurückkehre“ war einerseits Reaktion auf den Brief Walter von Molos, andererseits Auslöser für einen scharfen polemischen Angriff von Frank Thiess.¹⁴⁷

Frank Thiess (1890–1977) war ein deutscher Romancier und Essayist, der aus Lettland stammte und nicht nur „während der Zeit der Weimarer Republik außerordentlich erfolgreich“¹⁴⁸ war, sondern auch ab 1948 eine glanzvolle Nachkriegskarriere aufbauen konnte.¹⁴⁹ Zwar hätte sich für ihn 1939 durch verwandtschaftliche Beziehungen zu einer Amerikanerin die Möglichkeit der Emigration ergeben, er sei aber, wie es in einem Brief an Hermann Broch heißt, geblieben, weil ihn „eine mystische Neugier gepackt“ habe. Als Grund für sein Verbleiben in Deutschland gibt er an, dass ihn „dieser phantastische Wahnsinn“ des Nationalsozialismus „auf eine Weise“ gefesselt

¹⁴³ Thomas Mann. Essays VI. GKFA Bd. 19.2, S. 65.

¹⁴⁴ Walter von Molo an Thomas Mann, zit. nach Grosser, S. 18f.

¹⁴⁵ Thomas Mann: Tagebuch 22.8.1945. S. 244.

¹⁴⁶ Vgl. Thomas Mann: Essays Bd. 6. 1945–1955, S. 386ff.

¹⁴⁷ Vgl. Thomas Mann: Essays VI. GKFA Bd. 19.2, S. 64ff.

¹⁴⁸ Paul Michael Lützeler (Hg.): Hermann Broch und Frank Thiess. Briefwechsel 1929–1938 und 1948–1951. Göttingen 2018. S. 7.

¹⁴⁹ Ebd., S. 47.

habe: „mich verließ nie das Bewußtsein, einem erstaunlichen Vorgange beizuwohnen: dem Sterben eines Zeitalters.“¹⁵⁰ Seiner These zufolge sind ab 1933 die „Mitläufer“ sehr bald von den „sogenannten Verdächtigen“, also den „nichtnationalsozialistischen Schriftstellern“, getrennt worden. Diese aber hätten sich auf einen „inneren Raum“ gestützt, den Hitler nicht erobert habe. Er, Thiess, sei in Deutschland geblieben, weil er gehofft habe, nach dem Überleben der „schauerlichen Epoche“ reicher „an Wissen und Erleben“ hervorzugehen, „als wenn ich aus den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen Tragödie zuschaute“¹⁵¹, so Thiess in seinem Artikel vom 18. August 1945. Diese „ungeheure und durch nichts zu entschuldigende Provokation“ gegenüber Thomas Mann hat nicht nur der späteren „Thiess-Rezeption geschadet“¹⁵², sondern auch die Nachkriegs-Diskussion um die Emigranten erheblich verschärft.

Auslöser dieses Angriffs war, wie gesagt, Thomas Manns Antwort auf Walter von Molos offenen Brief, der ihn zur Rückkehr nach Deutschland aufforderte.

Darauf ging Thomas Mann in seinem Essay „Warum ich nicht nach Deutschland zurückkehre“ ein. „Rat und Tat“ seien heutzutage teuer. Diejenigen, die zur Rückkehr aufforderten, unterschätzten zudem „die technischen, bürgerlichen, seelischen Schwierigkeiten, die [einer] Rückwanderung“¹⁵³ entgegenstünden.

Er stellt die rhetorische Frage, ob denn „diese zwölf Jahre und ihre Ereignisse [...] von der Tafel“ gewischt werden könnten, „als seien sie nicht gewesen“. Dann skizziert Thomas Mann knapp die Stationen seines Lebens seit 1933 und beschreibt das „Herzasthma des Exils“, ohne dabei zu unterschlagen, dass die im Lande Gebliebenen „später viel Schlimmeres durchgemacht haben“.¹⁵⁴ Er, Thomas Mann, „hebe keinen Stein auf, gegen niemanden. Ich bin nur scheu und ‚fremdle‘, wie man von kleinen Kindern sagt.“ Die „naive Unmittelbarkeit des Wiederanknüpfens“, die aus den ihm zugegangenen Briefen oft spreche, irritiere ihn, und auch die Bücher, die er mitunter gesandt bekomme, sähe er „nicht gern“ und stelle sie „bald wieder“ weg.

¹⁵⁰ Ebd., S. 39.

¹⁵¹ Zit. nach Thomas Mann: Essays VI. GKFA Bd. 19.2, S. 66.

¹⁵² Lützel (2018), S. 40.

¹⁵³ Thomas Mann: Warum ich nicht nach Deutschland zurückkehre. In: Essays Bd. 6. 1945–1955, S. 34.

¹⁵⁴ Ebd.

„Es mag Aberglaube sein, aber in meinen Augen sind Bücher, die zwischen 1933 und 1945 in Deutschland überhaupt gedruckt werden konnten, weniger als wertlos und nicht gut in die Hand zu nehmen. Ein Geruch von Blut und Schande haftet ihnen an: sie sollten alle eingestampft werden.“¹⁵⁵

Und dann führt Thomas Mann aus, warum es in seinen Augen „unmöglich“ war, „Kultur zu machen in Deutschland, während rings um einen herum das geschah, wovon wir wissen. Es hieß, die Verkommenheit beschönigen, das Verbrechen schmücken.“¹⁵⁶ Nicht namentlich, aber für jeden kundigen Leser doch erkennbar, exemplifiziert Mann seine These anhand eines Dekorateurs, der für „Hitler-Bayreuth Wagner-Dekorationen“ entworfen habe, und nennt außerdem einen „Kappellmeister, der, von Hitler entstandt, in Zürich, Paris oder Budapest Beethoven dirigierte“¹⁵⁷. Gemeint sind Emil Preetorius und Wilhelm Furtwängler.¹⁵⁸

Obwohl Thomas Manns offener Brief versöhnlich mit der Aussicht auf einen Deutschlandbesuch und dem Bekenntnis enger Verbundenheit mit seiner eigentlichen, auch sprachlichen Heimat schließt, muss er von vielen Lesern als Kränkung empfunden worden sein.

Ernst Beutler wird Thomas Manns Essay in gewisser Weise als eine überpersönlich-allgemeine Antwort auf sein Schreiben an Thomas Mann angesehen haben, obgleich Beutlers Brief dem Autor zum Zeitpunkt der Abfassung des Essays noch gar nicht vorlag. Zwar ist nicht zu ermitteln, wann Beutler Manns Aufsatz zur Kenntnis nahm,¹⁵⁹ doch seine entschiedene Stellungnahme gegen Thomas Mann als Goethepreisträger wird auch in dieser Kränkung ihre Ursache haben. Manns Essay muss für ihn ein Affront gewesen sein, spricht der Text den Deutschen die Möglichkeit, „Kultur zu machen“ während der Nazi-Zeit, doch rundweg ab. Beutlers briefliche Rechenschaft über die Jahre von 1933 bis 1945, die er noch im Mai 1945 an Thomas Mann gesandt hatte, bestand im Kern aber gerade darin, in dunklen Zeiten „das Feuer“ gehütet zu haben und das nicht nur durch seine umsichtig konservatorische Arbeit im Goethe-Museum, sondern natürlich auch durch die Publikation zum Beispiel seiner Goethe-Essays 1941.

¹⁵⁵ Ebd., S. 37.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. Kommentar S. 391.

¹⁵⁹ Vgl. Seng, S. 480.

In einem Brief an Karl Jaspers beklagte Beutler im Juni 1949 das „pauschalisierende Urteil des Nobelpreisträgers“¹⁶⁰ ausdrücklich und zeigt sich gekränkt darüber, dass die während des Dritten Reiches in Deutschland Gebliebenen von Thomas Mann „zu sehr en cannaille behandelt“ würden, „ohne zu wissen, wie und was wir gelebt haben in diesen zehn Jahren.“ Im selben Schreiben bekennt er zudem, dass er Thomas Manns literarische Beschäftigung mit Goethe, vor allem „Lotte in Weimar“ in Wahrheit gar nicht schätzte: „Ich kann weder die Lotte in Weimar noch den Faustus lieben. Das erstere ist eine Verzerrung Goethes im Zauberspiegel Thomas Manns, das zweite ein mißglückter Roman nach Form und Inhalt“.¹⁶¹ Dass Beutler dem Spätwerk Manns ungeachtet lobender Bekundungen dem Autor gegenüber also durchaus kritisch, wenn nicht vorwiegend negativ gegenüberstand, war aber nicht der Grund dafür, dass er ihn als Träger des Goethe-Preises ablehnte. Explizit charakterisierte er Thomas Mann in der Kuratoriumssitzung zur Verleihung des Preises als ‚menschlich ungenügend‘.¹⁶²

Beutlers Haltung kann insofern als exemplarisch betrachtet werden, als während der ganzen Diskussion um die Preisvergabe die Frage nach „Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland die zentrale Rolle spielte“, wie Hajdu darlegt.¹⁶³ Dennoch votierte die Mehrheit der bei der Sitzung Anwesenden schließlich für Thomas Mann: Sechs der zwölf Stimmen entfielen bei zwei Enthaltungen auf Thomas Mann, vier auf Albert Einstein.¹⁶⁴

So kontrovers die Debatte um die Vergabe des Preises war, so konträr fielen die Reaktionen der publizistischen Öffentlichkeit aus.

Besonders die Wochenzeitung „Die Zeit“ tat sich mit gleich drei Artikeln zu Thomas Mann hervor. Zwei stammen von Josef Marein, der später Chefredakteur des Blattes werden sollte.¹⁶⁵ Sie setzen sich anlässlich der Preisverleihung vor allem mit Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland auseinander.

¹⁶⁰ Seng, S. 48.1

¹⁶¹ Beutler an Jaspers, zit. nach Seng, S. 481.

¹⁶² Zit. nach Hajdu, S. 205.

¹⁶³ Hajdu, S. 213.

¹⁶⁴ Vgl. Hajdu, S. 217.

¹⁶⁵ Marein (1907–1981) war von 1956 bis 1968 Chefredakteur der Zeit. Vgl. zu Marein: Neue Deutsche Biographie, Band 18, Berlin 1997. Hier S. 504.

Der dritte Beitrag ist von Georg Hermanowski¹⁶⁶, der das Goethe-Bild des Goethe-Preisträgers anhand von Zitaten und Kommentaren aufscheinen lassen möchte, die vor allem der „Phantasie über Goethe“ entnommen sind, die Mann als Einleitung für eine von ihm besorgte Auswahl von Goethe-Texten 1947/48 geschrieben hatte.¹⁶⁷

Da „viele Deutsche“ über die Vergabe des Preises „erstaunt“ seien – und zwar, wie Hermanowski betont, durchaus „nicht aus chauvinistischen Gründen, sondern „weil sein Verhältnis zu Goethe in Frage gestellt“ werde –, „bringen wir“, wie es im Vorspann zum Artikel vom 7. Juli 1949 heißt,

„hier eine Auswahl seiner Äußerungen über Goethe. Es ist dabei weniger belangreich, ob manches darin sachlich nicht auch anders gesehen werden könnte. Wichtiger ist die Entscheidung darüber, ob das Gesagte notwendigerweise den vielfach hervortretenden Tonfall teils gönnerhafter, teils anmaßlicher ‚Überlegenheit‘ bedingt, oder ob echte Liebe, wahrer Respekt und aufrichtige Verehrung nicht ganz andere Formulierungen dafür gefunden hätten. Dies zu beurteilen, bleibe dem Leser überlassen.“¹⁶⁸

Natürlich insinuiert die Formulierung bereits, dass Thomas Mann es bei seiner Auseinandersetzung mit Goethe gerade an ‚echter Liebe, wahren Respekt und aufrichtiger Verehrung‘ hat fehlen lassen. Gleich die ersten Sätze des Vorspanns verbergen kaum den negativen, ja feindseligen Gestus gegenüber dem neuen Goethepreisträger, der sich „seinen ehemaligen Landsleuten mit der Geste der Versöhnung“ näherte. Seine „verschiedenen vernichtenden Kollektivurteile über das gesamte nichtemigrierte Deutschland“ habe man, wie Mann nun beteuere, „als Äußerungen des Hasses gedeutet [...]; sie seien vielmehr Zeugnisse aufrichtiger Liebe, Sorge und Verbundenheit gewesen“¹⁶⁹, wie der Artikel maliziös referiert.

So verschwistern sich in Hermanowskis Artikel zwei an und für sich grundverschiedene Vorwürfe miteinander: Erstens wird Thomas Manns Verhältnis zu Goethe als einseitig kritisch, ja abschätzig charakterisiert, und zweitens erscheint seine Beziehung zu Deutschland als ebenso einseitig und defizient. Beiden, Goethe und Deutschland, begegne Thomas Mann ohne Liebe und zum Teil mit Verachtung und feindseliger Kritik. Hermanowskis Ansicht blieb nicht unwidersprochen: Hans Egon

¹⁶⁶ Georg Hermanowski (1918–1993) war vor allem als Schriftsteller und Übersetzer tätig.

¹⁶⁷ Vgl. Mann: Essays VI GKFA Bd. 19.2., S. 394ff.

¹⁶⁸ Georg Hermanowski: Das Goethebild bei Thomas Mann. In: Die Zeit, 7. Juli 1949.

¹⁶⁹ Ebd.

Haß „wies in der „Welt am Sonntag“ vom 17.7.1949 durch Vervollständigung der Zitate [...] nach, dass sie, aus dem Zusammenhang gerissen, ein falsches Bild von Thomas Manns Goethe-Sicht gäben.“¹⁷⁰ Daraufhin entspann sich ein publizistisches Scharmützel, dessen Kern die Frage bildet, wie kritisch der Umgang mit Goethe eigentlich sein dürfe. „Der traditionelle Goethe-Kult“, gegen den Manns Ansichten ganz offenbar verstoßen, „war damals in Deutschland noch lebendig.“¹⁷¹

Gerahmt wird Hermanowskis Artikel, wie erwähnt, von zwei Beiträgen Josef Mareins. Auch sie sprechen Thomas Mann die Berechtigung ab, den Goethepreis verliehen zu bekommen. Zentrale Einwände sind den eröffnenden Sätzen aus dem Artikel „Thomas Mann – Goethe-Preisträger östlich und westlich“ zu entnehmen, der am 23. Juni 1949 in der Zeit erschien.

„Seit berichtet wurde, daß Thomas Mann östlich und westlich des Eisernen Vorhangs als Goethe-Preisträger des Jubiläumsjahres 1949 zu betrachten sei, ist – nicht nur in literarischen Kreisen – des Staunens kein Ende. Ein Amerikaner erhält den doppelten deutschen Goethe-Preis! Ein Literat, der zwar viel über Goethe schrieb („Lotte in Weimar“), aber dabei ebensoviel gegen Goethe wie für Goethe ausgesagt hat! Ein Autor, der als politischer Prophet zeit seines Lebens in der Öffentlichkeit nacheinander alle möglichen und viele unmöglichen Standpunkte und auch Gegen-Standpunkte eingenommen hat!“¹⁷²

In gleich dreifacher Weise erscheint Thomas Mann in Mareins Artikel als ungeeignet: Als „Amerikaner“, als Autor, der „ebensoviel gegen Goethe wie für Goethe“ geschrieben habe, und schließlich als unzuverlässiger „politischer Prophet“, der „viele unmöglichen Standpunkte“ in seinem Leben eingenommen habe. Umgekehrt lässt sich daraus das ideale Profil eines Goethe-Preisträgers erschließen, wie Marein ihn wünscht: Ein deutscher Autor (und zwar nicht nur seiner Herkunft, sondern offenbar auch seinem aktuellen Aufenthalt nach), der über Goethe nur Positives verlautbaren lässt und zudem in politischen Dingen schweigt oder nur ‚richtige‘ Standpunkte vertritt.

Was sich Thomas Mann in politischer Hinsicht in Mareins Augen zuschulden hat kommen lassen, ist klar: Der Artikel referiert Auszüge aus dem 1949 erschienenen Bericht „Die Entstehung des Doktor Faustus“. Darin werde klar, so Marein, wie ein

¹⁷⁰ Lehnert: GKFA, Bd. 19.2, S. 403.

¹⁷¹ Ebd. Dort auch zur Debatte um Thomas Manns Goethe-Bild, S. 403f.

¹⁷² Josef Marein: Thomas Mann: Goethe-Preisträger östlich und westlich. In: Die Zeit vom 23. Juni 1949.

„*Poeta laureatus* beschaffen sein [muss], damit er im westlichen wie im östlichen Deutschland die gleiche hohe offizielle Geltung genieße“.

„Was seine politische Meinung betrifft, so findet man gleich, daß der zukünftige Träger des östlichen Goethe-Preises bewundernd über Maxim Litwinow schrieb, den er Anno 1942 bei einem Empfang sah, wobei er Gelegenheit hatte, dem sowjetischen Botschafter seine ‚Bewunderung auszudrücken‘. Immer sei er der einzige gewesen, der die Dinge bei ihrem rechten Namen genannt, der Wahrheit – leider vergeblich – zum Wort verholphen habe...“¹⁷³

Maxim Litwinow (1876–1951) war seit 1941 als sowjetischer Botschafter in Washington, und in dieser Funktion war er am Zustandekommen eines gegenseitigen Hilfsabkommens mit den USA beteiligt.¹⁷⁴ Nach seinem Tod erschien in der Zeit ein Nachruf, der die Sichtweise auf ihn im Deutschland der Nachkriegszeit erhellt. Darin heißt es, dass Litwinow im Völkerbund das „Schlagwort ‚Der Friede ist unteilbar““ geprägt und sich „mit beredten Worten für die kollektive Sicherheit“ eingesetzt habe. Später, von 1941 bis 1943, habe er „als Botschafter in Washington um die Eröffnung der zweiten Front werben“ dürfen. Letztlich sei er jedoch „auf seine Art ein gefügiges Werkzeug der Stalinschen Politik“ gewesen.¹⁷⁵

Diese Perspektive teilt offensichtlich auch Marein, der an Thomas Manns positiven Worten über Litwinow Anstoß nimmt, wobei er den betreffenden Passus aus der „Entstehung des Doktor Faustus“ entstellend zitiert, wie ein Vergleich mit dem Original belegt:

„Nachher aber hatte ich Gelegenheit, dem Botschafter meine Bewunderung auszudrücken für seine politische Haltung vor dem Kriege, seine Reden im Völkerbund, sein Bestehen auf die Unteilbarkeit des Friedens. Immer sei er der einzige gewesen, der die Dinge bei ihrem rechten Namen genannt, der Wahrheit – leider vergebens – zum Wort verholphen habe. [...] Mein Eindruck war, daß man ihm seine Sendung als Mittler zwischen Ost und West so schwer wie möglich mache, ja, daß seines Bleibens auf dem Botschafterposten in Washington kaum lange mehr sein werde.“¹⁷⁶

Lobt ihn Thomas Mann als aufrichtigen Kämpfer gegen Hitler-Deutschland, so nutzt Marein das Zitat, um dem Verfasser der „Entstehung“ eine Affinität zum Sozialismus

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Hugh D. Phillips: *Between the revolution and the west*, S. 153ff.

¹⁷⁵ Vgl. zu Litwinow auch den Artikel von Joachim Schwelin zum Tode Litwinows in der Zeit vom 10. Januar 1952.

¹⁷⁶ Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Amsterdam 1949. S. 15.

zu unterstellen, die ihn politisch diskreditieren soll.¹⁷⁷ Die Nähe zur östlichen Ideologie ist demnach, so insinuiert Mareins Artikel, der Grund dafür, dass Thomas Mann den Goethe-Preis nicht nur ‚westlich‘, sondern eben auch ‚östlich‘ zugesprochen bekam.

Um Thomas Manns politische Haltung dreht sich im Kern auch der zweite Beitrag von Marein. Er erschien unter dem Titel „Babylonische Sprachverwirrung“ am 14. Juli 1949. Wiederum bezieht sich Marein auf die „Entstehung des Doktor Faustus“ und hierin speziell auf Thomas Manns Bemerkung, derzufolge das „Höllenskapitel in seinem Roman [...] ‚ohne das innere Erlebnis der Gestapohaft‘“¹⁷⁸ nicht denkbar gewesen sei. Marein kontrastiert daraufhin das Leben und Leiden derjenigen, die während der Herrschaft der Nationalsozialisten in Deutschland geblieben sind, mit denjenigen, die während dieser Zeit im Ausland gelebt haben, kurzum: Er stellt die sogenannte ‚innere Emigration‘ dem ‚Exil‘ gegenüber und greift damit die Debatte zwischen Thomas Mann und Walter von Molo bzw. Frank Thiess auf.¹⁷⁹

Der Titel „Babylonische Sprachverwirrung“ bezieht sich nun vor allem auf die Wendung ‚innere Gestapohaft‘ und ‚innere Emigration‘. Marein fühlt sich bemüht, die Tatsachen klarzustellen:

„Der Sachverhalt war so: Wer emigrierte, nahm das Leid der Heimatlosigkeit auf sich, das Joch der Fremde, die Gefahr von Hunger, Krankheit, Tod; dafür lebte er im Glück der Freiheit und ohne das dumpfe Vorgefühl, eines Tages seinen zudiktierten Anteil Kollektivschuld tragen zu müssen. Wer blieb, genoß das Glück, daheim zu sein; aber er hatte zu gehorchen, hatte stramm zu stehen; Granat- und Bombensplitter flogen ihm um die Ohren und Häusertrümmer schichteten sich über ihn, und die Gefahr von Hunger, Krankheit, Tod war auch nicht gerade knapp bemessen; viele gerieten in Gestapohaft, und nicht nur ‚innerlich‘“.¹⁸⁰

Es sei dabei nicht nur für Thiess ein „hartes Stück“, so etwas von jemandem zu hören, der „‚innerlich‘ von der Gestapo inhaftiert gewesen sei – „tatsächlich in komfortablem Haus und komfortabler Landschaft saß, wohin zu emigrieren die allermeisten seiner Landsleute übrigens das Geld nicht hatten. Sie hätten es sonst vielleicht auch ganz gern getan...“¹⁸¹

¹⁷⁷ Ähnlich argumentiert Hajdu, vgl. S. 234f.

¹⁷⁸ Josef Marein: Babylonische Sprachverwirrung. In: Die Zeit, 14. Juli 1949.

¹⁷⁹ Vgl. dazu Frank-Uwe Straßner: Gegenwart und Gegenwelten im Deutschlandbild Thomas Manns. Frankfurt/Main 2010. Dort besonders das Kapitel über ‚Innere Emigration‘ und ‚Exil‘, S. 413 ff.

¹⁸⁰ Marein: Babylonische Sprachverwirrung.

¹⁸¹ Ebd.

Marein spielt hier erneut das Leid der in Deutschland Gebliebenen gegen das Leid der ins Exil Gegangenen aus, wobei er unterstellt, die Emigration sei aus freien Stücken vor sich gegangen. Den grundsätzlichen Unterschied zwischen beiden Gruppen markiert der Autor durch den „zudiktierten Anteil Kollektivschuld“, den die Exilanten natürlich nicht zu tragen hätten. Hier wird der eigentliche Grund für Mareins Empörung gegenüber Thomas Mann (wie gegenüber weiten Teilen des Exils) deutlich, wobei die Formulierung, wie Hajdu konstatiert, vage an das „Diktat von Versaille“ erinnert und damit an die Willkür der Siegermächte nach dem Ersten Weltkrieg Deutschland gegenüber anklingt.¹⁸²

Thomas Mann hat sich in der Tat zur Frage der deutschen Schuld geäußert, und seine Ansichten müssen unmittelbar nach dem Krieg auf die Betroffenen so harsch gewirkt haben wie sein Diktum, alle zwischen 1933 und 1945 erschienenen Bücher sollten eingestampft werden. In seinem kurzen Essay „Die deutschen KZ“, der noch im Mai 1945 in Deutschland in mehreren Zeitungen erschien¹⁸³, (wobei es folgenreich war, dass der Text auch unter der Überschrift „Thomas Mann über die deutsche Schuld“ abgedruckt wurde¹⁸⁴), bezieht sich der Autor auf die Befreiung Buchenwalds am 12. April 1945 durch General Patton, der die Bevölkerung von Weimar zwang, das Lager in Augenschein zu nehmen.¹⁸⁵

Weil der „dickwandige Folterkeller, zu dem der Hitlerismus Deutschland gemacht hat,“ schreibt Thomas Mann, „aufgebrochen“ worden sei, liege „unsere Schmach vor den Augen der Welt“. Ausdrücklich beschreibt der Autor sich als selbst mit betroffen, wenn er explizit wiederholt: „Unsere Schmach“, deutsche Leser! Denn alles Deutsche, alles was deutsch spricht, deutsch schreibt, auf deutsch gelebt hat, ist von dieser entehrenden Bloßstellung mitbetroffen.“ Es seien „deutsche Menschen“ gewesen, die der Welt „finstere Möglichkeiten der Menschennatur“ enthüllt hätten: „Die Menschheit schaudert sich. Vor Deutschland? Ja, vor Deutschland. Denn dieses hat das fürchterliche Beispiel gegeben“. Auch hier betont Thomas Mann noch einmal, dass

¹⁸² Vgl. Hajdu, S. 240.

¹⁸³ Vgl. Thomas Mann: Essays Bd. 6. 1945–1955, S. 376f.

¹⁸⁴ Vgl. Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann, der Amerikaner. Frankfurt/Main 2011. Hier S. 481.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd.

auch diejenigen, die im Exil gewesen sind, „in tiefster Seele beschämt“ seien von dem, „was im Land seiner Väter und Meister möglich geworden war“.¹⁸⁶

So wurde der Text „von vielen, zumal denjenigen, die sich zur Inneren Emigration zählten, als eine Anklage aller im Reich verbliebenen Deutschen aufgefasst.“ Die These von der „Kollektivschuld“, die Thomas Mann angeblich vertrete, wurde nun „immer öfter und pointierter“¹⁸⁷ gegen ihn ins Feld geführt.

Thomas Mann hat die Debatte um seine Person und um die Verleihung des Goethe-Preises aufmerksam verfolgt, soweit das aus der räumlichen Distanz zu Deutschland möglich war. Schon im März 1949 vermerkt das Tagebuch: „Böse Vorgänge in Frankfurt um den Goethe-Preis“.¹⁸⁸ Im Mai ist von der „Veröffentlichung wütender Zuschriften wegen des Goethe-Preises, dessen ich nicht würdig sei“, die Rede. „Kommt noch dergleichen“, heißt es weiter, „so gehe ich nicht.“¹⁸⁹ Als Thomas Mann im Juni 1949 bereits in Zürich war, wurde bei einem Besuch von Walter Kolb, dem damaligen Oberbürgermeister Frankfurts, schließlich doch der 25. Juli als Tag der Verleihung vereinbart.¹⁹⁰ Das Tagebuch vermeldet in der zweiten Juliwoche „Plage mit der Frankfurter Rede, oft sehr belastend, obgleich Compilation mit Ausnahme eines neuen Teils über die tragische Ironie im Sozialen.“¹⁹¹ Am 17. Juli registriert Thomas Mann den „neuen, äußerst gemeinen Angriff der ‚Zeit‘“¹⁹², womit vermutlich der oben erwähnte Artikel Hermanowskis über das Goethe-Bild Thomas Manns gemeint ist. So ist es nicht unverständlich, dass er die Reise nach Deutschland am 23. Juli mit dem Gefühl antrat, „alsob es in den Krieg ginge“.¹⁹³

¹⁸⁶ Thomas Mann: Die deutschen KZ. In: Essays Bd. 6. 1945–1955, S. 11f.

¹⁸⁷ Vaget (2011), S. 482.

¹⁸⁸ Tagebuch, 30.3.1949, S. 42.

¹⁸⁹ Ebd. 21.5.1949, S. 57. Thomas Mann bezieht sich hier vermutlich auf Beiträge aus der Frankfurter „Täglichen Rundschau“. Dort war am 17. Mai 1949 eine Art von Umfrage zum Thema „Was halten Sie von der Verleihung des Goethe-Preises an Thomas Mann und seinem Besuch in Deutschland?“. Die Antworten vielen allerdings „in der Mehrzahl moderat bis positiv aus“. Vgl. Kommentar zum Tagebucheintrag, S. 409.

¹⁹⁰ Vgl. Tagebuch, 15.6.1949, S. 69.

¹⁹¹ Ebd., S. 75.

¹⁹² Ebd., S. 79.

¹⁹³ Ebd., S. 82.

3.3 Frankfurter Ansprache im Goethejahr 1949

In seiner „Ansprache im Goethejahr“ ging Thomas Mann auf die aktuelle Situation und auch auf die Diskussion um seine Person ein.¹⁹⁴ Nicht nur wolle er Dank sagen für den ihm verliehenen Preis, er wolle sich zugleich „der Freundschaft“ stellen und „dem Haß“¹⁹⁵, die ihm aus Deutschland entgegenschlugen.

Anders als in „England, Schweden und in der Schweiz“ könne er hier in Frankfurt nicht einfach einen Vortrag über Goethe halten, weil sich zuviel „des Persönlichen – und des mehr als Persönlichen auch wieder – [...] vor den historisch-festlichen Gegenstand“¹⁹⁶ dränge. Darum bedürfe es des Wortes, um die „Verschiedenartigkeit der Erlebniswelten“ zu versöhnen, womit die Situation der Exilschriftsteller einerseits, die der Inneren Emigration andererseits gemeint ist. Thomas Mann stellt gleich zu Beginn seiner Ansprache dar, wie es überhaupt dazu kam, dass er Deutschland 1933 verlassen hatte. Knapp rekapituliert er den Aufbruch zu einer Vortragsreise im Februar 1933, von der es „keine Heimkehr“ gab. Grund für den „Sturz von Ereignissen“, die eine Rückkehr unmöglich machten, war 1933 der „Protest der Richard Wagner Stadt München“ gewesen, der sich gegen Thomas Manns Vortrag „Leiden und Größe Richard Wagners“ wandte, den Thomas Mann zu Wagners 50. Todestag in der Universität zu München gehalten hatte. Seine zum Teil kritischen Ausführungen über Wagner waren damals von namhaften Münchner Kulturbürgern¹⁹⁷ als „Verunglimpfung“ des „großen deutschen Meister[s]“ bezeichnet worden.¹⁹⁸ Thomas Mann, der „das Unglück erlitten“ habe, seine „früher nationale Gesinnung bei der Errichtung der Republik einzubüßen“, habe ihn, wie es im „Protest“ heißt, mit „überheblicher Geschwollenheit“ durch „ästhetisierenden Snobismus beleidigen“ wollen. Wagner sei in der inkriminierten Festrede als „eine Fundgrube für die Freudsche Psycho-Analyse“ und sein Werk als [...] „mit höchster Willenskraft ins Monumentale getriebene[r] Dilettantismus“ bezeichnet worden. Doch eine solche „Herabsetzung“ des „großen deutschen Musikgenies“ wollten sich die

¹⁹⁴ Vgl. dazu auch Herbert Lehnert in: Thomas Mann: Essays VI. GKFA Bd. 19.2., S. 765ff.

¹⁹⁵ Thomas Mann: Frankfurter Ansprache im Goethejahr 1949. In: Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt/Main 1953. S. 422.

¹⁹⁶ Ebd., S. 415.

¹⁹⁷ Der Protest war u.a. von Richard Strauss und Hans Knappertsbusch unterzeichnet. Vgl. Protest der Richard-Wagner-Stadt München. In: Mann: Essays. Bd. 4. Die vollständige Liste der Unterschriften findet sich auf S. 343.

¹⁹⁸ Ebd., S. 344ff.

Unterzeichneten nicht gefallen lassen – und schon gar nicht „von Herrn Thomas Mann“, der sich als „unzuverlässig und unsachverständig in seinen Werken“ erwiesen habe.¹⁹⁹ Von diesem Protestschreiben hatte Thomas Mann in Arosa erfahren, wohin er im Februar 1933 aufgebrochen war, um nach den Wagner-Vorträgen im Ausland etliche Tage Urlaub zu machen. Eine Rückkehr nach München erschien ihm unter diesen Umständen als zu heikel, und wirklich wäre er in Deutschland vermutlich verhaftet worden.²⁰⁰

Darauf bezieht sich Thomas Mann in seiner Goethe-Rede des Jahres 1949, wenn er die Umstände seiner Emigration erläutert: „Ich war nicht emigriert, ich war nur auf eine Reise gegangen. Und plötzlich fand ich mich als Emigrant.“ Sein Verhältnis zu Deutschland während der Herrschaft der Nationalsozialisten stellt Thomas Mann differenziert als einen inneren „Konflikt“ dar. Wenn „in Deutschland [...] der Vorwurf der Preisgabe meines Vaterlandes laut wurde und noch heute laut wird, so erklärt sich das aus dem Konflikt, der so gut der meine, wie der gleichfühlender Menschen in Deutschland war: dem Konflikt, daß ja, wie die Dinge lagen, der Untergang des Nazi-Regimes gleichbedeutend war mit der nationalen Katastrophe, dem Sturz, der Erniedrigung und Zerreißung Deutschlands.“²⁰¹ So habe „jeder Schimpf, jedes heiße Wort des Zornes und des Abscheus“ in seinen Sendungen „Deutsche Hörer“ „nur den machthabenden Verführern Deutschlands und ihren Untaten“²⁰² gegolten. Den Vorwurf, er habe „unwissend und erfahrungslos, in bequemster Lebenslage [...] der Tragödie [seines] Volkes von weitem zugesehen und ins Blaue hinein darüber geschwätzt“, weißt Thomas Mann mit dem Hinweis auf sein „Schmerzensbuch von Doktor Faustus“²⁰³ entschieden zurück. Nicht nur diese Verteidigung liest sich wie ein Reflex auf die Artikel in der Zeit. Auch wenn der Redner seine Scheu vor einer Wiederbegegnung mit Deutschland aus der „Furcht“ heraus erklärt, „daß man nicht mehr dieselbe Sprache spreche, daß die Verständigung schwer geworden sein möchte zwischen euch drinnen und uns draußen“²⁰⁴, lässt sich der Bezug zu Mareins Beitrag über „Babylonische Sprachverwirrung“ kaum verkennen.

¹⁹⁹ Ebd., S. 342f.

²⁰⁰ Vgl. zu den Hintergründen der Emigration Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk, S. 392.

²⁰¹ Thomas Mann: Frankfurter Ansprache im Goethejahr 1949. In: Altes und Neues. S. 419.

²⁰² Ebd., S. 418.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd., S. 420.

Dem Streit um seine Person und um sein Werk schreibt Thomas Mann sodann eine Bedeutung zu, die weit über ihn selbst hinausweist, wie ein „untrügliches Gefühl“ ihm sage. „Die Erbitterung, mit der dieser Streit geführt wird von den Hassern, der Nachdruck, den Freunde in ihre Erwiderung und Abwehr legen, wären“ ohne diese gleichsam symbolische Bedeutung „unerklärlich“.²⁰⁵ Im Kern erkennt Thomas Mann darin den „Zwist zwischen zwei Ideen von Deutschland, eine Auseinandersetzung, nur anlässlich meiner, über die geistige und moralische Zukunft des Landes.“²⁰⁶ Und wenn es „das Schicksal“ schon wolle, „daß unsere Existenz symbolisch wird, so haben wir uns diesem Schicksal zu stellen.“²⁰⁷

Die symbolische Tragweite des Streites um seine Person illustriert Thomas Mann mit einem Brief eines Studenten aus Zürich, aus dem folgende Passage zitiert wird: „Denn der Weg der Deutschen zu einem echten Europäertum ist mit der Gerechtigkeit und dem Verständnis, das man einmal in Deutschland Ihrer Person und Ihrem Werk widerfahren läßt, aufs engste verknüpft.“²⁰⁸

Der Umgang der Deutschen mit Thomas Mann wird in diesem Passus gleichsam zum Brennpunkt ihrer Vergangenheitsbewältigung, mit der wiederum die Frage nach der deutschen Zukunft verbunden ist. Zentral ist dabei natürlich die Frage nach der deutschen Schuld. Thomas Mann antizipiert damit gleichsam Überlegungen, die in der jüngeren Geschichtswissenschaft unter dem Stichwort „Die zweite Geschichte“ verhandelt werden, wie Peter Reichel, Harald Schmid und Peter Steinbach „die komplexe Geschichte eines vergleichslosen Versuches“ nennen, „mit Vergangenheit ‚umzugehen‘“.²⁰⁹

Dabei verkennt Thomas Mann keineswegs, dass „die Umstände der Genesung Deutschlands, seinem Weg nach Europa weit eher entgegen sind, als daß sie sie begünstigten“, womit nicht nur die „Trümmer“ gemeint sind, die ihn und seine Hörer „umgeben“, sondern auch die Tatsache, dass das Land „zerrissen und aufgeteilt in Zonen der Siegermächte“ ist. Indes kennzeichnet der Redner diesen bekümmerten

²⁰⁵ Ebd., S. 421.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd., S. 422.

²⁰⁸ Ebd., S. 421. Es ist unbekannt, von wem der von Thomas Mann zitierte Brief stammt. GKFA Bd. 19.2 bringt keinen Nachweis der Quelle. Auch das TMA Zürich kann keinen Beleg liefern.

²⁰⁹ Peter Reichel, Harald Schmid, Peter Steinbach (Hg.): Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009. Hier S. 8.

Zustand als ein Resultat der „Herrschaft des Ungeistes, die zwölf Jahre lang über Deutschland lag“ und die eine „schlimmere Fremdherrschaft“²¹⁰ gewesen sei als die jetzige Situation der Besetzung durch die Siegermächte. Thomas Mann stellt seinen Hörern mit einem Zitat aus dem zweiten Teil des „Faust“ sodann eine andere Zukunft in Aussicht, nämlich „den Augenblick, wo der Mensch, wo auch der Deutsche ‚auf freiem Grund mit freiem Volke steht‘“.²¹¹

Wie allerdings der Weg zu diesem Zustand erreicht werden soll, „wie dies alles sich lösen, ordnen, setzen, wie es ins gleiche kommen“ soll, „politisch, sozial, ökonomisch, allgemein geistig“, weiß der Redner nicht zu sagen, wie er in aller Offenheit einbekennt: „Zum Bußprediger fehlt mir alles und alles zum Propheten, der sich im Besitze der Wahrheit weiß, die Zukunft kennt, dem Leben predigend den Weg vorschreibt.“²¹²

Was, fragt Thomas Mann weiter und kommt damit auf den eigentlichen Gegenstand seiner Ansprache, also auf Goethe, zurück, „lehrt und rät uns sein Werk, was hat es je gelehrt und verkündigt?“ Seine Antwort: „Nichts und alles.“²¹³

Bezeichnend für Thomas Manns Sicht auf Goethe ist die Deutung seines Namens, in dem er „selbst schon ein Symbol“ erblickt: „Das Nordisch-Gotische (denn von ‚Gothe‘ kommt er doch wohl), das Barbarische also, ist [...] durch den flötenden Umlaut ins Musische geläutert, – und Läuterung, Klärung, Ordnung, Formung ist in der Tat der Imperativ, das hohe Geschäft dieses Lebens“²¹⁴. Insofern sei Goethe eben nicht der Repräsentant eines „guten“ Deutschland, von dem ein „böses“ Deutschland zu scheiden sei.²¹⁵ Denn: „Großes Deutschtum hat von Gutheit so viel, wie Größe überhaupt davon haben mag, aber das ‚böse‘ Deutschland ist immer auch in ihm“, weshalb Goethe für Thomas Mann eben nicht das ‚gute Deutschland‘ verkörpert, sondern ein „Ausbruch großen Deutschtums, eine Erscheinung deutscher

²¹⁰ Thomas Mann: Ansprache im Goethejahr. In: Altes und Neues, S. 422.

²¹¹ Ebd., S. 422f.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd., S. 427f.

²¹⁵ Die Trennung von ‚gutem‘ und ‚bösem‘ Deutschland wird bis in die Gegenwart immer wieder vollzogen, so etwa von Joachim Gauck im Zusammenhang der Flüchtlingskrise, der 2015 beim Besuch einer Flüchtlingsunterkunft in Berlin-Wilmersdorf sagte: „Es gibt ein helles Deutschland, das sich leuchtend darstellt gegenüber dem Dunkeldeutschland.“ Zit. nach Thea Dorn: Deutsch, nicht dumpf. Ein Leitfaden für aufgeklärte Patrioten. München 2018. S. 38. Vgl. auch das Kapitel „Helles Deutschland, dunkles Deutschland“, S. 36ff.

Gewaltigkeit“ darstellt und er ihn als „den olympisch gebildeten Titanen“²¹⁶ charakterisiert. Thomas Mann kennzeichnet Goethe als ein Wesen der „ungeheuren Dialektik“, in dem „das Göttliche und das Teuflische“ immer wieder „einander die Wahrheit streitig machen“. Immer sei viel „Dämonisch-Dunkles, Übermenschlich-Unmenschliches“ in seiner Natur, „das den „bloßen Humanitarier kalt und schreckhaft anweht“. Die Schlussfolgerung aus diesem Charakterportrait ist klar:

„Was wir von Vorstellungen von Harmonie, glücklicher Ausgewogenheit und Klassizität mit Goethes Namen verbinden, war nichts leichthin Gegebenes, sondern eine gewaltige Leistung, das Werk von Charakterkräften, durch welche dämonisch-gefährliche und möglicherweise zerstörerische Anlagen überwunden, verklärt, versittlicht wurden, zum Guten und Lebensdienlichen gewendet und gezwungen.“²¹⁷

Wenn nun die Trennung zwischen einem ‚guten‘ und einem ‚bösen‘ Deutschland für Thomas Mann eine „abgeschmackte Unterscheidung“²¹⁸ darstellt, so ist Goethe für ihn auch nicht der ‚gute‘ Deutsche, sondern der musterhafte Fall eines Deutschen, der die dunklen Anlagen seiner selbst überwunden und gebändigt hat. Natürlich schwingt in dieser Charakterisierung auch eine Selbstbeschreibung mit, hat Thomas Mann sich doch in einem Essay von 1938 gar als „Bruder Hitler“ bezeichnet, um damit klarzumachen, dass „die dem deutschen Wesen eingeschriebene Möglichkeit eines Umschlags des Guten ins Böse auch in ihm keimhaft angelegt“²¹⁹ sei.

Diese Verflechtung, dieses Ineinander von ‚guten‘ und ‚bösen‘ Anlagen ist ein Gedanke, der für Thomas Manns Verständnis nicht nur seiner selbst und Goethes, sondern auch der deutschen Geschichte und der deutschen Schuld zentral ist.

Am ausführlichsten wird dieser Zusammenhang im Essay „Deutschland und die Deutschen“ reflektiert, den Thomas Mann im Mai 1945 in der Library of Congress hielt.²²⁰ In ihm wird endgültig mit der Idee gebrochen, es gebe zwei Deutschland, ein gutes und ein böses, wie Brecht und mit ihm die „linke Emigration“ behauptet hatte.²²¹

„Das böse Deutschland, das ist das fehlgegangene gute, das Gute im Unglück, in Schuld und Untergang. Darum ist es für einen deutsch geborenen Geist auch so unmöglich, das böse, schuldbeladene

²¹⁶ Thomas Mann: Ansprache im Goethejahr. In: Altes und Neues, S. 427.

²¹⁷ Ebd., S. 428.

²¹⁸ Ebd., S. 427.

²¹⁹ Borchmeyer (2017), S. 894.

²²⁰ Vgl. Thomas Mann: Essays Bd. 5, 1938–1945, S. 433.

²²¹ Vgl. dazu Borchmeyer (2017) das Kapitel über „Das ‚eine‘ und das ‚andere‘ Deutschland“, S. 87ff.

Deutschland ganz zu verleugnen und zu erklären: ‚Ich bin das gute, das edle, das gerechte Deutschland im weißen Kleid, das böse überlasse ich euch zur Ausrottung‘.²²²

Im Grunde ist das von Thomas Mann entworfene Deutschlandbild eine essayistische Variante der Geschichte von Adrian Leverkühn, die im ‚Doktor Faustus‘ erzählt wird und die ‚uns zu Gemüte‘ führe, dass es ‚nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug.‘²²³

Darum ist für den Autor alles Deutsche mitbetroffen von dem, was unter der Herrschaft der Nationalsozialisten geschah: ‚Man *hat* zu tun mit deutschem Schicksal und deutscher Schuld, wenn man als Deutscher geboren ist.‘²²⁴ Ähnlich lauten seine Überlegungen in der Ansprache ‚Deutsche Hörer‘ vom 30. Dezember 1945, in der zu lesen steht, ‚daß alles, was deutsch heißt, in die furchtbare nationale Gesamtschuld eingeschlossen‘ sei, weshalb alles, was Deutschland selbst während des Krieges und auch nach ihm geschieht, nichts anderes sei als die ‚unvermeidliche Reaktion auf Untaten, die ein Volk als Ganzes übt, bei der es leider nicht nach individueller Gerechtigkeit, nicht nach Schuld und Unschuld des Einzelnen‘²²⁵ gehe. Und ähnlich bereits in dem Artikel ‚Das Ende‘, in dem Mann feststellt: ‚gibt es Deutschland als geschichtliche Gestalt, als kollektive Persönlichkeit, dann gibt es auch dies: Verantwortung – ganz unabhängig von dem immer prekären Begriff ‚Schuld‘.‘²²⁶ Wie Vaget resümiert, bedeutet die von Thomas Mann konstatierte ‚nationale Gesamtschuld‘ nicht mehr und nicht weniger, ‚als die von allen Deutschen zu bejahende Verantwortung Deutschlands für alle in seinem Namen begangenen Verbrechen.‘²²⁷ Schon im Januar 1945 hat Thomas Mann in seiner Radiosendung bemerkt, dass die ‚volle und rückhaltlose Kenntnisnahme entsetzlicher Verbrechen‘ die ‚Vorbedingung‘ sei für eine ‚Aussöhnung mit der Welt.‘²²⁸

Voraussetzung einer solchen ‚Vergangenheitsbewältigung‘ ist für Thomas Mann die Grundannahme des *einen* Deutschland. Sein bester Repräsentant heißt Goethe, der das

²²² Thomas Mann: Deutschland und die Deutschen. In: Essays Bd. 5, 1938–1945. S. 279.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd., S. 262.

²²⁵ Thomas Mann: Deutsche Hörer, 30. Dezember 1945. In: Gesammelte Werke Bd. XIII, S. 746.

²²⁶ Thomas Mann: Das Ende. In: Gesammelte Werke Bd. XII, S. 946.

²²⁷ Vaget, S. 482.

²²⁸ Thomas Mann: Deutsche Hörer, 14. Januar 1945. In: Essays Bd. 5, 1938–1945, S. 257.

Dunkle gebannt und „zum Guten und Lebensdienlichen gewendet und gezwungen“²²⁹ hat.

Am Ende seiner Ansprache im Goethejahr greift Thomas Mann die Frage noch einmal auf: „Was hat Goethe uns bedürftigen Menschen zu raten?“²³⁰ Mit direkten und klaren Worten beantwortet er seine Frage indes nicht. Vielmehr stellt er Goethes Person noch einmal als ambivalent dar und weist auf den „zum Scheiden und Werten unwillige[n] Objektivismus“, auf das „Element umfassenden Zweifels“ hin, das sein Wesen geprägt habe. Doch gerade jene „oft treulos wirkende Ubiquität“ sei die Voraussetzung gewesen, eine „Vereinigung des Urbanen und des Dämonischen“ zu vollenden, „wie sie in so gewinnender Größe kein zweites Mal vorkommt in der Geschichte der Gesittung.“

„Das Deutsch-Volkhafte und das Mediterran-Europäische in vollkommen zwangloser und einleuchtender Synthese, in einer Verbindung, die im Wesen dieselbe ist, wie die des Geniehaften und des Vernunftvollen in ihm, des Geheimnisses und der Klarheit, des Tiefenlautes und des geschliffenen Wortes, des Dichters und des Schriftstellers, der Lyrik und der Psychologie“.²³¹

Vor diesem Hintergrund stellt Thomas Mann abschließend dar, was Deutschland idealerweise sein könnte: „das ist Kraft, gesegnet durchs Musische, gesittete Größe“, und Goethe ist dafür „musterhaft“, nämlich „Vorbild und Vollender seines Volkes“.²³²

Thomas Mann hat seinen Besuch in Frankfurt im Juli 1949 wegen zu großer Belastung während dieser Tage erst am 4. August summarisch im Tagebuch rekapituliert: „Die Feier am 25. in der Paulskirche und die Akklamation durch spalierbildendes Publikum nachher. Der Aufenthalt, trotz spuckender Briefe und Artikel, zweifellos ein Erfolg.“²³³ Doch „ihren versöhnlichen Zweck“ erreichte die Rede „in Westdeutschland nur vereinzelt“, wie Herbert Lehnert ihre Rezeption zusammenfasst.²³⁴ „Fand man keinen besseren als Thomas Mann?“, fragte die Zeitschrift „Der Schlüssel“ nach der Verleihung, und das „Westdeutsche Tageblatt“ stellte am 17. August 1949 fest: „Er nahm Abschied von uns und wir nahmen Abschied von ihm. Endgültig.“²³⁵

²²⁹ Thomas Mann: Ansprache im Goethe-Jahr. In: Altes und Neues, S. 428.

²³⁰ Ebd., S. 431.

²³¹ Ebd., S. 432.

²³² Ebd.

²³³ Thomas Mann: Tagebuch, 4.8.1949, S. 82.

²³⁴ Thomas Mann: GKFA Bd. 19.2, S. 770. Zur Rezeption in Ostdeutschland vgl. Tagebuch 1949, S. 83 und besonders die Ausführungen von Inge Jens im Anhang, S. 428ff. Siehe dazu auch Peter Merseburger: Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht. München 1998. Besonders S. 375ff.

²³⁵ Ebd.

Wenn Thomas Mann in seiner Goethe-Rede einleitend konstatierte, dass der Streit um seine Person und um sein Werk gleichsam stellvertretend geführt werde und eigentlich „eine Auseinandersetzung [...] über die geistige und moralische Zukunft dieses Landes sei“, so hatte er damit recht, wie ein Blick in die „Zweite Geschichte“ des Nationalsozialismus zeigt: „Emigranten galten vielen Deutschen ebenso wie Widerstandskämpfer keineswegs als Menschen, die vertrieben und schließlich ausgebürgert worden waren, sondern in der Regel als ‚Verräter‘“²³⁶, wie Peter Steinbach zusammenfasst.²³⁷

Der Widerstand gegen Thomas Mann als Träger des Goethepreises des Jahres 1949 hat indes noch andere Ursachen. Nicht nur wurde ihm als Emigrant sein Hass gegen das nationalsozialistische Deutschland vorgeworfen. Auch seine Ansichten zur Frage der Schuld und Verantwortung für die während dieser Zeit begangenen Verbrechen stieß auf Kritik, wie beispielhaft die Angriffe Mareins in der „Zeit“ zeigen, die immer wieder auf just diesen Punkt zusteuern. Und schließlich steht das Goethe-Bild, das Thomas Mann entwarf, zum Goethe-Kult der unmittelbaren Nachkriegszeit quer. Gerade Frank Thiess feierte ihn in seinem 1946 erschienenen Essay „Heimkehr zu Goethe“ „als Statthalter des Widerstands gegen Hitler und dessen Regime“²³⁸.

„Ich behaupte und stehe unbedingt zu dieser Behauptung, daß es allein Goethes Geist gewesen ist, der die totale Vergiftung und Selbstzerstörung des deutschen Volkes verhinderte. [...] Aus seinem Geiste entstand nicht nur die Glut der Empörung und des Abscheus gegen alle begangenen Verbrechen, nein, ebenso die Gewißheit, daß die Weltanschauung des Nationalsozialismus unmöglich auf die Dauer bestehen könne.“²³⁹

Wenn Thomas Mann Goethe jedoch explizit nicht als Repräsentant des ‚guten Deutschland‘ verstanden wissen will, sondern immer wieder darauf beharrt, dass alles Deutschtum mitbetroffen sei von den Greueln der nationalsozialistischen Herrschaft, so widerspricht er damit der nicht der zur Nachkriegszeit verbreiteten Idee, „der eigentliche deutsche Geist [habe] sich unzerstört und barbaramente bewahrt [...], so dass das von Hitler berauschte und beherrschte Deutschland zwar als ein fataler Fehltritt, aber nicht als Verrat und Negation jener großen geistigen Tradition zu

²³⁶ Steinbach (2009), S. 141.

²³⁷ Siehe ebd. auch Irmela van der Lühe, die im Konflikt zwischen ‚inneren Emigranten‘ und ‚Exilanten‘ die „Deutungsfolie für politische und ästhetische Kontroversen [...] bis weit in die Geschichte der Bundesrepublik hinein“ sieht. S. 246.

²³⁸ Mandelkow (1989), S. 145.

²³⁹ Frank Thiess: Heimkehr zu Goethe. In: Vor den Toren der Wirklichkeit. Deutschland 1946–47 im Spiegel der Nordwestdeutschen Hefte. Hg. v. Charles Schüddekopf. Berlin/Bonn 1980. S. 330.

verstehen sei.“²⁴⁰ Für Thomas Mann hingegen sind die Klassiker, hier vor allem Goethe, nicht nur nicht betroffen von der deutschen Katastrophe: Sie gehören sogar zu ihrer Ursache.

In seinem Essay „Kultur und Politik“ widmete sich Thomas Mann ausführlich dem Verhältnis der beiden titelgebenden Begriffe zueinander und nimmt dabei seine eigene Wandlung vom entschiedenen Anti-Demokratismus der „Betrachtungen eines Unpolitischen“ zum Fürsprecher der Demokratie in den 1920er Jahren in den Blick. Grundlage der „Betrachtungen“ von 1918 sei ein Kulturbegriff gewesen, „zu dessen Gestaltung Musik, Metaphysik, Psychologie, eine pessimistische Ethik, ein individualistischer Bildungsidealismus sich vereinigt hatten, der aber das politische Element geringschätzig ausschied.“²⁴¹ Doch „all sein Geist und all seine Musik“ hätten das „Deutschtum“ nicht „davor bewahren“ können, „in die niedrigste Gewaltanbetung und in eine die Grundlagen der abendländischen Gesittung bedrohende Barbarei zu münden.“²⁴² Ja, mehr noch: Gerade die „Politiklosigkeit des bürgerlichen Geistes in Deutschland“ bestimmt Thomas Mann als ursächlich für den Weg der deutschen Geschichte „in die Kulturkatastrophe des Nationalsozialismus“.²⁴³

„Das politische Vakuum des Geistes in Deutschland, die hoffärtige Stellung des Kultur-Bürgers zur Demokratie, seine Geringschätzung der Freiheit [...] hat ihn zum Staats- und Machtsklaven, zur bloßen Funktion der totalen Politik gemacht [...]“.²⁴⁴

Den Beginn dieser Entwicklung verortet Thomas Mann im Jahr 1848 und exemplifiziert die Politikverachtung des Geistes an Schopenhauer, der für die bürgerliche Revolution nur Verachtung und Spott übrig gehabt habe, weil um ihn „die Luft einer nur zu vertrauten, nur zu heimatlich anmutenden Geistesbürgerlichkeit“ gewesen sei, „deutsch eben, weil sie geistig ist, und weil ihre Innerlichkeit [...] ihre ‚reine Genialität‘, [...] ihre tiefe Politiklosigkeit eine spezifisch deutsche Möglichkeit, Gesetzmäßigkeit – und Gefahr“ sei.²⁴⁵

²⁴⁰ Irmela van der Lühe: Die Nachkriegsliteratur. In: Steinbach (2009), S. 245.

²⁴¹ Thomas Mann: Kultur und Politik. In: Altes und Neues. S. 647.

²⁴² Ebd., S. 648.

²⁴³ Ebd., S. 648.

²⁴⁴ Ebd., S. 651

²⁴⁵ Ebd., S. 650f.

Mithin benennt Thomas Mann den „eskapistischen Rückzug“ der Bürger „auf die Kultur“²⁴⁶ als Ursache der nationalen Katastrophe: Die Politiklosigkeit schlägt um in politischen Totalitarismus.

Dieser Rückzug auf die Kultur fand seine Legitimation in einer spezifischen Lesart bestimmter Texte aus der Epoche der Klassik, wie Thomas Mann ausführt. Er hat dabei vor allem die Tradition des deutschen Bildungsromans im Blick, wenn er den „idealistische[n] deutsche[n] Bildungsroman als die „ursprünglich nationale Form der deutschen Prosa-Epopöe“ charakterisiert, in der einem „romantisch-unpolitischen Bildungsidealismus“²⁴⁷ das Wort geredet werde. Die Einseitigkeit einer solchen Rezeption illustriert er an „Wilhelm Meisters Lehrjahren“, einem Roman, den er als „wunderbare Vorwegnahme deutschen Fortschreitens von der Innerlichkeit zum Objektiven, zum Politischen, zum Republikanertum“ und mithin als ein „Werk von weit vollständigerer Menschlichkeit“ charakterisiert, „als der deutsche Bürger meint, wenn er es als Monument persönlicher Kultur und pietistischer Autobiographie versteht.“²⁴⁸

Thomas Mann korrigiert mit dieser Bemerkung gleichsam eine ganze Rezeptionstradition, die letztlich auf die geistesgeschichtlich orientierte Forschung Wilhelm Dilthey (1833–1911) zurückführt, der, so Rolf Selbmann, am Anfang der „Geschichte der Bildungsromanforschung“²⁴⁹ steht. Nach Dilthey sprechen die Bildungsromane, die an Goethes „Wilhelm Meister“ anknüpfen, „den Individualismus einer Kultur aus, die auf die Interessensphäre des Privaten eingeschränkt ist. Das Machtwirken des Staates im Beamtentum und Militärwesen stand in den deutschen Mittel- und Kleinstaaten dem jungen Geschlecht der Schriftsteller als eine fremde Gewalt gegenüber.“²⁵⁰ Ähnlich wie in Diltheys epochemachendem Werk „Das Erlebnis der Dichtung“ (1906) lautet eine Ausführung in „Leben Schleiermachers“, wo es heißt, dass im Bildungsroman „nicht die ganze Welt sammt ihren Mißbildungen und dem Kampf böser Leidenschaften um die Existenz“ dargestellt werden, sondern „der

²⁴⁶ Borchmeyer (2017), S. 901.

²⁴⁷ Thomas Mann: Der Entwicklungsroman. In: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880. Hg. v. Eberhard Lämmert u.a. Köln 1975, S. 117.

²⁴⁸ Thomas Mann: Geist und Wesen der deutschen Republik. Dem Gedächtnis Walther Rathenaus. In: Wolfgang Merz (Hg.): Zutrauliche Teilhabe, S. 158.

²⁴⁹ Rolf Selbmann: Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Darmstadt 1984, S. 20.

²⁵⁰ Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. 4 Aufsätze. Leipzig 1906. In: Selbmann (1984), S. 120.

spröde Stoff des Lebens“²⁵¹ keine literarische Darstellung finde. „Damit ist“, so fasst Selbmann die Rezeption des Bildungsromans zusammen, die sich aus diesen Ansichten ergibt, „eine folgenschwere Perspektive eröffnet, unter der der Bildungsroman leicht zum Roman der Innerlichkeit werden kann: die Abbildung der realen Wirklichkeit wird aus dem Bildungsroman verbannt, der Gesellschaftsroman ist, ohne daß er genannt würde, von voraus diskreditiert.“²⁵²

Wenn Selbmann feststellt, dass die von Dilthey für die Gattung des Bildungsromans angenommene Distanz der Helden „zu den politischen und sozialen Realitäten der erzählten Zeit“ gar nicht „auf Textbefunde der Bildungsromane selbst“ zurückgehe (sondern auf Hegels Gegensatz von Poesie und Prosa), so entspricht diese 1984 formulierte These recht genau Thomas Manns Bemerkung von 1923, derzufolge Wilhelm Meister“ ein „Werk von weit vollständigerer Menschlichkeit“ sei, „als der deutsche Bürger meint, wenn er es als Monument persönlicher Kultur und pietistischer Autobiographie versteht.“²⁵³

Bleibt nach der Funktion einer so gelagerten Rezeption zu fragen, die den Akzent ganz auf die persönliche Reifung des dargestellten Individuums setzt, dabei aber soziale und politische Interaktion ausklammert. Die „Erwartungen und Bedürfnisse[]“ des Lesepublikums in Deutschland, das „verkürzt die Bezeichnung ‚Bildungsbürgertum‘ erhalten hat“, beschreibt Wilhelm Voßkamp so:

„Zu vermuten ist, dass bestimmte historische (Diskontinuitäts)-Erfahrungen vornehmlich im deutschen Bürgertum des 19. Jahrhunderts eine gesteigerte Erwartung im Sinne von Harmonie und Kontinuität zur Folge haben. Diese Harmonieerwartungen lassen sich (partiell) über Bildungsromane erfüllen, die unter Gesichtspunkten von Gleichgewicht und Versöhnung interpretiert werden. So verstandene Bildungsromane liefern Modelle der gewünschten Identitätsstiftung und Identitätsvergewisserung für ein ökonomisch weit, aber politisch wenig emanzipiertes deutsches Bürgertum.“²⁵⁴

Identitätsvergewisserung und vor allem die Überbrückung der gravierenden ‚historischen Diskontinuitätserfahrung‘ des Zweiten Weltkrieges leistete nach 1945 für ein ebenfalls ‚politisch wenig emanzipiertes deutsches Bürgertum‘ die verehrende Hinwendung zu Goethe als dem Inbegriff des Klassikers. Gerade für die Zeit nach 1945

²⁵¹ Zit. nach Selbmann, S. 23.

²⁵² Selbmann, S. 23.

²⁵³ Thomas Mann: Geist und Wesen der deutschen Republik. Dem Gedächtnis Walther Rathenaus. In: Wolfgang Merz (Hg.): Zutrauliche Teilhabe, S. 158.

²⁵⁴ Wilhelm Voßkamp: Der Roman des Lebens: die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman. Berlin 2009. Hier S. 88.

konstatiert Mandelkow eine „fast süchtige Hinwendung zu Goethe als dem höchsten Repräsentanten eines besseren und humanen Deutschland im Moment seiner tiefsten Erniedrigung“.²⁵⁵

Dass die Ausführungen Thomas Manns und Karl Jaspers' zu Goethe, wie gezeigt wurde, zum Teil auf erheblichen Widerstand stießen, hängt just mit dem Begriff des Humanismus zusammen, für den Goethe (und mit ihm die Klassik) als exemplarisch betrachtet wurde. Voraussetzung einer solchen Indienstnahme war die Aufladung des Humanismusbegriffs mit bestimmten Werten, die sich allmählich nach Goethes Tod vollzog und im Goethe-Kult der Nachkriegszeit kulminierte. Der Umstand, dass Goethe „zum Repräsentanten der Humanität und des Humanismus schlechthin“²⁵⁶ werden konnte, ist in dieser Umcodierung des Begriffes begründet. Wie Osterkamp ausführt, hat ‚Humanismus‘ noch zu Zeiten der

„deutschen Aufklärung eine deskriptive und eine normative Dimension; er bezeichnet zum einen dasjenige, was dem Menschen eigentümlich, angemessen, gemäß ist, also das Menschliche in Abgrenzung zum Göttlichen und Tierischen, und er bezeichnet zum anderen das Resultat eines menschlichen Vervollkommnungsprozesses, also das seelisch-sittlich Hochstehende, das Edle und Menschenfreundliche und mit alledem das Ideal menschlicher Vollkommenheit.“²⁵⁷

Goethe selbst hat den Begriff des Humanismus „entschieden deskriptiv“ gebraucht, also zur Beschreibung der menschlichen, oft defizienten Natur. Doch im 19. Jahrhundert, so Osterkamp, sei die „deskriptive in eine normative Bedeutung“ überführt worden: „Nur *ein* Mensch hat das Menschliche gelebt; nur *ein* Mensch ist der Inbegriff von Humanität, und sein Name ist Goethe.“²⁵⁸

An diesem sich im Laufe des 19. Jahrhunderts verfestigenden Goethe-Bild wurde 1949 angeknüpft und festgehalten. Wer wie Karl Jaspers oder Thomas Mann Goethe nicht als Ausdruck des Vollkommenen pries, sondern ihn als Mensch mit Fehlern und Schwächen beschrieb, wurde für diese Abweichung heftig kritisiert und der mangelnden Liebe zu Goethe bezichtigt. Wer also, mit anderen Worten, den Begriff des ‚Humanismus‘ wie Goethe selbst, nämlich rein beschreibend, gebrauchte und nicht als Leerformel der Vollkommenheit nützte, enttäuschte die Rezeptionshaltung des

²⁵⁵ Mandelkow (1989), S. 136.

²⁵⁶ Ernst Osterkamp: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949. In: Humanismus in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland. Hg. v. Matthias Löwe und Gregor Streim. Berlin/Boston 2017. S. 25.

²⁵⁷ Ebd., S. 24.

²⁵⁸ Ebd.

Publikums, dem es weniger um genaue Beschreibung des Gegenstandes, als vielmehr um Zuflucht und Trost zu tun war: In Goethe sollte sich „der eigentliche deutsche Geist [...] unzerstört und barbaramente bewahrt haben“²⁵⁹.

Stimmen, die dieser Vorstellung widersprachen wie jene von Jaspers und Mann, waren indes im Deutschland der Nachkriegszeit so unerwünscht wie selten.²⁶⁰ Vielmehr dominierte eine „andächtige Zuflucht zu Goethe“²⁶¹, der wie im oben zitierten Gedicht von Marie Luise Kaschnitz „unerreicht / Vom blutigen Vergehen“ über dem „Schutt“ des Krieges nach wie vor „Besitz der Nation“²⁶² ist. Darum ist der Wiederaufbau des Goethe-Hauses eine „heilige Pflicht“, darum werden kritische Perspektiven auf den verehrten Gegenstand als Sakrileg gewertet, darum wird Goethe weiterhin als Quelle der Wahrheit und des Lichtes verehrt, zu welcher der Zugang offensteht. Buchenwald liegt aus einer solchen Perspektive eben nicht zwischen der Gegenwart des Jahres 1949 und Weimar.²⁶³

²⁵⁹ Van der Lühe, in: Steinbach (2009), S. 245.

²⁶⁰ Vgl. dazu Mandelkow (1989), S. 135ff. und Osterkamp (2017), S. 23ff.

²⁶¹ Mandelkow (1989), S. 136.

²⁶² Kaschnitz: Überallnie, S. 75ff.

²⁶³ „Zwischen uns und Weimar liegt Buchenwald“, lautet der vielzitierte Satz von Richard Alewyn aus der Kölner Vorlesung „Goethe als Alibi“ von 1949. Vgl. Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. Hg. von Etienne Francois und Hagen Schulze. München 2005. S. 85.

IV. Zusammenfassung

Die Analyse der Forschungsliteratur zur Klassik hat ergeben, dass die Literaturwissenschaft der 1950er Jahre genau wie die der 1920er Jahre versuchte, die Substanz der Epoche zu erfassen. Rezeptions- und Kanonisierungsprozesse wurden dabei noch nicht bedacht. Die Definitionsbemühungen, die Herbert Cysarz im Reallexikon der Literaturgeschichte von 1958 bündelt, arbeiten sich vor allem an zwei Punkten ab. Klassik wird zum einen stiltypologisch, zum anderen ihrem ethischen Gehalt nach bestimmt.

Die stilistische Komponente der Klassik wird primär im Zusammenhang mit Goethes Überlegungen zur Morphologie gesehen. Demnach entwickeln sich Kunst und Natur nach ähnlichen Prinzipien. Dieser Konnex, der auf eine Bemerkung Goethes in der „Italienischen Reise“ zurückgeht¹, scheint bei Cysarz noch durch, wenn er darlegt, dass die klassische Ästhetik Goethes und Schillers eine „ideierende“ Vereinfachung“ fordere, um so „im Besonderen das Allgemeine, im Einzelnen die Gattung, im Mannigfaltigen das Gesetz“ zu erblicken.² Dass eine solche Kunstauffassung maßgeblich von den Ideen Johann Joachim Winckelmanns geprägt ist, wurde im ersten Teil dieser Arbeit ausführlich dargelegt.

Werden die stiltypologischen Eigenschaften der Klassik in der Forschung vor allem anhand von Goethes naturwissenschaftlichem Werk exemplifiziert, so kommt als weiteres Wesensmerkmal ein ethisches Kriterium hinzu, das besonders aus dem Œuvre Friedrich Schillers abgeleitet wird.

Durch einen Abgleich der Forschungsansätze aus den 1920er und den 1950er Jahren konnte gezeigt werden, dass die Anzahl der Schriftsteller, die von der Literaturwissenschaft als Klassiker bezeichnet wurden, sich im Laufe von ungefähr 30 Jahren erheblich erhöht hat.

Es sind zunächst entweder die Dichter, die der mittelhochdeutschen Klassik um 1200 zugerechnet werden (Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg und Walther von der Vogelweide), oder Autoren

¹ Vgl. MA 15, S. 200.

² Cysarz (1927), S. 97.

im weiteren Umkreis von Weimar. Klopstock, Herder, Wieland, Goethe und Schiller nennt das Reallexikon von 1927.³ In beiden Fällen sind Klassiker Autoren, die zu der Epoche einer Klassik gehören. Diese Korrelation ist in den 1950er Jahren durch die Ausweitung des Klassiker-Begriffes aufgelöst.

Wie der „Klassikbedarf“⁴ des 19. Jahrhunderts nicht nur zur Etablierung einer „Staufischen Klassik“, sondern nach Gervinus auch zum Konstrukt einer Deutschen (Weimarer) Klassik geführt hat, so initiierte ein ähnlicher Bedarf in den 1950er Jahren eine erhebliche Ausweitung des Begriffs – eine Bewegung, der auch die „Klassische Moderne“ ihre Genese verdankt.

Wie im ersten Kapitel beschrieben, schließt diese Tendenz der Ausweitung an die Forschungen der Klassischen Philologie der 1930er Jahre an. Um Klassik von der Antike lösen und auf andere Zeiten übertragen zu können, wird zum Beispiel von Hugo Kuhn oder von Kurt Herbert Halbach eine Denkfigur entworfen, die Klassik als ein Synthesemodell betrachtet, in dem sich gegensätzliche Kräfte durchdringen. Mit Hilfe dieser stark verallgemeinernden Darstellungen wird die als typisch erachtete Harmonisierung von Kontrasten zur beliebigen Füllung freigegeben.

So konnte gezeigt werden, dass die Ablösung der Klassik von der Renaissance der Antike,⁵ die im 19. Jahrhundert bereits bei der Etablierung einer „Staufischen Klassik“ zu beobachten war, in den 1950er Jahren zu einer weiteren Pluralisierung des Begriffes führt. Und anders als noch 1927 wird die Erscheinung des Klassikers in den 1950er Jahren von der Existenz einer Epoche der Klassik entkoppelt, so dass nun auch Autoren wie Stifter, Rilke oder George zu Klassikern avancieren.⁶

Solche Ausweitungen bergen natürlich die Gefahr, dass der Begriff des Klassikers zu einem bloßen Synonym für das Mustergültige und Vortreffliche wird. Um ihr entgegenzuwirken, versuchte die Forschung, vor allem aus dem Werk Goethes und Schillers, den „sozusagen ‚klassischen Klassikern‘“⁷, ein Destillat des Klassischen zu extrahieren, das gleichsam als Lackmus für die Beurteilung anderer Autoren jenseits des ‚Weimarischen Geheges‘ taugen sollte. Dabei war zu beobachten, dass die

³ Cysarz (1958), S. 853.

⁴ Voßkamp (2009), S. 10.

⁵ Cysarz: Fünf Wurzeln, S. 30.

⁶ Vgl. Cysarz (1958), S. 859ff.

⁷ Vgl. Cysarz (1958), S. 861.

stiltypologischen und letztlich auf Winckelmann rekurrierenden Aspekte in der Forschung der 1950er Jahre zurücktreten, die Bemühungen, die ethische Komponente zu fassen und für die eigene Gegenwart fruchtbar zu machen, hingegen verstärkt werden.

Es ist davon auszugehen, dass die Expansion des Begriffes, mit der seine Unschärfe zusammenhängt, einem bestimmten Bedürfnis geschuldet ist, das gerade dieses Kostrukt zu stillen vermag. Wie sich die Weimarer Klassik durch ihre humanistische Grundierung als vorzügliches Objekt einer Literaturwissenschaft anbot, die sich zu Beginn des Jahrhunderts von einer positivistischen Forschung abzugrenzen und als Geistesgeschichte mit einem ethischen Werteangebot zu profilieren suchte, so sollten Klassiker gerade nach 1945 angesichts der zurückliegenden Katastrophe nicht nur den Einzelnen erziehen und bilden, sondern zugleich „nationale Einheit und menschliche Ganzheit“⁸ garantieren, wie Herbert Cysarz noch 1957 festhält.

Als exemplarisch für eine solche Perspektive wurde im zweiten Kapitel Reinhard Buchwald vorgestellt, der sich sowohl am wissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit beteiligt hat als auch als Herausgeber beim Insel-Verlag in Erscheinung trat. Wie Herbert Cysarz, Fritz Strich und Hermann August Korff grenzte sich auch Buchwald von einer positivistischen Germanistik dezidiert ab und versuchte als Literaturwissenschaftler wie als Herausgeber die Werke der Klassiker als eine Kraftquelle zur Bewältigung des Lebens zu erschließen. Die Lektüre klassischer Texte gleicht so – und das ist typisch für die geistesgeschichtlich perspektivierte Lesart jener Zeit – beinahe einem religiösen Akt, von dem die Leser, wie es bei Buchwald ausdrücklich heißt, „gesegnet sein wollen.“⁹

Die Kontextualisierung seiner Ausführungen mit dem damaligen Forschungsstand hat ergeben, dass Buchwald anders als etwa Cysarz zwar bereits 1944 Kleist, Hölderlin und Grillparzer als Klassiker anerkennt, sich aber dennoch vor allem auf Goethe und Schiller konzentriert, weil die Vielfalt klassischer Gedanken gleichsam in nuce konzentriert sei im Werdegang dieser beiden Dichter. Ihrem Werk will er „eine Art

⁸ Ebd.

⁹ Buchwald: Vermächtnis (1944), S. 17f.

Katechismus des klassischen Lebensglaubens und der klassischen Sittengebote“¹⁰ entnehmen, die er dem Leser knapp und übersichtlich vermitteln möchte.

Dieses Anliegen kennzeichnet, wie dargelegt, beide Ausgaben seiner Monographie „Das Vermächtnis der deutschen Klassiker“. Ein Vergleich der Erstausgabe von 1944 mit der erweiterten Auflage von 1962 zeigt, dass Buchwalds Idee von der Lebenshilfe durch Klassikerlektüre durch die dramatische historische Zäsur des Krieges kaum beeinflusst wurde und der Autor wenig Bedarf sieht, die von ihm herausgearbeitete „Botschaft“ bei der Neuauflage an den bundesrepublikanischen Alltag seiner Leser anzupassen. Nach wie vor glaubt er an die Wirkmacht der Klassiker und entfaltet ihren Gehalt mit beinahe identischen Ausführungen.

Wie gezeigt wurde, zeichnet sich die Neufassung des zentralen Kapitels von der „Gedankenwelt und sittlichen Botschaft“ der Klassiker, sieht man von kleinen stilistischen Korrekturen ab, durch lediglich eine markante Änderung aus. Bei der Interpretation von Goethes Versepos „Herrmann und Dorothea“ kürzt Buchwald die Belegstelle um gerade die Verse, die abschließend von der Kriegsbereitschaft des Protagonisten künden,¹¹ so dass ein biedermeierlich anmutendes Familienidyll die Handlung abschließt. Diese ‚Neudeutung‘ entspricht, wie ein Blick in die germanistische Forschung jener Jahre zeigt, durchaus der Tendenz, in Goethes Werk vor allem das Allgemein-Menschliche zu akzentuieren. Doch in der „Ethik der heldischen Forderung“¹², die aus der „Jungfrau von Orleans“ abgeleitet wird, sieht der Autor nach wie vor ein Handlungsmodell, das bei der Bewältigung des privaten Lebens helfen soll, und noch immer widmet er dem „Reiterlied“ breiten Raum und preist es mit identischen Worten als Inbegriff der Schillerschen Ethik. Welche Konsequenzen aus diesem „Katechismus“ der „klassischen Sittengebote“ gezogen werden könnten und worin „ein neuer deutscher Lebensglaube“¹³ denn konkret begründet sein sollte, muss für die Leser des Jahres 1962 noch vager geblieben sein als für die des Jahres 1944. Zugespitzt formuliert: Buchwalds Anliegen, den von ihm ermittelten Gehalt der Klassiker aufs eigene Leben zu beziehen, lässt sich im Kontext

¹⁰ Ebd., S. 21.

¹¹ Vgl. Vermächtnis (1944), S. 53 und Vermächtnis (1962), S. 43.

¹² Buchwald: Vermächtnis (1944), S. 40 und Vermächtnis (1962), S. 33.

¹³ Buchwald: Vermächtnis (1944), S. 21.

eines vom Krieg gezeichneten Alltags leichter einlösen als zu Zeiten des Wirtschaftswunders.

Buchwalds Bemühen, dem Leser die „Botschaft“ der Klassiker in einfachen Sätzen zu vermitteln, kennzeichnet indes nicht nur seine wissenschaftlichen Beiträge. Auch die Anlage seiner Schiller-Edition im Insel-Verlag aus dem Jahr 1940 ist davon geprägt, wie die Untersuchung seiner Editionsprinzipien zeigte.

Die Ausgabe will in ihrer lose gereihten chronologischen Struktur Schillers Werdegang als Form der Selbsterziehung und Genesung kenntlich machen, den der Leser in einem Akt der Identifikation nachvollziehen soll. Diesem Ziel folgt die Anordnung und Gestalt der Texte, die der Herausgeber zum Teil kürzt oder mit erklärenden Überschriften versieht. Die Kontextualisierung mit den Ausführungen zum Verlagsprogramm hat ergeben, dass Buchwalds Editionsprinzipien insofern typisch für die ab 1904 im Insel-Verlag erscheinenden Klassiker-Ausgaben sind, als auch sie „keine pedantische Buchstabenphilologie zur Schau“ stellen und eben gerade nicht „in der Erklärung gleichgültiger Dinge“ schwelgen.¹⁴

So kann davon ausgegangen werden, dass die Abwendung vom Positivismus und die Befragung der Texte auf ihre ‚Botschaft‘, die sich in der Germanistik nach der Jahrhundertwende vollzieht, ihr Pendant in Klassikerausgaben findet, deren Anliegen nicht zuletzt darin besteht, den Leser in seiner Persönlichkeit zu bilden. Weil dieser Anspruch nicht an stilistische Eigenheiten gekoppelt ist, kann der Insel-Verlag weit früher als die Wissenschaft Autoren wie Kleist, Stifter, Mörike, Eichendorff und sogar Klinger als Klassiker bezeichnen.¹⁵ Dieser im Buchhandel gebrauchte recht lockere Klassiker-Begriff nimmt damit vorweg, was die Forschung noch in den 1950er Jahren durch die Suche nach der Substanz des Klassischen zu verhindern suchte: Im Insel-Verlag ist der Titel des Klassikers bereits 1912 zu einem bloßen Synonym für das Herausragende und Mustergültige geworden.

Gerade nach 1945 wurde die Sphäre der Klassiker als ein gewissermaßen zeit- und vor allem politikfernes Refugium allgemeingültiger Wahrheiten und ewiger Werte betrachtet, in das die Schrecken der vergangenen Jahre nicht einzudringen vermochten. So erklärt sich nicht nur die Hinwendung zu Goethe, der als Repräsentant eines

¹⁴ Sarkowski: 100 Jahre Insel-Verlag, S. 85.

¹⁵ Vgl. Klassische Werke aus dem Insel-Verlag zu Leipzig.

besseren Deutschland, ja als Inbegriff der Humanität angesehen wird, sondern auch die Heftigkeit, mit der vermeintliche Angriffe auf diese Lichtgestalt abgewehrt wurden. Goethe sollte man sich, wie es bei Buchwald 1949 heißt, „ehrfürchtig und bescheiden hingeben.“¹⁶ Wer von dieser Rezeptionshaltung abwich, hatte mit empörten Reaktionen zu rechnen. Das zeigen die drei Debatten, die im dritten Kapitel dieser Arbeit dargestellt wurden.

Bereits die in der Diskussion um den Wiederaufbau des im Krieg zerstörten Goethe-Hauses in Frankfurt verwendeten Begrifflichkeiten machen deutlich, dass Goethe als Figur religiös überhöht wurde. Die Rekonstruktion des Hauses empfand man überwiegend als „heilige Pflicht“¹⁷, wenn es auch Stimmen gab, die seine Zerstörung als Folge eines „Abfalls“ von Goethe gleichsam zur Buße anerkennen wollten.¹⁸

Die Analyse der Debatte um die Goethe-Rede von Karl Jaspers zeigte zudem, dass eine kritische Auseinandersetzung mit dem Dichter als anstößig galt und unerwünscht war. Gerade dieser Kult um Goethe sollte aber, so Jaspers' Forderung, einer nüchternen Perspektive weichen, die vor allem aus dem Bewußtsein eines unhintergehbaren historischen Abstands zur Zeit der Klassik resultiert. Gehen Reinhard Buchwald oder auch Hans Georg Gadamer noch bis in die 1960er Jahre hinein davon aus, dass das Klassische keiner Vermittlung bedarf, weil es den Rezipienten stets unmittelbar anspreche,¹⁹ so betont Jaspers in seiner Goethe-Rede 1947 just die historische Kluft zu der Welt des Dichters. Für die Nachkriegszeit ergibt sich daraus die zentrale Frage nach der Möglichkeit einer zeitgemäßen Rezeption. Wie allerdings eine Goethe-Aneignung in der damaligen Gegenwart aussehen könnte, beantwortet Jaspers in seiner Rede selbst nicht. Er bricht indes klar mit der aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Tradition einer von beinahe religiöser Pietät geprägten Lesart klassischer Texte und zeichnet stattdessen ein differenziertes Bild Goethes.

Diese kritische, aber doch unverkennbar von Liebe zum Gegenstand getragene Würdigung empfand Ernst Robert Curtius als einen nicht hinnehmbaren Angriff und fühlte sich berufen, mit einem Artikel polemisch gegen Jaspers zu Felde zu ziehen. Wie gezeigt, wollte Curtius vor allem Jaspers' These von der zeitbedingten Gültigkeit

¹⁶ Buchwald (1949), S. 362.

¹⁷ Ernst Robert Curtius an Beutler in einem Brief vom 24.3.1947. Zitiert nach Seng, S. 522.

¹⁸ So Reinhold Schneider. In: Freiburger Neue Nachrichten vom 14. Dezember 1945, S. 3.

¹⁹ Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 294f.

Goethes mit Hinweisen auf Dante und Homer entkräften. Anders als Jaspers vermied es Curtius allerdings vollständig, auf die geschichtliche Situation seiner eigenen Zeit Bezug zu nehmen. Die Frage, ob die humanistische Tradition, als deren höchster Repräsentant Goethe angesehen wurde, durch die Zeit des Nationalsozialismus beschädigt worden sei, stellte sich ihm offensichtlich genauso wenig wie Buchwald.

Abschließend wurde die heftige Debatte um die Vergabe des Goethe-Preises an Thomas Mann analysiert, wobei sich ergab, dass sie sich weniger am Goethe-Bild des Schriftstellers entzündete als vor allem am Verhältnis des Geehrten zu Deutschland. Thomas Manns skeptische, ja ablehnende Haltung gegenüber der sogenannten ‚Inneren Emigration‘ musste kurz nach dem Ende des Krieges für Irritation und Missbehagen sorgen. Noch anstößiger wirkten seine Ausführungen zur Schuld und Verantwortung der Deutschen für die im Krieg begangenen Verbrechen.

Die Untersuchung seiner politischen Essays aus dieser Zeit zeigte, dass Thomas Mann anders als weite Kreise des Exils nicht zwischen einem ‚guten‘ und einem ‚bösen‘ Deutschland unterschieden hat. Vielmehr betrachtete er das ‚böse‘ Deutschland als die dunkle Kehrseite des guten Deutschland. Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen: Es gibt eine nationale Gesamtschuld für die Verbrechen, die zwischen 1933 und 1945 begangen wurden, der sich niemand entziehen kann.²⁰ Und Teil dieser Gesamtschuld ist auch das ‚gute Deutschland‘. Ja, mehr noch: Gerade die Politiklosigkeit des bürgerlichen Geistes bestimmt Thomas Mann als ursächlich für den Weg der deutschen Geschichte in die Kulturkatastrophe des Nationalsozialismus.²¹

Die Verachtung der politischen Sphäre und der Rückzug in den Bereich der Kultur fand seine Legitimation in einer spezifischen Lesart bestimmter Texte aus der Epoche der Klassik, vor allem des deutschen Bildungsromans, wie Thomas Mann ausführt.²² Die Klassik ist damit für ihn nicht nur nicht mitbetroffen von den Gräueln der Vergangenheit, kein politik- und zeitfernes Refugium, in dem sich der deutsche Geist hätte unbefleckt bewahren können. Vielmehr gehört sie, genauer: eine bestimmte apolitische, eskapistische Rezeptionshaltung zu den Ursachen der deutschen

²⁰ Thomas Mann: Das Ende. In: Gesammelte Werke Bd. XII, S. 946.

²¹ Thomas Mann: Kultur und Politik. In: Altes und Neues. S. 648.

²² Thomas Mann: Der Entwicklungsroman. In: Romantheorie. Hg. v. Lämmert (1975), S. 117.

Katastrophe: Die Politiklosigkeit des deutschen Bürgertums schlägt um in politischen Totalitarismus.

Es hat sich gezeigt, dass Thomas Mann den Konnex zwischen Politik und Kultur, zwischen Deutschland und Klassik auch in seiner Goethe-Rede aus dem Jahr 1949 verfolgt. Wenn darin der Nationalsozialismus als die dunkelste Ausprägung des Deutschtums begriffen wird, so steht ihm die Klassik polar gegenüber, wobei Goethes Klassizität, seine Harmonie und Ausgewogenheit als eine gewaltige Leistung der Selbstüberwindung begriffen wird.²³ Das Portrait, das Thomas Mann von Goethe entwirft, entspricht damit gewissermaßen seiner Ansicht von dem *einen* Deutschtum, das gute wie schlechte Möglichkeiten in sich berge, und Goethe wird zum musterhaften Deutschen, weil das Abgründige in seiner Gestalt zum Guten sublimiert erscheint.

Das Konzept der Selbstüberwindung, aus dem das Klassische resultiert und das sowohl dem einzelnen Leser wie auch der Nation zum Nachvollzug anempfohlen wird, erinnert an die Ausführungen Buchwalds zur Anlage seiner Schiller-Biographie. Doch anders als bei Buchwald, der kein kritisches Wort über die Klassiker verliert, erscheint Goethe bei Thomas Mann als ein abgründiges, facettenreiches Wesen, das die Idee der „Läuterung“ allererst beglaubigt. Dass er auf die Makel und Schwächen des Dichters hinweist, empfand man indes wie schon zwei Jahre zuvor bei Jaspers als Verunglimpfung eines sakrosankten Gutes, wobei im Falle Thomas Manns die Hitzigkeit der Debatte vor allem politisch motiviert war, wie die Untersuchung der gegen ihn gerichteten Pressebeiträge ergab.

So konnte gezeigt werden, dass Thomas Mann mit seiner Goethe-Rede des Jahres 1949 zum einen die von Gervinus begründete Tradition fortschreibt, Nation und Klassik miteinander in Beziehung zu setzen. Andererseits unterscheiden sich seine Ausführungen zu Goethe deutlich von einer gerade nach 1945 dominierenden Idolatrie, wie sie Buchwald oder Curtius für dem Gegenstand einzig angemessen hielten.

Die Tendenz der Entidealisierung, die vor allem Karl Jaspers, aber auch Thomas Manns Beiträge als neue Form der Aneignung Goethes (und der ganzen Klassik) kennzeichnet, ist spätestens seit der „Klassik-Legende“ von 1971 nach und nach zum

²³ Thomas Mann: Ansprache im Goethejahr. In: Altes und Neues, S. 428.

Mainstream der Rezeption geworden. Die „normative Kulturfunktion der deutschen Klassik“, die Klaus Berghahn damals noch beklagte, existiert längst nicht mehr. Der „Glaube an die unbedingte Vorbildlichkeit und Unüberbietbarkeit der klassischen Werke“, der noch 1971 für „unerschütterlich“²⁴ gehalten wurde, ist in den letzten knapp fünf Jahrzehnten gründlich erodiert und in der Forschung günstigstenfalls nüchternen Perspektiven, in der öffentlichen Wahrnehmung aber häufig völliger Gleichgültigkeit gewichen. Die wenig skrupulöse Verwendung der Begrifflichkeiten, die es erlaubt, Herrenschuhe so gut wie Mordmotive als „Klassiker“ und Pornofilme ebenso wie Urlaubsorte als „klassisch“ zu etikettieren, mag just dieser Indifferenz geschuldet sein.

²⁴ Klaus L. Berghahn: Von Weimar nach Versailles. In: Die Klassik-Legende. Hier S. 77.

D. Bibliographie

Goethes, Schillers und Wielands Werke werden nach folgenden Ausgaben und Siglen zitiert:

I. Goethe

Frankfurter Ausgabe (Deutscher Klassiker Verlag)

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u.a. Frankfurt/Main 1988ff.

Goethe FA 3.1	West-östlicher Divan. Neuer Divan 1819–1827. Buch der Sprüche. Hg. v. Henrik Birus. Frankfurt/Main 1994.
Goethe FA 5	Dramen 1776–1790. Hg. v. Dieter Borchmeyer. 1988.
Goethe FA 8	Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandschaften. Kleine Prosa. Epen. Hg. v. Waltraud Wiethölter. 1994.
Goethe FA 17	Tag- und Jahreshefte. Hg. v. Irmtraut Schmid. 1994
Goethe FA 18	Ästhetische Schriften 1771–1805. Hg. v. Friedmar Apel. 1998.
Goethe FA 19	Ästhetische Schriften 1806–1815. Hg. v. Friedmar Apel. 1998.
Goethe FA 28	Briefe Tagebücher und Gespräche. Vom 23. Mai 1764 bis 30. Oktober 1775. Hg. v. Wilhelm Große. 1997.

Münchener Ausgabe:

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. München 1985ff.

MA 1.1	Der junge Goethe 1757–1775. Hg. v. Gerhard Sauder. 1985.
MA 1.2	Der junge Goethe 1757–1775. Hg. v. Gerhard Sauder. 1987.
MA 4.2	Wirkungen der französischen Revolution. 1791–1797. Hg. v. Klaus H. Kiefer, Hans J. Becker u.a. 1986.
MA 5	Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hg. v. Hans-Jürgen Schings. 1988
MA 6.2	Weimarer Klassik. 1798–1806. Hg. v. Victor Lange, Hans. J. Becker u.a. 1988.
MA 8.1	Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Hg. v. Manfred Beetz. 1990
MA II.1.1	Divan-Jahre, 1814–1819. Hg. v. Karl Richter und Christoph Michel. 1998.
MA II.2	Divan-Jahre, 1814–1819. Hg. v. Johannes John u. a. 1994

- MA 12 Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden. Hg. v. Hans J. Becker u.a. 1989.
- MA 15 Italienische Reise. Hg. v. Andreas Beyer und Norbert Miller. 1992.
- MA 16 Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Peter Sprengel. 1985.
- MA 19 Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Heinz Schlaffer. 1986.
- MA Reg. Register. Namen, Werke, Orte. Hg. v. Edith Zehm und Karl Richter. 2014.

2. Schiller

Sämtliche Werke in fünf Bänden (Hanser Verlag)

- Bd. I. Gedichte und Dramen I. Hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1962.
- Bd. II. Gedichte und Dramen II. Hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1985.
- Bd. V. Philosophische Schriften. Vermischte Schriften. Mit einer Einführung von Benno von Wiese und einer Zeittafel von Helmut Koopmann. München 1968.

Frankfurter Ausgabe (Deutscher Klassiker Verlag)

Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann, Axel Gellhaus u.a. Frankfurt/Main 1988ff.

- FA 4 Wallenstein. Hg. v. Frithjof Stock. Frankfurt/Main 2000.
- FA 5 Klassische Dramen. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Frankfurt/Main 1996.
- FA 8 Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main 1992.

Nationalausgabe

Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Hg. v. Norbert Oellers und Siegfried Seidel u.a. Weimar 1943ff.

NA 26 Briefwechsel. Schillers Briefe 1.3.1790–17.5.1794. Hg. v. Edith Nahler und Horst Nahler.

NA 28 Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795–31.10.1796. Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1969.

Friedrich Schiller: Briefwechsel mit Körner von 1784 bis zum Tode Schillers. Hg. v. Karl Gödeke. Leipzig 1874.

Friedrich Schiller: Säkularausgabe. Schillers Sämtliche Werke in 16 Bänden. Hg. v. Eduard von der Hellen. Bde. 11 u. 12. Hg. v. Oskar Walzel. Stuttgart/Berlin 1905

3. Wieland

Christoph Martin Wieland: Briefe an einen jungen Dichter. In: Von der Freiheit der Literatur. Kritische Schriften und Publizistik. Hg. v. Wolfgang Albrecht. Frankfurt/Main 1997.

Christoph Martin Wieland: Briefe der Bildungsjahre. 1. Juni 1750–2. Juni 1760. Hg. v. Hans Werner Seiffert. Berlin 1963.

Christoph Martin Wieland: Werke. Dritter Band. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. München 1967.

Christoph Martin Wieland: Werke. Neunter Band. Der goldne Spiegel, Singspiele und kleine Dichtungen. 1772–1775. Hg. v. Wilhelm Kurrelmeyer. Berlin 1931.

Sonstige Literatur in alphabetischer Reihenfolge

- ADAM, Wolfgang u.a. (Hg.): Wissenschaft und Systemveränderung.
Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?
Heidelberg 2003.
- ADELUNG, Johann: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart.
Bd. I. Wien 1811.
- ALBERT, Claudia (Hg.): Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller. Kleist.
Hölderlin. Stuttgart/Weimar 1994.
- ALT, Peter André: Schiller. Leben-Werk-Zeit. Eine Biographie. 2 Bände.
München 2000.
- ANSEL, Michael: G. G. Gervinus' Geschichte der poetischen National-Literatur der
Deutschen: Nationbildung auf literaturgeschichtlicher Grundlage. Bern 1990.
- ANZ, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 3. Stuttgart 2007.
- AUROUX, Sylvain u.a. (Hg.): Geschichte der Sprachwissenschaften. 2. Teilband.
Berlin/New York 2001.
- BARBIAN, Jan-Pieter: Literaturpolitik im ‚Dritten Reich‘. Instigationen,
Kompetenzen, Betätigungsfelder. München 1993.
- BARNER, Wilfried (Hg.): Der literarische Barockbegriff. Darmstadt 1975.
- BARNER, Wilfried: Weimarer Klassik und Europäische Romantik: Ein
Perspektivenproblem. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32.
Hg. v. Fritz Martini u.a. Berlin/Boston 1988.
- BERG, Günther u.a. (Hg.): 50 Jahre Siegfried Unseld im Suhrkamp Verlag 1952–2002.
Frankfurt/Main 2002.
- BERGHAHN, Klaus L.: Das Andere der Klassik: Von der „Klassik-Legende“ zur
jüngsten Klassik-Diskussion. In: Goethe Yearbook 6. Hg. von Thomas P.
Saine. Columbia 1992.
- BERGMANN, Rolf (Hg.): Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher
deutscher Texte. Tübingen 1993.
- BEUTLER, Ernst: Essays um Goethe. Bd. 2. Wiesbaden 1947.
- BODEN, Petra: Julius Petersen. Ein Wissenschaftsmanager auf dem Philologenthron.
In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 88. Heidelberg 1994.

- BORDT, Michael: Platon. Freiburg 2004.
- BURGER, Heinz Otto (Hg.): Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Darmstadt 1972.
- BOHNENKAMP, Anne (Hg.): Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit. Für Hendrik Birus zum 16. April 2008. Göttingen 2008.
- BONK, Magdalena: Deutsche Philologie in München. Zur Geschichte des Faches und seiner Vertreter an der Ludwig-Maximilians-Universität vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Berlin 1995.
- BORCHMEYER, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim 1998.
- BORCHMEYER, Dieter: Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst. Berlin 2017.
- BOYLE, Nicholas: Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Bd. I. 1749–1790. Frankfurt/Main 2004.
- BRANDT, Wolfgang: Das Wort ‚Klassiker‘. Eine lexikologische Untersuchung. Wiesbaden 1976.
- BUCHWALD, Reinhard: Schiller. Bd. 1: Der junge Schiller. Bd. 2: Meister- und Wanderjahre. Leipzig 1937.
- BUCHWALD, Reinhard: Das Vermächtnis der deutschen Klassiker. Leipzig 1944.
- BUCHWALD, Reinhard: Das Vermächtnis der deutschen Klassiker. Neue, wesentlich vermehrte Ausgabe. Frankfurt/Main 1962.
- BUCHWALD, Reinhard: Goethezeit und Gegenwart. Die Wirkungen Goethes in der deutschen Geistesgeschichte. Stuttgart 1949
- BUCHWALD, Reinhard: Miterlebte Geschichte. Lebenserinnerungen 1884–1930. Hg. v. Ulrich Herrmann. Köln/Weimar/Wien 1992.
- CHARLIER, Robert / LOTTES, Günther (Hg.): Protagonisten und Prozesse der Herstellung kultureller Identität. Hannover 2009.
- CICERO, Marcus Tullius: Tusculanae Disputationes. I., II., V. With Introduction and Notes by H.C. Nutting. Boston 1909.
- CLAUSSEN, Horst: Beschädigtes Erbe. Beiträge zur Klassikerrezeption in finsterner Zeit. Bonn 1984.
- COETZEE, John M.: Was ist ein Klassiker? Frankfurt/Main 2006.

- COLONNA, Giovanni / DONATI, Mario: Vatikanische Museen. München 1962.
- CONRADY, Carl Otto: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart 1977.
- CURTIUS, Ernst Robert: Deutscher Geist in Gefahr. Stuttgart/Berlin 1932.
- CURTIUS, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.
Bern 41954.
- CYSARZ, Herbert: Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft. Kritik und System.
Halle 1926.
- CYSARZ, Herbert: Klassik / Klassiker. In: Reallexikon der deutschen
Literaturgeschichte. Hg. von Paul Merker und Wolfgang Stammer.
Berlin 1927.
- CYSARZ, Herbert: Zur Geistesgeschichte des Weltkrieges. Die dichterischen
Wandlungen des deutschen Kriegsbildes 1910–1930. Halle 1931.
- CYSARZ, Herbert: Friedrich Schiller. Der Kampf um die Kunst. Jena 1938.
- CYSARZ; Herbert: Das seiende Sein. Geistes- und Gesamtwissenschaftliche
Letztfragen. Wien/Zürich 1948.
- CYSARZ, Herbert: Die fünf Wurzeln der deutschen Klassik. In: Wissenschaftliche
Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und
Sprachwissenschaftliche Reihe 6. Greifswald 1957.
- CYSARZ, Herbert: Klassik / Klassiker. In: Reallexikon der deutschen
Literaturgeschichte. 2. Auflage neu bearbeitet von W. Kohlschmidt
und W. Mohr. Berlin/New York 1958.
- CYSARZ, Herbert: Vielfelderwirtschaft. Ein Werk- und Lebensbericht.
Mit vollständiger Bibliographie von Rudolf Jahn. Bodmann 1976.
- DAINAT, Holger / DANNEBERG, Lutz: Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus.
Tübingen 2003.
- DÉCULTOT, Élisabeth: Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften.
Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jh. In: Stendaler
Winckelmannforschungen Band 2. Ruhpolding/Stendal 2004.
- DETERING, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines
Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen 1994.
- DILTHEY, Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den
Geisteswissenschaften. Eingeleitet von Manfred Riedel. Frankfurt/Main 1981.

- DISSELKAMP, Martin / TESTA, Fausto (Hg.): Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Heidelberg 2017.
- DORN, Theo: Deutsch, nicht dumpf. Ein Leitfaden für aufgeklärte Patrioten. München 2018.
- DÖNIKE, Martin: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806. Berlin/New York 2005.
- DUTT, Carsten (Hg.): Gadammers philosophische Hermeneutik und die Literaturwissenschaft. Marbacher Kolloquium zum 50. Jahrestag der Publikation von *Wahrheit und Methode*. Heidelberg 2012.
- EHRlich, Lothar u.a. (Hg.): Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus. Köln/Weimar/Wien 1999.
- EHRlich, Lothar: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. Unter Mitwirkung von Ingeborg Cleve. Köln/Weimar/Wien 2000.
- EHRlich, Lothar: Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Unter Mitwirkung von Ingeborg Cleve. Köln/Weimar/Wien 2001.
- EICHENAUER, Jürgen / Greve, Clemens (Hg.): Goethe im frühen Insel-Verlag. Frankfurt/Main 2002.
- EISENHAUT, Heidi u.a. (Hg.): Heilkunst und schöne Künste. Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert. Göttingen 2011.
- ELIOT, Thomas S.: Was ist ein Klassiker? Frankfurt/Main 1963.
- ENSBERG, Peter / KOST, Jürgen (Hg.): Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition. Festschrift für Wolfgang Düsing. Würzburg 2003.
- ERNST, Paul: Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus. An die Jugend. München 1918.
- ESPAGNE, Michel (Hg.): Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig 1993.
- EURIPIDES: Iphigenie bei den Taurern. Übersetzt von J.J.C. Donner. Nachwort und Anmerkungen von Hans Strohm. Stuttgart 2007.
- FABIAN, Bernhard / SCHMIDT-BIGGEMANN, Wilhelm (Hg.): Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Bd. I. Nendeln 1978.
- FLASHAR, Hellmut (Hg.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse. Stuttgart 1995.

- FOHRMANN, Jürgen / VOBKAMP, Wilhelm (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar 1994.
- FRANCOIS, Etienne / SCHULZE, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. München 2005.
- FRANZ, Kurz / KOOPMANN, Astrid (Hg.): Von sachlichen Romanzen und fliegenden Klassenzimmern. Literatur lehren – Literatur verstehen. Baltmannsweiler 2010.
- FREISE, Matthias (Hg.): Wertung und Kanon. Heidelberg 2010.
- FRIDRICH, Raimund M.: „Sehnsucht nach dem Verlorenen“. Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption. Bern 2003.
- FRIEDENTHAL-HAASE, Martha (Hg.): Erwachsenenbildung im Kontext. Bad Heilbrunn 1991.
- FUHRMANN, Helmut: Sechs Studien zur Goethe-Rezeption. Würzburg 2002.
- FUHRMANN, Helmut: Literatur, Literaturunterricht und die Idee der Humanität. Würzburg 2007.
- FUHRMANN, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, Longin; Düsseldorf/Zürich 2003.
- GADAMER, Hans-Georg: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Gesammelte Werke. Band 1. Tübingen 1990.
- GEESE, Uwe: Antike als Programm – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. In: H. Beck und P.C. Pol (Hg.): Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik. Frankfurt/Main 1986.
- GERVINUS, Georg Gottfried: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Fünfter Theil. 3. verb. Aufl. Leipzig 1852.
- GILLE, Klaus F.: Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur. Gesammelte Aufsätze zu Goethe und seiner Zeit. Berlin 1998.
- GOETZ, Reinald: Hirn. Frankfurt/Main 1986.
- GRIMM, Reinhold / HERMAND, Jost (Hg.): Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop. Frankfurt/Main 1971.
- GROSSER, Johannes F.: Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland. Hamburg/Genf/Paris 1963.

- GRUMBACH, Ernst: Goethe und die Antike. Berlin 1949.
- GRUNDNER, Klaus-Jürgen: Rezension zu: Herbert Cysarz: Vielfelderwirtschaft.
In: Kritische Blätter. Hg. v. Joachim Günter. Heft 2. 1977.
- HADAMCZIK, Dieter u.a. (Hg.): Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in
der Bundesrepublik Deutschland 1947–1975. Hg. vom Deutschen
Bühnenverein. Köln 1978.
- HAJDU, Marcus: ‚Du hast einen anderen Geist als wir!‘ Die Große Kontroverse um
Thomas Mann 1945–1949. (Diss.) Gießen 2002.
- HALBACH, Kurt: Walther von der Vogelweide und die Dichter von des Minnesangs
Frühling. Suttgart 1927.
- HALBACH, Kurt: Zu Begriff und Wesen der Klassik. In: Festschrift von Paul
Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen 1948.
- HAUPTMANN, Gerhart: Winckelmann. Das Verhängnis. Roman. Hg. v. Frank Thiess.
Gütersloh 1954.
- HEDERICH, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon [...]. Leipzig 1770.
- HEGELE, Wolfgang: Literaturunterricht und literarisches Leben in Deutschland
(1850–1990). Historische Darstellung. Systematische Erklärung.
Würzburg 1996.
- HEINZ, Jutta (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2008.
- HEINZE, Anton: Rom und Latium. Baudenkmäler und Museen. Dritte erweiterte
Auflage. Stuttgart 1997.
- HERDER, Johann Gottfried: Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan u. Carl
Redlich. Berlin 1877ff. Bd. 30. Hg. von Bernhard Suphan. Berlin 1889.
- HERDER, Johann Gottfried: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur
Literatur Bd. 1. Hg. von Regine Otto. Berlin 1985.
- HERDER, Johann Gottfried: Werke in zehn Bänden. Bd. 7.
Hg. v. Hans Dietrich Irscher. Frankfurt/Main 1991.
- HERES, Gerald: Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens
und zur Biographie Winckelmanns. Berlin/Leipzig 1991.
- HERMAND, Jost: Geschichte der Germanistik. Reinbek bei Hamburg 1994.

- HERZOG, Reinhart / KOSELLECK, Reinhart (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. München 1987.
- HILLEBRAND, Joseph: Die Deutsche Nationalliteratur im XVIII. und XIX. Jahrhundert. Bd. 2. Gotha 31875.
- HOLTZHAUER, Helmut (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen. Mit einer Einleitung und einem erläuterndem Register. Leipzig 1969.
- HONNEFELDER, Gottfried (Hg.): Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnungsedition der Bibliothek deutscher Klassiker. Frankfurt/Main 1985.
- HUCH, Ricarda: Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.
- IRRLITZ, Gerd (Hg.): Kant-Handbuch. Leben und Werk. Stuttgart/Weimar 2002.
- JACOBS, Angelika: Empfindliches Gleichgewicht. Zum Antike-Bild in Goethes „Winckelmann und sein Jahrhundert“, in: Goethe-Jahrbuch 2006, hg. v. Werner Frick (u.a.). Göttingen 2006.
- JACOBS, Jürgen: Bildungsroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin/New York 1997.
- JAEGER, Werner (Hg.): Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge. Gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930. Darmstadt 1961.
- JASPERS, Karl: Die Schuldfrage. Heidelberg 1946.
- JASPERS, Karl: Rechenschaft und Ausblick. Reden und Aufsätze. München 1958.
- JASPERS, Karl: Die Schuldfrage. Für Völkermord gibt es keine Verjährung. München 1979.
- JAUB, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt/Main 1982.
- JESKE, Wolfgang (Hg.): Die Bibliographie des Suhrkamp Verlages 1950–2000. Frankfurt/Main 2002.
- JEBING, Benedikt u.a. (Hg.): Metzler Goethe-Lexikon. Personen, Sachen, Begriffe. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar 2004.
- JURGENSEN, Manfred: Deutsche Literaturtheorie der Gegenwart. Georg Lukács, Hans Meyer, Emil Staiger, Fritz Strich. München 1973.

- JUSTI, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3 Bde. Zweite durchgesehene Auflage. Leipzig 1898.
- KADEREIT, Ralf: Karl Jaspers und die Bundesrepublik Deutschland. Politische Gedanken eines Philosophen. Paderborn u.a. 1999.
- KAMPMANN, Elisabeth: Kanon und Verlag. Zur Kanonisierungspraxis des Deutschen Taschenbuch Verlags. Berlin 2011.
- KANT, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. In: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften. Band IV. Berlin 1968.
- KANT, Immanuel: Kritik der Urteilkraft. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main 1974.
- KANZOG, Klaus: Prolegomena. Zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis moderner Klassiker-Editionen. München 1970.
- KASCHNITZ, Marie Luise: Überallnie. Ausgewählte Gedichte 1928–1965. Mit einem Nachwort von Karl Krolow. Frankfurt/Main 1984.
- KÄSTNER, Herbert (Hg.): Die Insel-Bücherei. Bibliographie 1912–1999. Frankfurt/Main, Leipzig 1999.
- KIPPENBERG, Anton: Navigare necesse est: eine Festgabe für Anton Kippenberg zum 22. Mai 1924. Leipzig 1924.
- KOMMERELL, Max: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Berlin 1928.
- KOMMERELL, Max: Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt. Berlin 1929.
- KOSELLECK, Reinhart (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II. Bildungsgüter und Bildungswissen. Stuttgart 1990.
- KNOPF, Sabine: Katharina Kippenberg. ‚Herrin der Insel‘. Markkleeberg 2010.
- KONIETZNY-RÜSSEL, Barbara: Der Medienpraktiker Bertold Brecht. Interviews, Rundfunkgespräche und Gesprächsprotokolle in der Weimarer Republik. Würzburg 2007.
- KÖNIG, Christoph / LÄMMERT, Eberhard (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910–1925. Frankfurt/Main 1993.

- KÖNIG, Christoph / MÜLLER, Hans-Harald / RÖCKE, Werner (Hg.):
Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Portraits. Berlin/New York 2000.
- KÖNIG, Christoph (Hg.): Internationales Germanistenlexikon 1800–1950. Bd. 3.
Berlin/New York 2003.
- KOOPMANN, Helmut (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart 1998.
- KORFF, Hermann August: Die Lebensidee Goethes. Leipzig 1915.
- KORFF, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung
der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 1: Sturm und Drang.
Leipzig 1923.
- KORFF, Hermann August: Das Wesen der klassischen Form. In: Zeitschrift für
Deutschkunde. O.O. 1926.
- KORFF, Hermann August: Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung
der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 2: Klassik. Leipzig 1930.
- KORFF, Hermann August: Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung
der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 3: Frühromantik.
Leipzig 1940.
- KORFF, Hermann August: Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung
der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 4: Hochromantik.
Leipzig 1953.
- KRAUS, Konrad: Winckelmann und Homer. Mit Benutzung der Hamburger
Homer-Ausschreibungen Winckelmanns. Berlin 1935.
- KREBS, Roland (Hg.): Klassiken, Klassizismen, Klassizität. Akten des XI.
Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt
der Kulturen“. Bern 2008.
- KRÜGER, G.T.A.: Des Q. Horatius Flaccus Sämtliche Werke. Für den schulischen
Gebrauch erklärt. Zweiter Teil. Satiren und Episteln. Leipzig 1894.
- KUNZ-SAPONARO, Susanne: Rom und seine Künstler. Darmstadt 2008.
- KUNZE, Max (Hg.): Christoph Martin Wieland und die Antike. Beiträge der
Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 14. Stendal 1986.
- KURZKE, Hermann: Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie.
München 1999.

- LÄMMERT, Eberhard u.a. (Hg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880. Köln 1975.
- LANGE, Viktor: „Weimarer Klassik“: Epochenbezeichnung oder originäre Denkform? In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32. Hg. v. Fritz Martini u.a. Berlin/Boston 1988.
- LATACZ, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen 2003.
- LAUSBERG, Heinrich: Ernst Robert Curtius (1886–1956). Aus dem Nachlass herausgegeben und eingeleitet von Arnold Arens. Stuttgart 1993.
- LECKE, Bodo (Hg.): Dauer im Wechsel? Goethe im Deutschunterricht. Frankfurt/Main 2000.
- LEPPMANN, Wolfgang: Winckelmann: ein Leben für Apoll. Berlin 1996.
- LÖWE, Matthias / STREIM, Gregor (Hg.): Humanismus in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland. Berlin/Boston 2017.
- LÜTZELER, Paul Michael / MCLEON, James E. (Hg.): Goethes Erzählwerk. Stuttgart 2006.
- LÜTZELER, Paul Michael: (Hg.): Hermann Broch und Frank Thiess. Briefwechsel 1929–1938 und 1948–1951. Göttingen 2018.
- LUX, Anna: Räume des Möglichen. Germanistik und Politik in Leipzig, Berlin und Jena (1918–1961). Stuttgart 2014.
- MÁCHA, Karel (Hg.): Die menschliche Individualität. Festschrift zum 85. Geburtstag von Prof. Dr. Herbert Cysarz. München 1981.
- MANN, Golo: Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland. Frankfurt/Main 1986.
- MANN, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Amsterdam 1949.
- MANN, Thomas: Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt/Main 1953.
- MANN, Thomas: Briefe II 1937–1947. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt/Main 1979.
- MANN, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. IX. Reden und Aufsätze I. Stuttgart 1976.

- MANN, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. X. Reden und Aufsätze 2. Stuttgart 1976.
- MANN, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. XI. Reden und Aufsätze 3. Stuttgart 1976.
- MANN, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. XII. Reden und Aufsätze 4. Stuttgart 1976.
- MANN, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. XIII (a). Stuttgart 1976.
- MANN, Thomas: Tagebuch 1944–1946. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt/Main 1986.
- MANN, Thomas: Tagebuch 1946–1948. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt/Main 1989.
- MANN, Thomas: Tagebuch 1949–1950. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt/Main 1991.
- MANN, Thomas: Ein Appell an die Vernunft. Essays Bd. 3, 1926–1933. Hg. v. Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/Main 1994.
- MANN, Thomas: Achtung, Europa. Essays. Bd. 4, 1933–1938. Hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/Main 1995.
- MANN, Thomas: Deutschland und die Deutschen. Essays Bd. 5, 1938–1945. Hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/Main 1996.
- MANN, Thomas: Meine Zeit. Essays Bd. 6, 1945–1955. Hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/Main 1997.
- MANN, Thomas: Lotte in Weimar. Hg. v. Werner Frizen. GKFA Bd. 9.1 Text und Bd. 9.2 Kommentar. Frankfurt/Main 2003.
- MANN, Thomas: Essays VI, 1945–1950. Hg. von Herbert Lehnert. GKFA Bd. 19.1 Texte und Bd. 19.2 Kommentar. Frankfurt/Main 2009.
- MANDELKOW, Karl Robert: Goethe in Deutschland: Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Bd. I: 1773–1918. München 1980.
- MANDELKOW, Karl Robert: Goethe in Deutschland: Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Bd. II: 1919–1982. München 1989.
- MANDELKOW, Karl Robert: Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Klassik- und Romantikkrezeption in Deutschland. Frankfurt/Main 2001.
- MARTENS, Gunter / ZELLER, Hans (Hg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971

- MAX, Frank Rainer / RUHRBERG, Christine (Hg.): Reclams Romanlexikon Bd. 3, 20. Jahrhundert. Stuttgart 1999.
- MAYER, Hans: Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfullingen 1963.
- MEIER, Jörg: Das moderne Buch. Harry Graf Kesslers Ästhetik der Lebenskunst im Spiegel derGroßherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker. 2008.
- MEIXNER, Horst: „Ein Wald von Statuen“. Zur Wirkungsgeschichte des Mannheimer Antikensaals. In: Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie 1769–1803. Ausstellung des Archäologischen Seminars der Universität Mannheim (22.II.–10.I2.1982). Hg. v. Wolfgang Schiering. Mannheim 1984.
- MERTZ, Wolfgang (Hg.): Zutrauliche Teilhabe. Thomas Mann über Goethe. Frankfurt/Main 1999.
- MERSEBURGER, Peter: Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht. München 1998.
- METSCHER, Thomas / MARZAHN, Christian (Hg.): Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Köln/Weimar 1991.
- MICHALZIK, Peter: Unsel. Eine Biographie. München 2002.
- MILCH, Werner (Hg.): Bettine und Marianne. Goethe-Schriften im Artemis Verlag Zürich. Zweites Heft. Zürich 1949.
- MOMMSEN, Katharina: Kein Rettungsmittel als die Liebe. Schillers und Goethes Bündnis im Spiegel ihrer Dichtungen. Göttingen 2010.
- MÖSER, Justus: Osnabrückische Geschichte. Osnabrück 1768.
- MÜLDER-Bach, Inka: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert. München 1998.
- MÜLDER-BACH, Inka: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz *Über Laokoon*. In: Goethezeitportal.
URL:http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelderbach.pdf (Stand: Februar 2019).
- MÜLLER, Dorit: Das Konzept einer ‚Gesamtwissenschaft‘ bei Herbert Cysarz. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 100. Heidelberg 2006.
- MÜLLER, Hans-Harald: Barockforschung. Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte. Darmstadt 1973.

- MÜLLER, Reinhard: Volkmann, Johann Jakob. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Begründet von Wilhelm Kosch, forgef. v. Carl Ludwig Lang. Bd. 26, hg. v. Konrad Feilchenfeldt u. Hubert Herkommer. Zürich/München 1968ff.
- MÜLLER, Urs: Feldkontakte, Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe: Winckelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der Querelle des anciens et des modernes. Leipzig 2005.
- NESTROY, Johann: Komödien 1838–1845. Hg. v. Franz H. Mautner. Frankfurt/Main 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. Frankfurt/Main 2000.
- ÖHLSCHLÄGER, Günther u.a. (Hg.): Leipziger Germanistik. Beiträge zur Fachgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin/Boston 2013.
- OTT, Ulrich: Dichterwerkstatt oder Ehrengrab? Zum Problem der historisch-kritischen Ausgabe. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 33. Hg. v. Fritz Martini u.a. Berlin/Boston 1989.
- PEREL, Christoph: Ernst Beutler. 1886–1960. Frankfurt/Main 1985.
- PETERSEN, Julius: Schiller und der Krieg. In: Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs. Bd. 6. Hg. v. Hans Wahl. Weimar 1941.
- PFOTENHAUER, Helmut (Hg.): Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. In: Bibliothek der Kunstliteratur. Hg. v. Gottfried Boehm und Norbert Miller. Bd. 2. Frankfurt/Main 1995.
- PFOTENHAUER, Helmut (Hg.): Klassik und Klassizismus. In: Bibliothek der Kunstliteratur. Hg. v. Gottfried Boehm und Norbert Mitter. Bd. 3. Frankfurt/Main 1995.
- PHILLIPS, Hugh D.: Between the revolution and the west. A political biography of Maxim M. Litvinov. Boulder/San Francisco/Oxford 1992.
- PINDAR: Oden. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Eugen Dönt. Stuttgart 2007.
- PLATNER, Ernst: Anthropologie für Ärzte und Weltweise. Erster Teil. Mit einem Nachwort von Alexander Kosenina. Hildesheim/Zürich/New York 1998
- PONZI, Mauro (Hg.): Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2010.

- REED, Terence James: Die Geburt der Klassik aus dem Geist der Mündigkeit. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32. Hg. v. Fritz Martini u.a. Berlin/Boston 1988.
- REDER, Ewart: Die Klassiker schlagen zurück: eine kulturdiagnostische Momentaufnahme. In: Weimarer Beiträge 56. Weimar 2010.
- REHM, Walther: Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung. Bern 1951.
- REICHEL, Peter / SCHMID, Harald / STEINBACH, Peter (Hg.): Der Nationalsozialismus. Die zweite Geschichte. Überwindung, Deutung, Erinnerung. München 2009.
- REICH-RANICKI, Marcel: Lauter Verrisse. Mit einem einleitenden Essay. Erweiterte Neuauflage. München 1994.
- REIGL, Martina: Klassikerausgaben der Jahrhundertwende : ein Vergleich anhand der Schillerausgaben des Jahres 1905. Mit einem Geleitwort von Günter Häntzschel. Wiesbaden 1990.
- REINHARDT, Karl: Geistige Überlieferung. Berlin 1942.
- RIEDEL, Manfred: Kunst als „Auslegerin der Natur“. Naturästhetik und Hermeneutik in der klassischen deutschen Dichtung und Philosophie. Köln/Weimar/Wien 2001.
- RIEDEL, Volker: Antikenrezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar 2000.
- RIPPL, Gabriele / WINKO, Simone (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart/Weimar 2013.
- RITTER, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel 1971ff.
- ROBERT, Jörg (Hg.): Würzburger Schiller-Vorträge 2005. Würzburg 2007.
- ROBERT, Jörg: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. Berlin/Boston 2011.
- ROSENBERG, Rainer: Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft. Berlin 2003
- ROSENBERG, Rainer: Die deutschen Germanisten. Ein Versuch über den Habitus. Bielefeld 2009.
- RUPPELT, Georg (Hg.): Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung. Stuttgart 1979.

- SAFRANSKI, Rüdiger: Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München 2004.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin: Causeries du lundi. Paris 1853.
- SARKHOSH, Keyvan: Klassiker, Klassiker – und kein Ende? Eine Bestandsaufnahme aktueller Klassiker-Bücher und Lektüreratgeber auf dem populären Buchmarkt. In: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Heidelberg 2010.
- SARKOWSKI, Heinz / JESKE, Wolfgang: Der Insel Verlag 1899–1999. Die Geschichte des Verlags 1899–1964. Eingeleitet von Siegfried Unseld. Frankfurt/Main 1999.
- SARKOWSKI, Heinz: 100 Jahre Insel Verlag 1899–1999: Begleitbuch zur Ausstellung. Frankfurt/Main 1999.
- SCHADEWALDT, Wolfgang: Goethestudien. Zürich/Stuttgart 1963.
- SCHERER, Wilhelm: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 41887.
- SCHILDT, Axel / SIEGFRIED, Detlef: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart. München 2009.
- SCHLAFFER, Heinz: Essay. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. I. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin/New York 1997.
- SCHLEGEL, August Wilhelm: Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse. In: Athenäum, Bd. II, 1799. Reprint. Darmstadt 1992.
- SCHLEGEL, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (KFSA). Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung. Kritische Neuausgabe. München (u.a.) 1985ff. Hier Bd. 18: Philosophische Lehrjahre 1796–1828. Erster Teil. Hg. von Ernst Behler. München (u.a.) 1963.
- SCHNEIDER, Hermann: Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung. Heidelberg 21943.
- SCHÖFFLING, Klaus: Von Gottfried Honnefelder, alten Texten und gefärbten Ziegen: Klassiker-Verlag: Die ersten Bände sind da. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel N. 6, Frankfurt/Main 1986.

- SCHRADER, Monika: Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, Mendelssohn, Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Hildesheim 2005.
- SCHÜDDEKOPF, Charles (Hg.): Vor den Toren der Wirklichkeit. Deutschland 1946–47 im Spiegel der Nordwestdeutschen Hefte. Berlin/Bonn 1980.
- SCHULZ, Gerhard / DOERING, Sabine: Klassik: Geschichte und Begriff. München 2003.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: Klassik zwischen Kanon und Typologie : Probleme um einen Zentralbegriff der Literaturwissenschaft. In: Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft 29, H. 1. Berlin 1994.
- SCHULZE, Sabine (Hg.): Goethe und die Kunst. Ostfildern 1994.
- SCHULTZ, Franz: Klassik und Romantik der Deutschen. I. Teil. Die Grundlagen der klassisch-romantischen Literatur. Stuttgart 1959.
- SCHUMANN, Klaus: Rezeptionsgeschichte als Zeitgeschichte. Goethe, Schiller, Hölderlin und Heine im literaturgeschichtlichen Kontext des 20. Jahrhunderts. Leipzig 2010.
- SCHÜTT, Julian: Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalismus. Zürich 1996.
- SCHWINGE, Ernst-Richard: Schiller und die griechische Tragödie. In: Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften e.V. Hamburg. Jahrgang 23. 2005. Heft 3. Hamburg 2006.
- SEIDLIN, Oskar: Klassische und moderne Klassiker. Goethe, Brentano, Eichendorff, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann. Göttingen 1972.
- SELBMANN, Rolf: Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Darmstadt 1984.
- SENG, Joachim: Goethe-Enthusiasmus und Bürgersinn: das Freie Deutsche Hochstift. Frankfurter Goethe-Museum 1881–1960. Göttingen 2009.
- SHAKESPEARE, William: Romeo und Julia. In: Shakspeare's dramatische Werke. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Erster Theil. Berlin 1797.
- SIMM, Hans-Joachim (Hg.): Literarische Klassik. Frankfurt/Main 1988.
- STÖLZL, Christoph / ALVARADO, Janet (Hg.): Harry Graf Kessler. Flaneur durch die Moderne. Berlin 2016.

- STÖTZEL, Georg (Hg.): Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des deutschen Germanistentages 1984. Berlin/New York 1985.
- STRABNER, Frank-Uwe: Gegenwart und Gegenwelten im Deutschlandbild Thomas Manns. Frankfurt/Main 2010.
- STRICH, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Zweite vermehrte Auflage. München 1924.
- STRICH, Fritz: Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen. Bern 1947.
- STRICH, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Bern/München ⁴1949.
- ŚWIATŁOWSKI, Zbigniew: Die „Klassikdebatte“ oder von der Zeitlichkeit des „Zeitlosen“. In: Germanica Wratislaviensia 58. Warschau 1984.
- ZLESIAK, Thomas Alexander / FLASHAR, Hellmut: Wolfgang Schadewaldt und die Gräzistik des 20. Jahrhunderts. Hildesheim/Zürich/New York 2005.
- THOMÉ, Horst: Klassiker/Klassik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II. Hg. von Harald Fricke u.a. Berlin/New York 2000.
- UEDING, Gert: Die anderen Klassiker: literarische Porträts aus zwei Jahrhunderten. München 1986.
- UEDING, Gert: Abenteuer im Wirklichen oder Die Gegenwart unserer Klassiker. Stuttgart 2007.
- UHLIG, Ludwig: Schiller und Winckelmann. In: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Folge 8. Berlin/Weimar 1985.
- ULRICH, Justus H.: Klassikerstadt und Nationalsozialismus. Kultur und Politik in Weimar 1933 bis 1945. Michigan 2002.
- UNSELD, Siegfried: Der Autor und sein Verleger. Frankfurt/Main 1978.
- UNSELD, Siegfried: Goethe und seine Verleger. Frankfurt/Main 1991.
- UNSELD, Siegfried: Chronik 1970. Mit den Chroniken Buchmesse 1967, Buchmesse 1968 und der Chronik eines Konflikts 1968. Hg. v. Raimund Fellingner. Bd. I. Berlin 2010.
- VAGET, Hans Rudolf: Unvorgreifliche Anmerkungen zu zwei neuen Goethe-Ausgaben, in: Goethe Yearbook 5. Hg. von Thomas P. Saine. Columbia 1990.

- VAGET, Hans Rudolf: Thomas Mann, der Amerikaner. Frankfurt/Main 2011.
- VERGIL: Aeneis. Hg. v. Johannes Götte. Lateinisch-Deutsch. München 1988.
- VOLLHARDT, Friedrich: Gotthold Ephraim Lessing. Epoche und Werk.
Göttingen 2018.
- VOßKAMP, Wilhelm (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität
europäischer Klassiken. Stuttgart 1993.
- VOßKAMP, Wilhelm: Winckelmann, Johann Joachim. In: Goethe-Handbuch. Hg. v.
Bernd Witte u.a. Bd. 4/2. Personen, Sachen, Begriffe. Hg. v. Hans Dieter
Dahnke und Regine Otto. Stuttgart/Weimar 1998.
- VOßKAMP, Wilhelm (Hg.): Theorie der Klassik. Stuttgart 2009.
- VOßKAMP, Wilhelm: Der Roman des Lebens: die Aktualität der Bildung und ihre
Geschichte im Bildungsroman. Berlin 2009.
- VOßKAMP, Wilhelm: Emblematisierung der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer
Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil. Berlin/Boston 2016.
- WALSER, Martin: Erfahrungen und Leseerfahrungen. Frankfurt/Main 1965.
- WANGENHEIM, Wolfgang von: Der verworfene Stein. Winckelmanns Leben.
Berlin 2005.
- WARNING, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1994.
- WELLEK, René: Geschichte der Literaturkritik 1750–1950. Bd. 2 Das Zeitalter des
Übergangs. Berlin 1977.
- WERNER, Hans-Georg: Literarische „Klassik“ in Deutschland? Thesen zum
Gebrauch eines Terminus. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32.
Hg. v. Fritz Martini u.a. Berlin/Boston 1988.
- WILPERT, Gero von: Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen. Stuttgart 1958.
- WILSON, W. Daniel: Goethe. Männer. Knaben. Berlin 2012.
- WILSON, W. Daniel: Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethesellschaft im
Dritten Reich. München 2018.
- WINNER, Matthias u.a. (Hg.): Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im
Vatikan. Mainz 1998.
- WITTE, Bernd u.a. (Hg.): Goethe-Handbuch in vier Bänden. Stuttgart 1996ff.

- WITTENZWEY, L.: Frauengestalten. Ein historisches Hilfsbuch, gewidmet der Schule und dem Hause. Berlin/Heidelberg 1898.
- WITTKOWSKI, Wolfgang (Hg.): Verlorene Klassik? Ein Symposium. Tübingen 1986.
- WITTMANN, Reinhard: Der Carl Hanser Verlag 1928–2003. Eine Verlagsgeschichte. München 2005.
- WÜNSCHE, Raimund: Der Torso. Ruhm und Rätsel. Ausstellungskatalog der Staatlichen Antikensammlungen und der Glyptothek München in Zusammenarbeit mit den Vatikanischen Museen in Rom. München 1998.
- ZELLER, Bernhard (Hg.): Klassiker in finsternen Zeiten 1933–1945. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. 2 Bde. Stuttgart 1983.
- Zeller, Hans: Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich 1955.
- ZEMAN, Herbert (Hg.): Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. Bd. 102/103, (1998/1999). Wien 2002.

Zitierte Artikel aus Zeitungen:

- CURTIUS, Ernst Robert: Goethe oder Jaspers? In: Wochenzeitung *Die Zeit*, 28. April 1949. Vgl: <https://www.zeit.de/1949/17/goethe-oder-jaspers> (Stand: Februar 2019).
- CURTIUS, Ernst Robert: Goethe, Jaspers, Curtius. Ein Schlußwort in eigener Sache. In: Wochenzeitung *Die Zeit*, 2. Juni 1949. Vgl. <https://www.zeit.de/1949/22/goethe-jaspers-curtius> (Stand: Februar 2019).
- HERMANOWSKI, Georg: Das Goethebild bei Thomas Mann. In: Wochenzeitung *Die Zeit*, 7. Juli 1949. Vgl: <https://www.zeit.de/1949/27/das-goethebild-bei-thomas-mann/komplettansicht> (Stand: Oktober 2018).
- MAREIN, Josef: Thomas Mann: Goethe-Preisträger östlich und westlich. In: Wochenzeitung *Die Zeit*, 23. Juni 1949. <https://www.zeit.de/1949/25/thomas-mann-goethe-preistraeger-oestlich-und-westlich/komplettansicht> (Stand: Oktober 2018).
- MAREIN, Josef: Babylonische Sprachverwirrung. In: Wochenzeitung *Die Zeit*, 14. Juli 1949. Vgl. <https://www.zeit.de/1949/28/babylonische-sprachverwirrung> (Stand: Oktober 2018).

SCHWELIN, Joachim: Zum Tode Litwinows. In: Wochenzeitung *Die Zeit*,
10. Januar 1952. Vgl. <https://www.zeit.de/1952/02/maxim-litwinow>.
(Stand: Oktober 2018).

Archivmaterial:

Dokumente aus dem Siegfried-Unseld-Archiv im Deutschen Literaturarchiv Marbach
werden nach folgenden Siglen zitiert:

SUA/Insel Pressearchiv Schiller.

SUA/Insel/Reinhard Buchwald.

SUA/Insel/Reinhard Buchwald – Insel Verlag 1945–1965.

SUA/Insel/Pressearchiv/Buchwald.