



Die Klassik-Legende. 2nd Wisconsin Workshop 1971

Wisconsin Workshop (2nd : 1970 : Madison, Wis.)
Frankfurt (am Main), Germany: Athenäum-Verlag, 1971

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/SMSFR4PGVAUTQ9D>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

Schriften
zur
Literatur 18

Reinhold Grimm
Jost Hermand

Die
Klassik-Legende

Athenäum



DIE KLASSIK-LEGENDE

V11969/94

SCHRIFTEN ZUR LITERATUR

Herausgegeben von Reinhold Grimm

Band 18

DIE KLASSIK-LEGENDE

Second Wisconsin Workshop

Herausgegeben von

REINHOLD GRIMM
und JOST HERMAND

ATHENÄUM-VERLAG

Alle Rechte vorbehalten

© 1971 by Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt am Main

**Gesamtherstellung: Werk- und Feindruckerei Dr. Alexander Krebs,
Bad Homburg v. d. H. . Hemsbach (Bergstr.)**

Printed in Germany

INHALT

Vorwort	7
Max L. Baeumer Der Begriff ‚klassisch‘ bei Goethe und Schiller	17
Klaus L. Berghahn Von Weimar nach Versailles Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert	50
Peter Boerner Die deutsche Klassik im Urteil des Auslands	79
Wilfried Malsch Die geistesgeschichtliche Legende der deutschen Klassik	108
Walter Hinderer Die regressive Universalideologie Zum Klassikbild der marxistischen Literaturkritik von Franz Mehring bis zu den <i>Weimarer Beiträgen</i>	141
Walter H. Sokel Brechts marxistischer Weg zur Klassik	176
Erich Heller Thomas Mann und das Klassische Betrachtungen über <i>Lotte in Weimar</i>	200
Namenregister	227



VORWORT

ZANGLER: *Was hat Er denn immer mit dem dummen Wort klassisch?*

MELCHIOR: *Ah, das Wort is nit dumm, es wird nur oft dumm angewend't.*

ZANGLER: *Ja, das hör' ich, das muß Er ablegen, ich begreif' nicht, wie man in zwei Minuten 50mal dasselbe Wort repetieren kann.*

MELCHIOR: *Ja, das ist klassisch.*

(Johann Nestroy)

Daß eine Nation auf ihre klassischen Dichter einen besonderen Stolz entwickelt, ist begreiflich, ja rühmenswert. Solche Größen lobt man mit mehr Überzeugung und Be rechtigung als irgendwelche Monarchen oder kriegerischen Heldenstaten. Die Engländer tun es mit Shakespeare, die Spanier mit den Dichtern des *siglo de oro*, die Franzosen mit Corneille, Racine und Molière. Daß die Deutschen diesen Klassikerkult mit besonderer Inbrunst getrieben haben, ist allgemein bekannt. Doch auch das hat seine begreiflichen Gründe. Mußten doch diese Klassiker in vielem das ersetzen, was den Deutschen sonst — als den Vertretern einer ›verspäteten‹ Nation — an kultureller Tradition und nationaler Identität fehlte.

Und so hat denn die Klassik-Legende in diesem Lande einen geradezu kultischen Anstrich. Oft genug, wenn es an wirklich neuen oder eigenen Konzepten mangelte, wurden flugs Goethe und Schiller herbeibemüht, um einen ideologischen Trumpf in der Hand zu haben, der sich schlechterdings kaum überbieten ließ. Daß es dabei zwangsläufig zu den seltsamsten Verzerrungen und Verzeichnungen kam, ist bisher aus Pietät meist bagatellisiert oder verschwiegen worden. Diese Irrwege einer allzu gläubigen Germanistik und allgemeinen Kulturpolitik der verschiedensten Schattie-

rungen einmal gründlich zu dokumentieren, um dadurch an ihrer Überwindung mitzuarbeiten, ist die Absicht der in diesem Bande versammelten Beiträge. Sie alle wurden im Oktober 1970 anlässlich des *Second Wisconsin Workshop* in Madison vorgetragen und zugleich lebhaft diskutiert.

Bei einem so großen und kontroversen Thema konnte es nicht ausbleiben, daß die Spannweite des hier Vorgelegten von feiernder Selbstdarstellung bis zu ätzender Ironie gegenüber der immer noch herrschenden Klassik-Legende reicht. Aber war ein solches Ergebnis nicht von vornherein zu erwarten? Schließlich ist seit hundertfünfzig Jahren den nobelsten Geistern wie den trivialsten Spießern eine geradezu unübersehbare Fülle an Klassik-Vorstellungen eingefallen, die oft nur den Begriff miteinander gemeinsam haben. Da gibt es wellenartig angeordnete Blütezeitentheorien, geistesgeschichtliche Beweihräucherungen, marxistische Dogmatisierungen, chauvinistische Verherrlichungen unter dem Stichwort »Deutsche Bewegung«, komparatistische Klassizismus-Spekulationen, Verklärungen ins Religiöse, geschichtsphilosophische Hypostasierungen, erste Versuche einer dialektischen Aneignung im Sinne Brechts und vieles andere mehr. (Von rassischen oder biologisch-morphologischen Interpretationen ganz zu schweigen.)

Dazu kommen die vielen historischen Wandlungen, die das Klassik-Bild seit dem 19. Jahrhundert durchgemacht hat. Manches wurde hier im Lauf der Zeit förmlich auf den Kopf, sehr wenig auf die Füße gestellt. Vorläufer mauserten sich zu letzten Bewahrern, Bewahrer zu ersten Vorläufern. Aus politisch denkenden Wegbereitern des Bismarck-Reiches wurden nach 1870 plötzlich zeitenthobene Olympier, die sich ausgezeichnet zur politischen Entmündigung des Bildungsbürgertums der wilhelminischen Ära mißbrauchen ließen. Überhaupt verwandelten sich der Idealist Schiller und der Realist Goethe, die hart umkämpften Antipoden der Restaurationsepoke, im späten 19. Jahrhundert mehr und mehr in ein innig verbundenes Dioskurenpaar, das man in Form von Gipsbüsten, umrahmt von de-

korativen Makartsträußen, aufs altdeutsche Vertiko stellte. Als klassisch empfand man um 1900 nur noch das, »was die Todesgöttin bereits geweiht hat«¹. Ganz gleich, wo man dieses Problem auch anpackt, allenthalben stößt man auf eine solche Fülle an gläubig-verzerrten Haltungen, daß man sich eines ironisierenden Lächelns kaum erwehren kann.

Doch sind dies wirklich bloß Verfälschungen, bloß Abweichungen vom kanonischen Bild, so fragte man sich in den Diskussionen, oder liegen dieser irritierenden Ambivalenz nicht viel tiefere Ursachen zugrunde? Wie kommt es, daß man sich von der äußersten Rechten bis zur äußersten Linken mit derselben Gläubigkeit auf ›unsere Klassiker‹ beruft? Muß ein solcher Widerspruch nicht auch im Wesen der deutschen Klassik selber liegen?

Man weiß, daß ein solches Unbehagen schon seit langem besteht. Freilich hat man diese Skrupel bisher vielfach auf rein terminologische Weise zu beschwichtigen versucht. So gibt es seit etwa fünfzig Jahren immer wieder Versuche, den scheinbar allzu engen Begriff der ›Goethe-Schiller-Klassik‹ durch wesentlich weiträumigere Konzepte zu verdrängen. Doch bei diesen Ausweitungen wurde der ohnehin problematische Klassikbegriff meist durch noch abstraktere oder verwaschenere Epochenbezeichnungen ersetzt. Schon die Geistesgeschichte der zwanziger Jahre neigte zu solchen Ausweitungen und sprach vom ›Geist der Goethezeit‹ (Korff) oder von der ›Deutschen Bewegung‹ (Unger, Kluckhohn). Auf marxistischer Seite wird heute gern der gesamte Zeitraum von 1750 bis 1850 als ›klassisch‹ bezeichnet, damit er als das große Jahrhundert jenes progressiven Bürgertums erscheine, dessen edelste Geister, wie es heißt, sich dem Gedanken der aufklärerischen Emanzipation verschworen hatten. Aber auch im

¹ Zit. in Eva D. Becker, ›Klassiker‹ in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen 1780 und 1860. In: *Zur Literatur der Restaurationsepoke. 1815–1848*. Hrsg. von Jost Hermand und Manfred Windfuhr (Stuttgart, 1970), S. 366.

›Westen‹ gibt es solche Stimmen. So hat Friedrich Sengle den Begriff der Klassik zunächst auf Wieland und Grillparzer ausgedehnt und dann ebenfalls vom ›großen Jahrhundert‹ zwischen 1750 und 1850 gesprochen². Andere Germanisten versuchen, den Bereich des Klassischen durch die Hereinnahme Hardenbergs, Hölderlins und der beiden Schlegel über seine Weimarer Grenzen hinaus zu erweitern. Ähnliche Tendenzen zeichnen sich bei der mehr formalistisch eingestellten Literaturkritik ab, die den Begriff ›klassisch‹ — im Sinne von *scriptor classicus* oder *scriptor non proletarius* — im Gegensatz zu ›trivial‹ nach alter humanistischer Tradition als übergeschichtlichen Wertbegriff etablieren beziehungsweise restaurieren möchte. Die Komparatistik, vor allem die außerdeutsche, bemüht sich dagegen, die deutsche Klassik entweder in den älteren Klassizismus oder in die allgemeine westeuropäische Romantik zwischen 1780 und 1830 einzuordnen.

Solchen Ausweitungstendenzen wurde jedoch in der Diskussion immer wieder der Vorschlag entgegengehalten, es doch einmal umgekehrt zu versuchen und den Begriff ›deutsche Klassik‹ nicht weiter, sondern enger, konkreter, spezifischer, historischer zu verstehen. Warum ihn nicht auf die Zeit zwischen 1795 und 1806 beschränken, in der sich Goethe und Schiller zu ihrem höchst exklusiven Dichterbund verbanden? Hierfür wurde der Begriff ›Weimarer Hochklassik‹ oder noch besser — ›Weimarer Hofklassik‹ vorgeschlagen. Denn dies ist genau jene Epoche, in der Goethe und Schiller andere Dichter wie Jean Paul, Herder, Kleist und Hölderlin energisch und ohne Rücksicht auf die Gefahr einer aristokratischen Verengung von sich wiesen. So gesehen, wäre die Weimarer Hofklassik ein höchst formierter Versuch, nach einsamer Höhe und strenger Zucht zu streben, der sich nur an einem Hofe verwirklichen ließ, wo Phänomene wie Einsamkeit, Größe und Distanz zu den

² Friedrich Sengle, *Arbeiten zur deutschen Literatur. 1750—1850* (Stuttgart, 1965), S. 85.

Tugenden eines adligen Lebensstils gehörten. Obendrein vollzieht sich diese fortschreitende Distanzierung vor dem Hintergrund der Französischen Revolution, der Misere der Koalitionskriege, dem Zerfall des alten deutschen Reiches und der napoleonischen Diktatur, was zugleich manches über den ideologischen Stellenwert dieser Klassik aussagt. Interessanterweise liegt darin eine gewisse Ähnlichkeit mit der sogenannten mittelhochdeutschen ›Blütezeit‹, deren Esoterik ebenfalls mit einer Zeit politischer Wirren dialektisch verbunden ist.

Man sollte derlei Widersprüche in Zukunft nicht mehr harmonisieren. Es gehört nun einmal zum Wesen der Weimarer Hofklassik, daß hier zwei hochbedeutende Dichter die Forderung des Tages bewußt ignorieren und sich nach oben flüchten: ins Allgemein-Menschliche, zum Idealisch-Erhabenen, zur Autonomie der Schönheit, um dort in Ideen und poetischen Visionen das Leitbild des wahren Menschentums zu feiern. Daraus erwächst die eigentliche Ambivalenz des klassischen Experiments. Ist das nur eine Flucht oder nicht auch zugleich ein Vorschein auf Zukünftiges? Jedenfalls steckt in diesem Widerspruch ein unleugbarer Ansatz zu mancher späteren Klassik-Legende.

Die Abneigung gegen das Politische läßt sich leicht mit ein paar berühmten Beispielen belegen, in denen das ideologische Selbstverständnis dieser Klassik dezidiert zum Ausdruck kommt. Man kennt Goethes *Venezianische Elegie* mit ihren scharfen Ausfällen gegen die sogenannten ›Freiheitshelden‹. Man kennt auch seine farcenhaften Revolutionskomödien und seinen Aufsatz *Literarischer Sansculottismus* von 1795, wo er im Hinblick auf die jakobinischen Umsturzerwartungen ausdrücklich betont: »Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.« Als strenger Weimaraner hält Goethe konsequent am Partikularismus und an jener obrigkeitlichen Vorstellung fest, wonach sich der gesittete Bürger nicht mit Politik, sondern mit Bildung und Kunst zu beschäftigen habe. Seine gesell-

schaftliche Realität bleibt eindeutig der Hof, für dessen Theater er ein spezifisch höfisch-klassizistisches Programm entwickelt. Das bedeutet nicht, daß Goethe sich servil verhält; ganz im Gegenteil. Sein höchstes Ideal bleibt stets die Autonomie des literarisch geschulten Bildungsaristokraten, der jede bürgerliche Berufspedanterie verächtlich von sich weist und sich ganz auf die Ausbildung seines einsam-großen Ich beschränkt. Er sagt darüber im Oktober 1830 rückblickend zu Eckermann: »Ich habe in meinem Beruf als Schriftsteller nie gefragt: was will die große Masse und wie nütze ich dem Ganzen? Sondern ich habe immer nur dahin getrachtet, mich selbst einsichtiger und besser zu machen, den Gehalt meiner Persönlichkeit zu steigern und dann immer nur auszusprechen, was ich als gut und wahr erkannt hatte.«

Nicht anders steht es mit Schiller. Auch er verzichtet um 1795 auf das Humanitätspathos seines *Don Carlos*, der wie *Iphigenie* und *Nathan* noch Ausdruck der revolutionären Stimmung der achtziger Jahre ist, und tritt den Rückzug ins Ideale an. Was er jetzt schreibt, sind höfisch-kühle Intrigenstücke wie *Wallenstein* und *Maria Stuart*, die man nur in der Atmosphäre des barocken Feudalismus wirklich würdigen kann. Das Bürgerliche und Realistische ist ihm plötzlich viel zu niedrig, um überhaupt als kunstwürdig zu gelten. So heißt es in Schillers berühmt-berüchtigtem Brief an Herder vom 4. November 1795 unmißverständlich: »Es läßt sich, wie ich denke, beweisen, daß unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt ist . . . Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht . . . und auf die strengste Separation sein Bestreben richtet. Daher scheint es mir gerade ein Gewinn für ihn zu sein, daß er seine eigene Welt formiert und durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters bleibt, da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde.«

So verblasen solche Gedanken an sich sind, so hat doch die hier vorgetragene Idee der künstlerischen Autonomie auch ihr Gutes. Sie ist jedenfalls nicht prinzipiell konterrevolutionär. Anstatt zu Reaktionären wie Kotzebue und Iffland abzusinken, verwenden Goethe und Schiller die Selbstzweckidee alles Literarischen manchmal wie eine »Schutzformel, um den Künstler von ministerialer Bevormundung und Repression zu bewahren«³. Ihre Flucht ins Idealisch-Erhabene verrät also nicht nur Opportunismus, sondern ist zugleich ein Versuch, sich von jeder reaktionären Direktive freizuhalten. Daher der ständige Nachdruck auf dem Allgemein-Menschlichen, dem Gesetzmäßig-Organischen oder Idealistisch-Ganzheitlichen, der sich in ihren Werken findet. Immer wieder bemühen sich Goethe und Schiller, inmitten der zerstückelten und politisch zersplitterten Gegenwart wenigstens im Reiche der Kunst die Idee einer freien, gesunden Menschheit zu bewahren und künftigen Geschlechtern als verpflichtendes Vorbild hinzustellen. Am entschiedensten wird diese Autonomie der Kunst in Wilhelm von Humboldts Schrift *Über Hermann und Dorothea* (1799) gepriesen, die zum erstenmal die Summe dieser allgemein-menschlichen, apolitischen ›Klassik‹ zieht und Begriffe wie ›Parteilosigkeit‹ und ›Allgemeinheit‹ zu obersten ästhetischen Kriterien erhebt.

Bei schärferer Erkenntnis dieser Zusammenhänge wird sich die zukünftige Klassik-Forschung vor Aufgaben gestellt sehen, die nur mit einer gewissen Dialektik zu lösen sind. Man sollte klarer unterscheiden zwischen bloßen Formexperimenten (*Braut von Messina*, *Achilleis*), reaktionären Machwerken (*Bürgergeneral*), bewußten Fluchttdenzen ins Idyllische oder Höfisch-Zeremonielle und jenen positiven Elementen, die noch aus aufklärerischen Impulsen stammen und in der ästhetischen Autonomie bereits

³ Hans-Wolf Jäger, *Politische Kategorien in Poetik und Rhetorik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1970), S. 30.

die gesellschaftliche zu antizipieren suchen. Schließlich war manches in dieser Klassik durchaus als Entwurf zur Erprobung einer befreiten Gesellschaft gemeint, was in seiner Vorläufertendenz auch heute noch Gültigkeit hat.

Nur indem wir ihren historischen Stellenwert hinter der allgemeinmenschlichen Maske erkennen, können wir wieder ein undogmatisches Verhältnis zu dieser Klassik gewinnen. Weg also mit jener frommen Geste von rechts und links, die alles und jedes an dieser Weimarer Hofklassik verehrt und damit mumifiziert. Es ist endlich an der Zeit, das Klassische wieder als etwas Historisch-Lebendiges und nicht als etwas Überzeitlich-Totes zu betrachten. Denn nur so lässt sich jener normative Charakter zerstören, der diesem Leitbild so lange angehaftet hat. Nichts gegen seine Größe, aber was hat es nicht alles zugedeckt? Wie lange hat man lediglich von Erlebnislyrik und Bildungsromanen gesprochen und das gesamte frühe 19. Jahrhundert rein als Epigonenzzeit betrachtet? Wie lange hat man jene tapferen Demokraten und Jakobiner belächelt, über die sich Goethe und Schiller in ihren *Xenien* lustig machen?⁴ Wie lange hat man für das Ideal des apolitischen ›Dichterfürsten‹ geschwärmt?⁵ Und wie lange hat man lediglich Exegese getrieben und Ewigkeiten beschworen, statt die Klassiker kritisch auf ihre Brauchbarkeit zu überprüfen, damit sie nicht unter der Patina der Pietät allmählich verrotten? Ein Mann wie Walter Muschg konnte noch vor wenigen Jahren mit Recht behaupten: »Kritische Bücher über Goethe werden seit langem nur von Ausländern und ausgewanderten Deutschen geschrieben⁶.« Ja, Fritz Strich, der Sänger klassischen ›Vollendung‹, hat einmal, 1945, warnend von der »fatalen Wirkung« des unpolitischen Goethe auf das

4 Vgl. Jost Hermand, *Von deutscher Republik. 1775–1795* (Frankfurt/Main, 1968), Bd. 1, S. 21 ff.

5 Eberhard Lämmert, Der Dichterfürst. In: Sonderheft des *Jahrbuchs für Internationale Germanistik* (1971).

6 Walter Muschg, Germanistik? In memoriam Eliza M. Butler. In: *Euphorion* 59 (1965), S. 18.

deutsche Bürgertum gesprochen, das über den Sprüchen des Weisen von Weimar den rebellischen Heinrich Heine vergessen habe⁷.

Solche Bedenken sind durchaus am Platze. Denn schon stehen moderne ›Klassiker‹ wie Brecht, Kafka, Hofmannsthal und Thomas Mann ins Haus, durch die alle diese Probleme eine neue Aktualität bekommen. Hüten wir uns also vor jener ›Einschüchterung durch Klassizität‹, wie Brecht einmal empfiehlt, und werden wir freier im Umgang mit der Vergangenheit. Verfallen wir nicht aufs neue dem deutschen Erbübel des »Literaturpietismus«, der ständig nach »kanonischer Gültigkeit« und »Ewigkeitsgehalten« schürft⁸. In diesem Punkte kann man durchaus von dem ›Klassiker‹ Schiller lernen, der am 21. Januar 1802 an seinen Freund Körner schreibt: »Es ist aber im Charakter der Deutschen, daß ihnen alles gleich fest wird, und daß sie die unendliche Kunst, so wie sie es bei der Reformation mit der Theologie gemacht, gleich in ein Symbolum hinein bannen müssen. 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, heißt Ketzerei, da doch die Kunst über allen Werken ist.«

Fast noch schärfer drückte sich Friedrich Schlegel in seinem Essay über Georg Forster aus, wo es heißt: »Ich möchte das doch zweifelhafte und ominöse Merkmal der Unsterblichkeit am liebsten ganz aus unserem Begriff vom Klassischen entfernt wissen ... Schlechthin unübertreffliche Vorbilder beweisen unübersteigliche Grenzen der Vervollkommnung. In dieser Hinsicht könnte man wohl sagen: der Himmel behüte uns vor ewigen Werken.« Schlegel berührt sich hier eng mit den Aufklärern, die unter

⁷ Fritz Strich, Goethe und Heine. In: *Der Dichter und die Zeit* (Bern, 1947), S. 195.

⁸ Sengle, *Arbeiten*, S. 117.

klassischen Autoren vor allem solche verstanden, »bei denen sich die Vernunft auf einen hohen Grad entwickelt hat«, wie Sulzer 1773 schreibt⁹. Ja, Sauer und Neuhofer stellten 1810 in ihrer *Vorlesung über deutsche Klassiker* die Behauptung auf: »Ein guter klassischer Schriftsteller ist eben dadurch klassisch, daß wir an ihm den zuverlässigsten Schritt- und Höhenmesser der Kultur seines Zeitalters haben.« Solche Fortschrittsgaranten hat man um 1780 einmal ›lebendige Klassiker‹ genannt. Sollten wir inzwischen so reaktionär geworden sein, daß wir dieses Konzept nicht mehr anerkennen können?

Die Herausgeber

⁹ Vgl. Becker, ›Klassiker‹, S. 350 ff.

Max L. Baeumer

DER BEGRIFF »KLASSISCH« BEI GOETHE UND SCHILLER

Was bedeutet »klassisch« und »die Klassik« für Goethe und Schiller im Verhältnis zu ihrem dichterischen Werk, und wie haben sie sich selbst in ihrer Beziehung zum Klassischen verstanden? Diese Fragen sind in der deutschen Literaturwissenschaft oft berührt¹, aber bisher kaum in einer kritischen Auseinandersetzung der Begriffe und Selbstaussagen der beiden Dichter geklärt worden. Zu einer solchen kritischen Klärung seien hier einige grund-sätzliche Gesichtspunkte erörtert.

1 Vgl. Werner Jäger, *Das Problem des Klassischen und die Antike* (Leipzig u. Berlin, 1931). Franz Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, 2 Bde. (Stuttgart, 1936). Kurt Herbert Halbach, *Zu Begriff und Wesen der Klassik* (Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen, 1948). Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. 4. Aufl. (Bern, 1949). Alexander Heussler, *Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur. Studie über zwei literarhistorische Begriffe* (Sprache und Dichtung. Heft 76. Bern, 1952). René Wellek, *Das Wort und der Begriff »Klassizismus« in der Literaturgeschichte*. In: *Schweizer Monatshefte*, Jg. 45 (1965–1966), S. 154–173. Friedrich Sengle, *Klassik im deutschen Drama*. In: Friedrich Sengle, *Arbeiten zur deutschen Literatur. 1750–1850* (Stuttgart, 1965), S. 71–87. Eva D. Becker, »Klassiker in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen 1780 und 1860. In: Zur Literatur der Restaurationsepoke. 1815–1848. Hrsg. von Jost Hermand und Manfred Windfuhr (Stuttgart, 1970), S. 349–370. Im folgenden Text wird unter dem Namen des Autors auf einzelne dieser Untersuchungen Bezug genommen.

Zunächst läßt sich aus literarischen Zeugnissen feststellen, daß der Begriff ›klassisch‹ bereits zur Zeit Goethes und Schillers in all seinen noch heute gültigen Grundbedeutungen gebraucht wurde. Der lateinische Ursprung des Wortes aus *classicus*, »die römischen Bürgerklassen betreffend«, in welche der sechste römische König Servius Tullius die Bürger nach dem Vermögen eingestuft hatte, ist bekannt. Seit Gellius, im 2. Jahrhundert nach Chr., liegt die Doppeldeutung des Wortes ›klassisch‹ fest. Als allgemeines Werturteil bedeutet es »erstklassig«; in seiner besonderen Anwendung auf den *scriptor classicus* bezeichnet es den »nicht proletarisch-niedrigen, sondern vollgültigen Schriftsteller ersten Ranges«. *Classicus assiduusque aliquis scriptor, non proletarius*². Wie die Antike seit dem Mittelalter in der abendländischen Kulturgeschichte allgemein als Vorbild und Maßstab gilt, so wird auch der Begriff des *scriptor classicus* mit dem antiken Schriftsteller überhaupt identisch und zum nachahmenswerten Vorbild und Muster. ›Klassisch‹ wird gleichbedeutend mit ›antik‹³. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bezeichnen daher deutsche, etymologische und Fremdwörterbücher mit dem Wort ›Klassiker‹ einmal die griechischen und römischen Schriftsteller und sodann die erstklassigen Schriftsteller einer Nation⁴. Als vorbildlicher Höhepunkt der Natio-

2 *Classicus* als Bürger der ersten, bevorzugten »Klasse«, Gellius 7, 13, 1; *Classicus assiduusque aliquis scriptor, non proletarius*, Gellius 19, 8, 15.

3 Zur Gleichsetzung von ›klassisch‹ und ›antik‹ vgl. Hans Schulz und Otto Basler, *Deutsches Fremdwörterbuch* (Straßburg und Berlin, 1913), Bd. 1, S. 345—346.

4 Johann Christoph Adelung, *Ueber den deutschen Styl*. 4. Aufl. (Berlin, 1800), Bd. 2, S. 368—373. Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 5. Bearbeitet von Rudolf Hildebrand. (Leipzig, 1873), Sp. 1006—1007. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 20. Aufl. Bearbeitet von Walther Mitzka (Berlin, 1967), S. 374. Ebenso vgl. die vorhergehende Anm. 3: *Deutsches Fremdwörterbuch* von Hans Schulz. Im folgenden werden diese Werke mit dem Namen des Autors im Text zitiert.

nalliteratur wird ›Klassik‹ zur Bezeichnung einer literaturgeschichtlichen Epoche, deren Hochentwicklung in jedem Fall durch ihr besonderes Verhältnis zur Antike charakterisiert ist. So gibt es, interessanterweise aber fast nur im deutschen Sprachgebrauch und nicht nach Ansicht etwa der Italiener oder Engländer selbst, die italienische Klassik von Dante bis Tasso, die spanische Klassik eines Calderón und Cervantes, in England das klassische elisabethanische Zeitalter, die klassische französische Literatur von Corneille bis Racine oder die sogenannte deutsche Klassik der Goethezeit. Die Bedeutung des Adjektivs ›klassisch‹ umschreiben die Wörterbücher entsprechend als »mustergültig, meisterhaft« (Grimm 1006) und als »mustergültig nach den Vorbildern von lat. *classicus* und frz. *classique*« (Kluge 374). Christian Friedrich Schubart und der österreichische Bardendichter Johann Nepomuk Denis sprechen zum Beispiel 1774 und 1777 von den lateinischen und griechischen Dichtern als »Klassikern«.

Nach dem Vorbild der französischen *auteurs classiques* wird der Begriff ›klassisch‹ auch auf nichtantike Dichter ausgedehnt⁵. Es ist beachtenswert, daß mit dem ersten Zeugnis des Wortes ›klassisch‹ in der deutschen Literatur gerade der deutsche Dichter mit dem von der Antike übernommenen Ausdruck als vorbildlich bewertet wird, den man in der späteren Literaturgeschichte den Prototyp des unproduktiven und nur sklavisch nachahmenden ›Klassizismus‹ nennt: Johann Christoph Gottsched. 1748 wird Gottscheds *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst* als »klassisch« gespriesen⁶. Zuerst und vor allem ist es natür-

5 Grimm 1006, Kluge 374.

6 Theodor Wilhelm Danzel berichtet in seinem Buch *Gottsched und seine Zeit* (Leipzig, 1848), S. 230, das Zitat von Wedekind aus dem Erscheinungsjahr 1748 über Gottschecks *Deutsche Sprachkunst*: »Es ist kein Zweifel, daß sie sich klassisch machen werde.« Vgl. auch Grimm 1007 und Kluge 374. Alexander Heussler möchte z. B. den Begriff »Klassizismus« am Werk Gottschecks klären. Er weist zwar darauf

lich das Werk des Dichters, das, an der Antike gemessen, als »mustergültig« bezeichnet wird. So sagt Lessing über Wielands *Agathon* von 1766: »Es ist der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmacke⁷.« In den *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* charakterisiert er 1759 die Dichter klassischer Werbung als »gute Meister von klassischem Ansehen« (13, 103). Für Christian Fürchtegott Gellert gibt es bereits 1769, zwanzig Jahre vor Goethe und Schiller, deutsche Klassiker, wenn er auffordert: »Lies die classischen Schriftsteller unserer Nation⁸.« Gellert gibt keine Namen; aber er kann nur seine aufklärerischen Lehrer und Dichterfreunde Gottsched, Johann Elias Schlegel, Gärtner und Rabener meinen. Dafür nennt Herder 1767, im 18. *Fragment über die neuere Deutsche Litteratur*, Winckelmann, Hagedorn, Moser und Abbt als Beispiele für den »Charakter unserer clässischen Schriftsteller«. In demselben Jahr verlangt Herder einen »deutsche[n] Homer, Aeschylus, Sophokles, der im Deutschen ebenso klassisch ist als jene [die antiken Schriftsteller] in ihrer Sprache«⁹. Aus diesen mehr zufällig gesammelten als systematisch zusammengestellten Zeugnissen des Gottschedkreises, Gellerts, Lessings und Herders ergibt sich die überraschende Tatsache, daß bereits vor Goethe und Schiller, in der Aufklärung und im Sturm und Drang das Selbstverständnis einer an der Antike ausgerichteten, mustergültigen und »klassisch« genannten Nationalliteratur und das Bewußtsein zeitgenössischer »classischer Schriftsteller« allgemein vorhanden war. Nicht erst »im Umkreis Herders«, wie Eva D. Becker in einem gerade

hin, daß das Grundwort »klassisch« aus der Aufklärungszeit stammt, aber daß es gerade auf Gottscheds *Deutsche Sprachkunst* angewendet wurde, verschweigt er (S. 11).

⁷ *Vermischte Sämmliche Schriften*. 30 Bde. Hrsg. von Karl Gotthelf Lessing (Berlin, 1771–1794), Bd. 7, S. 314. Dieselbe erste, unvollständige und unkritische Ausgabe wird im folgenden (nach Grimms *Wörterbuch*) zitiert.

⁸ *Sämtliche Schriften* (Leipzig, 1784), Bd. 5, S. 251.

⁹ *Sämtliche Werke*. 45 Bde. (1805–1820), Bd. 1, S. 73.

erschienenen Aufsatz vage meint, zeigt sich die »historisch-nationale Wortbedeutung« (349) von ›klassisch‹. Die Auffassung und Formulierung von den »classischen Schriftstellern der Nation« und das Bewußtwerden einer klassischen Nationalliteratur entsprechen deutlich den gleichzeitigen Tendenzen — von 1747, 1767 und später — zur Errichtung eines Nationaltheaters, wie es damals von denselben aufgeklärten Kreisen gefordert und gegründet wurde¹⁰. Das bisher kaum beachtete Selbstverständnis einer klassischen Natio alliteratur vor Herder und vor der Zeit der sogenannten ›Deutschen Klassik‹ bedarf noch einer genaueren, systematischen Untersuchung. Eine besondere Note erhält das Wort ›klassisch‹ in der um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufblühenden Ästhetik. Johann George Sulzer schränkt 1771–1774 in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* den Begriff auf diejenigen Schriftsteller einer Nation ein, »bey denen die Vernunft sich auf einen hohen Grad entwickelt« hat. »Clässisch« bezieht sich für ihn vor allem auf die Rhetorik des schönen Stils, auf die »redenden Künste«. Er spricht als erster, oder einer der ersten, von »Clässicität«, als der hochentwickelten »Kultur des Verstandes«, und von »clässischen Schriftstellern für alle Völker«¹¹. Wenn Schiller vierzehn Jahre

¹⁰ Johann Elias Schlegel verlangt schon 1747 in seinen *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* das Nationaltheater. 1767 wird das Hamburger Nationaltheater mit Hilfe von Ekhof und Lessing gegründet und von letzterem in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* kritisch betrachtet. 1776 benennt Kaiser Josef II. das Wiener Burgtheater in Nationaltheater um; drei Jahre später gründet der Kurfürst Karl Theodor mit Hilfe Dalbergs und Ifflands das durch die Aufführung von Schillers Jugenddramen berühmt gewordene Mannheimer Nationaltheater; 1786 wird unter Iffland das Berliner Nationaltheater geschaffen; während das Weimarer Theater Goethes erst nachträglich 1919 in Deutsches Nationaltheater umgenannt wurde.

¹¹ 2. Aufl. (Leipzig, 1792), Bd. 1, S. 475–477. K. H. L. Pöltz, der in seinem *Practischen Handbuch zur statarischen und kurzorischen Lectüre der teutschen Klassiker* schon 1804

später seine Anschauung von der Klassik mit demselben Begriff »Klassizität« als höchsten »Gedankengehalt« und höchste »ästhetische Grazie« ausdrückt, so stimmt er weitgehend mit Sulzers Definition überein. Adelung verbindet 1785 die ästhetische Bedeutung des Klassischen mit dem der Nationalliteratur. Alte und neuere Autoren sind für ihn »nur in so fern klassisch, als sie die Regeln des allgemeinen Schönen mit dem Conventionellen ihrer Nation verbinden« (13). Adelung schränkt den absoluten Maßstab des Klassischen teilweise ein, indem er es durch das »Conventionelle« der jeweiligen Nation relativiert. Wenig später stellen Goethe und die Romantiker, neben dem absoluten Formmaßstab, die Zeitgebundenheit des Klassischen heraus und schränken seinen allgemeingültigen Charakter noch weiter ein¹². 1840 heißt es bereits, man könne »den Schriftstellern, die einem späteren Zeitalter angehören, den Vorzug vor denselben [früheren Klassikern] zugeschenen«¹³.

Bevor wir Goethes und Schillers Aussagen zur Klassik im einzelnen behandeln, müssen wir uns kurz einem speziellen Traktat Herders über die Nachahmung von »Classischen Autoren«, in der dritten Sammlung seiner *Fragmente über die neuere Deutsche Litteratur* von 1767, zuwenden. Herder wünscht sich hier einen Kommentar zu Horaz, in dem dieser »nicht als ein Classischer Autor behandelt, sein

Goethe und Schiller zu »deutschen Klassikern« zählt, beurteilt die nationalen Schriftsteller nach der »Ausbildung und Reife« der Sprache und meint, daß ihre »Klassizität auf der innigsten Verbindung der Korretheit und Schönheit der stylistischen Form beruht« und daß sie »den ehrenvollen Namen klassischer Schriftsteller mit vollem Recht verdienen« (2. Aufl. von 1828, S. 10; zitiert nach Eva D. Becker, S. 351).

12 Vgl. hierzu auch Eva D. Becker, S. 351–354, die als erste auf die relativierende Zeitgebundenheit und Abwertung des Klassischen in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung hinweist.

13 Vgl. Anm. 11: Pölitz, S. 10.

Gedanke langweilig und ungefähr bestimmt, sein Ausdruck abgetrennt vom Gedanken zergliedert und verdolmetschet« wird, sondern »wo man ihn als einen lebenden Dichter betrachtete. [...] Das hieße Horaz erwecken, seine Gedichte in seine Person verwandeln, und [...] den Ausdruck aus dem Gedanken, den Gedanken aus der vorliegenden Sache erklären: und alle drei beleben! [...] So lange man [aber] die Alten als todte Männer behandelt, die als Schulmeister schrieben, damit sie einst in den Eisenharten Händen eines Schulmeisters Classische Autoren würden: so kann man sie freilich ungestört und zum Lobe Classisch Nachahmen!«¹⁴

Schon aus dem vorhergehenden Zitat über einen »deutschen Homer und Sophokles« wurde deutlich, daß es Herder vor allem um eine neue deutsche Dichtersprache geht, die der alten klassischen Sprache ebenbürtig sei. Hier wendet er sich nun gegen die sklavische Nachahmung des sprachlichen Ausdrucks der Alten und setzt ihr seine geniale und das Leben verherrlichende Sturm-und-Drang-Auffassung vom antiken Dichter entgegen. Im nächsten Kapitel wird das Wort »Classisch« für Herder, völlig negativ, zum Inbegriff geistloser Nachahmung und zum Beweggrund für die Unterdrückung des Genies und der nationalen Dichtung in seiner Zeit:

Da dieser der Hauptvortheil und der Hauptzweck war, daß man alles Unclassische vermied, um nicht von den Alten abzuweichen: also entsagte man seiner Eigenheit; man opferte alles auf, das uns den Namen Classisch streitig machen könnte; und ward ein Classischer Nachahmer! — O das verwünschte Wort: Classisch! Es hat uns den Cicero zum Classischen Schulredner; Horaz und Vergil zu Classischen Schulpoeten; Cäsar zum Pedanten, und Livius zum Wortkrämer gemacht. Das Wort: Classisch! ists gewesen, das den Ausdruck vom Gedanken, und den Gedanken von der ihn erzeugenden Gelegenheit gesondert,

¹⁴ Herders Sämmtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 1 (Berlin, 1877), S. 410. Im folgenden unter Seitenangabe im Text zitiert.

das uns gewöhnet hat, nach Horaz Exercitien zu machen, und ihn in seiner Sprache übertreffen zu wollen. Dies Wort wars, das alle wahre Bildung nach den Alten, als nach lebenden Muster, verdrängte, [...] dies Wort hat manches Genie unter einen Schutt von Worten vergraben, seinen Kopf zu einem Chaos von fremden Ausdrücken gemacht, und auf ihn die Last einer todten Sprache, wie einen Mühlstein gewälzet: es hat dem Vaterlande blühende Fruchtbäume entzogen; da stehen sie nun auf fremdem Boden, und trauern mit halbverwelkter Blüthe und sinkenden Blättern: statt daß sie uns Bäume hätten seyn sollen, unter denen ihr Geschlecht wohnen könnte. (4—12)

Herder verkehrt in dieser exorzisierenden Schmährede das Wort »Classisch« zur Parole einer völligen Ablehnung der bisherigen Nachahmung der Antike und drückt in ihm den radikalen Gegensatz zum Originalgenie und zur neuen Nationalliteratur genialer Prägung aus. Indem Herder mit ›klassisch‹ die Schulpoetik und den Regelzwang der Aufklärung bezeichnet, stempelt er den Ausdruck für den Sturm und Drang zu einem verpönten Wort. So kann es nicht verwundern, daß Wort und Begriff des Klassischen beim jungen Goethe und jungen Schiller vollkommen fehlen und erst im Zug einer neuen literarischen Bewegung und Aneignung der Antike in ihrem Vokabular auftauchen. Soweit ich feststellen kann, gebraucht Goethe den Ausdruck 1787 zum erstenmal in den brieflichen Aufzeichnungen seiner *Italienischen Reise*, während Schiller den Begriff ein Jahr später, aber unabhängig von Goethe und in völlig verschiedener Bedeutung, zuerst in einem Brief an Körner verwendet. Mit anderen Worten, beide bedienen sich des Ausdrucks erst zu Beginn der Zeit, die wir die eigentliche Klassik nennen und die im engeren Sinn nur die schaffensreichen Jahre von 1786 bis 1805, von Goethes italienischer Reise bis zu Schillers Tod umfaßt. Das Wort kommt bei beiden Dichtern nicht sehr oft vor. Da es aber von Goethe und Schiller als verdeutlichendes und besonderes Synonym für ihren, jeweils verschiedenen Grundbegriff vollendeter Kunst und Dichtung in dieser Zeit angewendet wird, ist es

möglich, am Gebrauch und Bedeutungszusammenhang des Begriffs ›klassisch‹ und seiner Variationen die wichtigsten Selbstaussagen und das Selbstverständnis der beiden Dichter zum Klassischen aufzuzeigen.

Am 4. April 1787 berichtet Goethe im ursprünglichen Briefteil seines italienischen Reisetagebuches aus Palermo, daß er auf den umständlich über Hannibals Kriegstaten erzählenden Reiseführer einen wunderlichen Eindruck gemacht habe, weil er aus seinem friedlichen Traum der schönsten Frühlingsnatur aufgeschreckt, »das klassische Andenken« an das kriegerische Geschehen »an einer Stelle verschmähte« und weil er aus dem trockenen Flußbett kleine Steine sammelte, um »durch Trümmer sich eine Vorstellung von jenen ewig klassischen Höhen des Erdalters zu verschaffen«¹⁵. In dieser zweifachen, erstmaligen Anwendung gebraucht Goethe »klassisch« im Sinn von »antik«, aber weder auf die Kunst noch auf die Literatur des Altertums bezogen, sondern in Verbindung mit der Lokalität antiker Kriegsgeschichte und mit Geologie. In beiden Fällen spielt das Erlebnis und das Studium des antiken Bodens und der antiken Natur eine Rolle; wie Goethe ja auch in Palermo seine »alte Grille« wieder aufnahm, die »Urpflanze entdecken« zu können, nach deren »Muster« alle Pflanzen »gebildet wären« (11, 266), und wie er mitten in seiner Beschäftigung mit der Antike »allerlei Spekulationen über Farben gemacht« und hier seine eigentliche Farbenlehre begann (566). Im Brief vom 8. Juni 1787 schreibt Goethe aus Rom, daß er »dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und Organisation ganz nah« sei. »Mit diesem Modell [der Urpflanze] und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins Menschliche erfinden, [...] die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und [...] eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf

15 Goethes Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. 11 (1950), S. 233.

Im folgenden beziehen sich Band- und Seitenangaben im Text auf diese Ausgabe.

alles übrige Lebendige anwenden lassen¹⁶.« Goethe empfindet seine romantisierende Naturanschauung als antik und klassisch. Sie ist mit seiner Kunstauffassung durch den nicht minder romantischen Begriff des »Organismus« verbunden.

Im später verfaßten »Bericht« zum Dezember 1787, im *Zweiten Römischen Aufenthalt*, fällt der Ausdruck »klassisch« im Anschluß an Goethes Argumentierung, daß Raffaels Kunst durch die kleinen Räume des Vatikans, die er mit seinen Bildern ausfüllte, keineswegs eingeschränkt sei. Kunst und Natur verbindend heißt es: »Denn wie in dem Organismus der Natur, so tut sich auch in der Kunst innerhalb der genauesten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund.« Goethe fährt fort:

Wie dem aber auch sei, so mag einem jeden die Art und Weise, Kunstwerke aufzunehmen, völlig überlassen bleiben. Mir ward bei diesem Umgang das Gefühl, der Begriff, die Anschauung dessen, was man im höchsten Sinne die Gegenwart des klassischen Bodens nennen dürfte. Ich nenne dies die sinnlich geistige Überzeugung, daß hier das Große war, ist und sein wird. (456)

Mit anderen Worten: Goethe erlebt, begreift und erschaut — man beachte seine romantische Gefühlsterminologie — in der Betrachtung italienischer Renaissancekunstwerke und auf italienischem Boden die Gegenwart der klassischen Lokalität, des klassischen Roms. Aus dieser »sinnlich-geistigen« Erfahrung des »klassischen Bodens« und des klassischen »Hier« ergibt sich ihm das superrelative, für alle Zeiten geltende Maß des Klassischen: das Große, das hier war, ist und sein wird. Die »Vollkommenheit der Lebensäußerung« drückt für Goethe das Klassische in Natur und Kunst aus. Aus dem nächsten Satz, »daß das Größte und Herrlichste [der römischen Kunstwerke] vergehe, liegt in der Natur der Zeit«, und aus vielen anderen

¹⁶ Goethes Briefe (Hamburger Ausgabe), Bd. 2 (1964), S. 60.
Im folgenden wird diese Briefausgabe mit Band- und Seitenzahlen im Text zitiert.

Zeugnissen seines italienischen Aufenthaltes erkennen wir, daß der »klassische Boden« für Goethe das antike, heidnische Rom ist (561–565). Wenn dennoch das vorherige Zitat möglicherweise eine überarbeitete Formulierung des alten Goethe darstellt, so wird die für den Goethe der Italienzeit zutreffende Formulierung »klassischer Boden« und ihre Bedeutung durch den Beginn der *Fünften Römischen Elegie*, die zwischen 1788 und 1790 entstand, volllauf bestätigt. Zugleich ist in diesem frühen Zeugnis der Sinn des Klassischen bedeutend erweitert:

Froh empfind ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;
 Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
 Hier befolg ich den Rat, durchblättere die Werke der Alten
 Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß.
 Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt.

Wieder ist »klassischer Boden« das lokalisierende Metonym für das umfassende, begeisternde Erlebnis von antiker Vergangenheit und lebendiger Gegenwart. Die Aneignung der »Werke der Alten«, Auftrag und Ziel seines Italienaufenthaltes, beglückt ihn von neuem und ist verbunden mit dem freien Genuß der Liebe. Dieselbe »geschäftige Hand«, welche die Werke der Alten durchblättert, so fährt Goethe fort, betastet »des lieblichen Busens Formen« und gleitet »die Hüften hinab« und macht ihn selbst »doppelt beglückt«. »Dann versteh ich den Marmor erst recht; [...] fühle mit sehender Hand«, heißt es weiter im antikisierenden Versmaß elegischer Distichen, aus Hexametern und Pentametern gebildet. Auch die Manier des ›klassischen‹ Versmaßes drückt Goethe unnachahmlich im Bild der »geschäftigen Hand« aus: »Oftmals hab ich auch schon in ihren Armen gedichtet / Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand / Ihr auf den Rücken gezählt.« Die als ›klassisch‹ bezeichnete höhere Einheit von antikisierender, literarischer und kunsthistorischer Beschäftigung, von romantisierenden Naturstudien und von beglückend-freier Liebeserfahrung verwirklicht Goethe, in und unmit-

telbar nach Italien, in seiner dichterischen Produktion dieser Jahre: in den formgebenden und abschließenden Umarbeitungen der *Iphigenie* in fünffüßige Jamben, des *Egmont*, der zweiten Fassung von *Erwin und Elmire*, des *Tasso*, der *Römischen Elegien*, des *Römischen Karneval* und der *Italienischen Reise*; in den neuen Plänen zum *Wilhelm Meister* und *Faust*; sodann in seinen genannten geologischen, urpflanzlichen und Farbenstudien; und nicht zuletzt in seinem, wohl nur im Sinn der *Fünften Römischen Elegie* ›klassischen‹ Konkubinat mit Christiane Vulpius, das nach Ansicht der Goetheforschung in den erotischen Intimitäten der Elegien seinen autobiographischen Niederschlag gefunden hat. *Erotica Romana* lautete der erste Titel der Elegien in Goethes Reinschrift für den Druck. August Wilhelm Schlegel wiederholt ihren klassischen Bezug mit Goethes eigener Metapher, wenn er sagt: »Goethe ist der Hersteller der echten Elegie unter uns. [...] Die seinigen sind auf klassischem Boden entstanden: die Herrlichkeit des alten Rom und die Poesie seiner elegischen Triumvirn spiegelt sich in seinem milderden Geiste¹⁷.« 1798 gebraucht Goethe dieselbe Metapher noch einmal und setzt mit ihr Norm und Ziel seiner kunsterzieherischen Zeitschrift, der *Propyläen*: »Daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen (12, 39).«

Während Goethe Kunst, Literatur, Naturstudien und Liebeserfahrung nach der Antike als dem ›klassischen Boden‹ zu werten und auf ihm zu vereinigen sucht, bedeutet ›klassisch‹ für Schiller, um dieselbe Zeit, die höchste Vollendung der dichterischen Produktion. Im Unterschied zu Goethe spricht er in idealistisch zugespitzter Formulierung von ›Klassizität‹, als dem höchsten Zustand dichterischer Vollkommenheit. Am 20. August 1788 schreibt er an Christian Gottfried Körner:

17 Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801–1802).

Ich lese fast nichts als Homer. Ich habe mir Vossens Übersetzung der Odyssee kommen lassen. [...] Die Iliade lese ich in einer prosaischen Übersetzung [von Stolberg]. In den nächsten 2 Jahren, habe ich mir vorgenommen, lese ich keine moderne Schriftsteller mehr. [...] Keiner tut mir wohl; jeder führt mich von mir selbst ab, und die Alten geben mir jetzt wahre Genüsse. Zugleich bedarf ich ihrer im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfündigkeit, Künstlichkeit und Witzelei, sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfing. Du wirst finden, daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äußerst wohltun — vielleicht Klassizität geben wird. Ich werde sie in guten Übersetzungen studieren — und dann — wenn ich sie fast auswendig weiß, die griechischen Originale lesen. Auf diese Art getraue ich mir, spielend griechische Sprache zu studieren¹⁸.

Die Briefstelle wirft ein bezeichnendes Licht auf Schillers Aneignung der Antike. Neben den beiden großen Gedichten *Die Götter Griechenlands*, die als poetische Figuren einer besseren Welt dem Christentum scharf entgegengesetzt werden, und *Die Künstler*, in denen nach Schiller »die Hauptidee des Ganzen, die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit« ist (1, 225), neben diesen »philosophischen Oden« (Körner) antiker und idealistischer Thematik und neben seinen historischen Veröffentlichungen arbeitet er wochenlang an Übersetzungen der *Phönizierinnen* und der *Iphigenie in Aulis* des Euripides und rezensiert eingehend Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Er studiert die antiken Schriftsteller aus zweiter Hand, aber intensiv, weniger als Goethe des griechischen Gedankengutes und des klassischen Inhalts wegen als vielmehr aus formalen, dichtungstechnischen Gründen, um seinen »eigenen Geschmack zu reinigen«, seinen Stil von verstandestrockner »Künstlichkeit und Witzelei« zu befreien, ihn natürlich

¹⁸ Schillers Briefe in zwei Bänden. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar (Bibliothek Deutscher Klassiker. Weimar, 1968), Bd. 1, S. 197. Im folgenden mit Band- und Seitenzahlen im Text zitiert.

zu gestalten, um sich in der »wahren Simplizität« zu üben und letztlich, um durch »vertraute[n] Umgang mit den Alten« eigene »Klassizität« zu erreichen. Im Brief an Gottfried Körner vom 10. März 1789 nimmt Schiller die Idee seines Freundes auf, aus einer historischen Tat Friedrich II. von Preußen ein episches Gedicht zu schaffen. Schiller möchte die *Ilias* des Homer zum Vorbild nehmen und dabei »alle Forderungen, die man an den epischen Dichter von Seiten der Form macht, haarscharf erfüllen«. Er fährt wörtlich fort: »Man ist einmal so eigensinnig (und vielleicht hat man nicht Unrecht), einem Kunstwerk Classizität abzusprechen, wenn seine Gattung nicht aufs Bestimmteste entschieden ist¹⁹.« Die Aneignung und Beschäftigung mit den Werken der griechischen Antike und die uneingeschränkte Tendenz, sie als formales Vorbild eigener Dichtung anzuerkennen, wird aus zahlreichen Briefstellen Schillers bis zum Jahr 1795, dem ersten Jahr der Freundschaft mit Goethe sehr deutlich sichtbar.

Schillers Auffassung vom Klassischen drückt sich in den beiden für ihn wichtigen Begriffen der »Simplizität«, der Einfachheit des Geschmacks, und der »Klassizität«, der formvollendeten dichterischen Größe, aus. Natürlich steht hinter den beiden Ausdrücken Winckelmanns Maxime von der »edlen Einfalt und stillen Größe« der griechischen Kunst, zu der wiederum die pseudolonginische Schrift *Vom Erhabenen* (*Περὶ ὕψους*) aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert, in der Übersetzung Boileaus von 1674, Pate stand. Boileau setzt, wie Winckelmann »Einfalt« und »Größe«, *simplicité* und *sublimité* gleich²⁰. Ob Schiller

¹⁹ Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. Hrsg. von Ludwig Geiger. Bd. 2 (Stuttgart, 1895), S. 40.

²⁰ Boileau, *Traité du Sublime et du Merveilleux dans le Discours, traduit du Grec du Longin* (1674), Bd. 1, S. 183–184; »N'y ayant rien quelquefois de plus sublime que le simple même [...] Que tout y est dit sans exagération et avec beaucoup de simplicité, puisque c'est cette simplicité même qui en fait la sublimité.«

den Begriff »Simplizität« von Boileau übernommen hat, ist nicht erwiesen. Jedenfalls spielt diese Simplizität als vorbildliche Eigenschaft des griechischen Künstlers und des naiven Dichters in seinen theoretischen Schriften eine wesentliche Rolle. Den seltener gebrauchten Ausdruck »Klassizität« ästhetisch-formaler Bedeutung kann er, wie bereits ausgeführt, von Sulzer geborgt haben. Mit Vorliebe teilt Schiller Leser, Künstler und Dichter in »Klassen« ein. Vor allem sieht er naive und sentimentalische Dichter als idealisch entgegengesetzte »Klassen«. In den *Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände* von 1793 geht es ihm um die »Klassifikation der ästhetischen Prädikate«, möglicherweise im Anschluß an Kants Unterscheidung von »Klassen« ästhetischer Urteile und Gegenstände²¹. Seine Ansichten über »Simplicität« und »Klassizität« des Dichters hat Schiller in seiner dichtungstheoretischen Abhandlung und Rezension *Über Bürgers Gedichte* von 1791 gründlicher dargelegt. Vom lyrischen Dichter und Volksdichter verlangt er einen sittlich und ästhetisch »veredelnden Einfluß«, »mit idealisierender Kunst [...] ein Muster für das Jahrhundert« aufzustellen, es zur »reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern« und »durch die Größe seiner Kunst« den »ungeheuern Abstand« zwischen »der Fassungskraft des großen Haufens« und dem »Beifall der gebildeten Klasse« aufzuheben (972–973). »Glückliche Wahl des Stoffs und höchste Simplizität in Behandlung desselben« sei das ganze Geheimnis, um diese schwierige

21 Immanuel Kant, *Werke in zehn Bänden*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel (Darmstadt, 1968), Bd. 8: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, S. 355. Im folgenden mit Band- und Seitenzahlen im Text zitiert. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert (Hanser Ausgabe) Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*. 2. Aufl. (München 1960), S. 546. Im folgenden mit Seitenangaben im Text zitiert. Zu »Klasse« in Schillers *Theoretischen Schriften* vgl. S. 559, 717, 740, 749, 757, 768 (fünfmal), 769, 932, 943, 973, 976, 985, 1010.

Aufgabe zu meistern. »Selbst die erhabenste Philosophie des Lebens würde ein solcher Dichter in die einfachen Gefühle der Natur auflösen« (974). Die Bürgerschen Gedichte aber ließen diesen »milden, sich immer gleichen, immer hellen, männlichen Geist vermissen, der, eingeweih in die Mysterien des Schönen, Edeln und Wahren, zu dem Volke bildend herniedersteigt« (976). »Eine der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung, Veredlung, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen« (979). In seinen Erläuterungen zu Gedanken aus Kants *Kritik der Urteilskraft* bemerkt Schiller, vermutlich im folgenden Jahr, zum Begriff der Schönheit: »Daher besteht alle Veredlung der Kunst in der Simplizität« (1033). Und weiter: »Die Basis aller Schönheit ist Simplizität« (1037). Abschließend fordert Schiller von Bürger, »sich mit immer gleicher ästhetischer und sittlicher Grazie, mit männlicher Würde, mit Gedankengehalt, mit hoher und stiller Größe zu gatten und so die höchste Krone der Klassizität zu erringen« (985).

In diesen hochgeschwellten und so schnell abgenutzten idealistischen Formulierungen erkennen wir den Einfluß Kants und Winckelmanns und bereits die Hauptgedanken der späteren Schriften *Über Anmut und Würde*, *Über das Erhabene*, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Alle sittlich-ästhetischen Forderungen faßt Schiller zusammen in dem superlativen Ausdruck »Klassizität«. Den Begriff »klassisch« gebraucht er zum erstenmal in seiner Rezension *Über Matthiessons Gedichte* von 1794, in jenen Augusttagen, da er sich Goethe nähert und im ersten Brief ihrer beginnenden Freundschaft den »Gang dessen [Goethes] Geistes« schildert, wie er »so still und rein auf den Dingen ruht«. Auch diese Rezension ist eine grundsätzliche Abhandlung über die Dichtung. Auch hier ist »die Simplizität« der »wahre Gehalt« (1008), der Dichter ein »Jünger der wahren Schönheit«, von dem es heißt:

Ein vertrauter Umgang mit der Natur und mit klassischen Mustern hat seinen Geist genährt, seinen Geschmack gereinigt,

seine sittliche Grazie bewahrt; eine geläuterte heitere Menschlichkeit beseelt seine Dichtungen, und rein, wie sie auf der spiegelnden Fläche des Wassers liegen, malen sich die schönen Naturbilder in der ruhigen Klarheit seines Geistes (1010).

Es ist erstaunlich, wie es immer wieder, bis in den einzelnen Wortlaut, dieselben Phrasen Winckelmannscher Prägung sind, mit denen Schiller das Klassische ausdrückt²². Eigentlich findet sich zwar in keinem Zitat die erwartete Gleichstellung von »klassisch« und »Klassizität« mit »antik«, »römisch«, »griechisch« oder »den Alten« direkt ausgesprochen. In der frühesten Briefstelle von 1788 hieß es lediglich, »daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äußerst wohltun — vielleicht Klassizität geben wird«. Unser letztes Zitat besagt nur, daß der ideale Dichter »mit klassischen Mustern« seinen »Geist genährt« hat. In keinem Fall haben wir, wie bei Goethe, eine klare Identität von »klassisch« und »antik«. Wenn wir jedoch den allgemeinen Zeitgebrauch des Wortes ›klassisch‹ berücksichtigen, wenn wir bemerken, wie Schiller gleichzeitig in Zusammenarbeit mit Goethe antike Schriftsteller als Vorbild studiert und übersetzt, wie er seine eigenen Dramen und die Werke anderer an griechischen Schriftstellern mißt und wie er, nicht zuletzt, seine Ideale des Wahren, Schönen und Guten, der Anmut und Würde und des Erhabenen zuerst immer in der griechischen Welt sucht und findet, so ergibt sich als Maßstab seiner »Klassizität« doch nur die Antike. Ohne die Übereinstimmung von »klassisch« und »antik« wäre außerdem Schillers Formulierung »klassische Muster« — mit »klassisch« gleich »musterhaft« — eine ausgesprochene

22 Dennoch ist die Auffassung vom »klassischen« Schönheitsideal in diesen Jahren nicht einheitlich. Für Wilhelm Heinze z. B. ist in seinem *Ardinghelo-Roman* von 1787, im bewußten Gegensatz zu Winckelmann, »das Klassische überall [...] das gedrängt Volle« und nicht »die Stille der eigentlichste Zustand der Schönheit«, sondern »das Meer [...] im Sturm«, »das hohe Leben« und »schnelle Bewegung«. Vgl. *Ardinghelo und die glückseligen Inseln* (Insel-Verlag o. J., [1952]), S. 165—166.

Tautologie. Auch von Kant her, dessen *Kritik der Urteilskraft* Schiller seiner Dichtungsästhetik zugrunde legt, muß ihm die Identität von ›klassisch-musterhaft‹ und ›klassisch-antik‹ geläufig gewesen sein. Kant bemerkt im Abschnitt *Von der Methode der Deduktion der Geschmacksurteile*, »daß man die Werke der Alten mit Recht zu Mustern anpreiset, und die Verfasser derselben klassisch nennen, gleich einem gewissen Adel unter Schriftstellern, der dem Volke durch seinen Vorgang Gesetze gibt« (8, 376). Im gleichen Sinn sagt Schiller 1795 in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*, daß die Griechen uns nicht nur durch ihre »Simplizität« beschämen, die unserem Zeitalter fremd ist, sondern daß sie »zugleich unsre Nebenbuhler, ja oft unsre Muster« sind (582). »Die Erscheinung der griechischen Menschheit war unstreitig ein Maximum, das auf dieser Stufe weder verharren noch höher steigen konnte«, heißt es in der gleichen Schrift (586).

Schiller erkennt die Vorbildlichkeit und Mustergültigkeit des Griechischen an, jedoch nicht ohne gewisse Einschränkungen. Fortfahrend meint er, die Griechen hätten keinen höheren Grad der Ausbildung erreichen können, ohne, wie wir, die Totalität ihres Wesens aufzugeben und die Wahrheit auf den getrennten Bahnen der Vernunft und der Empfindung zu verfolgen (586). Wenn der moderne Künstler den Stoff zwar von der Gegenwart, aber die Form von der edleren griechischen Zeit nehme, werde er als Freund der Wahrheit und Schönheit seinem Jahrhundert die Richtung zum Guten geben (593–595). Vorbild und Beweis für die Möglichkeit einer solchen ästhetisch-moralischen Erziehung durch den an der Antike gebildeten Künstler und Dichter glaubte Schiller vorübergehend, d. h. vor und zu Beginn seiner Weimarer Freundschaft, in Goethe gefunden zu haben. 1789 schreibt er über ihn in seiner Rezension *Über die Iphigenie auf Tauris*: »In griechischer Form, deren er sich ganz zu bemächtigen gewußt hat, die er bis zur höchsten Verwechslung erreicht hat, entwickelt er hier die

ganze schöpferische Kraft seines Geistes und läßt seine Muster in ihrer eignen Manier hinter sich zurücke« (943). Indem der Dichter formal das antike Muster erreicht, übertrifft er, nach Schiller, durch seinen modernen, oder wie im Fall von Goethes *Iphigenie*, durch seinen humanitär-modernisierten Inhalt, die antike Vorlage. Aber bereits am 21. Januar 1802, in einem Brief an Körner, gibt Schiller die klassisch-antike Einschätzung der *Iphigenie* auf: »Sie [Goethes *Iphigenie*] ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie ist ganz nur sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen spezifiziert, geht ihr ab« (2, 278). Schiller fügt hinzu, auch Goethe habe »schon längst zweideutig davon gesprochen«. Zwei Tage vorher, am 19. Januar 1802, hatte Goethe in einem Brief an Schiller die *Iphigenie* ein »Wagestück«, ein »gräzisierendes Schauspiel« und »verteufelt human« genannt (2, 428). Solche und andere Bemerkungen lassen erkennen, daß bereits zu Lebzeiten Schillers das antik-klassische Selbstbewußtsein der beiden Dichterfreunde seinen absoluten Maßstab verlor.

Jedoch steht der Beginn der Freundschaft mit Goethe für Schiller ganz und eindeutig unter dem Gesichtspunkt der Idealisierung durch die griechische Antike. In jenem Brief vom 23. August 1794, der den Anfang ihrer gemeinsamen Zeit setzte, preist er Goethe als den »Deutschen«, dessen »griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde« und dem keine andere Wahl blieb, als in seiner »Imagination«, »gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären« (1, 385). Höchst gnädiglich akzeptiert Goethe schon vier Tage später diese nordische Gebärfunktion des griechischen Geistes und nennt Schillers Brief die »mit freundschaftlicher Hand« gezogene »Summe meiner Existenz« (2, 181). Hier kann man, wenn man will, von einem geradezu überheblichen ›klassischen Selbstverständnis‹ Goethes sprechen. Gegen

Ende des Briefes läßt Schiller erkennen, daß er Goethe als den »intuitiven Geist« ansieht, der von der Mannigfaltigkeit der Erfahrung ausgeht, und sich selbst als den »spekulativen Geist«, der von der Einheit des rationalen Gesetzes seinen Ausgang nimmt. »Genialisch« werden nach Schiller beide Dichter, indem sie sich auf halbem Weg begegnen und indem der intuitive das einheitliche Gesetz und der speulative die mannigfaltige Erfahrung sucht. Unter diesem Aspekt gegenseitiger Vollendung formuliert Schiller das Ideal ihrer ›klassischen‹ Freundschaft. In der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1795–96 interpretiert er dieselbe Unterscheidung als allgemeine Typen der Dichtung und Dichter, von denen die »naiven«, wie Goethe, mit der Natur eng verbunden sind und die Wirklichkeit nachzuahmen suchen, während die »sentimentalischen«, wie er selbst, die in der Moderne verlorengegangene Einheit mit der Natur und die Darstellung des Ideals erstreben. Da die antike Dichtung für ihn naiv war und Goethe ebenfalls die Vorzüge eines naiven Dichters aufweist, konnte Schiller ihn in jenem lobhudlerischen Brief des Freundschaftsantrages als »griechischen Geist in dieser nordischen Schöpfung« bezeichnen und bedeutete für ihn die Freundschaft und Zusammenarbeit mit Goethe den Weg zur Vollendung, zur »Klassizität«. Andererseits empfand sich Goethe selbst seit seiner italienischen Reise in jeder Weise seiner Existenz auf »klassischem Boden« und nahm Schillers übertriebene Beurteilung als Verkörperung des »griechischen Geistes« ohne weiteres an. »Wahrheit und Simplizität« der Natur (699), »ungeteilte sinnliche Einheit« und »ein harmonierendes Ganzes« (716) sind, nach Schiller, die Vorzüge des Naiven, wie es sich in der antiken Dichtung darstellt. Im Erstdruck seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* in den *Horen*, und nur hier, versucht er, die wahre und edle »Simplizität« des Naiven mit dem hohen und idealen »Gedankengehalt des Sentimentalischen« zum »höchste[n] Gipfel aller Kunst« zu vereinen (1161). »Höchste Krone der Klassizität«

hatte Schiller dieselbe Vereinigung in seiner Rezension von Bürgers *Gedichten* genannt. Hier aber hat er den Ausdruck »Klassizität« von 1788 und 1791 abgelegt, wie er auch das Wort »klassisch« jetzt nur mehr einmal, und zum letztenmal, für »klassische Werke« im Sinn von antiker Literatur gebraucht (740). »Individualität mit einem Wort ist der Charakter des Alten«, fährt Schiller in besagtem Erstdruck *Über naive und sentimentalische Dichtung* fort, »und Idealität [ist] die Stärke des modernen« (1161). Die Vereinigung dieser beiden Qualitäten ist »als der höchste Gipfel aller Kunst zu betrachten« und nach Ansicht von »Sachverständigen« [Winckelmann und Goethe] »in Rücksicht auf bildende Kunst, von den Antiken gewissermaßen geleistet [...], indem hier wirklich das Individuum ideal sei und das Ideal in einem Individuum erscheine« (1161–1162). In der Dichtung sei dieser Gipfel, »das vollkommenste Werk [...] der Form nach [und] auch dem Inhalte nach« noch keineswegs erreicht, ein Werk, das »nicht bloß ein wahres und schönes Ganze, sondern auch das möglichst reiche Ganze sei« (1162). Schiller hat diese hochgeschraubte Forderung nach dem höchst vollkommenen, dem ›klassischen‹ Werk im Zweitdruck von 1800 weggelassen. Schon während des ersten Druckes bemerkt er im Brief an Humboldt vom 26. 10. 1795, »daß diese Annäherung an den griechischen Geist, die doch nie Erreichung wird, immer etwas von jener ›modernen Realität‹ nimmt [...]. Und nun fragt sich, sollte der moderne Dichter nicht recht haben, lieber auf seinem, ihm ausschließend eigenen Gebiet sich einheimisch und vollkommen zu machen, als in einem fremden, wo ihm die Welt, seine Sprache und seine Kultur selbst ewig widersteht« (2,55)? Schiller hat nie recht an das klassisch-antike Ideal als solches geglaubt. »Klassizität« bedeutete für ihn immer die ihm eigene höchste Vollkommenheit und, um die Terminologie seiner ästhetischen Schriften und Briefe zu gebrauchen, die eigene »Veredelung« zur »Idealität«, gemesen am »fremden Geist« (so an Humboldt am 17. 2. 1803)

und Maßstab der griechischen Form. Schon am 26. Juli 1800 schrieb er an Johann Wilhelm Süvern, daß er zwar dessen »unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie« teile; aber, so fährt Schiller fort, »das lebendige Produkt einer individuellen, bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maßstab und Muster aufdringen, hieße, die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher töten als beleben« (2, 224).

Abgesehen von der ersten allgemeinen Formulierung des klassischen Ideals von 1787 und 1788, bei Goethe als umfassende Natur-, Liebes- und Kunstanschauung, bei Schiller als höchste dichterische Vollkommenheit, ist die Anwendung des klassisch-antiken Maßstabes auf ihr eigenes und gegenseitiges dichterisches Schaffen bei beiden Dichtern nur auf einige formale Gesichtspunkte beschränkt. »Bloß durch seine reine poetische Form« fühlt sich Schiller durch Goethes *Hermann und Dorothea* in »eine göttliche Dichterwelt« geführt, während der *Wilhelm Meister* ihn »aus der wirklichen Welt nicht ganz herausläßt« (Briefe 2, 154). Sein eigenes, nie fertiggestelltes Malteserdrama will er »nach der strengsten griechischen Form« versuchen (254). Die *Braut von Messina* qualifiziert er als »einen Schritt näher zur antiken [äschyleischen] Tragödie« (307). Wenn er beim *Wilhelm Tell* keine antiken Formaspekte ansetzen kann, so versteigt sich Schiller zu der Ansicht, dieses Schauspiel habe »einen so treuherzigen herodotischen, ja fast homerischen Geist« (308). Goethe möchte die epischen und tragischen Kriterien der *Ilias* und des Sophokles auf *Hermann und Dorothea* angewendet wissen (Briefe 2, 318–320) und seine Umarbeitungen am *Faust* an »Homerischen Gesängen« gemessen sehen (343). An den Chören von Schillers *Braut von Messina* demonstriert er gleich alle vier Epochen der griechischen Tragödie des Äschylus, der republikanischen Zeit, des Sophokles und des Euripides (453–454). In derselben Form »Homerischer Gesänge«, in der er *Hermann und Dorothea* ausführte, will er die *Ilias* mit einem Gedicht über den »Tod des Achills«

fortsetzen (369). Zu diesem nie fertiggestellten Unternehmen bekennt er in einem anderen Brief an Schiller: »So muß ich den Alten auch darinne folgen worin sie getadelt werden, ja ich muß mir zu eigen machen, was mir selbst nicht behagt« (344). Drei Tage später nennt er seine Absicht »ein schwer ja fast unmöglich scheinendes Unternehmen« und einen möglichen »frommen Wahn«. Aber »selbst die klare Einsicht von Unerreichbarkeit eines hohen Vorbildes gewährt schon einen unaussprechlichen Genuß«, zu einer Zeit (1798), »da man von allerlei Seiten so manches Sonderbare [über die alten Meisterstücke] hören muß« (345–346). Sowohl bei Schiller als auch bei Goethe äußern sich noch während ihrer gemeinsamen Zeit sogenannter hoher, klassischer Dichtung in mehrfachen Zeugnissen Resignation, Einschränkungen und Zweifel an ihren nach antiken Formidealen ausgerichteten literarischen Werken. Beruft sich Goethe auf die ablehnende Einstellung der Zeit, so hebt Schiller den »ganz heterogenen« Charakter der Zeit zum klassisch-antiken »Maßstab und Muster« hervor. Schillers und Goethes Auffassung vom Klassischen lässt sich überhaupt nur aus ihrer Einstellung zur Zeit und den Zeitgenossen verstehen.

Als in den Julitägen des Jahres 1789 der Aufstand der unterdrückten Volksmassen in Paris unter der Parole Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit im Sturm auf die Bastille seinen ersten glorreichen Höhepunkt erreichte, empfand Goethe sich »auf klassischem Boden begeistert«, »täglich mit neuem Genuss«, wie er so schön sagte, »die Werke der Alten« durchblätternd und »die Nächte hindurch« »des Hexameters Maß« der Geliebten »auf den Rücken« zählend; während Schiller zur gleichen Zeit und nach seinen eigenen Worten im »vertrauten Umgang mit den Alten« seinen ästhetischen »Geschmack reinigte« und höchste »Klassizität« der Form erstrebte²³. Goethe ist der einzige

23 Vgl. auch Jost Hermand, *Von deutscher Republik. 1775 bis 1795*. 2 Bde. (sammlung insel 41/1 u. 2. Frankfurt, 1968), insbesondere Bd. 1, S. 21–22.

deutsche Dichter, der weder offiziell noch in seinen zahlreichen Briefen von der beginnenden Französischen Revolution auch nur Notiz nimmt, und Schiller ist ihm bald in dieser ablehnenden Haltung gefolgt. Dagegen begrüßen Herder, Wieland, die Stolbergs, Hölderlin, die Romantiker, Jean Paul, eine Zeitlang sogar der alte Klopstock und sein Kreis, begeistert den Aufbruch der Freiheit und Humanität durch die junge Revolution. Als in den Pariser Schreckenstagen von 1794 die deutsche Dichterwelt mit Entrüstung und Abscheu dieselben Ideale der Menschlichkeit im Blut der Guillotine erstickt sah, feierte Schiller die Geburt des »griechischen Geistes« in Goethe und die Darstellung des naiven und sentimentalischen Dichterideals in ihrer klassischen Freundschaft, und zog sich Goethe in ein fünfjähriges Studium der antiken Schriftsteller zurück. Für Goethe und Schiller bedeutete ihre Weimarer Dichtergemeinschaft eine Flucht in die ideale Formenwelt der Antike, eine Flucht vor der politischen Wirklichkeit der Zeit. So kündigt Schiller 1794 ihre gemeinsame Zeitschrift *Die Horen* mit den Worten an: »Mitten in diesem politischen Tumult soll sie für Musen und Charitinnen einen engen vertraulichen Zirkel schließen«, indem »über das Lieblingsthema des Tages«, den »allverfolgenden Dämon der Staatskritik«, »ein strenges Stillschweigen« auferlegt und dem dringenden Bedürfnis entsprochen wird, »durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was *rein menschlich* und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, [...] die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen«. Das Programm dieser beiden Klassiker will zeitlos idealistisch, ästhetisch und bewußt unpolitisch sein. Ja, noch mehr: Im Jahr 1795, da unter dem Druck der französischen Revolutionsheere die politische Umgestaltung des alten Europa beginnt, entwickelt Goethe im ersten Jahrgang der *Horen* seine Auffassung vom klassischen Autor und Nationalschriftsteller aus dem Gegensatz zur politischen Erneuerung durch die Französische Revolution und stellt jenen ungeheuren Satz

auf, der jedem Gedanken einer nationalen deutschen Klassik unter Berufung auf ihn den Boden entzieht: »Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten²⁴.«

Diese antiklassische These stellt Goethe in seinem Aufsatz *Literarischer Sansculottismus* auf. Der Titel und Spottname für den proletarischen französischen Revolutionär bezeichnet zugleich die Gegnerschaft, die mit einer »rohen Zudringlichkeit« das »Bessere [der *Horen*] zu verdrängen« sucht. Zu der im *Berlinischen Archiv* gegen die *Horen* behaupteten »Armseligkeit der Deutschen an vortrefflich klassisch prosaischen Werken« sagt Goethe im einzelnen:

Wir sind überzeugt, daß kein deutscher Autor sich selbst für klassisch hält, und daß die Forderungen eines jeden an sich selbst strenger sind als die verworrenen Prätensionen eines Thersiten, der gegen eine ehrwürdige Gesellschaft aufsteht, die keineswegs verlangt, daß man ihre Bemühungen unbedingt bewundere, die aber erwarten kann, daß man sie zu schätzen wisse. [...]

Wer mit den Worten, deren er sich im Sprechen oder Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für eine unerlässliche Pflicht hält, wird die Ausdrücke: *klassischer Autor*, *klassisches Werk* höchst selten gebrauchen. (12, 240)

Hier ist nicht mehr von antiker Klassik die Rede, sondern von mustergültiger Nationalliteratur, wie sie in der Aufklärung und von Herder bereits gefordert wurde. »Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor?« fährt Goethe fort. Auf seine Frage stellt er fest, daß dem zeitgenössischen deutschen Schriftsteller alle Voraussetzungen zum »klassischen Nationalautor« fehlen: die Einheit und der hohe Kulturgrad der Nation, der Nationalgeist der Landsleute, aus dem der Dichter schafft, und mehr oder weniger vollkommene literarische Vorbilder (240–241).

24 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12. Erste Aufl. (1953), S. 241. Im folgenden mit Band- und Seitenzahlen im Text zitiert.

Nur Wieland gilt als ein solches Vorbild, aus dessen literarischem Werk »die ganze Lehre des Geschmacks« entwickelt werden könne. Die deutsche Nation sei durch ihre geographische Lage beeinigt und in ihrer politischen zerstückelt, meint Goethe und fügt dann den besagten Satz hinzu, daß er die Umwälzungen nicht wünschen wolle, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten. Jene Umwälzungen aber sind die geographische Neuordnung Deutschlands, die Aufhebung der kleinen Fürstentümer und die Herbeiführung der politischen Einheit, wie sie die freiheitlichen Geister, die deutschen Jakobiner und die jungen republikanischen Schriftsteller der Zeit im Anschluß an die Französische Revolution forderten. Es ist Goethe klar, daß diese politischen Umwälzungen die Voraussetzungen zu einer deutschen Klassik schaffen würden, die Einheit und den Geist einer nationalen Kultur. Dennoch spricht er sich gegen sie aus, besonders in den *Venezianischen Epigrammen* von 1790: »Frankreichs traurig Geschick, die Großen mögen's bedenken! Aber bedenken fürwahr sollen es Kleine noch mehr« (Nr. 53).

»Jene Menschen sind toll, [...] / Die wir in Frankreich laut hören auf Straßen und Markt« (Nr. 57). »Lange haben die Großen der Franzen Sprache gesprochen, / [...] Nun lallt alles Volk entzückt die Sprache der Franken« (Nr. 58). »Alle Freiheitsapostel, sie waren mir immer zuwider« (Nr. 50). Für Schiller sind die Träger der Französischen Revolution »elende Schindersknechte«, und er selbst trägt sich 1792 mit der Absicht, eine Streitschrift zur Unterstützung des französischen Königtums zu verfassen²⁵. Aber auch aus innerer Notwendigkeit müssen Goethe und Schiller die Schaffung der politischen Voraussetzungen für eine klassische Nationalliteratur in Deutschland ablehnen. Beide hängen in ihrer wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und beruflichen Existenz, als Hofdichter

25 Schillers Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. Bd. 12, Teil 2 (Stuttgart und Berlin), S. 360.

und Staatsbeamte im Sold und Adel eines der kleinsten Fürstentümer, auf Gedeih und Verderben von der Beibehaltung der kleinstaatlichen Zustände und von der politischen Zerrissenheit Deutschlands ab. Im »Lobgedicht« (34 b) der *Venezianischen Epigramme* (vgl. den Brief an Karl August vom 10. Mai des Revolutionsjahres 1789) mit dem Auftakt »Klein ist unter den Fürsten Germaniens freilich der meine« bestätigt Goethe Wort für Wort seine Abhängigkeit und Ergebenheit gegenüber dem Weimarer Großherzog. Goethe und Schiller Jahrzehnte später als Vorgespann zu einer nationalen Reichsgründung mit den Absichten und Zielen einer klassischen Nationalliteratur zu verbinden, ist ebenso falsch, wie sie in ihren sozialen und politischen Anschauungen nach Gesichtspunkten des 19. Jahrhunderts oder heutigen Maßstäben einzuschätzen und ihnen ihr reaktionäres Verhalten und ihre bewußte politische Uninteressiertheit vorzuwerfen. Aus derselben historischen Bedingtheit müssen wir Goethes These verstehen und herausstellen: Lieber keine deutsche Klassik als eine Änderung der politischen Zustände.

Goethe hat weder zuvor noch später den Begriff des Klassischen jemals mit dem der Nationalliteratur verbunden. Für ihn ist ›klassisch‹ auch weiterhin gleichbedeutend mit ›antik‹ und gilt in gleicher Weise von der Kunst wie von der Literatur der Alten. So setzt er 1798 in der Einleitung zu seiner kurzlebigen Kunstzeitschrift *Propyläen* die Norm für seine theoretisch-geschichtlichen und kunsterzieherischen Absichten mit dem bereits zitierten Satz: »Er [der symbolische Titel der *Propyläen*, des Eingangstors zur Akropolis in Athen²⁶] stehe uns zur Erinnerung, daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen« (12, 39). Auch jetzt noch ist ›klassischer Boden‹, wie zur Zeit der *Italienischen Reise*, das bevorzugte Kli-

26 Nach dem Vorbild der Propyläen von Athen war, zehn Jahre vor Goethes *Propyläen*, das Brandenburger Tor in Berlin von Langhans errichtet worden; vgl. Goethes Werke, Bd. 12, S. 581 (Anmerkungen. *Schriften zur Kunst*).)

schee Goethes, das den festen und beispielhaften Grund des Altertums, hier ausschließlich der griechischen Antike, ausdrücken soll. In seiner Winckelmannschrift von 1805 versucht Goethe, seine klassisch-antike Kunstanschauung weiter zu propagieren, indem er Winckelmann als geschichtliche Gestalt und Zeugen für sein eigenes Idealbild der griechischen Antike aufruft. Der Ausdruck »klassisch« kommt im Winckelmannaufsatz nicht vor; wohl aber tritt hier zum erstenmal der gegenromantische und bewußt heidnische Zug der spätgoetheschen Auffassung des Klassischen hervor. 1813–1816 behauptet Goethe in seinem Aufsatz *Shakespeare verglichen mit den Alten und Neusten*, daß in der Dichterpersönlichkeit des großen Briten die Gegensätze »Antik-Modern, Naiv-Sentimental, Heidnisch-Christlich, Heldenhaft-Romantisch, Real-Ideal« auf »überschwengliche Weise« miteinander verbunden seien (291). In seinen Studien von 1817 zum Aufsatz *Einwirkung der neueren Philosophie* (1820 veröffentlicht) sieht er Schillers »ersten Grund zur ganz neuen Ästhetik« in dessen Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in der Unterscheidung »hellenisch und romantisch« als Synonyme »reeller oder ideeller Behandlung« der Dichtkunst ausgedrückt (13, 29)²⁷. *Antik und Modern* lautet der Titel eines Aufsatzes Goethes in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* von 1818, in dem er, wie Winckelmann, vom wahren Künstler verlangt, daß er »fühlt, denkt, handelt [...] wie ein Griech« (12, 17). Konservative und moderne Richtungen in der zeitgenössischen italienischen Literatur beschreibt Goethe 1820 in einem gleichbetitelten Aufsatz als *Klassiker und Romantiker in Italien sich heftig bekämpfend*, wobei »klassisch« das »antike Herkommen« und »romantisch« die »lebendige Gegenwart« und »manches Abstruse« der gegenwärtigen Zeit bedeuten sollen. Den zeitgenössischen italienischen Dichter Alessandro

²⁷ Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 13: *Naturwissenschaftliche Schriften*. 1. Aufl. (1955), S. 29.

Manzoni nennt Goethe »klassisch«, weil in seiner Dichtung »männlicher Ernst und Klarheit stets zusammen walten«²⁸. So meint »klassisch« nicht nur einen aus der Antike abgezogenen Maßstab ästhetischer Größe und Mustergültigkeit im Sinn Winckelmanns, sondern schließt auch die entsprechende distanzierende Geisteshaltung des Dichters selbst ein. »Ovid blieb auch klassisch im Exil: er sucht sein Unglück nicht in sich, sondern in seiner Entfernung von der Hauptstadt der Welt«, formuliert Goethe in einem Aphorismus seiner *Maximen und Reflexionen* (12, 487).

Zwei verschiedene, sich eigentlich widersprechende Tendenzen kennzeichnen die Auffassung des älteren Goethe vom Klassischen. Einerseits drückt Goethe mit diesem Begriff den abwertenden Gegensatz zum Modernen und Romantischen aus. Die »Symboliker«, zu denen er vor allem Georg Friedrich Creuzer mit seinem Buch *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* rechnet, nennt er »Antiklassiker«, die »in Kunst und Altertum [...] nichts Gutes gestiftet« haben (*Briefe* 4, 189). »Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke«. Und: »Das Romantische ist schon in seinen Abgrund verlaufen; das Gräßlichste der neuern Produktionen ist kaum noch gesunkener zu denken.« So urteilt Goethe in *Maximen und Reflexionen* (12, 487) über die neuere zeitgenössische Literatur. Ebenso sagt er am 2. April 1829 zu Eckermann: »Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig« (721). In der Hochwertung des Nibelungenepos aber folgt Goethe dem romantischen Zug der Zeit und der romantischen Verherrlichung der mittelalterlichen Dichtung. Diese Feststellung führt uns zur zweiten Besonderheit der späteren Anschauung Goethes vom Klassischen. Denn anderer-

²⁸ Goethes *Sämtliche Werke*. Jubiläumsausgabe. Bd. 37: *Schriften zur Literatur*. 2. Teil. *Klassiker und Romantiker in Italien*, S. 118—125. *Il Conte de Carmagnola*. Tragedia di Alessandro Manzoni (Milano, 1820), S. 170.

seits will Goethe, wieder in unbeabsichtigter Übereinstimmung mit den Romantikern, das Klassische mit dem Romantischen vereinigen. Wie er 1816 die Verbindung der beiden Gegensätze als die geniale Leistung Shakespeares gepriesen hatte, so erstrebt er selbst jetzt die Vereinigung des Klassischen und Romantischen als die Vollendung seines eigenen dichterischen Werkes in den beiden Hauptteilen von *Faust II*, in seiner *Klassisch-romantischen Phantasmagorie* der *Helena* von 1827 und in der *Klassischen Walpurgisnacht*²⁹ von 1830. Auch in diesen Titeln und Schöpfungen Goethes bedeutet »klassisch« soviel wie »antik«. Die »Walpurgisnacht«, das Hexenfest auf dem Blocksberg, und das künstliche Trugbild, die Illusion der »Phantasmagorie«, bezeichnen den romantischen Anteil. Die beiden *Faust*-Zwischenspiele werden gewöhnlich ausgelegt als Vereinigung von nordisch-germanischer Natur und griechischem Geist oder als Verbindung von deutschem Rittertum und antiker Frauenschönheit, ähnlich wie die von Goethe selbst als »klassisch« bezeichnete Gleichsetzung der Nibelungen und des Homer. Wesentlicher sind aber Goethes eigene Aussagen. Wenn der »christliche« Mephistopheles nichts von der heidnisch-klassischen Walpurgisnacht versteht, belehrt ihn Homunculus: »Romantische Gespenster kennt ihr nur allein; / Ein echt Gespenst, auch klassisch hat's zu sein« (6946–6947). »Waldquellen, Schwäne [und] nackte Schönen« (6933) machen nach den erklärenden Worten des Homunculus die »klassische Wal-

29 Historische, mythologische und geographische Einzelheiten zur *Klassischen Walpurgisnacht* hat Goethe u. a. aus Benjamin Hederichs *Gründlichem mythologischem Lexikon* (zuerst 1724) in Johann Joachim Schwabes verbesserter Ausgabe (Leipzig, 1770) entnommen, ebenso aus Edward Dodwells Buch *A Classical and Topographical Tour through Greece* (1819) in der Übersetzung *Klassische und topographische Reise durch Griechenland* (1821) von F. K. L. Sickler.

purgisnacht« aus, während die Liebesverbindung Fausts mit der »viel bewunderten und viel gescholtenen« Helena (8488) den Inhalt des »klassisch-romantischen« Trugbildes des Helena-Aktes darstellt. Auch hier hat das Klassische für Goethe dieselbe moralisch-ungebundene, liebesromantische Bedeutung in ästhetisch-antikisierender Verbrämung wie vierzig Jahre zuvor in seiner Definition des Klassischen in der *Fünften Römischen Elegie*. Goethe ist in Wirklichkeit, wenn wir seinen eigenen Erklärungen und dichterischen Zeugnissen folgen, viel romantischer, als es bisher der Germanistik innerhalb Deutschlands recht war. Was Goethe selbst in seinem Leben und Werk als ›klassisch‹ bezeichnet, ist für ihn im Inhalt zumeist freie Liebes- und Naturromantik. Klassisch-gemäßigt und veredelt ist vor allem die künstlerische Form, sind die mythologischen Bilder; und so erscheint auch das antike Versmaß, in das die pikanten Erlebnisse gekleidet werden. Zugleich aber bedeutet das Helena-Zwischenspiel für Goethe die bewußte Verbindung von Klassischem und Romantischem, die »Schlichtung eines Streits« der literarischen Geister seiner Zeit, wie er an Carl Friedrich Zelter schreibt (*Briefe 4, 193*). Noch deutlicher heißt es im Brief an Carl Ludwig Iken vom 27. September 1827 über die *Helena*: »Ich zweifelte niemals, daß die Leser, für die ich eigentlich schrieb, den Hauptsinn dieser Darstellung sogleich fassen würden. Es ist Zeit, daß der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne« (249). Hier übernimmt Goethe eine grundsätzliche Forderung der Frühromantiker, die Friedrich Schlegel dreißig Jahre vorher mehrfach aufgestellt hatte und im Zusammenhang mit dem *Wilhelm Meister* in Goethe vollendet sah: »Diese große Combination eröffnete eine ganz neue endlose Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu sein scheint, die Harmonie des Klassischen und des Romantischen.« Schlegel fährt fort: »Goethe hat sich [...] zu einer Höhe der Kunst heraufgearbeitet, welche zum erstenmal, die ganze Poesie der Alten und Modernen um-

faßt, und den Keim eines ewigen Fortschreitens enthält³⁰.« Wenn Goethe aber am 21. März 1830 zu Eckermann sagt: »Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie [...] ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen«, so müssen wir diese durch das hohe Alter oder eine gewisse Überheblichkeit gefälschte Aussage zugunsten Schlegels korrigieren. Dagegen dürfen wir die Fortsetzung von Goethes Zitat nach Eckermann übernehmen: »Er [Schiller] bewies mir, daß ich selber wider Willen romantisch sei und meine Iphigenie, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei als man vielleicht glauben möchte. Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so daß sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat und nun jedermann von Klassizismus und Romantizismus redet³¹.« Auch für Goethe sind die Begriffe ›klassisch‹ und ›Klassizismus‹, im Gegensatz zum Gebrauch der späteren Zeit, identisch. Sie sind in den Tagen des alten Goethe zu vieldeutigen Klischees im Streit literarischer Meinungen und Wertungen geworden. Weder für Schiller noch für Goethe haben sie aber jemals etwas mit dem späteren Begriff einer ›deutschen Klassik‹ zu tun gehabt. Das Wort ›Klassik‹ selbst kommt bei ihnen noch nicht vor. Für Goethe und Schiller bedeutet ›klassisch‹ gerade das Gegenteil von ›deutsch‹ und ›national‹. »Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft. Beide gehören wie alles hohe Gute der ganzen Welt an«, sagt Goethe in den

30 *Athenäum*. 3 Bde. (München, 1924), Bd. 2, S. 179—181. Vgl. ebenfalls Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von O. Walzel. (Berlin, 1890), S. 170: Am 27. 2. 1794 an seinen Bruder: »Das Problem unsrer Poesie scheint mir die Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken; wenn ich hinzusetze, daß Goethe der erste einer ganz neuen Kunstperiode, einen Anfang gemacht hat, sich diesem Ziele zu nähern, so wirst Du mich wohl verstehen.«

31 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Wiesbaden, 1955), S. 379—380.

Maximen und Reflexionen (12, 487). Durch die national-deutsche Brille gesehen, müßte Goethes und Schillers Klassikbegriff »reaktionär« bezeichnet werden. An jenem Ausspruch kann nicht herumgedeutet werden: »Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.«

Klaus L. Berghahn

VON WEIMAR NACH VERSAILLES

Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert

Mitte des ersten Buches von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* erkennt der Held seine »Bestimmung zum Theater«, und er sieht sich schon als »trefflichen Schauspieler«, ja als »Schöpfer eines künftigen Nationaltheaters, nach dem er so vielfältig hatte seufzen hören«¹. Als Goethe dies niederschrieb, vernahm man das Seufzen bereits seit rund fünfzig Jahren. Mit J. E. Schlegel hatte es 1747 begonnen. In seinen *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* wünschte er den Deutschen ein Theater, das ihrer nationalen Eigenart entspräche. Im bürgerlichen Hamburg schien sich die Idee eines von den Launen fürstlicher Mäzene unabhängigen Nationaltheaters 1767 zu erfüllen. Aber nach nicht einmal zwei Jahren war »der süße Traum schon wieder verschwunden«. In seinem Epilog nennt der Hamburger Dramaturg das Experiment »einen gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind«². Aus diesem Satz spricht Resignation und die Einsicht, daß es noch nicht möglich sei, die Einigung der Deutschen durch ein Theaterzentrum vorzubereiten. Denn das dürfte doch wohl der Kern der Nationaltheateridee sein: durch einen kulturellen Mittelpunkt und mit Hilfe bürgerlicher Stückeschreiber ein Nationalbewußtsein zu entwickeln, das eine natio-

1 *Goethes Werke*, hg. v. E. Trunz (Hamburg, *1959), Bd. VII, S. 35.

2 Gotthold Ephraim Lessing, *Gesammelte Werke*, hg. v. P. Rilla (Berlin, *1968), Bd. VI, S. 509.

nale Einigung nach sich zieht. So jedenfalls sah es der junge Schiller, der in seinem Schaubühnenaufsatz Lessings Satz umkehrt: »Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation³.« Nun legten sich die Bühnen in Mannheim, Wien und Berlin zwar den stolzen Titel eines Deutschen Nationaltheaters zu, und die ausländische Überfremdung des deutschen Theaters wurde bis zum Ende des 18. Jahrhunderts durch eine eigene Nationalliteratur eingeschränkt; dennoch blieb das Konzept, durch große Kulturleistungen die Nation zu einen, im kleinstaatlichen Deutschland der Duodezfürsten eine Utopie. Solche Utopien haben bekanntlich ein zähes Nachleben.

Als sich die patriotischen Hoffnungen nach den Befreiungskriegen nicht erfüllten, als der Wiener Kongreß den mitteleuropäischen Status quo noch einmal zementierte und durch ein restauratives Regime und repressive Organe überwachen ließ, nahmen einige Gelehrte wieder Zuflucht zu der Idee, durch ein kulturpolitisches Konzept die nationale Einigung vorzubereiten. Sie träumten nicht mehr davon, daß sich die politische Wirklichkeit des zerstückelten Deutschland durch ein Nationaltheater und entsprechende Kunstleistungen verändern lasse. Inzwischen aber besaß Deutschland eine Nationalliteratur, der man schon das stolze Wort »Classizität« zusprach⁴. Dieser jüngsten Blütezeit der deutschen Literatur bedienten sich die politisierenden Geschichtsschreiber, um ihren nationalen Einiungswünschen Ausdruck zu geben. Sie gingen dabei von der ebenso einfachen wie wirksamen These aus, daß ein Volk, dessen Kulturleistungen von aller Welt bewundert

³ Schillers Werke, *Nationalausgabe* (Weimar, 1943 ff.), Bd. XX, S. 99.

⁴ K. H. L. Pöltz demonstriert in seinem *Practischen Handbuch zur statarischen und kurzorischen Lectüre der deutschen Klassiker* (?1828) den »Reichtum unsers Volkes an wahren Classikern«, indem er hundert deutsche Dichter aufzählt, die fast alle dem 18. Jahrhundert angehören.

wurden, nicht länger zerstückelt und politisch machtlos bleiben dürfe. Die große Kulturepoche der Goethezeit, als abgeschlossene und unüberbietbare Blütezeit deutschen Geistes interpretiert, könne — so meinte man — nur dann einen Sinn für die Gegenwart haben, wenn man sie nationalpolitisch funktionalisiere.

Wie sich aus dem nationalen Wunschdenken einer jungen historischen Wissenschaft der Begriff ›Deutsche Klassik‹ entwickelte und welche Folgen dies für die Literaturgeschichtsschreibung hatte, davon soll nun ausführlicher die Rede sein. Es ist die Geschichte eines politisierten Kulturbegriffs, den wir heute unkritisch als literarischen Epochabegriff verwenden, ohne zu bedenken, wie es zu diesem nationalen Mythos kam. Das kann freilich nur an einigen ausgewählten Stationen demonstriert werden. Wie vielfältig die Entstehungsgeschichte dieses Begriffs ist und wie viele Literaturgeschichten eigentlich berücksichtigt werden müßten, hat Eva Becker in einer mehr wortgeschichtlichen Studie dargestellt⁵. Mir geht es mehr um die zeitgeschichtlichen Voraussetzungen und Tendenzen, die zur Entstehung der Klassiklegende im 19. Jahrhundert führten. Dabei wird manches notwendig These bleiben und Widerspruch herausfordern.

Es empfiehlt sich, den Überblick mit dem Nationalliteraturkonzept A. W. Schlegels und mit der Zerstörung des Goethe-Mythos durch die Jungdeutschen zu beginnen. Das dient nicht nur der historischen Kontinuität, sondern macht auch darauf aufmerksam, wie kontrovers die Auseinandersetzung um Goethe und Schiller damals noch war. Es gab für die Dichtertheoretiker der Romantik und des Jungen Deutschland bestenfalls Ansätze zu einem Klassikverständnis. Ansonsten beweisen ihre Ausführungen zur Dichtung um 1800, wie sehr man sich bemühte, den eigenen

⁵ Eva D. Becker, ›Klassiker‹ in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen 1780 und 1860. In: *Zur Literatur der Restaurationsepoke 1815–1848*, hg. v. Jost Hermand und Manfred Windfuhr (Stuttgart, 1970), S. 349 ff.

weltanschaulichen, ästhetischen und literarischen Standort gegenüber der voraufgegangenen Dichtergeneration abzutrennen.

In der Einleitung seiner Berliner Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst* gibt A. W. Schlegel 1802 eine ausführliche »Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustands der deutschen Literatur«. Darin konstatiert er gleich zu Beginn, es komme ihm vor, »als hätten wir noch gar keine Literatur, sondern wären höchstens auf dem Punkt, eine zu bekommen«⁶. Und noch schärfer formuliert er diese Ansicht am Ende des Überblicks: »Was die Poesie betrifft, so habe ich schon öfter geäußert, daß ich das meiste, was die Deutschen in der letzten Periode verehrt haben, für durchaus null halte⁷.« Die Ablehnung der Aufklärung, harte Urteile über Wieland und Jean Paul, das Verkennen Schillers haben teils persönliche Gründe, teils lassen sie sich aus dem Selbstverständnis der romantischen Schule verstehen. Wichtiger als solche Einseitigkeiten erscheint in unserem Zusammenhang Schlegels Konzept einer vorbildlichen Nationalliteratur. Er versteht darunter einen »Vorrat von Werken, die sich zu einer Art von System untereinander vervollständigen, worin eine Nation die hervorstechendsten Anschauungen ihrer Welt, ihres Lebens niedergelegt findet, die sich ihr für jede Neigung ihrer Phantasie, für jedes geistige Bedürfnis so befriedigend bewährt haben, daß sie nach Menschenaltern, nach Jahrhunderten mit immer neuer Liebe zu ihnen zurückkehrt«⁸. Das wäre eine recht brauchbare Definition einer nationalen Klassik, aber diesen Idealzustand hat die deutsche Literatur nach Schlegel noch nicht erreicht. Dazu fehlte es an einem »Zentrum der Kunst und des Geschmacks«, in dem mehrere

6 A. W. Schlegel, Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustands der deutschen Literatur. In: A. W. Schlegel, *Geschichte der klassischen Literatur*, hg. v. E. Lohner (Stuttgart, 1964), S. 22.

7 Ebd., S. 84.

8 Ebd., S. 23.

Theater miteinander rivalisieren und in dem sich das Vortreffliche mit Hilfe eines kunstgeübten Publikums durchsetzt⁹. Es gab in Deutschland keinen politischen Mittelpunkt und demzufolge auch keinen kulturellen, der »die Bildung der ganzen Nation« hätte repräsentieren können.

Welche Stadt ließ sich schon mit Paris vergleichen? Das 6 000-Seelen-Dorf Weimar sicher nicht, selbst wenn Madame de Staël es zum *Athènes de lettre* adelte. Es mangelte in Deutschland einfach an notwendigen Bedingungen, um eine mustergültige Nationalliteratur entstehen zu lassen. Nur einige lyrische und epische Werke Goethes genügen Schlegels höchsten Forderungen. Daher sieht er in Goethe den »Wiederhersteller der Poesie in Deutschland«¹⁰. Mit ihm, so glaubt Schlegel, habe »endlich eine Schule der Poesie« an¹¹. Doch geht er in seinem Lob nicht so weit, Goethe schon das Attribut ›klassisch‹ zuzugestehen. Daß er es vermeidet, hängt zweifellos mit Schlegels genau definiertem Gebrauch des Wortes zusammen. Wenn er es verwendet, wie in seinen Vorlesungen *Über dramatische Literatur und Poesie*, so bezeichnet er damit die griechisch-antike Kunst; die moderne ist für ihn romantisch¹².

Die Brüder Schlegel begründen Goethes Ruhm auf Kosten Schillers, den sie totschweigen. Friedrich Schlegel läßt sich gar zu einem – wenn auch durch sein Begriffssystem legitimierten – Pleonasmus eines Pleonasmus hinreißen, um Goethes Größe auszumessen: »Goethes rein poetische Poesie ist die vollständigste Poesie der Poesie¹³.« In den zwanziger Jahren entwickelt sich dann Berlin zum Zentrum des Goethekults. Heinrich Heine konnte es sich während

⁹ Ebd., S. 28.

¹⁰ Ebd., S. 84.

¹¹ Ebd., S. 85.

¹² Dieses Konzept übernehmen Madame de Staël und geschichtsphilosophisch vertieft Hegel.

¹³ Friedrich Schlegels *Fragmente*, hg. v. Carl Enders (Leipzig, o. J.), S. 53.

seiner dortigen Aufenthalte beispielsweise nicht leisten, im Salon Varnhagen von Enses abfällige Bemerkungen über den Olympier in Weimar zu machen, ohne sich die Gunst des einflußreichen Mannes zu verscherzen. Der panegyrische Stil der frühen Biographen Goethes gab dem Berliner Goethekult fast byzantinisches Format¹⁴. Das Erscheinen der Werke aus dem Nachlaß, Eckermanns *Gespräche mit Goethe* und Bettina von Arnims *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* festigten diesen Ruhm so weit, daß Goethe schon um 1835 als Klassiker gelten konnte¹⁵.

Parallel zu Goethes Ruhm entwickelte sich eine Kritik, die sich teils gegen die Persönlichkeit und ihr Werk, teils gegen den Goethekult richtete. Schon früh hatten sich pietistische Kritiker gegen Goethes Kunstheidentum ausgesprochen¹⁶. Patriotisch gesinnte Kreise enttäuschte Goethe durch seine »Passibilität«¹⁷ während der Befreiungskriege, und die Liberalen verachteten ihn, als er auch zu den Karlsbader Beschlüssen 1819 noch schwieg. Doch erst die jungen-deutschen Bilderstürmer demolierten den in Berlin gehegten Goethe-Mythos¹⁸. Sie waren wirksamer mit ihrem Angriff als die pietistischen und romantisch-nationalen Kritiker: nicht nur weil sie den Volksdichter Schiller gegen den Fürstendienner Goethe ausspielten, sondern weil sie eine Wechselbeziehung zwischen Kunst und Leben forderten, die Goethe ihrer Meinung nach ignoriert hatte.

14 K. E. Schubarth, *Zur Beurtheilung Goethes mit Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst* (Breslau, 1820).

J. P. Eckermann, *Beyträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe* (Stuttgart, 1824).

A. Nicolovius, *Über Goethe; literarische und artistische Nachrichten* (Leipzig, 1828).

15 So auch René Wellek, *Das Wort und der Begriff Klassizismus in der Literaturgeschichte*. In: *Schweizer Monatshefte* 45 (1965–66), S. 167.

16 So der Pfarrer J. F. Pustkuchen, der 1821 die sogenannten *Falschen Wanderjahre* erscheinen ließ.

17 Goethe an Zelter, 16. XII. 1817.

18 Vgl. Walter Dietze, *Junges Deutschland und deutsche Klassik* (Berlin, 1957).

Wolfgang Menzel, dessen Ruhm als Goethekritiker in keinem Verhältnis zu seiner Leistung steht, war bemüht, den Goethe-Mythos dadurch vernichtend zu treffen, daß er Schiller als den moralisch veredelnden Nationaldichter feierte. Schiller habe der deutschen Jugend durch seine idealistischen Gestalten Vorbilder echter Männlichkeit und nationaler Gesinnung gezeigt, während Goethes ästhetischer Immoralismus, seine religiöse Gleichgültigkeit und politische Passivität nach Menzel zersetzend auf die hohen Ideale von Moral, Religion und Vaterland wirkten. Den Grundton seiner deutschtümelnden Kritik erfaßt man vielleicht am besten durch eine Stelle aus dem Cottaschen *Literaturblatt* vom 9. X. 1835: »Goethe war eine Macht in Deutschland, eine dem äußeren Feind in die Hände arbeitende, innere erschlaffende, auflösende Kraft, unser böser Genius, der uns mit einem phantastischen Egoismus, mit den Genüssen des Scheins und der Selbstvergötterung über den Verlust der Religion, des Vaterlandes und der Ehre täuschte, der da machte, daß wir uns wie der weichliche Narcissus im Quell bespiegeln, während man hinter uns Ketten und Dolche bereitete; mit einem Worte, der uns zu Schwächlingen machte, während wir des Heldenmutes am meisten bedurften¹⁹.«

Qualitativ differenzierter und gewichtiger sind die Urteile Ludwig Börnes über Goethe. Der junge Börne ist noch bemüht, zwischen dichterischer Leistung und politischer Haltung zu unterscheiden: »Daß Freiheit in deutscher Kunst und Wissenschaft sich erhalten, muß der literarische Ostracismus gegen Goethe endlich verhängt werden. Ihn tadeln, heißt ihn achten«, schreibt er 1823²⁰. Doch je mehr er die Leistung der Kunst danach bemüht, ob sie sich der Wirklichkeit stellt und auf diese einzuwirken sucht, um

¹⁹ Zitiert nach M. Holzmann, *Aus dem Lager der Goethe-Gegner* (Berlin, 1904, Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 129), S. 75.

²⁰ Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* (Hamburg, 1829 ff), Bd. V, S. 66.

so mehr muß er Goethe verachten. Gemessen an seinem radikal-liberalen Programm, wonach der Dichter durch Persönlichkeit und Werk politisch verantwortlich handeln muß, kann Goethe nicht bestehen. Der mehrfach wiederholte Hauptvorwurf gegen Goethe lautet daher, daß dieser tatenlos zugesehen habe, wie die Reaktion in Deutschland alle Freiheit zerstörte; ja, daß er durch seine Passivität noch dazu beigetragen habe. Was hätte Goethe, so fragt Börne, vermocht, wenn er sich nicht als Fürstendiener in Weimar verkrochen und der Reaktion gedient, sondern sich an die Spitze einer liberal-fortschrittlichen Bewegung in Deutschland gestellt hätte? »Goethe hätte ein Herkules sein können, sein Vaterland vom großen Unrate zu befreien; aber er holte sich bloß die goldenen Äpfel der Hesperiden, die er für sich behielt, und dann setzte er sich zu Füßen der Omphale und blieb da sitzen²¹.« Goethes aristokratischer Ästhetizismus zieht den politischen Quietismus nach sich, der jedem Fortschritt abhold ist. Börne hütet sich freilich davor, Goethe mit Schiller zu kontrastieren, wie es damals üblich war. Schiller schwor ja in Weimar — wie Börne erkennt — ebenfalls seinen liberalen Anfängen ab und floh in eine Idealität der Kunst, die ihn mehr und mehr der Wirklichkeit entfremdete. Auch er entwickelte sich unter dem Einfluß Goethes zum kunstbewußten Aristokraten. Beide wurden aus ästhetischer Absicht weltflüchtig und gehören daher für Börne einer vergangenen Epoche an. Mit ihnen wurde »die alte deutsche Zeit begraben«, und das war erst der Anfang deutscher Freiheit²².

Bei Heinrich Heine verbindet sich geharnischte Goethe-Kritik mit historischem Urteile. Wie Börne tadelt er vor allem Goethes weltabgewandten Ästhetizismus, der ihn stellenweise so verdrießlich macht, daß er ihn gar einen

21 Ludwig Börnes gesammelte Schriften, hg. v. A. Klaar (Leipzig, o. J.), Bd. II, S. 192.

22 Ludwig Börne, Gesammelte Schriften, Bd. IX, S. 106 f.

»Aristokratenknecht« schimpft²³. Bekannt ist auch jenes böse Wort über den tatenlosen Goethe: »Minister und wohlhabend — armes deutsches Volk! das ist dein größter Mann!²⁴« Dieser »wahrhafte Krieg mit Goethe und seinen Schriften« mag mit der tiefen Enttäuschung zusammenhängen, die ihm die persönliche Begegnung mit Goethe in Weimar bereitete²⁵. Noch nach einem Jahrzehnt kann er in einem Bericht über diesen Besuch seinen verletzten Stolz nur mühsam hinter Sarkasmus verbergen: »Ich war nahe daran, ihn griechisch anzureden; da ich aber merkte, daß er Deutsch verstand, so erzählte ich ihm auf Deutsch: daß die Pflaumen auf dem Weg zwischen Jena und Weimar sehr gut schmeckten²⁶.« Doch repräsentieren diese Äußerungen nur eine Seite seines vielfältigen Urteilens über den »großen Weimaraner«. Wichtiger, weil grundsätzlicher, dürfte Heines Stellungnahme zur Goetheschen Kunstidee sein. Goethes Werke erscheinen ihm vollendet, herrlich und in sich ruhend, aber zugleich starr und kalt, »bloß durch die Kunst entstanden«²⁷. Mehrfach vergleicht er sie mit schönen Statuen. »Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die Goetheschen Dichtungen bringen nicht die That hervor wie die Schillerschen²⁸.« Aus diesen und ähnlichen Sätzen spricht der programmatische Gegenentwurf des Jungen Deutschland, wonach reale Lebenszusammenhänge und politische Zeitinteressen integrierende Bestandteile der Literatur sein müssen. In Goethe kann Heine nur einen indifferenten Artisten sehen, der die Kunst vom Leben schied, damit die Forderungen einer ge-

23 Heine an Moses Moser, 30. X. 1827. Heinrich Heine, *Briefe*, hg. v. Friedrich Hirth (Mainz, 1950), Bd. I, S. 329.

24 Heinrich Heines *Sämtliche Werke*, hg. v. E. Elster (Leipzig, 1887/90), Bd. III, S. 503.

25 Vergleiche dazu: Jost Hermand, *Werthers Harzreise*. In: *Von Mainz nach Weimar 1793—1919* (Stuttgart, 1969), S. 129 ff.

26 *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 265.

27 Ebd., Bd. V, S. 254.

28 Ebd., Bd. V, S. 254.

meinen Realität seine ästhetischen Kreise nicht störten. Getadelt wird daher »die Unfruchtbarkeit seines Wortes, das Kunstwesen, das durch ihn in Deutschland verbreitet wurde, das einen quietisierenden Einfluß auf die deutsche Jugend ausübte, das einer politischen Regeneration unseres Vaterlandes entgegenwirkte«²⁹. Schiller, dem anderen Weimaraner, hält Heine dagegen hohes Lob bereit: er habe den Geist seiner Zeit lebendig erfaßt, »für die großen Ideen der Revolution« geschrieben und »geistige Bastillen« zerstört³⁰. Neben Lessing und Herder zählt Heine vor allem Schiller zu den wenigen deutschen Dichtern, die »sich für die gesellschaftlichen Fortschritte der Menschheit enthusiasmert« hätten³¹. Allerdings macht ihn das Lob nicht blind für die ästhetische Wende des späten Schiller, so daß er ihn an anderer Stelle in einem Atemzug mit Goethe nennt, um beider stilisierende Tendenzen zu kritisieren: »Später kam erst die Politur, die Glätte, die Feile, die *Natürliche Tochter* und die *Braut von Messina*³².« Auch aus diesem Zitat spricht wieder Heines Abneigung gegen das selbstgenügsame Ästhetentum, das ihm vor allem bei Goethe vorherrschend schien. Ihn, seine schöngestigten Nachahmer und seine romantischen Verehrer trifft Heines schärfste Polemik, die nie verstummt, mit den Jahren nur feiner wird. Man würde Heine falsch verstehen, wenn man seine Goethekritik bloß als Ausdruck seines eigenen Titanismus deuten würde. Das mag vielleicht für den jungen Heine zutreffen; später jedoch spricht er aus dem Bewußtsein einer miterlebten Zeitenwende: »Das Prinzip der Goetheschen Zeit, die Kunstidee, entweicht, eine neue Zeit mit einem neuen Prinzipie steigt auf³³.«

Wie Heine empfanden viele Zeitgenossen die Jahre zwischen 1830 und 1835 als Übergangszeit oder gar als Krise.

29 Ebd., Bd. V, S. 255

30 Ebd., Bd. V, S. 252.

31 Ebd., Bd. V, S. 252.

32 Ebd., Bd. III, S. 360.

33 Ebd., Bd. VII, S. 255.

Die Julirevolution von 1830 hatte nicht erfüllt, was man sich für Deutschland von ihr erhofft hatte. Der anfänglichen Begeisterung folgte kein allgemeiner politischer Umsturz; und das liberale Bürgertum, das erstmals, wenn auch nur für wenige Tage, ein politischer Faktor gewesen war, fand sich bald in der alten Ordnung, die gleichbedeutend war mit alter Repression. Hinzu kam die Generationsablösung jener Jahre. Alle, die das politische und geistige Geschehen der letzten drei Jahrzehnte bestimmt geprägt hatten, starben in einer kurzen Zeitspanne: Stein, Gneisenau und Clausewitz, Friedrich Schlegel und Achim von Arnim, Schleiermacher und Wilhelm von Humboldt, Rahel Varnhagen und Barthold Georg Niebuhr, vor allem aber Hegel und Goethe. Wie sehr man diesen Generationswechsel zusammen mit der gescheiterten Julirevolution als historische Dämmerung verstand, die dem Aufgang einer neuen Zeit vorangeht, lässt sich zum Teil an den poetischen Reflexen in Gedichten Lenaus und an Immermanns zeittypischem Roman *Die Epigonen* ablesen.

Aus dem Krisenbewußtsein jener Jahre entsteht zwischen 1835 und 1842 die erste große deutsche Literaturgeschichte, die diesen Namen verdient: Georg Gottfried Gervinus' *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*. Die revolutionären Julitage des Jahres 1830 werden zum Damaskuserlebnis des jungen Gervinus und veranlassen ihn, die eigene Gegenwart als notwendige Voraussetzung seiner historischen Betrachtungen zu erkennen³⁴. Dadurch gewinnt sein Werk jenen aktuellen und politischen Impuls, der es in seiner Zeit so einzigartig macht. Den Tod Goethes versteht Gervinus als geistigen Wendepunkt der deutschen Geschichte: er markiere den Höhe- und Endpunkt der deutschen Literatur. Heine, der fast zur gleichen Zeit in Paris die Theorie der »Goethe-schen Kunstperiode« kritisierte, geht zwar von denselben

³⁴ Vgl. die Autobiographie: G. G. Gervinus *Leben, Von ihm selbst 1860* (Leipzig, 1893), S. 233.

historischen Prämissen aus, doch seine Schlußfolgerung steht in schärfstem Kontrast zu Gervinus. Während Heine das Ende der »Goetheschen Kunstperiode« so versteht, daß diese nun überwunden sei und einen völligen Neubeginn in der Poesie ermögliche, deutet Gervinus die Goethezeit als Vollendung und vorläufigen Abschluß der literarischen Entwicklung in Deutschland. Die spekulative Geschichtsauffassung, die sich in diesem Urteil andeutet, mag uns heute zu konstruiert und undialektisch erscheinen; dennoch sollten wir nach der philosophischen Grundlage und politischen Zielsetzung dieser Theorie fragen, denn ihr verdanken wir den Begriff ›Deutsche Klassik‹!

Daß Hegels These vom Ende der Kunst für die Periodisierung bei Gervinus Bedeutung hatte, dürfte unschwer zu erkennen sein. Die Entwicklung Deutschlands in den letzten Jahrhunderten interpretiert Gervinus als konsequente Entwicklung »von religiöser zu geistiger, von ihr zu politischer Neubildung«³⁵. Die religiöse Erneuerung erfuhr durch Luther ihre Vollendung; die geistige durch Schiller und Goethe sowie die politische müssen sich im 19. Jahrhundert erfüllen: das ist die Aufgabe der neuen Generation, auf die sie alle geistigen Kräfte ausrichten muß. Die Kunst hat ihre Zeit gehabt; sie hat sich in der Goethezeit erfüllt. Jetzt muß sich das Interesse des Geistes der Politik zuwenden. Die These vom Ende der Nationalliteratur impliziert für Gervinus also die gegenwartsbezogene Provokation, das politische Bewußtsein des liberalen Bürgertums zu wecken. Die Überzeugung, daß es nun an der Zeit sei, vom geistigen zum praktischen Leben fortzuschreiten, bestimmt sein ganzes Werk. Er will die »Deutschen vorwärts treiben vom Dichten zum Trachten, vom Schreiben zum Handeln, von gedankenlosen Kunstgenüssen und abstruser Wissenschaftspflege zu Werken des Staates, der Politik und des Volkslebens«³⁶. Es sei doch endlich einmal

35 G. G. Gervinus *Leben*, S. 264.

36 G. G. Gervinus, *Hinterlassene Schriften* (Wien, 1872), S. 79.

Zeit, schreibt er in der Einleitung zum ersten Band seiner Literaturgeschichte 1834, »der Nation ihren gegenwärtigen Werth begreiflich zu machen, ihr das verkümmerte Vertrauen auf sich selbst zu erfrischen, ihr neben dem Stolz auf ihre ältesten Zeiten Freudigkeit an dem jetzigen Augenblick und den gewissesten Muth auf die Zukunft einzuflößen«³⁷. Das ist die nationalerzieherische und progressive Tendenz, durch die Gervinus die politische Willensbildung der Nation beeinflussen will. In ihrer größten Kulturepoche sollen die Deutschen das Versprechen einer großen politischen Zukunft erkennen. Diese Art politischer Geschichtsschreibung ist um so bemerkenswerter, als zur gleichen Zeit Rankes Historismus seinen Siegeszug in Deutschland beginnt. Gervinus vertritt eine Literaturgeschichtsschreibung, die nicht nur den Zusammenhang zwischen Poesie und bedingender Wirklichkeit erläutert, sondern zugleich die Literatur auf ihren Wert für die Gegenwart befragt. Er will daher nicht so sehr für seine Kollegen als vielmehr für seine Zeitgenossen schreiben: nicht für die Fachwissenschaft, sondern »für die Nation«³⁸.

Daß Gervinus nicht bei seinem Leisten blieb und als Historiker eine Geschichte der deutschen Literatur schrieb, hat methodische und politische Gründe. Er hält es für seine Pflicht, den »Geschichtsstoff mit den Forderungen und Bedürfnissen der Gegenwart in Einklang zu bringen«³⁹. Solch ein Bezug zum Leben und die sich daraus ergebende Belehrung der Zeitgenossen kann nur erreicht werden, wenn man eine historische Entwicklung darstellt, die an ihr Ziel gekommen und vollendet ist. Gemessen an diesen beiden Forderungen, schien Gervinus die politische Geschichte Deutschlands kein geeigneter Stoff, um belehrend oder ermutigend auf seine Zeit zu wirken. In der Geschichte der deutschen Dichtung dagegen glaubte er einen nationalen

37 G. G. Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (Leipzig, 1840), Bd. I, S. 9.

38 Ebd., S. 15.

39 Ebd., S. 10.

Stoff gefunden zu haben, »der in sich durch die Vollendung unserer klassischen Dichtungsperiode geschichtlich vollkommen abgeschlossen war«⁴⁰. Daher legt er das fünfbandige Werk so an, daß die Entwicklung der deutschen Nationalliteratur in der deutschen Klassik kulminierte. Sie repräsentiert die höchste geistige Blüte der Nation. »Goethe und Schiller führten zu einem Kunstideal zurück, das seit den Griechen niemand mehr als geahnt hatte«⁴¹, lesen wir schon in der Einleitung von 1834⁴². Damit ist nicht nur das problematische »und« zwischen Goethe und Schiller eingefügt, das die Klassik zu einer Weimarer Klassik verengt. Die Parallelisierung mit der Antike verleiht ihr überhaupt erst die Dignität einer echten Klassik.

Endlich also hatten die Deutschen wieder eine Epoche der jüngsten Geschichte, auf die sie stolz sein und an der sie ihr verkümmertes Nationalgefühl aufrichten konnten. Mit der klassischen Epoche der deutschen Literatur legte Gervinus den Zeitgenossen die Verpflichtung auf ihre patriotische Seele, der geistigen Blütezeit eine nationale folgen zu lassen. Durch die These von der Vollendung der deutschen Nationalliteratur nahm er ihnen absichtlich und gegen den Protest der lebenden Dichter die Hoffnung, daß sich auf diesem Sektor des nationalen Lebens noch Ruhm gewinnen lasse. Bewußt vernachlässigt er die Dialektik der

40 G. G. Gervinus *Leben*, S. 298.

41 G. G. Gervinus, *Geschichte*, Bd. I, S. 12.

42 Der Begriff Klassik als Epochenbezeichnung für die Zeit von Lessing bis Goethe taucht, wie Eva Becker ermittelte, erstmals bei Heinrich Laube auf, der 1839 das 5. Kapitel seiner *Geschichte der deutschen Literatur* »Das Klassisch-Deutsche« überschreibt. Wenn dieser Ausdruck bei Gervinus auch fehlt, so weist sein Konzept doch deutlich auf eine nationale Klassik, deren Hauptrepräsentanten Goethe und Schiller sind. Das entsprechende Kapitel im 5. Band seiner Literaturgeschichte lautet »Schiller und Goethe«. Laubes Epochenbezeichnung ist also im Periodisierungsschema des Gervinus 1834 enthalten. Die Werke Goethes und Schillers bezeichnet Gervinus schon als »klassisch«, nur der Terminus »Deutsche Klassik« fällt noch nicht.

Kulturentwicklung, um die deutschen Intellektuellen für die Probleme des öffentlichen Lebens und der Nation zu interessieren. Diese nationalliberale Tendenz spricht er in seiner Schlußbetrachtung zur Literaturgeschichte 1842 nochmals programmatisch aus: »Wir wollen nicht glauben, daß diese Nation in Kunst, Religion und Wissenschaft das größte vermocht habe, und im Staate gar nichts vermöge. [...] Der Wettkampf der Kunst ist vollendet; 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 versagte⁴³.« Das andere Ziel sollte der ersehnte deutsche Nationalstaat sein.

Wie gut das liberale Bürgertum diesen nationalen Appell verstand, bezeugen nicht nur die fünf Neuauflagen, die das umfangreiche Werk bis 1872 erlebte, sondern vor allem die erstaunlich positive Resonanz, die es bei so grundverschiedenen Geistern wie Leopold von Ranke, Erich Schmidt und Franz Mehring auslöste. Als Beispiel für dieses Echo sei nur die ausführliche Widmung in Jacob Grimms *Geschichte der deutschen Sprache* von 1848 erwähnt, in der er die Methode des Freundes eine »von jeher politische, aber für die Herrlichkeit des lebendigen Vaterlandes streitende Richtung« nennt⁴⁴.

Gervinus' epochemachende Darstellung beeinflußte die nächsten Forschergenerationen von Hermann Hettner bis Erich Schmidt, die seiner Periodisierung folgen und dementsprechend mit der deutschen Klassik sehr viel, mit dem Jungen Deutschland aber weniger anzufangen wissen. Selbst Wilhelm Scherer, der als Österreicher preußisch fühlten lernte, zählte zu den Bewunderern von Gervinus und schließt sich noch 1883 der inzwischen schon etwas altmodischen Meinung an, daß man nur die Literatur, die bis zu Goethes Tod entstand und in der Klassik ihre Vollendung erreichte, wissenschaftlich behandeln könne und solle. Ob

43 G. G. Gervinus, *Geschichte*, Bd. V, S. 735.

44 »An Gervinus«, 11. Juni 1848, S. II.

wir die populären Literaturgeschichten von A. F. C. Vilmar (1843)⁴⁵, Joseph Hillebrand (1845)⁴⁶, Julian Schmidt (1853)⁴⁷ oder Rudolf von Gottschall (1854)⁴⁸ aufschlagen: für sie alle gelten Goethe und Schiller als die deutschen Klassiker. Friedrich Theodor Vischer nennt in seiner *Aesthetik* Goethe und Schiller sogar die »Classiker des modernen Ideals«⁴⁹. Man kann wohl mit Wellek feststellen, daß dieses Klassikschema um 1850 »bereits zu einer festen Regel geworden war«⁵⁰. Unterschiede in der Beurteilung lassen sich höchstens darin erkennen, wem man den Vorzug gibt, der größere Dichter zu sein.

Zweifellos war Schiller während des Vormärz populärer als Goethe, dessen Nachruhm unter der jungdeutschen Kritik doch stark gelitten hatte. Selbst Gervinus, der den Deutschen die Weimarer Klassik bescherte, stellte unter seiner unitarisch-nationalen Perspektive Schiller über Goethe. Bespricht er ihr Kunstdideal im allgemeinen, so stehen sie gleichwertig nebeneinander, wendet er sich dagegen den einzelnen Dichterpersönlichkeiten zu, so übertrifft der Volks- und Freiheitsdichter Schiller den Freund bei weitem. Gegen dieses halb- und kaltherzige Goetheverständnis treten bald die ersten Apologeten auf. Einer von ihnen ist Karl Rosenkranz, der 1847 in seiner Königsberger Vorlesung *Göthe und seine Werke* feststellt: »Schiller, darf man behaupten, ist von der Nation wirklich verstanden. Zeugnis dafür ist seine immense Popularität. [...] Aber

45 A. F. C. Vilmar, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* (Marburg, 1843).

46 Joseph Hillebrand, *Deutsche Nationalliteratur seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts* (Hamburg, 1845).

47 Julian Schmidt, *Geschiechte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod* (Leipzig, 1853).

48 Rudolf von Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts* (1854).

49 Fr. Th. Vischer, *Aesthetik*, 4 Bde. (Leipzig, 1846—1857), Bd. II (1847), S. 515.

50 R. Wellek, S. 168.

Göthe? Er ist viel schwerer zu begreifen⁵¹.« Gervinus habe ihn nicht historisch genug behandelt und »die Contrastierung mit Schiller viel zu weit getrieben«⁵². Daher sieht Rosenkranz seine Aufgabe vor allem darin, »das faule Gerede über Göthe's Unpolitik und Unsittlichkeit erschöpfend« zu widerlegen⁵³.

Im gleichen Jahr erscheint in der von Marx redigierten *Deutschen Brüsseler Zeitung* Friedrich Engels' ausführliche Rezension über Karl Grüns *Goethe vom menschlichen Standpunkte* (1846), die bis auf den heutigen Tag eine der Grundlagen marxistischer Goetheforschung bildet. Engels' Goethebeurteilung leidet allerdings unter der Doppelabsicht seiner Besprechung, durch die er den »wahren Sozialismus« des Marx-Gegners vernichten und zugleich Goethe aus der zweideutigen Umarmung Grüns retten will. Die Polemik ist scharf und treffend; aber darunter leidet das Urteil über Goethe, das längst nicht so positiv ausfällt, wie man es für den »größten Deutschen« wünschen könnte. Engels bemerkt und bedauert, daß er die »kolossale Seite« Goethes nicht genügend herausstelle. Statt dessen legt er den Finger auf Goethes problematisches Verhältnis zur Weimarer Umgebung und zur »deutschen Gesellschaft seiner Zeit«, auf sein Schwanken zwischen Größe und Philisterei⁵⁴. Engels schreibt dazu: »Auch Goethe war nicht imstande, die deutsche Misère zu besiegen; im Gegenteil, sie besiegte ihn, und dieser Sieg der Misère über den größten Deutschen ist der beste Beweis dafür, daß sie ›von innen heraus‹

51 J. K. F. Rosenkranz, *Göthe und seine Werke* (Königsberg, 1847), S. IV.

52 Ebd., S. VI.

53 Ebd., S. XII.

54 Diese Ansichten sind so originell nicht, wie Peter Demetz (*Marx, Engels und die Dichter. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte*, Frankfurt, 1969, S. 163—167) nachgewiesen hat; so hatte schon 1834 Ludolf Wienbarg in den *Ästhetischen Feldzügen* Goethe kritisiert und verteidigt.

gar nicht zu überwinden ist⁵⁵.« Es ist am Vorabend der Achtundvierziger Revolution nicht weiter erstaunlich, wie Engels die Goethezeit aus der Perspektive der eigenen politischen Erwartungen und Forderungen beurteilt. Seine kritischen Bemerkungen über Goethe veranlassen ihn jedoch nicht, in das Lager der liberalen Schillerverehrer überzuwechseln. Goethes universelle und aktive Natur steht ihm näher als Schillers »Flucht ins Kantsche Ideal«, die bloß einer »Vertauschung der platten mit der überschwenglichen Misère« gleichkommt⁵⁶. Vielleicht bemerkte Engels auch schon, daß die nationale Schillerbegeisterung Gefahr lief, die liberal-demokratische Tendenz des Vormärz zugunsten national-preußischer Interessen aufzugeben, wie es sich damals abzuzeichnen begann. In diese Richtung weisen jedenfalls die Schillerfeiern des Jahres 1859, die der dubiosen Entwicklung dienen, die Gründung eines deutschen Nationalstaates durch das Jubelfest eines Klassikers zu beschleunigen.

Als Friedrich Wilhelm IV. die ihm vom Frankfurter Parlament angetragene Kaiserwürde ausgeschlagen und sich damit die Hoffnung der Achtundvierziger Revolution endgültig als trügerisch erwiesen hatte, stand den bürgerlichen Liberalen 1849 nicht mehr der Sinn nach Goethefeiern. Die neuerliche Restaurationsepoke brachte die liberalen Stimmen vorerst zum Verstummen. Erst mit dem Regentschaftsantritt des Prinzen Wilhelm in Preußen schien 1858 eine »Neue Ära« anzubrechen, obwohl sich nun schon deutlich abzeichnete, daß die nationale Einigung ein Prärogativ des preußischen Militärstaates werden würde. Das Jahr 1859 brachte der italienischen Nationalbewegung den ersten Erfolg. Mit gemischten Gefühlen beobachtete Deutschland die Niederlage Österreichs gegen das mit Frankreich verbündete Königreich Sardinien; denn einerseits erweckte der Sieg der italienischen Einigungsbewegung auch in Deutsch-

55 K. Marx, F. Engels, *Über Kunst und Literatur* (Frankfurt, 1968), Bd. I, S. 468.

56 Ebd., S. 468.

land nationale Hoffnungen, andererseits empfand man die Niederlage Deutschösterreichs gegen Frankreich als Schmach. Antifranzösische Ressentiments erwachten wieder und mit ihnen die Sehnsucht nach einem starken deutschen Einheitsstaat. Aus dieser Stimmung entstand 1859 der Deutsche Nationalverein, in dem sich nord- und süddeutsche Liberale, Befürworter der klein- und der großdeutschen Richtung zusammenfanden und der es in kürzester Zeit auf 25 000 Mitglieder brachte.

In diesem historischen Zusammenhang muß man die Schillerfeiern sehen, die 1859 landauf und landab mit nationalem Enthusiasmus zelebriert wurden. Wieder einmal wurde der Freiheits- und Nationaldichter zum Bannerträger patriotischer Emotionen. So hatte man es schon in den Befreiungskriegen von 1813 gehalten; aus diesem Geiste entstanden während der Metternich-Restauration die Schillervereine; und wie gefährlich Schiller selbst der Reaktion nach 1848 erschien, geht aus den Stiehlschen Regulationen des Jahres 1854 hervor, in denen untersagt wurde, in preußischen Lehrerseminaren »die sogenannte klassische Literatur« zu behandeln. Welchen Klassiker man damit vor allem meinte, war unschwer zu erraten; denn seit Metternichs Zeiten kannte man die kulturpolitischen Daumenschrauben, Schillers nationale Befreiungs- und Einigungsdramen durch die Zensur zu verstümmeln oder zu verbieten. Schillers 100. Geburtstag diente daher den Patrioten als willkommener Vorwand für eine nationale Kundgebung. Diese spektakulären Schillerfeiern bilden einen weiteren bedeutsamen Schritt zur Festigung der nationalen Klassiklegende.

Mit welchem Pomp und Hurra man das nationale Volksfest beging, schildert Wilhelm Raabe in seinem Roman *Der Dräumling*: »Es dämmerte der bedeutende Tag, und so weit die deutsche Zunge klang, fuhr die deutsche Nation mit dem festen Entschluß in die Kleider, ihren im Sommer so wunderlich unterdrückten politischen Gefühlen nun ganz bestimmt, nach der ästhetisch-literarhistorischen Seite hin

Luft zu machen⁵⁷.« Die kaum verkennbare Ironie dieser Sätze zeigt zur Genüge, mit welch kritischer Distanz Raabe »das hohe Fest des germanischen Idealismus«⁵⁸ betrachtete. Der Roman wurde kurz nach der Reichsgründung vollendet, und Raabe projizierte seine Abneigung gegen das neue Kaiserreich Bismarckscher Prägung auf das Schiller-Jubelfest. Das irrationale Konglomerat aus Dichterruhm und Nationalidee regte ihn ebenso auf wie Franz Grillparzer, dessen Trinkspruch zur Wiener Schillerfeier lauten sollte: »Verehrte Gesellschaft! Lassen Sie uns Schiller feiern als das war er war: als großen Dichter, als ausgezeichneten Schriftsteller, und ihn nicht bloß zum Vorwand nehmen für weiß Gott was für politische und staatliche Ideen⁵⁹.« Man mußte schon Schillerkenner sein und in Wien leben, um zu erkennen, wie wenig die Gedenkfeiern mit dem Dichter und seinem Werk zu tun hatten. Je näher man Berlin kam, um so rücksichtsloser wurde der Sentzen-Schiller aktualisiert und banalisiert. Doch die politischen Spruchbänder, die man auf diese Weise webte, zeigen lediglich, daß Schiller eigenes Denken nicht ersetzen kann. In Dresden stimmte Karl Gutzkow in das allgemeine vaterländische Hurra ein. Sein Festspruch pries kurz und kernig Schiller den Tatmenschen, der in dieser Haupteigenschaft denträumerisch rückwärtsgewandten Goethe weit übertrffen habe. Gutzkows Sprüchlein endet ebenso voll tönnend wie nichtsagend: »Deshalb, deshalb feiern wir das hundertjährige Gedächtnis seines Namens so klingend und weithin schallend, wie das Schlagen — an einen ehernen Schild! Hoch der Dichter der Tat! Ein Hort des deutschen Vaterlandes⁶⁰.«

57 Wilhelm Raabe, *Sämtliche Werke*, hg. v. K. Hoppe (Freiburg, 1953), Bd. X, S. 94.

58 Ebd., Vorwort zur zweiten Auflage (1892).

59 Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, hg. v. P. Frank u. K. Pörnbacher (München, 1964), Bd. III, S. 763. Das Festkomitee wies diesen Toast auf Laubes Antrag hin zurück, da er nicht patriotisch genug sei.

60 Nach: *Schiller-Reden* (Ulm, 1905), S. 71.

Selbst die wohl berühmteste Schillerrede dieses Jahres, jene, die Jacob Grimm in der feierlichen Sitzung der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin hielt, fällt nicht aus dem vaterländischen Rahmen. Auch in ihr verbinden sich Dichterrühmung und nationales Pathos. Sie beginnt weitschweifig und pseudodichterisch: »Welchen ausländischen Mann nun heute sein Weg durch Deutschland an einem oder dem anderen Ende geführt hätte, seinem Blick wären in allen oder fast allen Städten festliche Züge heiterer und geschmückter Menschen begegnet, denen unter vorgetragener Fahne auch ein prächtiges Lied von der Glocke erscholl⁶¹.« Und das patriotische Stimmungsbild endet natürlich mit einer sinnreichen Anspielung auf Schillers bekanntestes Gedicht: »Glocken brechen den Donner und verscheuchen das lange Unwetter. Ach, könnte doch auch [...] an hehren Festen alles fortgeläutet werden, was der Einheit unseres Volkes sich entgegen stemmt, deren es bedarf und die es begehrt!⁶²« So wollte das national gesinnte Bürgertum seinen Schiller sehen, und so stellten die politisierenden Literaturhistoriker ihn dar: als Herold deutscher Einheit. In einem Punkt allerdings unterschied sich Grimms Rede von den vielen: er vergißt über dem gefeierten nationalen Idol Goethe nicht. Ja, sein Vortrag ist so angelegt, daß er zu einer Laudatio der Weimarer Klassik wird: »Nebeneinander stiegen sie uns auf, Jahrhunderte können vergehen, ehe ihres gleichen wieder geboren wird⁶³.« Daher solle das deutsche Volk seine klassischen Dichter ehren und »zu bleibendem Andenken vervielfachen, wie der alten Götter Bilder im ganzen Lande aufgestellt waren⁶⁴.« Hier entschwindet das Bild der Dichter natürlichem Auge und wird zu einem nationalen Mythos.

61 Ebd., S. 4 f.

62 Ebd., S. 5.

63 Ebd., S. 25.

64 Ebd., S. 25 f.

So jubelte man Schiller und manchmal auch Goethe zu; aber eigentlich meinte man das Deutschtum, das eben im Begriff war, sich unter Preußens Fahnen zu sammeln. Diese politische Tendenz der Centenarfeiern erkannte Grillparzer, und verärgert zog er sich vom Festkomitee zurück. Es verlohnzt, seine kritischen Einwände nochmals zu hören: »Wenn ich nicht Schiller für einen großen Dichter hielte, müßte ich mich selbst für gar keinen halten. Aber nun wird diese Feier mit einem solchen Lärm und einem solchen Halloh vorbereitet, daß die Vermutung entsteht, man wolle dabei noch etwas anderes feiern als Schiller den ausgezeichneten Dichter und Schriftsteller: etwa das deutsche Bewußtsein, die deutsche Einheit, die Kraft- und Machtstellung Deutschlands! Das sind schöne Dinge! aber derlei muß sich im Rat und auf dem Schlachtfelde zeigen. Es ist nichts gefährlicher als wenn man glaubt etwas zu haben was man nicht hat, oder etwas zu sein was man nicht ist⁶⁵.« Das sind eindeutige Worte gegen die Teutonisierung des Schillergedenkens. Das Klischee vom vaterländischen Freiheitsdichter verzerrte nicht nur die wahren geistigen Konturen des Dichters und seiner Epoche, es hatte auch verheerende Folgen für die Kanonbildung deutscher Bildungsanstalten⁶⁶. Dieser verfälschende Schillerkult des 19. Jahrhunderts, bemerkte Walter Muschg, habe die Werke wie ein Farbstoff durchdrungen und »sie auf weite Strecken ungenießbar gemacht. Vielleicht wurde nie ein Dichter so mißverstanden und mißbraucht wie er«⁶⁷.

Ganz wie Jacob Grimm es den Deutschen aufgetragen, vervielfachten sich in den folgenden Jahren Schiller und Goethe in Marmor oder Bronze. Straßen und Plätze werden nach ihnen benannt und tilgen — so Grimm — »barbarische Namen«. Weimar mit seinem berühmten Doppel-

65 Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Bd. III, S. 764.

66 H.-G. Herrlitz, *Der Lektüre-Kanon des Deutschunterrichts im Gymnasium* (Heidelberg, 1964).

67 W. Muschg, Schiller, *Die Tragödie der Freiheit*. In: *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959* (Stuttgart, 1961), S. 219.

standbild des Klassikerpaars wird mehr und mehr zur nationalen Kultur- und Kultstätte. So stark wirkte diese Tradition fort, daß sowohl der erste demokratische deutsche Staat 1919 als auch der erste kommunistische Staat auf deutschem Boden 1949 an diese Tradition anknüpften. In einer Broschüre der *Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten* über Weimar lesen wir noch Sätze, wie sie Jacob Grimm nicht schöner zu Papier gebracht hätte: »In Weimar ist wieder festgehalten, was einem wundersam die Brust bedrängt. Nicht, daß die Zeit stillstünde, aber daß da eine Allgegenwart ist, wie kaum anderswo an einer vom Wirken des Genius geheiligten Stätte⁶⁸.« Nach dem 10. November 1867 wurden Goethe und Schiller erst vollends Gemeingut des deutschen Volkes; denn an diesem Tage wurden die Urheberrechte für alle Autoren, die vor dem 9. November 1837 gestorben waren, aufgehoben. In kürzester Zeit entwickelte sich die Mode der »Klassikerausgaben«, und in nie zuvor gekannter Pracht kamen Goethes und Schillers Werke auf den Markt. Jeder Bürger, der etwas auf sich hielt, stellte sich die nationalen Klassiker zu geistigen Repräsentationszwecken hinter Glas.

Dann erfüllten sich Grillparzers Worte von 1859. Preußen demonstrierte seine Kraft- und Machtstellung auf dem Schlachtfeld erst gegen Österreich, dann gegen Frankreich und erzwang so die deutsche Einigung von oben. Im Spiegelsaal zu Versailles vollendete sich am 18. Januar 1871 für die nationale Literaturgeschichtsschreibung, was in Weimar begonnen hatte. Jetzt hatte man endlich ein deutsches Reich, einen Kaiser in Berlin und die dazugehörigen Klassiker im Bücherschrank. Die klassische Kultur, die man schon lange besaß, war endlich im klassisch empfundenen Staat aufgegangen. Was konnte der deutsche Bildungsphilister sich noch wünschen? Kaiser wie Untertan glaubten sich im Besitz der Ideale und Werte, die die deutsche

⁶⁸ Weimar, mit einem Vorwort von Louis Fürnberg (Weimar, 1967), S. 3.

Klassik repräsentierte. Man ging gar so weit, den militärischen Sieg als einen Triumph der deutschen Kultur über die französische zu deuten! Das Volk der Dichter und Denker war durch die Tatkraft Preußens und seiner Armeen, so empfand man, endlich zur führenden Kulturnation aufgestiegen. Was Wunder, daß man angesichts solch kolossaler Erfolge die Klassiker noch lauter bemühte?

Diese dummköpfige und deutschtümelnde Verwendung der Klassiker regte nicht nur Raabe, Keller und Fontane auf; der Kult mit dem nationalen Mythos fand schon 1873 in Nietzsche seinen schärfsten Kritiker. In der ersten *Unzeitgemäßen Betrachtung* warnte er vor den »schlimmen und gefährlichen Folgen des Krieges«, nämlich dem »Irrtum der öffentlichen Meinung und aller öffentlich Meinenden, daß auch die deutsche Kultur in jenem Kampf gesiegt habe«⁶⁹. Dieser Wahn berge die Gefahr einer »Niederlage, ja Extirpation des deutschen Geistes zugunsten des ›deutschen Reiches‹«⁷⁰. Man habe »das so nachdenkliche Wort ›Klassiker‹ erfunden, um sich »von Zeit zu Zeit einmal an ihren Werken zu erbauen«⁷¹. Der ganze Rummel um die Klassiker, meint Nietzsche, sei im Grunde nur eine »klingende Abzählung, durch die der Bildungsphilister sich mit ihnen auseinandersetzt, um sie im übrigen nicht mehr zu kennen, und um vor allem nicht nachfolgen und weiter suchen zu müssen«⁷².

Mit der irrationalen Vermischung von Bismarckschem Reichsdenken und Deutscher Klassik gab sich die preußische Germanistik zu Berlin noch nicht zufrieden. Sie formulierte noch eine lokalspezifische Variante zur Klassiklegende. Parallel zur preußischen Geschichtslegende, wo-

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Werke*, hg. v. K. Schlechta (München, 1954), Bd. I, S. 137.

⁷⁰ Ebd., S. 137.

⁷¹ Ebd., S. 144.

⁷² Ebd., S. 144 f. Zu Nietzsches Klassikverständnis sei noch hingewiesen auf: Gibt es ›deutsche Klassiker‹? In: *Der Wanderer und sein Schatten*, Nr. 125, *Werke* I, S. 927 ff.

nach es ohne die Hohenzollern und Friedrich den Großen kein deutsches Kaiserreich gegeben hätte, entwickelte sich die literarhistorische Legende, wonach die deutsche Klassik ohne Friedrich den Großen und den siebenjährigen Krieg undenkbar wäre. Schenkt man den preußischen Hofgelehrten Glauben, so verdanken die Deutschen nicht nur den Nationalstaat, sondern auch die Klassik dem staatstragenden Kaiserhaus der Hohenzollern. Diese Geschichtsklitterung findet sich schon in den Literaturgeschichten von Koberstein, Hillebrand und Hettner⁷³ und später dann vor allem bei Scherer und seiner gut preußisch gesinnten Schule. Sie alle stimmen darin überein, daß das »Zeitalter Friedrich des Großen« die deutsche Klassik vorbereitet und ihre Dichter stimuliert habe. So lesen wir beispielsweise bei Wilhelm Scherer über den Einfluß Friedrichs auf die deutsche Literatur: »Überall begegnen wir seinen Spuren, überall lenkt er die Blicke auf sich, belebt und spornt, weckt und befeuert, [...] gibt den Dichtern Stoff und allen Deutschen einen Helden⁷⁴.« Und das Ende dieser Proskynesis lautet: »An dem siebenjährigen Krieg hängt der nationale Aufschwung der modernen deutschen Literatur⁷⁵.« Vergessen sind die zeitgenössischen Berichte über

73 Bei Hermann Hettner sollte man erwähnen, daß er in der Schrift *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Goethe und Schiller*, die während der Achtundvierziger Revolution entstand, noch eine kämpferisch-demokratische Position vertrat. Am Ende dieser Abhandlung wünscht er dem deutschen Volk — in deutlichem Widerspruch zu Goethes Sansculottismus-Aufsatz — politische Kämpfe, damit an ihrem Ende »eine große und freie Nation« eine neue Glanzzeit der Kunst heraufführe. Nach der gescheiterten Revolution erst entwickelte er jene preußisch-konservative Haltung, von der hier die Rede ist. Kurz vor der Reichsgründung erschien seine *Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, deren III. Teil (1869) den Titel *Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur* trägt.

74 W. Scherer, *Geschichte der deutschen Litteratur* (Berlin, 51889), S. 394.

75 Ebd., S. 394.

die verheerenden Folgen des innerdeutschen Kriegs; offensichtlich verdrängt hat man Friedrichs proklamiertes Desinteresse an der jungen deutschen Literatur; wissentlich ignoriert man die Warnung Lessings, »daß nicht einmal ein Schmeichler kommen sollte, welcher die gegenwärtige Epoche der deutschen Literatur die Epoche Friedrichs des Großen zu nennen für gut findet«⁷⁶. Das mag genügen, um zu belegen, wie wenig es den hofnahen Historikern auf objektive Erkenntnis historischer Zusammenhänge ankam. Die Methode dieser systemkonformen Wissenschaft liegt ebenso offen zutage. Paul Rilla hat sie folgendermaßen charakterisiert: Sie läßt »die literarischen Perioden mit Herrschaftsperioden irgendwelcher Potentaten zusammenfallen, um die Literatur nicht als eine Schöpfung des Volkes, sondern der Potentaten erscheinen zu lassen«⁷⁷. Unter solcher Perspektive wurde die Klassik ein verschönerndes Anhängsel der preußischen Geschichte, eine kulturell interessante Übergangszeit zwischen den Eroberungskriegen Friedrichs und der Einigung Deutschlands unter dem Wappen der Hohenzollern. Ich kann es mir ersparen, auf diese friderizianische Klassiklegende noch ausführlicher einzugehen; denn in seiner *Lessing-Legende* hat Franz Mehring sie schon 1893 ebenso treffend wie erfolglos widerlegt.

Alles in allem: Was lehrt uns diese Skizze zur Entstehung der Klassiklegende im 19. Jahrhundert? Der literarhistorische Epochenbegriff »deutsche Klassik« entstand zwischen 1835 und 1883 aus nationalem Wunschedenken. Eine politisierende Literaturgeschichtsschreibung formulierte diesen nationalen Mythos, um kulturpolitisch die Einigung Deutschlands vorzubereiten. Je näher sie dem Ziel kam, um so mehr verfälschte sie die echten Konturen der Epoche. Diese Tendenz hat schon vor Jahren der Fran-

⁷⁶ Lessings Werke, hg. v. J. Petersen u. W. v. Olshausen (Berlin/Wien, 1925–1935), Bd. 15, S. 166.

⁷⁷ Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter* (Berlin u. Weimar, ^z1968), S. 308.

zose Robert Minder scharf kritisiert: »Sie hat die sogenannte Goethezeit geistig entwurzelt, sie immer radikaler aus ihrem Rahmen, dem europäischen 18. Jahrhundert, gelöst, sie in das vorgefaßte Schema einer Deutschheit gepreßt, die nicht den Tatsachen entsprach, sondern der Froschperspektive des politisch gegängelten Mittelständlers im Bismarckschen Reich⁷⁸.« Doch obwohl das deutsche Reich von 1871 schon lange aufgehört hat zu existieren und obwohl die Hohenzollern und ihre Berliner Hofgermanistik längst ins Grab gesunken sind, bedient sich die traditionsbewußte Germanistik weiterhin naiv und unreflektiert dieses nationalstolzen Begriffs. Nun könnte man einwenden, daß die Entstehungsgeschichte eines literarischen Epochabegriffs eines sei, seine Brauchbarkeit aber etwas ganz anderes; denn Legende oder nicht, die Bezeichnung habe sich eingebürgert und bewährt. — Wenn es nur so einfach wäre!

Nicht nur daß die Mythisierung und vollends Teutonisierung der Goethezeit den europäischen Kulturzusammenhang schlankweg leugnen, sie verzerrn auch die wahren Dimensionen dieser Epoche. Der sternenhöhe Ruhm der Weimarer Klassik ließ uns den Reichtum und die Vielfalt dichterischer Produktivität in dieser Epoche vergessen: vor allem Schriftsteller, die nicht antikisierten und ästhetisch theoretisierten, die sich nicht der »Naturformen der Dichtung« befleißigten, sondern statt dessen sich nicht scheuten, prosaisch zu sein oder gar politisch engagiert. Mehr noch, die zweigipflige Monumentalität der Weimarer Klassik simplifizierte die Periodisierung gröblich: was ihr voraufging, galt nur als Vorbereitung, was ihr folgte, war epigonal. Auch das sind unmittelbare Folgen der Legende, die das 19. Jahrhundert uns bescherte. Doch gerechterweise sollte man hinzufügen, daß man dabei ist, die gröb-

⁷⁸ R. Minder, Die Literaturgeschichten und die deutsche Wirklichkeit. In: *Sind wir noch das Volk der Dichter und Denker, 14 Antworten*, hg. v. G. Kalow (Hamburg, 1964), S. 26.

sten Verzerrungen zu beseitigen und die Vielfalt der Epoche wiederzuentdecken⁷⁹.

Was allerdings immer noch im Schwange und schier unausrottbar scheint, ist die normative Kulturfunktion der deutschen Klassik. Ihre Werke wurden durch die Mythisierung sakrosankt, erhielten den Status zeitloser Gültigkeit. Die allgemeinmenschlichen Wahrheiten – bei Goethe weltklug, bei Schiller idealistisch verkündet – gelten noch heute als Ewigkeitswerte unserer Bildung. Dieser Glaube an die unbedingte Vorbildlichkeit und Unüberbietbarkeit der klassischen Werke blieb bis auf den heutigen Tag unerschüttert. Sie sind über alle Kritik erhaben, da sie einfach nicht kritisiert werden. »An diese Werke nicht religiös glauben, heißt Ketzerei, da doch die Kunst über allen Werken ist⁸⁰.« Der letzte Satz stammt von Schiller, der Körner gegenüber spöttelt, daß es »im Charakter der Deutschen« liege, selbst treffliche Werke zu verderben, »weil sie gleich für heilig und ewig erklärt werden«⁸¹. Wenn also selbst ein Klassiker uns mahnt, nicht einmal Meisterwerke ins Zeitlos-Mythische zu heben – wer sollte uns hindern, ein kritisches und aufgeklärteres Verhältnis zur Klassik zu fordern? Solche Aufklärung tut not, und man muß weit zurückgehen, um sie in Deutschland zu finden. Als sich Friedrich Schlegel 1797 in seinem Forster-Essay die Frage stellte, was ein klassischer Schriftsteller sei, stand eines für ihn bald fest: schlechthin unübertreffliche Urbilder und unübersteigbare Grenzen der Vervollkommenung kann es nicht geben. »Es kann fernerhin kein schriftstellerischer Künstler so nachahmungswürdig werden, daß er nicht einmal veraltet und überschritten werden müßte⁸².«

79 Als ein Beispiel sei Jost Hermands zweibändige Edition *Von deutscher Republik 1775–1795* (Frankfurt, 1968) erwähnt.

80 Schiller an Körner, 21. I. 1802.

81 Ebd.

82 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, hg. v. W. Rasch (München, 1964), S. 325.

Und dann fällt das bedenkenswerte Wort, das alles zusammenfaßt, was ich so mühsam zu sagen versuchte: »der Himmel behüte uns vor ewigen Werken⁸³.«

83 Ebd., S. 324.

Peter Boerner

DIE DEUTSCHE KLASSIK IM URTEIL DES AUSLANDS

Wie uns Herr Berghahn in seinem Beitrag gezeigt hat, spielte bei der Genesis des Begriffs »deutsche Klassik« das Beiwort »deutsch« eine nicht minder wichtige Rolle als das Hauptwort »Klassik«. Für die deutsche Literaturgeschichtsschreibung ist die »deutsche Klassik« vornehmlich eine deutsche Angelegenheit. Bezüge nach außen, Hinweise auf vergleichbare Perioden anderer Literaturen oder eine Betrachtung der Urteile des Auslands bleiben in den einschlägigen Darstellungen fast durchweg unberücksichtigt.

Im Augenblick einer kritischen Inventur der deutschen Klassik-Vorstellungen mag uns diese Nichtachtung jedoch nicht ungelegen kommen. Wie es für einen Introvertierten nützlich sein kann, zu erfahren, was seine Mitmenschen über ihn denken, so können uns vielleicht in der Literaturwissenschaft bisher vernachlässigte Urteile des Auslands zur besseren Kenntnis unserer eigenen Nationalliteratur verhelfen.

Die Aufgabe, die mir von den Veranstaltern des diesjährigen wisconsin workshop gestellt wurde, ist, Ihnen eine Übersicht solcher Stimmen von außen in bezug auf die »deutsche Klassik« zu geben. Angesichts der großen Zahl der vorliegenden, sich vielfach überschneidenden und ergänzenden Urteile möchte ich dabei folgendermaßen vorgehen. In einem ersten Teil meines Referates werde ich die Entwicklung jener Reaktionen auf die »deutsche Klassik« beschreiben, die man im großen und ganzen als national

gebunden bezeichnen kann. Ein zweiter Teil soll die Versuche mehrerer Forscher behandeln, der »deutschen Klassik« einen Platz innerhalb einer Gesamtschau der europäischen Literatur zu geben. Zum Abschluß meines Berichts möchte ich dann auf einige Autoren eingehen, die sich mit der »deutschen Klassik« im Zusammenhang allgemeiner Fragestellungen der literarischen Kritik beschäftigt haben. Als Beispiele für den ersten Weg sollen uns die französische und englische Literaturgeschichtsschreibung dienen. Als Vertreter der zweiten Gruppe werde ich George Saintsbury, Paul Van Tieghem und Werner P. Friederich behandeln. Die Repräsentanten der dritten Gruppe schließlich sind Sir Arthur Quiller-Couch, Benedetto Croce und Georg Luck. Die Gründe für meine Wahl Englands und Frankreichs sind einmal die Intensität der Reflexe auf die »deutsche Klassik« in diesen beiden Ländern, andererseits die Beispielhaftigkeit dieser Reflexe für fast alle anderen europäischen Literaturen. Bei der Wahl der einzelnen Forscher entschieden allein die von ihnen vorgetragenen Gedanken.



Damit wende ich mich zunächst zu einer Darstellung jener Reaktionen auf die »deutsche Klassik«, in denen man ein nationales Element erkennen mag, oder, um es anders zu formulieren: Reaktionen, die sich aus einer Reihe von persönlichen Stellungnahmen zu einer nationalen Position entwickelt haben. Im einen Fall, nämlich in Frankreich, führte diese Entwicklung zu einer negativen Definition: Goethe und Schiller sind keine Klassiker, weil ihre Werke nicht dem in Frankreich akzeptierten Begriff des Klassizismus entsprechen. Im anderen Fall, in England, ist die Zuordnung positiv: Goethe und Schiller gelten als Romantiker, weil sie in das dortige Konzept der Romantik passen.

Untersuchen wir, wie es zu diesen unterschiedlichen Reaktionen kam, finden wir allerdings in beiden Ländern eine recht ähnliche Ausgangslage. In Frankreich wie in

England waren Publikationen deutscher Autoren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine Quantité négligeable. Selbst das Feuer der Begeisterung, das Goethes *Werther* hier wie dort entfachen konnte, brachte kein tieferes Interesse für die deutsche Literatur im allgemeinen.

Die erste umfassende Kunde über das geistige Leben Deutschlands erhielten die Franzosen 1810 durch Madame de Staëls Buch *De l'Allemagne*. Neben seiner grundsätzlichen Bedeutung für die Vermittlung deutschen Gedankenguts an Frankreich ist dieses Werk für uns im besonderen wichtig, weil in ihm das Begriffspaar »klassisch« und »romantisch« zum ersten Mal öffentlich diskutiert wurde. Ein Zwischenkapitel, das Madame de Staël — wahrscheinlich auf Anregungen August Wilhelm Schlegels hin — in ihre umfangreiche Besprechung der Schriften Goethes und Schillers einschob, trägt den Titel: »De la poésie classique et de la poésie romantique¹.« Als romantisch bezeichnete sie darin (ich zitiere nach der ersten deutschen Übersetzung) diejenige Poesie, »deren Ursprung die Gesänge der Troubadours waren, und die die Ritterzeit und das Christentum erzeugten«. Die »klassische Poesie« war die Poesie »der Alten«, das heißt der Antike².

Bemerkenswert an dieser Darstellung ist, daß Madame de Staël die Begriffe »romantisch« und »klassisch« lediglich als eine Art von Gattungsbezeichnung verstanden sehen wollte. Literarische Periodisierungen im allgemeinen und der deutschen Literatur im besonderen lagen ihr fern. Ja, ganz ausdrücklich lehnte sie die Bestimmung einer »klassischen« Strömung innerhalb der deutschen Literatur ab: »Es ergibt sich, so scheint es mir, daß es keine klassische Poesie in Deutschland gibt, nehme man das Wort klassisch als die Nachahmung des Altertums bezielend, oder nur um dadurch den möglichst hohen Grad der Voll-

1 *De l'Allemagne. Nouvelle édition publiée d'après des manuscrits par Jean de Pange.* Band 2 (Paris, 1958), S. 127—140.

2 *Deutschland. Aus dem Französischen übersetzt* (Reutlingen, 1815), S. 222—223.

kommenheit auszudrücken. Die fruchtbare Einbildungskraft der Deutschen läßt sie eher produzieren als verbessern, auch kann man in ihrer Literatur wenig Werke angeben, die dort selbst als Muster gölten. Die deutsche Sprache ist noch nicht fixiert; der Geschmack ändert sich bei jedem neuen Erzeugnis eines Schriftstellers von Talent; alles ist im Fort-, im Vorwärtsschreiten, und der feste Punkt der Vollkommenheit noch nicht erreicht.»³

Dieses von Madame de Staël entworfene Bild einer höchst intensiven, aber noch nicht ausgegorenen und daher auch noch nicht abschließend zu beurteilenden Literatur der Deutschen wurde von ihren zahlreichen Bewunderern in Frankreich ohne Abstriche übernommen. Insbesondere die Autoren, in denen wir heute die Protagonisten der französischen Romantik sehen, von Charles Nodier und Maurice de Guérin bis zu Gérard de Nerval und Victor Hugo, standen vollkommen unter dem Bann ihrer großen Lehrerin. Und alle sahen wie sie die Entwicklung in Deutschland als eine in sich harmonisierende Einheit. Klopstock und Tieck, Schiller und Zacharias Werner sprachen für ihre französischen Bewunderer, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn, die gleiche Sprache. Und der Dichter par excellence war für die Franzosen selbstverständlich Goethe, immer wieder Goethe⁴.

Daß man in Frankreich die deutsche Literatur später mit anderen Augen sah, scheint mir zunächst das Verdienst Heines zu sein. In einem 1833 auf französisch publizierten Bericht *Etat actuel de la littérature en Allemagne*⁵

3 S. 228.

4 Vgl. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Marseille, 1937); Klaus Doderer, Das englische und französische Bild von der deutschen Romantik. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N. F. 5 (1955), S. 128–147.

5 In: *L'Europe littéraire. Journal de la littérature nationale et étrangère* (Paris, 1833, Nr. 1–36, 1. März–24. Mai). Heines eigene Übertragung ins Deutsche erschien 1833 in Leipzig unter dem Titel *Zur Geschichte der neueren schönen*

machte er das literarische Publikum seines Gastlandes wohl zum erstenmal auf eine potentielle Gegenüberstellung von Goethe und Schiller einerseits und den Autoren der nachfolgenden Generation andererseits aufmerksam. Zur zusammenfassenden Charakterisierung der Schlegels, Tiecks, Arnims und der literarischen Bewegung, die von ihnen ausgegangen war, nahm er dabei den von Madame de Staël lediglich zur Beschreibung einzelner Dichtungen gebrauchten Begriff »romantisch« auf und sprach, indem er ihn zur Periodenbezeichnung erweiterte, von der »école romantique«, der »romantischen Schule«. Die andere Seite, Goethe und Schiller, war für ihn jedoch nicht etwa die klassische Schule, sondern die »Goethesche Kunstperiode«, die »Goethesche Kaiserzeit« oder die Epoche der »Goetheaner«, die »die Kunst als eine unabhängige zweite Welt«⁶ proklamiert hatten. Ob er diese Definitionen wählte, weil er den Begriff »klassisch« ausdrücklich ablehnte oder weil er seine ironische Distanz gegenüber dem anderen Autor des *Faust* betonen wollte, mag offenbleiben. Wichtig ist an dieser Stelle allein, daß sich Heines Formel: Goethe und Schiller hier, die romantische Schule dort, in Frankreich während des 19. Jahrhunderts unwidersprochen durchgesetzt hat.

Heines Einfluß erklärt jedoch nur zum Teil, warum die Franzosen bis heute kaum von einer »deutschen Klassik« reden. Nicht minder nachhaltend als seine Definition wirkte nämlich die gegen 1890 einsetzende Tendenz der französischen Literaturkritik, die Ära Boileaus, La Fontaines, Corneilles, Molières und Racines zusammenfassend als

Literatur in Deutschland. Erst der 1836 bei Hoffmann und Campe in Hamburg erschienenen Neuauflage gab Heine den endgültigen Titel *Die Romantische Schule*.

⁶ *Die Romantische Schule*. In: Sämtliche Werke. Hrsg. von Fritz Strich, Band 4 (München, 1925), S. 253—292.

»classicisme« zu bezeichnen⁷. Die Tatsache, daß dieser neue Periodenbegriff schnell an Boden gewann, und vor allem, daß er sich im 20. Jahrhundert zu einem kaum in Frage gestellten Kanon entwickelt hat, erklärt die seitherige Einstellung Frankreichs gegenüber dem Konzept einer »deutschen Klassik«: Goethe und Schiller können, da sie, abgesehen von ihrem Interesse an der Antike, so wenig mit den vernunftbetonten und formelstrengen Maximen Corneilles und Racines zu tun hatten, keine »klassischen« Autoren sein.

Wie weitgehend sich diese Ansicht durchgesetzt hat, mag man daran erkennen, daß heutzutage nahezu alle französischen Darstellungen der deutschen Literatur mit mehr oder minder großer Treue an der zuerst von Heine vorgeschlagenen Kontrastierung einer »Goetheschen Kunsteriode« und der »romantischen Schule« festhalten. So teilt, um nur ein Beispiel zu nennen, Maxime Alexandre in der angesehenen *Histoire des Littératures* der Pleiade die deutsche Literatur vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert in folgende Kapitel: »Le Baroque«, »Goethe«, »Schiller« und »Le Romantisme«⁸.

Versuche einiger französischer Germanisten, darunter Adolphe Bossert⁹, Geneviève Bianquis¹⁰ und Henri Lichtenberger¹¹, ihren Landsleuten die Zeit Goethes und Schillers als »l'âge classique de Weimar«¹² nahezubringen, scheiterten von vornherein an dem für solche Unternehmungen ungünstigen politischen Klima der beiden Weltkriege.

7 Vgl. René Wellek, The Term and Concept of »Classicism« in Literary History. In: *Aspects of the Eighteenth Century*. Hrsg. von Earl R. Wasserman (Baltimore, 1965), S. 105 bis 128 (S. 116).

8 (Paris, 1956), S. 1023—1071.

9 *Histoire de la littérature allemande* (Paris, 1913).

10 *Histoire de la littérature allemande* (Paris, 1936. 6. Aufl. 1969).

11 *Goethe*. 2 Bde. (Paris, 1937—1939).

12 Bianquis, S. 63—80.



Ganz anders als in Frankreich verlief die Aufnahme Goethes und Schillers in England. Während sich dort aus dem nationalen Konzept des Klassizismus ergab, daß die »deutschen Klassiker« niemals ein ausgesprochenes Perioden-Etikett erhielten, wurden sie in England durch ihre Beziehungen zur englischen Dichtung als Romantiker angesehen. Während die Entwicklung in Frankreich von Definitionen abhing, handelt es sich hier um den Prozeß einer wahlverwandtschaftlichen Zuordnung.

Wie wir früher sahen, waren in England, abgesehen von *Werther*, Werke deutscher Autoren den größten Teil des 18. Jahrhunderts hindurch so gut wie unbekannt. Erst in den neunziger Jahren erschien eine Anzahl von Übertragungen aus dem Deutschen, insbesondere von Schriften Bürgers, Lavaters, Wielands, Kotzebues und Schillers¹³. Urteilende Akzentuierungen gab es dabei jedoch noch nicht. Diejenigen, die sich für die anfängliche Verbreitung der deutschen Literatur in England einsetzten, waren fast durchweg dankbare Deutschland-Reisende: Importeure, aber noch keine Interpreten.

Der erste Engländer, der sich über einen »deutschen Klassiker« mit einem vollgewichtigen Urteil äußerte, war der junge Coleridge. Wenn wir seinem eigenen Bericht trauen dürfen, vollzog sich diese Premiere sogar unter dramatischen Umständen. An einem stürmischen Novemberabend des Jahres 1794 sah der damals zweiundzwanzigjährige Student in Cambridge bei einem Bekannten die erste, gerade erschienene Übersetzung der *Räuber*. Gedankenlos nahm er sie mit sich in sein Zimmer. Um Mitter-

13 Vgl. Violet A. Stockley, *German Literature as Known in England 1750–1830* (London, 1929).

Zum folgenden vgl. auch: Walter F. Schirmer, *Der Einfluß der deutschen Literatur auf die englische im 19. Jahrhundert* (Halle, 1947).

nacht begann er zu lesen. Eine Stunde später warf er den Band von sich, griff zur Feder und schrieb an seinen Freund Southey: »I had read chill and trembling until I came to the part where Moor fires a pistol over the Robbers who are asleep — I could read no more — My God! Southey! Who is this Schiller? This Convulser of the Heart? ... Why have we ever called Milton sublime?«¹⁴

Aufschlußreich an dieser Reaktion Coleridges ist, daß er spontan das Wort »sublime« gebrauchte, das für ihn, über den üblichen Wortinhalt »erhaben« und »veredelt« hinaus, soviel wie »verinnerlicht«, »begeistert«, »schwärzend«, »visionär« und »prophetisch« bedeutete¹⁵. Auf die Gefahr einer Übertreibung schuldig zu werden, möchte ich behaupten, daß er mit dieser Assoziation der Einschätzung der »deutschen Klassiker« in England bereits die entscheidende Richtung gegeben hatte: entsprechend seinen eigenen Neigungen sah er die *Räuber* und, was noch wichtiger ist, bald auch die späteren Schriften Schillers vollkommen in »romantischer« Beleuchtung. Und nicht nur, daß er selbst begann, sich in diesem Sinn mit Schiller und Goethe zu beschäftigen, auch seine Freunde Wordsworth und Southey ließen sich von seinem Interesse anstecken. Wie sehr dabei »Interesse« eine unmittelbare Aneignung bedeutete, mag Coleridges Übertragung des *Wallenstein* zeigen, die von

14 *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Hrsg. von Earl Leslie Griggs, Band 1 (Oxford, 1956), S. 122.

Vgl. Frank W. Stokoe, *German Influence in the English Romantic Period 1788—1818* (Cambridge, 1926), S. 30—31.

15 Vgl. John Charpentier, *Coleridge the Sublime Somnambulist* (New York, 1929); John Bernard Beer, *Coleridge the Visionary* (London, 1959); Max F. Schulz, *The Poetic Voices of Coleridge* (Detroit, 1964). Daß Coleridges Bezeichnung der *Räuber* als »sublime« nicht zufällig war, zeigt sein kurz nach der *Räuber*-Lektüre entstandenes Sonett *To the Author of the »Robbers«*, in dem er Schiller als einen »bard tremendous in sublimity« apostrophierte. Vgl. *The Poetical Works of S. T. Coleridge*, Band 1 (London, 1835), S. 70.

späteren Forschern ausdrücklich als Romantisierung der Vorlage interpretiert wurde¹⁶.

Die weitere Entwicklung in England ergab sich fast von selbst. Auf Coleridge und die Lake Poets folgten Scott, Shelley und Byron. Alle beschäftigten sich in ähnlichem Sinn mit den Dichtungen Goethes und Schillers und traten öffentlich für sie ein¹⁷. Insbesondere hat, seit Byron seine Tragödie *Werner* dem Verfasser des *Faust* widmete, die englische Teilnahme an Goethe niemals nachgelassen; ja, die Vorstellungswelt Goethes wurde für lange Zeit fast mit der Byrons identifiziert¹⁸.

In den zwanziger Jahren trat dann der seltene Fall ein, daß Importeur und Interpret der deutschen Literatur in einer Person vereinigt waren: nämlich in Thomas Carlyle, dem Übersetzer des *Wilhelm Meister* und des *Goldnen Topfes*, Verfasser einer Schiller-Biographie sowie eingehender Essays über Jean Paul und Novalis, dem Korrespondenten Goethes und Führer einer idealistischen Reformbewegung im vorviktorianischen England.

Ein bedeutender Beitrag dieses Mannes zur Gestaltung der literarischen Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und England scheint mir zu sein, daß er einerseits die Aufnahmefähigkeit Englands für die deutsche Literatur von Schiller und Goethe auf die Schlegels, Tiecks und Hoffmanns ausdehnte, andererseits aber nicht, wie es in Deutschland zunehmend üblich wurde, eine Kluft zwischen den beiden Seiten konstatierte. Wie Madame de Staël es vor ihm getan hatte, sah er die deutsche Literatur als organische Einheit und vertrat in allen seinen Schriften das Konzept einer bruchlosen Entfaltung der deutschen Dichtung von den *Kritischen Wäldern* und *Götz* bis zu den *Xenien*, *Sternbalds Wanderungen* und *Heinrich von Ofter-*

16 Vgl. Bayard Taylor, *Studies in German Literature* (New York, 1879), S. 290—292.

17 Vgl. Stokoe, S. 61—74.

18 Vgl. Eliza Marian Butler, *Byron and Goethe* (London, 1956).

dingen¹⁹. Daß er dabei im wesentlichen die Entwicklung in England, die sich von Coleridge bis zu ihm selbst konsequent vollzogen hatte, auf deutsche Verhältnisse projizierte, ist offenbar²⁰.

Carlyles Einfluß war so gewichtig, daß sein Urteil fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch das Urteil Englands blieb. Dafür möchte ich nur drei Beispiele zitieren: Sarah Austin, die sich durch zahlreiche Übersetzungen um die Einführung deutschen Gedankenguts nach England verdient machte, betonte ausdrücklich die Einheit der poetischen Entwicklung in Deutschland: »We must try, above all, to conceive of German literature as of a great living Whole²¹.« George Henry Lewes vermied in seiner weithin akzeptierten Goethe-Biographie alles, was auf eine Konfrontierung Goethes mit den nachfolgenden Autoren hinauslaufen könnte²². Und für Emerson wehte aus dem zweiten Teil des *Faust* der gleiche Geist wie aus den *Hymnen an die Nacht*²³.

Interessant an diesen Urteilen ist nicht allein, daß in ihnen die deutsche Literatur von Goethe bis Novalis als Einheit gesehen wurde, sondern insbesondere, daß sie nichts anderes war als »German literature«. Solange es nicht allgemein üblich war, von einer englischen Romantik zu sprechen, bestand auch wenig Anlaß, eine entsprechende Plakatierung der deutschen Dichtung vorzunehmen. Einen Wandel brachte erst die Tendenz der Literarhistoriker des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu umfassenden Periodisierungen. Etwa seit der gleichen Zeit, als in Deutschland das

19 Thomas Carlyle, State of German Literature. In: *Edinburgh Review* 92 (1827).

Ders., German Playwrights. In: *Foreign Review* 6 (1829).

Ders., *Lectures on the History of Literature*, delivered 1838.

Hrsg. von Reay Greene (London, 1892).

20 Vgl. René Wellek, Carlyle and German Romanticism. In: *Confrontations* (Princeton, 1965), S. 34–81.

21 *Characteristics of Goethe* (London, 1833), S. 310.

22 *The Life and Works of Goethe* (London, 1855).

23 Vgl. Frederick B. Wahr, *Emerson and Goethe* (Ann Arbor, 1915).

Konzept einer »deutschen Klassik« und in Frankreich die Formel des »classicisme français« hochgespielt wurde, begann nämlich auch die englische Forschung, nicht mehr nur von romantischen Dichtungen im einzelnen, sondern von der Romantik als einer literarischen Epoche zu sprechen²⁴. Und nahezu selbstverständlich ergab sich daraus, daß die ausländischen Vorbilder dieser romantischen Epoche nun ebenfalls der Romantik zugeordnet wurden.

Das Ergebnis dieses Prozesses gedanklicher Assoziation ist, daß Goethe und Schiller, wo immer sie heutzutage in anglo-amerikanischen Literaturgeschichten, Anthologien oder sonstigen Darstellungen genannt werden, das Epitheton »romantisch« tragen. Ein Beispiel für die weite Verbreitung dieser Identifizierung geben Elizabeth M. Wilkinson und Leonard Ashley Willoughby. Um die poetischen Qualitäten Goethes verständlich zu machen, beziehen sie ihn ausdrücklich auf die Großen der englischen Romantik: »He is the world's master of lyric — as simple as Burns, as magical as Keats, as incantatory as Coleridge, as philosophically profound as Wordsworth, equally at home in mysterious symbolism and in urbanely ironic detachment.«²⁵ Und ein zweites, zugespitztes Zitat aus der Feder von Ford Madox Ford: »When we approach the literature of Germany, at any rate from the early 18th century onwards, we seem to see almost nothing but romantic literature.«²⁶

Der Vollständigkeit halber ist jedoch zu berichten, daß die Romantisierung der »deutschen Klassik« auch auf Widerstand stieß, und zwar von Seiten der etablierten Germanistik. Nachdem noch die in den siebziger Jahren wirkenden englischen und amerikanischen Hochschul-Germa-

24 Vgl. René Wellek, The Concept of »Romanticism« in Literary History. In: *Comparative Literature* 1 (1949), S. 1—23, S. 147—172 (S. 16).

25 *Goethe, Poet and Thinker* (London, 1962), S. 9.

26 *The March of Literature: From Confucius to Modern Times* (London, 1939), S. 529.

nisten, darunter Bayard Taylor²⁷ und James K. Hosmer²⁸, die deutsche Literatur von Lessing bis Novalis zusammenfassend als »the glorious period of German literature«²⁹ beschrieben hatten, stellten sich einige ihrer Nachfolger bewußt unter den Einfluß der inzwischen in Deutschland erfolgten Kanonisation der »deutschen Klassik«. Zwei hervorragende Vertreter dieser Richtung waren George Madison Priest³⁰ und Kuno Francke³¹. In ihren zwischen 1896 und 1931 in mehreren Auflagen erschienenen Darstellungen der deutschen Literatur sprachen sie unmißverständlich von Goethe und Schiller als den »German Classics«. Zu den Forschern, die sich ihnen anschlossen, gehören, unter anderen, John George Robertson³², Calvin Thomas³³, Walter H. Bruford³⁴ und Eudo C. Mason³⁵.

Die Wirkung der Bemühungen zugunsten des deutschen Klassik-Konzeptes ging in England und den Vereinigten Staaten jedoch kaum über die Kreise der unmittelbar betroffenen Germanistik hinaus. Ja, aller solcher Bemühungen ungeachtet setzte sich seit Ende des Ersten Weltkrieges die Gepflogenheit, von Goethe und Schiller als Romantikern zu sprechen, sogar noch weiter durch. Zwei Gründe spielten dabei eine wichtige Rolle: einmal nahm die anglo-amerikanische Romantik-Forschung und damit auch das Interesse an den Beziehungen der englischen Romantiker zu ihren deutschen Anregern einen beträchtlichen Aufschwung. Zum anderen war die politische Atmosphäre jener Jahre allen auf eine nationale Eigenstellung pochenden Interpretationen

27 *Studies in German Literature* (New York, 1879).

28 *A Short History of German Literature* (St. Louis, 1879).

29 Hosmer, S. 474.

30 *A Brief History of German Literature* (New York, 1909).

31 *A History of German Literature as Determined by Social Forces* (New York, 1896. 12. Aufl. 1931).

32 *A History of German Literature* (London, 1902).

33 *A History of German Literature* (New York, 1909).

34 *Culture and Society in Classical Weimar 1775–1806* (Cambridge, 1962).

35 *Deutsche und englische Romantik* (Göttingen, 1966).

der deutschen Literatur nicht gerade günstig. Belege für diese Entwicklung sind zwei Bücher, die 1935 und 1939 erschienen und große Zustimmung fanden: George Santayanas *Egotism in German Philosophy*³⁶ und Eliza Marian Butlers *The Tyranny of Greece over Germany*³⁷.

Santayanas Beurteilung der »deutschen Klassik« ergibt sich aus dem Leitgedanken seines Buches, daß die deutsche Philosophie von Leibniz bis Nietzsche immer mystisch, gläubig, schwärmerisch, ja im Grunde »romantisch« gewesen sei³⁸. In diesem Schema habe auch Goethe seinen Platz: »his feeling for development in everything, his private life, the nebulous character of his religion, and some of his most important works, like *Faust* and *Wilhelm Meister*, are full of the spirit of German philosophy«³⁹.

Bereits mit dieser These fällt für Santayana das Konzept eines »klassischen« Goethe in sich zusammen. Und noch mehr: gerade die »klassischen« Aspekte im Werk Goethes betrachtet er als romantisch: »Nothing, for instance, was more romantic in Goethe than his classicism. His *Iphigenie* and his *Helena* and his whole view of antiquity were full of the pathos of distance. That pompous sweetness, that intense moderation, that moral somnambulism were too intentional; and Goethe felt it himself. In *Faust* after Helen has evaporated, he makes the hero revisit his native mountains and revert to the thought of Gretchen. It is a wise home-coming, because that craze for classicism which Helen symbolised alienated the mind from real life and led only to hopeless imitations and lackadaisical poses ... How much freer and surer was Goethe's hand when it touched the cord of romanticism!«⁴⁰

36 (London, 1939). Hier zitiert nach der Neuauflage unter dem Titel *The German Mind. A Philosophical Diagnosis* (New York, 1968).

37 (Cambridge, 1935).

38 Santayana, S. 13.

39 Santayana, S. 44.

40 Santayana, S. 46—47.

In dieselbe Kerbe wie Santayana schlug Eliza Marian Butler. Auch sie vertrat die Ansicht, daß die Deutschen ihrer Natur nach Romantiker seien. Alles zur Antike Gehörende widerstrebe ihren Anlagen, sei bei ihnen, mit der einzigen Ausnahme Winckelmanns, etwas Aufgepflanztes. Goethes und Schillers Interesse an der klassischen Tradition bedeutete nur eine zeitweilige Abweichung von dem romantischen Gesetz, nach dem sie angetreten waren und das sie sonst getreu befolgten. So sei etwa die Größe des *Faust* ganz wesentlich dadurch zu erklären, daß Goethe das Werk aus »romantischen« Impulsen entwickelte: »*Faust*, Goethe's masterpiece, was conceived before he came under the spell of Winckelmann's Greece. It was modified to its detriment by contamination with that alien world. This was a disaster which *Iphigenia*, *Helena*, *The Roman Elegies*, *Hermann and Dorothea*, *Amyntas*, *Euphrosyne*, *Alexis and Dora*, *The New Pausias* and *Pandora* could not and did not retrieve. We would cheerfully exchange them all to-day for Goethe's lyrical poetry, for *Werther* and the *Urmeister*, not to mention the *Urfaust*... Schiller, too, lost more than he gained by modelling himself on the Greeks... Wrestling desperately with a superhuman foe, he was smitten hip and thigh, and died without proving that he had been blessed before he let his adversary go.«⁴¹

Da es meine Aufgabe hier ist, eine Übersicht der Stimmen des Auslands zur »deutschen Klassik« zu geben, nicht aber mit diesen Stimmen zu rechten, möchte ich die Machtworte Butlers auf sich beruhen lassen. Zudem scheint mir in diesem Zusammenhang weniger der Wert solcher Äußerungen im einzelnen zu zählen als die Tatsache, daß sie ein weithin zustimmendes Echo fanden. Kaum nötig zu erwähnen ist auch, wie häufig bei den Reaktionen des Auslands auf die deutsche Literatur im allgemeinen und auf die »deutsche Klassik« im besonderen neben ernsten Forschungen

41 Butler, S. 334—335.

nationale Vorurteile eine Rolle gespielt haben und noch immer spielen. Daß sich außerhalb Deutschlands die Einschätzung Goethes und Schillers als Protagonisten der Romantik so weitgehend durchsetzte, hat sicher viel mit Madame de Staël und Carlyle, aber doch auch ein wenig mit der Vorliebe des Auslands für Alt-Heidelberg und die Müllerlieder zu tun. Zum Beweis, daß diese Bemerkungen nicht aus der Luft gegriffen sind, möchte ich noch einmal Santayana zitieren: »The Romantic conception of the German people as a nation of wanderers contains enough truth to give the impression of a striking likeness ... No German poet has written more about wandering than Goethe. Goethe is genuinely Romantic.«⁴² Und, um auch Frankreich zu hören, ein Zitat aus Jean-Marie Carrés Buch *Les Écrivains français et le mirage allemand*: »Qui ne comprend pas Novalis ne comprend pas l'Allemagne«⁴³.

So sehr solche Urteile aus dem Munde angesehener Forscher überraschen, so sehr helfen sie uns doch zu verstehen, warum unsere Nachbarn nicht gern von einer »deutschen Klassik« sprechen. Eine Enttäuschung bedeutet es freilich für den deutschen Kritiker, der sich mit Hilfe ausländischer Urteile von ihm abgenutzt erscheinenden Begriffen der deutschen Forschung lösen will, auch in diesen Urteilen wieder auf bedauernswerte Klischees zu stoßen⁴⁴.



Zum Abschluß meiner Übersicht der national gebundenen Reaktionen auf die »deutsche Klassik« und bevor ich zu den mehr kosmopolitisch ausgerichteten Stellungnahmen einzelner Forscher übergehe, möchte ich noch darauf hinweisen, wie sehr die Urteile der Franzosen und Engländer auch für andere Literaturen gelten.

42 Santayana, S. 84.

43 (Paris, 1947), S. 40.

44 Vgl. Hans Egon Holthusen, Deutscher Geist im Urteil der Welt. In: *Merkur* 8 (1959), S. 668—684, 752—769.

Der Einfluß Frankreichs auf die Einschätzung der »deutschen Klassik« in anderen Ländern war vornehmlich indirekt, das heißt er beruhte auf der weiten Ausbreitung der französischen Klassizismus-Definition: entsprechend der intensiven Wirkung, den die französische Literatur während des 17. und 18. Jahrhunderts auf fast alle europäischen Literaturen ausgeübt hatte, formulierten auch die Historiographen der beeinflußten Nationalliteraturen die Existenz einzelner klassizistischer Perioden. So gelten in neueren englischen Literaturgeschichten Alexander Pope, John Gay, Joseph Addison und ihr Kreis durchweg als »classics« oder »neoclassics«. In Analysen der slawischen Literaturen des 18. Jahrhunderts hören wir von klassizistischen Strömungen besonders bei den Völkern, die eine von Versailles inspirierte Hofkultur besaßen wie Polen und Rußland. Andere Länder, in denen sich unter ständiger Hinwendung auf das übermächtige Vorbild Frankreichs ein eigener Klassizismus entwickelte, waren Italien, Spanien, Ungarn und die skandinavischen Länder. Durchaus mit Berechtigung kann man daher, wie es Henri Peyre⁴⁵ und René Wellek⁴⁶ vorgeschlagen haben, vom Klassizismus als einem europäischen Phänomen sprechen.

Die einzige Literatur Europas, in der sich eine vergleichbare Strömung nachweisen läßt, in der aber die Bezeichnung »Klassizismus« nicht akzeptiert wurde, ist die deutsche. Ein Vorschlag des amerikanischen Germanisten Thomas Sergeant Perry, die deutsche Literatur von Opitz und Gottsched bis zu Lessing und Wieland als Pseudo-Klassizismus in die gesamteuropäische Entwicklung einzuordnen⁴⁷, verhallte ungehört. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Perrys Buch erschien 1885, zur selben Zeit, als sich

45 *Qu'est-ce que le classicisme?* (Paris, 1965), S. 193—227.

46 The Term and Concept of »Classicism« in Literary History. In: *Aspects of the Eighteenth Century*. Hrsg. von Earl R. Wasserman (Baltimore, 1965), S. 105—128.

47 *From Opitz to Lessing. A Study of Pseudo-Classicism in Literature* (Boston, 1885).

in Deutschland das Konzept einer »deutschen Klassik« bereits effektiv durchgesetzt hatte.

Aus der weitgehenden Übernahme des französischen Klassizismus-Begriffs in fast allen europäischen Literaturen erklärt sich eine ebenso weitgehende Reserve gegenüber dem deutschen Klassik-Konzept. Die Annahme der einen Vokabel präjudizierte die Historiographen gegen die andere. Das Resultat ist, daß heutzutage fast alle einschlägigen, außerhalb des deutschen Sprachraums erschienenen Literaturgeschichten die »deutsche Klassik« in der französischen oder vielfach auch in der englischen Version darstellen, daß heißt als »die Zeit Goethes und Schillers« oder schlechtweg als »Romantik«⁴⁸. Lediglich die Literaturhistoriker Hollands optierten weder für die englische noch die französische Formel, sondern sprechen ohne Ausnahme von einer »deutschen Klassik«.



An Zahl weit geringer als die monographischen Interpretationen der Zeit Goethes und Schillers sind im Ausland Darstellungen, in denen die »deutsche Klassik« im größeren Zusammenhang der europäischen Literaturentwicklung gewürdigt wird. Sieht man von lexikalischen Kompilationen und Panoramen lose aneinandergereihter Einzelbilder der nationalen Literaturgeschichten ab, so haben wir uns dabei insbesondere mit drei Werken zu befassen: George Saintsburys *Periods of European Literature*⁴⁹, Paul

48 Vgl. Lilian R. Furst, *Romanticism in Perspective* (London, 1969), S. 35.

49 *Periods of European Literature* (Edinburgh, 1897–1907). Hier insbesondere Band 9: John Hepburn Millar, *The Mid-Eighteenth Century* (1902); Band 10: Charles Edwyn Vaughan, *The Romantic Revolt* (1907); Band 11: Thomas Stewart Osmond, *The Romantic Triumph* (1900); angesichts des Gewichts von Saintsburys Gesamtkonzeption behandle ich die Darstellungen von Millar, Vaughan und Osmond zusammenfassend unter seinem Namen.

Van Tieghems *Histoire littéraire de l'Europe*⁵⁰ und Werner P. Friederichs *Outline of Comparative Literature*⁵¹.

Alle drei Autoren bemühen sich, im Rahmen ihrer Gesamtdarstellungen der europäischen Literatur deren spezielle Situation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beschreiben. Erstaunlich ist dabei, daß sie, von verschiedenen Prämissen ausgehend und mit verschiedenen Methoden arbeitend, zu relativ ähnlichen Resultaten kommen. Für Saintsbury ist der gemeinsame Zug in den Literaturen Englands, Frankreichs und Deutschlands »The Romantic Revolt«, gefolgt von »The Romantic Triumph«. Van Tieghem sieht, als letzte Stufe des ausklingenden Klassizismus, eine Gruppe europäischer Schriftsteller, die er zusammenfassend als »Préromantiques« bezeichnet. Friederich konstatiert ebenfalls die Existenz einer gesamteuropäischen Vorromantik, die der eigentlichen Romantik den Weg bereitete.

Das entscheidende Kriterium für die neue Strömung ist nach Saintsbury eine um 1750 einsetzende Wende »from the spirit of criticism to that of creation; from wit to humour and pathos; from satire and didactic verse to the poetry of passion and impassioned reflection«⁵². Van Tieghem und Friederich betonen mehr den evolutionären Charakter der neuen Bewegung: »A la raison les préromantiques préfèrent le sentiment et même la sentimentalité mélancolique, à la ville la campagne et même la nature sauvage; beaucoup se font un idéal de vie rustique, simple, naturelle. Quelques-uns souffrent déjà de la contrainte sociale et aspirent à la liberté, à l'égalité des conditions ...

50 *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la renaissance à nos jours* (Paris, 1952. 2. Aufl. 1946).

Vgl. dazu auch Van Tieghems detailliertere Darstellung: *Le romantisme dans la littérature européenne* (Paris, 1948).

51 *Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill. With the collaboration of David Henry Malone* (Chapel Hill, 1954).

52 Saintsbury, Band 10, S. 3.

A la poésie d'art on préfère une poésie naïve, primitive ou populaire, libre et sincère, une poésie de nature; on met le génie au-dessus du goût.«⁵³

Mustern wir die Autoren, die die von Saintsbury, Van Tieghem und Friederich skizzierten europäischen Strömungen repräsentieren, so finden wir in allen drei Fällen ein ähnlich komponiertes Gruppenporträt. Im Zentrum stehen Rousseau und der Verfasser der Ossianischen Gesänge, MacPherson. Neben ihnen, wohl zur Rechten: Young, Percy, Gray, Goldsmith, Chatterton, »the marvellous boy of Bristol«, sowie Crabbe, Blake und Burns. Auf der anderen Seite: Klopstock, Haller, Bodmer, die Dichter des Göttinger Hains, Gessner, Herder, Schiller und, auf einem besonderen Podest in dieser Halbgruppe, Goethe. Im Hintergrund stehen Mercier, Bernardin de Saint-Pierre und Beaumarchais. Zu Füßen der Gruppe arrangieren sich die Vertreter der skandinavischen Länder: Ewald, Baggesen, Oehlenschläger und Bellman, der Holländer Bilderdijk, der Italiener Foscolo. Und wie häufig bei solchen Bildern haben wir auch eine Panoramakulisse: die Savoyer Alpen und die schottischen Hochlande, Schauplätze der ersten romantischen Empfindungen Rousseaus und MacPhersons.

Das für uns Entscheidende an den Darstellungen Saintsburys, Van Tieghems und Friederichs ist, daß hier die in Deutschland akzeptierten literarischen Strömungen Empfindsamkeit, Sturm und Drang, die »deutsche Klassik« und zum Teil auch noch die »deutsche Romantik« vollkommen in dem größeren Strom einer europäischen Vorromantik aufgegangen sind. Obgleich Charakterisierungen einzelner Autoren, die aus diesem Zusammenhang gelöst sind, unweigerlich abrupt klingen müssen, möchte ich doch zitieren, wie Goethe und Schiller im einzelnen apostrophiert werden:

Bei Saintsbury folgen auf Bodmer, Haller und Klopstock, die als die ersten Zweifler am alten System gelten, Herder und Bürger, der eine als »the critic of Romanticism in its

53 Van Tieghem, S. 134.

earlier phases«, der andere als »its representative poet«⁵⁴. Was beide säten, erntete Goethe — auch er, trotz seiner zeitweiligen Hinneigung zur Antike, ein Romantiker. Das, so heißt es, beweisen nicht nur *Werther* und *Götz*, sondern vor allem *Faust*, in dem sich eindeutig »the wider qualities of romance« reflektieren⁵⁵. *Hermann und Dorothea* sei mit Wordsworths *Pastorals* zu vergleichen⁵⁶.

Während Saintsbury die neue literarische Bewegung vor allem an den Werken einzelner Autoren bemüht, richten sich Friederich und Van Tieghem mehr nach deren Wirkung auf Zeitgenossen und Nachfolger. So waren es bei Goethe insbesondere *Werther* und der erste Teil des *Faust*, die ihn ins Zentrum der romantischen Bewegung stellten, ja ihn zu einem »symbol of European Romanticism«⁵⁷ machten. Was Schiller mit der Romantik verband, war »his persistent defense of individual freedom and of man's inalienable rights to dignity«⁵⁸.

Wie sich vermuten läßt, blieben die Auffassungen Saintsburys, Van Tieghems und Friederichs nicht unwidersprochen. Arthur O. Lovejoy trat ihnen mit seiner bekannten These entgegen, es gäbe nicht einen »Romanticism«, sondern eine Vielzahl von »Romanticisms«⁵⁹. Andere Kritiker betonten, daß die Darstellungen der drei Autoren zu vage seien, um noch überzeugen zu können. Insbesondere die deutsche Forschung hat deshalb das Konzept einer alleuropäischen Vorromantik als »retouchierte Periodenbezeichnung«, deren Erkenntniswert gering sei, zurückgewiesen⁶⁰.

54 Saintsbury, Band 10, S. 215.

55 Saintsbury, Band 10, S. 265.

56 Saintsbury, Band 10, S. 250.

57 Friederich, S. 279.

58 Friederich, S. 284.

59 On the Discrimination of Romanticisms. In: *Essays in the History of Ideas* (New York, 1948), S. 228—253.

60 So etwa Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948), S. 273.

Für eine Übersicht der Urteile des Auslands über die »deutsche Klassik« zählt jedoch, ebenso wie im Falle Santayanas und Butlers, nicht die — berechtigte oder unberechtigte — Kritik an Saintsbury, Van Tieghem und Friederich, sondern die Tatsache, daß deren Vorschläge sich weitgehend durchgesetzt haben. So ordnen fast alle seit den dreißiger Jahren außerhalb Deutschlands erschienenen Synopsen und Anthologien der Weltliteratur Goethe und Schiller, unter der einen oder anderen Bezeichnung, den vorromantischen Strömungen der europäischen Literatur zu. Selbst die internationale Romantik-Forschung hat sich dieser Position genähert, indem sie vielfach den anglo-amerikanischen Standpunkt, daß die »deutsche Klassik« ein Teil der Romantik sei, übernahm. Zur Illustration dieser Tendenz verweise ich auf René Wellek, der das Bild einer als Einheit zu betrachtenden, zeitlich von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis etwa 1830 reichenden westeuropäischen Romantik entwirft: »We find throughout Europe the same conceptions of poetry and of the workings and nature of poetic imagination, the same conception of nature and its relation to man, and basically the same poetic style, with a use of imagery, symbolism, and myth which is clearly distinct from that of eighteenth-century neoclassicism.«⁶¹ Ausdrücklich betont Wellek, daß der Begriff einer »deutschen Klassik« höchst irreführend — »grossly misleading« — sei, da die meisten Werke Goethes und Schillers ohne weiteres dem in allen Ländern Europas geläufigen Konzept der Romantik entsprächen. Insoweit, als es bei Goethe und Schiller eine klassizistische Phase gebe, existiere sie »for the most part only in their theories«. Und auch diese theoretische Hinwendung zum Klassischen sei, sowohl bei Goethe als Schiller, mehr auf die bildende Kunst als auf die Dichtung, ihre eignen Werke eingeschlossen, zu beziehen: »It seems a strange preconception

⁶¹ The Concept of »Romanticism« in Literary History. In: *Comparative Literature* 1 (1949), S. 1—23, 147—172 (S. 147).

of many Germans to judge their greatest writer only according to one stage in his development and in accordance with his quite derivative and conventional taste in the fine arts«. Zur weiteren Entkräftung des Konzepts einer »deutschen Klassik« weist Wellek darauf hin, daß es auch in der englischen und französischen Romantik hellenisierende Tendenzen gegeben habe, etwa bei André Chénier, Byron und Keats, daß man hier aber in keinem Fall von »klassischen« Autoren spreche⁶².



Nach so viel angewandter Literaturgeschichte, sowohl vom nationalen als auch vom komparatistischen Standpunkt aus, möchte ich mich, wie versprochen, einigen Autoren zuwenden, die sich zur »deutschen Klassik« im Zusammenhang mehr theoretisch angelegter Abhandlungen geäußert haben.

Mein erster Zeuge ist der englische Kritiker und Lyriker Sir Arthur Quiller-Couch mit einem 1918 gehaltenen Vortrag *On the Terms »Classical« and »Romantic«*⁶³. Der Anlaß seiner Überlegungen ist die Erfahrung, wie schwer sich »classical« und »romantic« in der englischen Literaturgeschichte präzisieren, geschweige denn überzeugend unterscheiden lassen. Beide Epitheta seien vague und unbestimmt: »Applying them we are at once hopelessly lost: because we have advanced a vague concept to the pretence of being a thing.«⁶⁴ Eine Suche nach dem Ursprung dieser literarischen Plakatierungen führe unmittelbar zu den Deutschen: »It is the weakness of Germans in criticism that, being endowed with an unusual talent for philosophising, they habitually think and talk of a literary masterpiece as though it were a product, or at

62 Wellek, S. 148.

63 In: Sir Arthur Quiller-Couch, *Studies in Literature* (New York, 1918), S. 76—95.

64 Quiller-Couch, S. 79.

any rate a by-product, of philosophy, producible by the methods of philosophy . . . «⁶⁵.

Unter Vorwegnahme mancher vom New Criticism weiter ausgebauter Thesen rät Quiller-Couch seinen Zuhörern, in der Literaturgeschichte soweit wie möglich den deutschen »trick of fobbing off abstractions for things«⁶⁶ anzuwenden, insbesondere nicht dauernd von Schulen, Einflüssen, Tendenzen, Reaktionen oder Perioden zu reden: man gewöhne sich daran, Dichtungen als aufgetürmte Bauklötze zu betrachten, die sich mit ein paar Spritzern von »editorial cement« nicht allzu mühevoll verkittten lassen⁶⁷. Aus solcher Skepsis ergibt sich schließlich der Vorschlag Quiller-Couche zur Lösung des von ihm aufgeworfenen Definitions-Problems: »All things considered, I advise that it may help our minds to earn an honest living if we dismiss the terms ›classical‹ and ›romantic‹ out of our vocabulary for a while.«⁶⁸

Für diejenigen, denen die Kritik Quiller-Couche übertrieben erscheint, möchte ich — lediglich als Fußnote — einen der Vorsätze zitieren, die der junge Herder 1769 in dem programmatischen Journal seiner Reise von Riga nach Nantes aufzeichnete: »Vorzüglich aber will ich der Sucht der Deutschen widerstehen, aus Nominalerklärungen alles herzuleiten, was folgt und nicht folgen kann.«⁶⁹

Eine noch schärfere Ablehnung als bei Quiller-Couch findet die »deutsche Klassik« bei Benedetto Croce. Nicht genug, daß er sie ebenso wie alle anderen literarischen Periodenbegriffe a priori als irreführende Kategorisierung zurückweist, die Verbindung Goethes und Schillers dient ihm darüber hinaus zur Demonstration dessen, was er als die »hybride Methode« der Literarhistoriker bezeichnet,

65 Quiller-Couch, S. 80.

66 Quiller-Couch, S. 84.

67 Quiller-Couch, S. 86.

68 Quiller-Couch, S. 95.

69 *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Bernhard Suphan, Band 4 (Berlin, 1878), S. 445.

»Geschichte der Dichtung« und »Geschichte der Kultur« — »storia della poesia« und »storia della cultura« — miteinander zu verquicken⁷⁰.

Nach Croce beruht nämlich die Vorstellung des »Dichterbundes« zwischen Goethe und Schiller und die damit implizierte Gleichsetzung der beiden Autoren auf Gründen, die außerhalb des Bereiches der Kunst liegen, insbesondere darauf, daß Schiller mit Goethe befreundet war und eng mit ihm zusammenarbeitete, daß er gleichzeitig mit Goethe den Beifall seiner Landsleute gewann und daß beide gemeinsam zahlreiche literarische und politische Konflikte durchstanden. Beurteile man Schiller jedoch nach seinen Werken, nicht nach seinem Leben, müsse man zu dem Schluß kommen, daß er ein »sekundärer« Dichter war und nicht mit Goethe auf eine Stufe gestellt werden kann. Um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen, präzisiert Croce auch, unmittelbar auf Schiller gemünzt, was für Autoren er als sekundäre Dichter — »poeti secondari« — betrachtet: »geistreiche und erfahrene Literaten, die sich schon gefundener künstlerischer Formen bedienen, die Reflexion in ihren Dienst stellen, sie mit psychologischen, sozialen, der Natur abgewonnenen Bemerkungen bereichern, um in dieser Weise hochwertige, belehrende oder unterhaltende Werke hervorzu bringen«. Solche Männer könnten eindrucksvolle und ehrenhafte Schriftsteller sein, aber sie seien keine Dichter. Ihr Werk gehöre zur »non poesia«, nicht zur »poesia«⁷¹.

Mag eine solche Unterscheidung auch Originalität besitzen, so wirkt sie doch selbst auf manche, die gegenüber dem Konzept einer »deutschen Klassik« skeptisch eingestellt sind, noch immer wie ein intellektueller Kraftakt. Vorsichtiger formuliert und deshalb für unsere Zwecke nützlicher scheinen mir einige Überlegungen zu sein, die

70 *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono* (Bari, 1922), S. 26.

71 Croce, S. 27. Zitiert nach der Übertragung von Julius Schlosser, *Poesie und Nichtpoesie* (Wien, 1925), S. 66.

der Harvarder Altphilologe Georg Luck 1956 auf einer Versammlung der »American Philological Association« unter dem Titel *Scriptor Classicus* vortrug⁷².

Lucks Ausgangspunkt ist die Beobachtung, daß bei weitem nicht alles, was in den verschiedenen Nationalliteraturen als »klassisch«, »classical« oder »classique« bezeichnet wird, dem der Antike zugeschriebenen Konzept von klassisch als »harmonisch« und »ausgeglichen« entspricht. Darüber hinaus war, wie Luck betont, auch in der Antike nicht alles »klassisch«: »A dramatist like Sophocles, with his passionate awareness of the dark sides of human nature, is a ›Dionysian‹ poet. A Greek temple, richly painted in black and red and gold, certainly did not look ›classical‹ in the conventional sense of the word. No matter how we define the ›romantic‹ — whether we associate it with the spirit of adventure, with pathos and passion, with a sense of predestinate gloom fulfilled — the Homeric epic will always remain a ›romantic‹ work of art.«⁷³

Solche und andere Widersprüche im Gebrauch des Begriffs »klassisch«, sowohl im Hinblick auf die Antike als auf die neuere Literatur, geben Luck Anlaß zu einer Reihe von negativen Abgrenzungen. Das Klassische ist weder einfach die Antike noch eine akademische Nachahmung der Antike. Das Klassische bezieht sich nicht auf einen Kanon von Regeln und beschränkt sich nicht auf bestimmte pädagogische Maximen. Es ist nicht identisch mit Ordnung, Harmonie und Vernunft in der Literatur, es ist auch nicht das genaue Korrelat des »Romantischen«.

Was, wenn das »Klassische« all dies, so wie Luck es sieht, nicht ist oder nicht mehr ist, ist es dann? Lucks eigene Antwort lautet: »It is, in any language, a proof of the permanent existence in men of that which responds, of elements in the human mind that survive and transcend

72 *Comparative Literature* 10 (1958), S. 150—158.

73 Luck, S. 155.

great stretches of time and bridge every distance of environment and race.«⁷⁴ Entsprechend dieser Definition solle man sich dazu entschließen, den Begriff »Klassik« künftig vorsichtiger, insbesondere weniger als bisher zur Bezeichnung literarischer Perioden zu benutzen. Wo er dennoch angewandt werde, solle es im Sinne einer Antwort auf die Frage »Was bleibt?« sein.

So überraschend dieser Vorschlag zunächst klingt, so gilt es doch festzuhalten, daß er im Grunde nicht neu ist. Definitionen des »Klassischen«, die der Lucks ähnlich, zum Teil sogar identisch mit ihr sind, lassen sich bei Augustin Sainte-Beuve⁷⁵, Herbert Grierson⁷⁶, Gertrude Stein⁷⁷, Thomas Mann⁷⁸, T. S. Eliot⁷⁹, Ernst Robert Curtius⁸⁰ und Harry Levin⁸¹ finden. Alle genannten Autoren drücken, in der einen oder anderen Form, die Überzeugung aus, daß ein literarisches Werk in dem Maße klassisch sei, als es dem Menschen der Gegenwart eine vollständige Befriedigung gewährt. Die Entscheidung, was klassisch ist, liege allein in der Wirkung, nicht in einem abstrakten Begriff von Schönheit, welchen das Werk zu verwirklichen hätte.



Damit stehe ich am Ende meiner tour d'horizon über die Urteile des Auslands zur »deutschen Klassik«. Die Frage, die wir uns stellen müssen, ist, ob wir aus diesen Urteilen

74 Luck, S. 157.

75 Ouest-ce qu'un classique? In: *Causeries du lundi* (Paris, 1850), S. 38—55.

76 *Classical and Romantic* (Cambridge, 1923), S. 53.

77 *Composition as Explanation* (London, 1926), S. 9—11.

78 Rede über Lessing (1929). In: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden* (Frankfurt, 1960), Band 9, S. 229—245.

79 *What is a Classic?* (London, 1945).

80 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948), S. 275—276.

81 *Contexts of the Classical*. In: *Contexts of Criticism* (Cambridge, 1957), S. 38—54.

irgendwelche Folgerungen ziehen können. Sollen wir etwa nicht mehr von der »deutschen Klassik«, sondern von der »Zeit Goethes und Schillers« sprechen? Hat es Sinn, die Position einer gemeineuropäischen Romantik oder auch Vorromantik zu übernehmen? Kann man den Begriff »Klassik« als Vokabel der literarischen Periodisierung aufgeben? Sollen wir versuchen, unsere deutsche Tendenz zum Philosophieren zurückzustecken und Dichtungen künftig weniger abstrahierend beurteilen?

Ich glaube, ich kann mir mehr Fragen dieser Art ersparen. Wir alle wissen, daß sich keine der im Ausland gegenüber der »deutschen Klassik« gültigen Positionen ohne weiteres auf deutsche Verhältnisse übertragen läßt. Nichtsdestoweniger scheint es mir möglich, aus den ausländischen Beurteilungen der »deutschen Klassik« einige, wenn auch bescheidene Lehren zu ziehen. Ich möchte sie in den folgenden drei Vorschlägen zusammenfassen:

Erstens. Wir sollten versuchen, den in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung weithin akzeptierten Gegensatz von Klassik und Romantik zu entschärfen. Ohne Schiller und Goethe von heute auf morgen zu europäischen Romantikern umzufunktionieren, könnten wir ein wenig auf unsere Nachbarn hören und uns sagen lassen, wie viele romantische Elemente in der deutschen Literatur von 1750 bis 1830 enthalten sind und weitgehend das, was wir »klassisch« nennen, mit einbeziehen. Statt darauf zu trotzen, daß *Iphigenie* und die *Kraniche des Ibykus* ganz etwas anderes sind als *Kater Murr* und die *Lorelei*, sollten wir vielleicht untersuchen, ob die Gemeinsamkeiten dieser Werke nicht ebenso groß, womöglich noch größer als ihre Unterschiede sind. Wenn wir uns bemühten, »klassisch« und »romantisch« nicht mehr, wie es so oft geschieht, als sich gegenseitig ausschließende Epitheta zu benutzen, würde »romantisch« vielleicht etwas von seinem im Deutschen vielfach leicht negativen Beigeschmack verlieren und umgekehrt das »Klassische« etwas weniger gesund erscheinen. Eine Hilfe beim Abbau des Gegensatzes

»Klassisch-Romantisch« wäre es auch, wenn künftige Forschungen, statt die Animositäten Schillers gegenüber den Schlegels, Goethes gegenüber Zacharias Werner und die Spannungen zwischen Weimar und Jena auszukundschaften, mehr die Werke der einzelnen Autoren nebeneinanderstellen würden.

Zweitens. Wir sollten versuchen, die »deutsche Klassik« etwas weniger als eine rein deutsche Angelegenheit zu betrachten. Wir verlieren nichts, wenn wir zugeben, daß Goethe und Schiller, ihre Werke und ihre Wirkung, zu einer umfassenden, organischen Entwicklung gehören, die in ihren weitesten Zusammenhängen nicht deutsch, sondern gemeineuropäisch ist. Allein eine behutsame Vermehrung der Hinweise in unseren Lehrbüchern und Vorlesungen, wie sehr die Literaturen Deutschlands und seiner Nachbarländer miteinander verknüpft sind, könnte schon viel zu einer Änderung der Atmosphäre beitragen. Anstatt nur mit einer gewissen Selbstgefälligkeit darauf hinzuweisen, daß es der »deutsche Klassiker« Goethe war, der den Begriff »Weltliteratur« prägte, sollten wir vielleicht öfter daran denken, in welchem Maße gerade er selbst sich als Vertreter einer aufkommenden kosmopolistischen Literaturbetrachtung verstanden wissen wollte.

Drittens. Wir sollten die Anregungen Georg Lucks in bezug auf eine allgemeine Revision des Klassik-Begriffs überdenken. Konkret heißt das: Wir hätten uns für die »deutschen Klassiker« zu fragen, inwieweit sie den vorgeschlagenen Kriterien noch standhalten. Sind sie wirklich noch Klassiker in unserem Bewußtsein? Bleibt von ihren Werken, über die obligatorischen Schulprogramme, Seminarübungen, Germanistenkongresse und Forderungen der Allgemeinbildung hinaus, noch genug lebendig, um sie als »Klassiker« zu betrachten? Oder müssen wir, wie Lessing im Falle Klopstocks, feststellen, daß sie zwar gelobt, aber nicht mehr allzuviel gelesen werden? Die Behandlung dieses Problemkomplexes ist sicher schwierig, scheint aber nicht unmöglich zu sein. Ein in diesem Zu-

sammenhang beachtenswertes, wenn auch noch recht unverbindliches Beispiel der Selbstbefragung hat Ortega y Gasset 1932 mit seinem Essay *Um einen Goethe von innen bittend* gegeben⁸².

Soweit die drei Vorschläge, die sich, wie mir scheint, aus den Urteilen des Auslands über die »deutsche Klassik« ergeben. Ob sie ernstgenommen werden können, kann nur die Zukunft zeigen. Aber so wie sich in der Kunstgeschichte seit den letzten zwanzig Jahren ein neues Konzept des Manierismus durchzusetzen beginnt, sollte auch eine Korrektur des Bildes, das die Germanisten von der »deutschen Klassik« zeichnen, nicht ganz außerhalb des Möglichen liegen.

Da ich bisher noch keinen der »deutschen Klassiker« zitiert habe, möchte ich mit einem Wort aus der *Geschichte der Farbenlehre* schließen, aus dem diejenigen, die das in der deutschen Literaturwissenschaft weithin gültige Konzept der »deutschen Klassik« in Frage zu stellen beginnen, zwar noch keine uneingeschränkte Rechtfertigung, wohl aber eine moralische Unterstützung herauslesen können: »Daß die Weltgeschichte von Zeit zu Zeit umgeschrieben werden müsse, darüber ist in unsren Tagen wohl kein Zweifel übrig geblieben. Eine solche Notwendigkeit entsteht aber nicht etwa daher, weil viel Geschehenes nachentdeckt worden, sondern weil neue Ansichten gegeben werden, weil der Genosse einer fortschreitenden Zeit auf Standpunkte geführt wird, von welchen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen läßt.«⁸³

82 Pidiendo un Goethe desde dentro. In: *Revista de Occidente* (April 1932), S. 1–41; *Die Neue Rundschau* (1932), S. 551 bis 570.

83 Materialien zur Geschichte der Farbenlehre: Baco von Verulam. In: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hrsg. von Ernst Beutler (Zürich, 1949), Band 16, S. 413.

Wilfried Malsch

DIE GEISTESGESCHICHTLICHE LEGENDE
DER DEUTSCHEN KLASSIK

Am 17. Dezember 1966 hielt Emil Staiger eine Rede über *Literatur und Öffentlichkeit*, die den sogenannten »Zürcher Literaturstreit« auslöste. Aus den Dokumenten dieses Streits geht hervor, daß die »geistigesgeschichtliche Legende der deutschen Klassik« noch immer am Leben und die ihr zugehörende Antiromantik und Antimoderne noch immer beliebt ist. Gegenüber dem kulturkonservativen Akademismus, der auch ihn geprägt hat, hat Staiger jedoch resigniert. Ihm bleibt nur noch die »Hoffnung, daß auch in unserer, seit den Tagen unserer Väter so erstaunlich veränderten Welt und also in veränderter Gestalt, das Urmaß auferstehe, nach dem der Mensch geschaffen ist und das allein die Dauer einer menschenwürdigen Gemeinschaft sichert. Der Weg ist unübersehbar lang. Wir kommen nicht mehr an sein Ziel«¹. In der Hoffnung auf die nationalliberale Einigung Deutschlands begann dieser Weg, der auf nationalkonservativem Umweg schließlich ins gesellschaftspolitische Nichts des kulturkonservativen Adventismus verlief. In diesem Nichts ist die deutsche Klassik zum »Urmaß« der Schöpfung geworden. Die mehr stilgeschichtlich gemeinten Arbeiten von Fritz Strich bis zu Staiger und die mehr ideengeschichtlich gemeinten von Hermann August Korff und Walther Rehm, um nur die bedeutendsten zu nennen,

¹ Emil Staiger, *Literatur und Öffentlichkeit. Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation.* In: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 22, S. 90—97, S. 96.

haben die von Gervinus eingeleitete und später entpolitisierte Tradition der Klassik-Legende übernommen und auf verschiedene Weise fortgebildet. Zwei jüngere und einander methodisch entgegengesetzte Beispiele mögen die unverbindliche Erbauungsfunktion kurz beleuchten, die der deutschen »Klassiklegende« in der geistesgeschichtlichen Tradition zuteil geworden ist, ehe ich die Hauptzüge der geistesgeschichtlichen Deutung Goethes und Schillers mit deren eigenen Intentionen konfrontiere. Wenn wir uns nämlich einig zu sein scheinen, daß die kulturkonservative, insbesondere geistesgeschichtliche Auffassung von der deutschen Klassik eine »Legende« darstellt, von der die meisten von uns noch geprägt sind, dann sollten wir uns von ihr durch Erkenntnis zu befreien versuchen. Ich gebe daher der Konfrontation mehr Raum als der an dieser Stelle nur summarisch zusammengefaßten deutschen Geistesgeschichte der zwanziger Jahre².

1957 erschien eine Arbeit aus der Staigerschule über Goethes *Kunstanschauung* von Matthijs Jolles. Sie stützt sich vor allem auf Goethes Kunsts novelle *Der Sammler und die Seinigen*, einen aus Goethes Gesprächen mit Schiller hervorgegangenen Differenzierungsversuch seiner drei Grundkategorien »Naturnachahmung«, »Manier« und »Stil«. Jolles erhofft sich von seiner Untersuchung eine Wirkung besonders »auf die Kunst der Interpretation und die Poetik der Gegenwart«. Er glaubt, daß »Goethes Art der Kunstbetrachtung uns in der Behandlung und Lösung spezifischer Probleme, vor die sich die heutige Poetik gestellt sieht, zu fördern und weiterzuhelfen« vermag. Hoffnung und Glaube des Verfassers sind begründet in der ungeschichtlichen Überzeugung, mit der er seine Untersuchung beschließt: »Es gibt eine letzte Idee, an der der Wert eines Kunstwerks gemessen werden kann, den STIL. Das heißt: Lebendige Durchdringung von Wahrheit, Schön-

² Vgl. Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft* (München, 1968), S. 35—59.

heit und Vollendung.« In der Nachfolge Staigers meint also Jolles in Goethe genauere Kriterien gefunden zu haben, mit denen »ganz abgesehen« von einer gleichfalls betonten »allgemein menschlichen Wirkung« das später von Emil Staiger beschworene »Urmaß« näher für den Bereich moderner Poetik und Kunsttheorie beschrieben werden könne³.

Pessimistischer äußert sich die Goetheverehrung im methodisch entgegengesetzten Beispiel aus der geistesgeschichtlichen Schule Benno von Wieses. Hans Joachim Schrimpf, der zuerst 1956 über *Das Weltbild des späten Goethe* schrieb, kommt zu dem Ergebnis, daß nur noch Goethe »im anfänglichen Sinne didaktisch« und daher »der letzte große Bewahrer« gewesen sei. Im vermeintlichen Gegensatz zu den jüngeren Romantikern bis zu den Modernen »weicht« Goethes Kunstphilosophie nach Schrimpf »der Wirklichkeit nicht aus, sondern stellt sich ihr, indem sie in einer ganz konkreten geschichtlichen Situation der Entzweiung von Mensch und Welt der Kunst die Aufgabe stellt, das Auseinanderfallende zu halten und im Bild die Versöhnung des Zusammengehörigen aufzubewahren«⁴.

Ob sich Schrimpf nun von dieser Beschwörung Goethes als des »letzten großen Bewahrers« weniger für die moderne Dichtung und Kunst erhofft als Jolles von seiner Untersuchung des Stilpostulats von Goethe und auch Schiller — gemeinsam ist beiden Arbeiten, daß Goethe in einem geschichtslosen Sinne der auch für uns Maßgebende und insofern letzte Große geblieben ist. Denn er wird ja nicht vorgestellt als »der letzte« der mit Homer beginnenden abendländischen Dichtung, wie ihn Ernst Robert Curtius sieht, in positiver Wendung der Mallarméschen Klage über die Verdrängung des Orpheus durch Homer. Da

3 Matthijs Jolles, *Goethes Kunstanschauung* (Bern, 1957), S. 7, 372.

4 Hans Joachim Schrimpf, *Das Weltbild des späten Goethe. Überlieferung und Bewahrung in Goethes Alterswerk* (Stuttgart, 1956), S. 193, 203.

Goethe noch Anspruch macht auf die Mimesis des Allgemeinen im Besonderen nach dem Vorbild der epischen Totalität Homers, läßt sich seine Theorie und Dichtung noch in diesem Zusammenhang erkennen. Dann zeigt sich aber, was von Jolles wie Schrimpf, entsprechend der geistesgeschichtlichen Legende, verschwiegen wird: daß nämlich nach Goethes eigenem Verständnis seines Stilpostulats seine Dichtung und die seiner Zeitgenossen an diesem Maßstab gemessen mißlungen ist. Die Einsicht in die geschichtliche Notwendigkeit solchen Mißlingens gehört zu Goethes und Schillers Theorie. Erst die Verkennung dieser Einsicht ermöglicht es, Goethes Stilpostulat zum zeitlosen Maßstab zu erheben und sich mit den Klagemännern der Klassik-Legende aufs Bedauern zu legen, daß wir das »Urmaß« verloren haben und »keine großen Bewahrer« mehr sind. Die »Größe« Goethes und entsprechend Schillers, der beiden Idole dieser Legende, bleibt in diesen Klagen ungreifbar und dient nur noch der unverbindlichen Erbauung, daß wir oder wenigstens einige von uns noch groß genug sind, solche »Größe« rein als Größe zu bewundern.

Selbsterbauung scheint ein gemeinsames Kennzeichen erst der jüngeren — also noch nicht der mit Gervinus oder den *Hallischen Jahrbüchern*, sondern etwa mit Otto Harnack⁵ in Erscheinung tretenden — kulturkonservativen und geistesgeschichtlichen Verehrung der deutschen Klassik zu sein. Doch sie hat mit der älteren dies gemein, daß sie, bei oft sehr wechselnder Bewertung und Auswahl der Autoren und Werke, in die Literatur der deutschen Klassik zurückverlegt, was in dieser als ästhetische Antizipation der Zukunft gestaltet und verstanden wurde.

Das »Urmaß« nämlich, »nach dem der Mensch geschaffen wurde«, heißt in der deutschen Klassik — von Wink-

⁵ Vgl. Otto Harnack, *Essais und Studien zur Literaturgeschichte* (Braunschweig, 1899).

kelmanns Plotinismus abgesehen⁶ — ganz unplatonisch das universalhistorische Ziel, das hervorzubringen die Natur den Menschen auf den Weg der Geschichte gebracht hat. In einem Verständnis, wonach kein Gott »von außen« den Schöpfungsprozeß, sondern dieser sich selber durch schöpferische Menschen führt, hat das »Ebenbild«⁷ den Gott oder das Urmaß noch gar nicht gefunden. Wären sie schon gefunden, dann wäre der Mensch endlich »gesund« und »glücklich«, was er im Gegensatz zum Goethebild der Klassiklegende für Goethe noch nie gewesen ist. »Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werthen Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines freies Entzücken gewährt; dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern«, heißt es 1805 in der Winckelmann-Schrift. Der ganze Aufwand des Kosmos, fährt Goethe fort, dient zu nichts, »wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut«⁸. Das Kriterium des »Gesunden« in der Kunst bezeichnet für Goethe den Kunsttypus⁹, der die Möglichkeit dieser eschatologischen Hoffnung im ästhetischen Medium als scheinbar wirklich darstellt und damit die Zukunft mitten in der Geschichte ver gegenwärtigt — freilich bloß ästhetisch. Der alte Faust glaubt zwar, dieses Ziel nicht mehr bloß ästhetisch wie im

⁶ Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf (Tübingen, 1962; Neu drucke deutscher Literaturwerke, N. F. 7), S. 245. — Goethe, *Maximen und Reflexionen* = MR, hrsg. v. Max Hecker (Weimar, 1907; *Schriften der Goethe-Gesellschaft* Bd. 21), Nr. 642—644.

⁷ *Faust*, V. 516.

⁸ Goethe, *Weimarer Ausgabe* (= WA), Bd. 46, hrsg. v. Adolf Michaelis und Otto Harnack (1891), S. 22.

⁹ WA, Bd. 41, 2. Abtlg., hrsg. v. Max Hecker und Bernhard Seuffert (1903), S. 276 f.

Helena-Spiel, sondern endlich wirklich hervorzubringen, und genießt »im Vorgefühl von solchem hohen Glück« den »höchsten Augenblick« — jedoch nur, weil er blind ist und daher nicht wie sein Autor bemerken kann, daß sein Vorgenuß abermals »bloß ästhetisch« ist¹⁰.

Die Kultur der Griechen, sagt Schiller, ist »bloß ästhetisch«¹¹. Sie »versetzten«, heißt es im fünfzehnten der *Briefe über die ästhetische Erziehung*, »in den Olympus«, »was auf der Erde sollte ausgeführt werden«¹². »Das alte Wahre« dient nach Goethe in der Kunst nicht der klassizistischen Wiederholung und im Leben nicht der zur Ruhe gesetzten Erbauung; er mahnt vielmehr: »Das alte Wahre, faß es an«, um »aus den Elementen des Vergangenen ein Neues, Beßeres zu gestalten«. Auf dieses Neue deutet zwar die Antike voraus, aber in einem ganz anderen Sinne als in dem des französischen Barockklassizismus oder später Gottscheds in Deutschland. »Wir« wollen, ruft Goethe 1801, mitten in seiner angeblich klassizistischen Periode, »das Unmeßbare von der Antike nehmen«¹³.

Seit seinem geplanten »Roman des Weltalls« fand sich Goethe getrieben, die dem Bewußtsein auseinanderfallende und sich zerstreuende Wirklichkeit in einer der epischen Totalität Homers vergleichbaren Weise poetisch zu integrieren. Nach seiner Achilleis-Krise jedoch, in einem Brief an Schiller vom 16. Mai 1798, zeigt er sich davon überzeugt, daß derlei unter den geschichtlichen Bedingungen der Neuzeit nicht mehr möglich sei¹⁴. Das Mißlingen dieses

¹⁰ Vgl. Malsch, Die Einheit der ›Faust‹-Dichtung Goethes in der Spiegelung ihrer Teile. In: Festschrift für Klaus Ziegler (Tübingen, 1968), S. 133—158.

¹¹ Schiller, *Nationalausgabe* (= NA) Bd. 21, hrsg. v. Helmut Koopmann und Benno von Wiese (Weimar, 1963), S. 64.

¹² NA, Bd. 20, hrsg. von Helmut Koopmann und Benno von Wiese (Weimar, 1962), S. 359.

¹³ *Vermächtnis* (Gott und Welt), V. 9. — 4. Nov. 1823 zu Kanzler von Müller. — MR 1099.

¹⁴ Vgl. Humphry Trevelyan, *Goethe and the Greeks* (Cambridge, 1941), S. 227—231.

Postulats ist Thema schon seines *Tasso*, der als Dichter eben an diesen Bedingungen leidet, die in Ferrara wie in Sachsen-Weimar gegeben sind. Goethe hat sie mit dem ihm eigenen poetischen Archaismus zur Verdeutlichung der dargestellten Wahrheit übereinandergelegt. Er möchte sich also schon der zerstückelten Wirklichkeit stellen und in ihr die *disjecta membra poetae* aufsammeln, um — mit Schrimpf's Worten — »im Bild die Versöhnung des Zusammengehörigen aufzubewahren«. Doch er hält eine solche Integration nicht mehr im Bild der Dichtung für möglich, nur allenfalls in einer theoretischen Mimesis, wie er sie einmal kurz in der Geschichte der *Farbenlehre* konzipierte¹⁵. Eine ähnliche Konzeption von der Versöhnung des Auseinandergefallenen hatte drei Jahre zuvor Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* ausgeführt. Wie in Goethes Skizze präfiguriert auch in Hegels Philosophie die griechische Kunst in ihrem Medium die nun nur noch theoretisch im Geist zu erkennende Integration. Die erstrebte Integration oder Versöhnung im Medium der Kunst, der sich Goethe allenfalls mit seinem Faustgedicht angenähert hat, hat gar nicht, wie die kulturkonservative Interpretation der deutschen Klassik uns glauben machen möchte, die Bewahrung eines Vergangenen, eines platonisch vorgebildeten »Urmaßes«, einer klassizistisch verstandenen Antike oder Ähnliches im Sinn, sondern die ästhetische Vorbereitung und Einübung in eine noch gar nicht vorhandene Kultur, die Goethe darum eine »höhere« nennt.

Im Verständnis jener Zeit stehen also Kunst und Literatur durchaus (wie schon bei Gottsched) im Dienst der ästhetischen Erziehung des sich emanzipierenden Bürgers, die sich jedoch nicht mehr an einer vergangenen, höfisch-aristokratischen Kultur orientiert, sondern der Einübung in eine Kultur der Freiheit dienen soll, die es noch nie gegeben hat. Das theoretische Fundament dieser Kulturhoff-

¹⁵ Cotta-Gedenkausgabe, Bd. 21, hrsg. v. Reinhart Habel und Helmut Hönl (Stuttgart, 1961), S. 569 f.

nung wäre vor allem in Schillers *Ästhetischen Briefen* zu sehen, in denen vorgeschlagen wird, die freie Gesellschaft, die uns nicht die Französische Revolution und noch keine Revolution bis heute gebracht hat, auf dem Umweg über eine neue Kultur zu erstreben. Das Dilemma dieser großartigen Konzeption liegt in ihrer Angewiesenheit auf eine »in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln« sich bildende Geselligkeit, die »mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze«¹⁶ sich nur als politisch ohnmächtig darstellen kann, und zwar ihrem eigenen Begriffe nach, demzufolge sich ihre Bildung dem Reich der Kräfte ebenso wie dem der Gesetze zu entziehen hat. Sie kann sich also nur in der dem Natur- und Geschichtszwang entrückten ästhetischen Sphäre bilden und dadurch auch umgekehrt keinen Zwang auf geschichtliche Konstellationen ausüben. Nicht Zwang, wohl aber Einwirkung auf geschichtliche Lagen durch Umformung ihres Publikums erhofften sich anfänglich die Autoren der deutschen Klassik, zu denen ich auch die beiden Schlegel, Novalis und Hölderlin zählen würde.

Unter dem Eindruck der *Briefe über die ästhetische Erziehung* hofft Friedrich Schlegel in seiner Schrift *Über das Studium der Griechischen Poesie* auf den wichtigen »Moment, wenn auch im bewegenden Prinzip, in der Kraft der Masse die Selbsttätigkeit herrschend wird: denn das lenkende Prinzip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbsttätig«. Die ästhetische Autonomie ist als Antizipation der gesellschaftlich-allgemeinen verstanden, in die sie einüben soll. Das war die auch heute noch anderen Emanzipationslehren überlegene Einsicht Schillers, daß die Erziehung zur Freiheit mit Zwang nie gelingt. Eine aus freier ästhetischer Einübung entstehende Kultur der Emanzipation, wie sie Goethe und Schiller unter dem aristokratischen Schutze des Weimarer Musenhofes erstrebten, muß notwendig als eine gegenüber der historisch-sozialen Wirklichkeit »höhere«,

— nämlich entrückt in die freie ästhetische Sphäre — ihren Anfang nehmen. Entsprechend der Deutung Schillers, daß der Mensch in seiner gegenwärtigen Lage sich als Mensch nur im entrückten ästhetischen Spiel frei entfalten und erfüllen kann, konzipiert Friedrich Schlegel eine dieser erhofften Kultur gemäße Dichtung als eine »objective Poesie«, die »aber« im Gegensatz zur griechisch-objektiven »von keinem Interesse« (also auch keinem national-mythologischen) »weiß« und »keine Ansprüche auf Realität« macht. »Sie strebt nur nach einem Spiel, das so würdig sei als der heiligste Ernst, nach einem Schein, der so allgemeingültig und gesetzgebend sei als die unbedingteste Wahrheit.« In Goethes Werken seit der italienischen Reise erblickt Schlegel »eine unwiderlegliche Beglaubigung, daß das ›so von ihm verstandene‹ Objective möglich und die Hoffnung des Schönen kein leerer Wahn der Vernunft sei«; er sagt ausdrücklich: »Dieser große Künstler eröffnet die Aussicht auf eine ganz neue Stufe der ästhetischen Bildung.« Goethes Poesie ist für ihn die »Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit«. Diese neue »echte Kunst«, deren Möglichkeit Schlegel von Goethes Poesie beglaubigt sieht, wird von ihm verstanden als ästhetisches Medium der Emanzipation. »Ich meine«, sagt er, »die große moralische Revolution, durch welche die Freiheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal (in der Bildung) endlich ein entscheidendes Übergewicht über die Natur bekommt«¹⁷.

Am Ende seines Aufsatzes hebt Schlegel einige deutsche Autoren hervor, von denen die erhoffte Kultur der Freiheit vorbereitet worden sei. Auf dem Gebiet der Theorie nennt er als Stifter und Ausbilder des kritischen Systems der philosophischen Ästhetik »Kant und seine Nachfolger«; in der »älteren Manier der klassischen Kritik übertrifft« ihm Lessing seine englischen Vorgänger »unendlich weit«; ohne

¹⁷ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, hrsg. v. Wolfdietrich Rasch, 2. erweit. Aufl. (München, 1964), S. 155, 117, 153.

Nennung Winckelmanns weist er auf die von diesem eingeleitete »neue und ungleich höhere Stufe des griechischen Studiums« hin und feiert dann Herder als den, der »die umfassendste Kenntnis mit dem zertesten Gefühl und der biegsamsten Empfänglichkeit« vereinige. Auf dem Gebiet der Sprache und Dichtung rühmt er den »kühnen, erfinderischen Klopstock« als »den Stifter und Vater der deutschen Poesie«, den »liberalen Wieland«, der »sie schmückte und humanisierte«, den »scharfsinnigen Lessing«, der »sie reinigte und schärfte«, und schließlich Schiller, der »ihr stärkste Kraft und höhern Schwung gab«; aber er betont gegen Schillers Rezension »auch Bürgers rühmlichen Versuch, die Kunst aus den engen Büchersälen der Gelehrten und den konventionellen Zirkeln der Mode in die freie lebendige Welt einzuführen und die Ordensmysterien der Virtuosen dem Volke zu verraten«¹⁸. Zur gleichen Zeit verteidigt Goethe in den *Horen Deutschlands* »vortreffliche Schriftsteller« gegen den Vorwurf »der Armseligkeit der Deutschen an vortrefflich klassisch prosaischen Werken«, und zwar mit Berufung auf die inzwischen in Deutschland hervorgetretene »würdige Philosophie«, die nun den Jüngling »mit seinen Geisteskräften immer bekannter« mache und ihm »die Anwendung derselben« erleichtere, während ihm »die vielen Beispiele des Stils« nun »früher« instand setzten, »das was er von außen aufgenommen und in sich ausgebildet hat, dem Gegenstande gemäß, mit Klarheit und Anmut darzustellen«. Außer den von Schlegel genannten mag Goethe neben Winckelmann auch Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt und andere im Auge gehabt haben. Wieland, »diesen unermüdet zum Bessern arbeitenden Schriftsteller«, hebt er ausdrücklich hervor. Mit ihnen allen ist in Deutschland »eine Art von unsichtbarer Schule entstanden« anstelle der fehlenden »allgemeinen Nationalkultur«, die in Deutschland auf Grund seiner poli-

¹⁸ F. Schlegel, S. 228 f.

tisch »zerstückelten« Lage nicht entstehen konnte¹⁹. Diese »unsichtbare Schule« bereitet in Goethes Sicht eine solche Nationalkultur auch gar nicht mehr vor, sondern statt dessen eine — wie Goethe zehn Jahre später sagt — »höhere Kultur«²⁰, von der er noch 1832 überzeugt ist, daß sie einmal »universell werden« müsse²¹.

Von der »großen moralischen Revolution«, die sich Schlegel von der in seiner Zeit gewissermaßen gegen sie in Deutschland entstehenden »höheren« Kultur erhofft, zeigt sich auch Wieland überzeugt. In seinem 1798 erschienenen *Gespräch unter vier Augen* verkündet er, daß nun eine »Revolution in der ganzen Menschheit im Schwung ist« und daß »alle Despoten, Demagogen, Hierofanten und Sofisten der ganzen Welt mit vereinigter Gewalt diese große sittliche Revolution« nicht »aufhalten« sollen²². Ein Jahr später deutet Novalis in seiner *Europa*-Rede auf die in Deutschland sich abzeichnenden »Spuren einer neuen Welt«, die zur Bildung einer »höheren Epoche der Kultur« als Vorbereitung des »ewigen Friedens« führen würden²³. Obwohl sich Goethe zu den mit der Französischen Revolution in Deutschland — bei aller Kritik an ihrem Verlauf — aufgeregten politischen Hoffnungen viel zurückhaltender verhält, so hat er doch in seinem *Märchen* von 1795 nach Schillers Deutung das republikanische » gegenseitige Hülfeleisten der Kräfte und das Zurückweisen aufeinander« versinnlicht²⁴, das nun »an der Zeit« sei. »Es ist die erste Bedingung alles Lebens und aller Organisation, daß keine

¹⁹ WA, Bd. 40, hrsg. v. Hans Devrient, Max Hecker und Bernhard Seuffert (1901), S. 196—203, S. 202 f., 197, 201, 202, 199.

²⁰ WA, Bd. 46, S. 40.

²¹ WA, Bd. 41, S. 363.

²² Wieland, *Sämtliche Werke*, Bd. 31 (Leipzig, 1799), S. 302 f.

²³ Novalis, *Schriften*, Bd. 3, hrsg. v. Richard Samuel, Hans Joachim Mähl u. Gerhard Schulz (Darmstadt, 1968), S. 519, 524.

²⁴ Schiller an Goethe, 29. Aug. 1795.

Kraft monarchisch ist im Himmel und auf Erden«, schreibt Hölderlin 1798 an Sinclair und feiert später die Ankunft des Friedens als die Zeit, »da Herrschaft nirgend ist zu sehn bei Geistern und Menschen«²⁵. In seinen Reden *Über die Religion* hofft Schleiermacher auf »eine vollkommene Republik, wo Jeder abwechselnd Führer und Volk ist, jeder der Kraft im Andern folgt, die er auch in sich fühlt, und womit auch Er die Andern regiert«²⁶. Gemeinsam bei allen Unterschieden ist den später notdürftig in sogenannte ›Klassiker‹ und ›Frühromantiker‹ Geteilten die Orientierung ihres Denkens und Dichtens an der Utopie einer universell freien und harmonisch vereinigten Menschheit, deren Antizipation sie mit Schiller als eine von allem Bis-herigen unterschiedene freie »höhere Kultur« im ästhetischen Medium verwirklichen wollen.

1805 freilich, als Goethe sich mit seiner Winckelmann-Schrift bereits in Abwehrstellung befindet gegen heraufkommende Versuche, Formen älterer religiöser oder nationaler Kultur in den »neudeutschen«, teils »religiösen« und teils »patriotischen« Tendenzen zu wiederholen, muß er sich eingestehen, daß die »höhere Kultur« doch »nur langsam ins Allgemeine wirken kann«²⁷. 1808 beklagt er, daß Friedrich Schlegel mit seiner Konversion und seinem Gang nach Wien dieser rückschrittlichen Mode der neuen Zeit erlegen sei²⁸. Doch schon nach Schillers Tod verdüsterte sich Goethes Kulturhoffnung mehr und mehr²⁹. Er beschränkte sich auf einen intellektuellen Aristokratismus der »kleinsten Schar«, die er 1832 in einem Brief an Zelter als

25 Hölderlin an Sinclair, 24. Dez. 1798. — *Friedensfeier*, V. 28.

26 Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, hrsg. v. H.-J. Rothert (1958), S. 102.

27 WA, Bd. 49, 1. Abtlg., hrsg. v. Otto Harnack u. Bernhard Suphan (1900), S. 21. — WA, Bd. 46, S. 40.

28 Goethe an Reinhard, 22. Juni 1808.

29 Vgl. Goethe an Carl August, 19.—26. Okt. 1806. — Zu Boisserée, 4. Mai 1811. — WA, Bd. 41, 1. Abtlg., hrsg. v. Max Hecker u. Bernhard Seuffert (1902), S. 131.

die »Gemeinschaft der Heiligen« feiert, »zu der wir uns bekennen«³⁰. Doch dieser intellektuelle Aristokratismus ist aus Abwehr entstanden und wird als Programm einer elitären Kultur mißdeutet. Der von seiner Zeit auf sich zurückgedrängte späte Goethe verhüllt seine Hoffnung in den »höchsten Augenblick« seiner Faustdichtung, wo der nach außen Blinde das in der Kunst Vorweggenommene ins freie Leben übergehen sieht. Das gemeinsame, wiewohl teilweise unabhängig in Deutschland aufgetretene Verständnis, sich mit seinem Denken und Dichten im Element einer entstehenden »höheren« Kultur der Freiheit zu bewegen, ist jedoch schon um 1805 zerfallen. Die diese Hoffnung überlebten, haben sich verschieden orientiert. Friedrich Schlegel ließ sich von Friedrich Leopold Stolbergs *Zueignung der Geschichte Christi* dazu anregen, den religiösen Kern der deutschen Poesie und Philosophie als »pantheistischen Schwindel« zu durchschauen. Die besten Intentionen seit Winckelmann erscheinen ihm nun als »ästhetische Träumerei« und »Formenspielerei«³¹. So in seiner Rezension der *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* von Adam Müller, der darin seinerseits schon über die »Allmächtigen« Geistesfürsten in Deutschland klagte, weil sie es »verschmähen, die Penaten unseres Hauses zu werden«³². Doch gerade die scheinbar verschmähte, weil ästhetisch umgesetzte und zur eigenen Zeit distanzierte politische Orientierung machte Goethe und Schiller geeignet, nach 1870 zu den Penaten im Hause des deutschen Bildungsbürgers zu werden. Die kosmopoliti-

30 Goethe an Zelter, 18. Juni 1831.

31 *Gesammelte Werk der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*, Bd. 20 (Hamburg, 1827), S. 268, 272. F. Schlegel, *Vorlesung über die Deutsche Wissenschaft und Literatur von Adam H. Müller*, *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur für Philologie, Historie, Literatur und Kunst*, 1. Jg. (Heidelberg, 1808), S. 226–244, S. 242.

32 Adam H. Müller, *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur, gehalten zu Dresden, im Winter 1806* (Dresden, 1806), S. 72.

tische Orientierung ihres Denkens und Dichtens wurde dann kaum, der utopische Zukunftssinn ihrer Werke gar nicht mehr erkannt. Diese oder einige davon wurden schließlich zu zeitlos »klassischen« Mustern eines »Urmaßes« erhoben, nach dem der Mensch immer schon unveränderlich geschaffen worden sein soll. Ihr neudeutsches Leben verdanken sie indessen dem Umstand, daß sie mit einem Kulturbegriff wiedererstanden, der jenen universell utopischen konträr widerspricht.

Keine zehn Jahre nachdem Heinrich Heine das Ende der »Johann-Wolfgang-Goethischen Kunstperiode« ausgerufen hatte, begann die Wiedergeburt der Literatur Goethes und Schillers als »Blütezeit« deutscher Nationalkultur. Den Namen einer »deutschen Klassik« erhielt sie allerdings erst gegen das Ende des 19. Jahrhunderts. Dadurch ist sie noch einmal zu einer so sehr deutschen Angelegenheit geworden, daß man nun ihren Namen in keine der europäischen Sprachen übersetzen kann, ohne Verwirrung zu stiften.

Georg Gottfried Gervinus, der Urheber der kulturkonservativen Legende von dieser deutschen Blütezeit, verkündete 1842, der »Wettkampf der Kunst« sei (von Goethe und Schiller und allenfalls noch Jean Paul) »vollendet« worden. Doch im Gegensatz zu seinen akademischen Nachfolgern in der Klassik-Legende, von denen noch die Rede sein wird, sieht Gervinus die »Vollendung« der Kunst in der deutschen Blütezeit nicht ungeschichtlich in dem Sinne, daß sich nun alle folgende literarische Kunst daran auszurichten und ohne Zusammenhang mit der eigenen Zeit zu entwickeln habe. Er glaubt vielmehr, daß mit dieser »Vollendung« die Epoche großer Kunst endgültig vorüber und daß es nun an der Zeit sei, die in ihr vorgeformte »freie Entwicklung« in Deutschland politisch zu verwirklichen. Deshalb sei der Poesie nur noch der »Weg zur politischen Satire« erlaubt, die »im graden offenen Kampfe gegen die offenen schiefen Zustände im großen angehen« müsse. Er warnt vor dem Weg, »den unsere Dichter gewählt haben, die auf die äußeren Hemmungen den Wider-

stand gegen die öffentlichen Zustände abbeugten und in die versteckten kleinen Kanäle des sozialen und des Privatlebens ablenkten«; ja, er betont: »Wer selbst wie Goethe der politischen Theorie noch so abgeneigt wäre und nur aus reinem Triebe dichtend der Kunst selbst das nächste Genüge tun wollte, selbst der müßte sich dem Rufe der Verhältnisse bequemen und der gegenwärtigen Jahreszeit abzugewinnen suchen, was sie geben kann«³³. Trotz dieser Einsicht verurteilt Gervinus zornig den »literarischen Jakobinismus« Heines, Börnes und der jungdeutschen Schriftsteller³⁴. Der an der deutschen »Vollendung« orientierte ästhetisch konservative und doch zugleich politisch kritische Zug des Gervinus herrscht auch in den *Hallischen Jahrbüchern* und sogar, unbeschadet der positiven Bewertung der angeblichen literarischen Jakobiner und der Erhebung Heines zum deutschen »Klassiker«, in der marxistischen Literaturkritik. Man könnte mithin Gervinus ebenso als Vater der marxistischen wie der geistesgeschichtlichen Legende der deutschen Klassik betrachten. Für diese ist jedoch das Diktum aus Emil Staigers Zürcher Rede kennzeichnend, daß eine »littérature engagée«, wie sie Gervinus für die Zeit nach der deutschen Klassik immerhin fordert, »nur eine Entartung jenes Willens zur Gemeinschaft« sei, »der Dichter vergangener Tage beselte«³⁵.

Die »Gemeinschaft«, von der Staiger schwärmt, ist nicht mehr die geschichtsphilosophisch bestimmte Zukunft freier und friedlicher Menschheit, die in der ästhetischen Erziehung antizipiert werden sollte. Sie ist ebensowenig, versteht sich, die Gemeinschaft der unter »schießen Zuständen« leidenden unfreien Deutschen, die Gervinus vor Augen hatte. Sie ist ein nichtssagender Erbauungsbegriff ohne jeden Bezug zur konkreten Geschichte. Insofern steht

33 Georg Gottfried Gervinus, *Schriften zu Literatur*, hrsg. v. Gotthard Erler (Berlin, 1962), S. 307–314.

34 Gervinus, S. 117.

35 Staiger, *Literatur und Öffentlichkeit*, S. 91.

Gervinus der Kulturhoffnung der deutschen Klassiker, daß die Kunst ins Leben übergehen soll, noch näher, und er legt sie auch entschieden konkreter aus. Aber indem er, was als universalgeschichtliche Vorbereitung im ästhetischen Medium gedacht war, zur deutschen »Vollendung« der Kunst erklärte, hat er den Kunstbegriff der deutschen Klassik historisch materialisiert, ihre Hoffnung nationalgeschichtlich verengt und den Jüngsten Tag ihrer kultureschatologischen Erwartung zum Tage der von ihm ersehnten nationalliberalen Einheit Deutschlands gemacht. Mit dem Begräbnis dieser neuen Sehnsucht in der Reichsgründung Bismarcks blieb den konservativ gewordenen Deutschen von ihrer neuen »Klassik« nur noch die vermeintliche »Vollendung« ihres angeblichen nationalen »Wesens« in der Kunst. Die Gebildeten hielten das »Spiel« dieser Kunst zwar für »so würdig« wie »den heiligsten Ernst«, sahen ihn aber weithin als »gesetzgebend« nur für akademische Kunstbeurteilung und nicht fürs politisch-soziale Verhalten an. Goethes und Schillers ästhetische Distanz zur Zeit, ihres geschichtsphilosophischen Kontexts entrissen, schien die freiwillige Entpolitisierung des Bürgers zu rechtfertigen. Ihre Literatur wurde zum Inbegriff einer deutschen »Kultur«, mit der es den Deutschen ähnlich erging wie mit ihrer Nation: es ist eine »verspätete« Kultur, und sie hat ihre Existenz mehr in der Einbildung. Sie repräsentiert, idealisiert und deutet nicht wie ältere Nationalkulturen die bestehende soziale Wirklichkeit, auf die sie jedoch auch nicht mehr ästhetisch reagiert. Gegen moderne ästhetische Reaktionen teils gleichgültig, teils in polemischer Abwehr, lebt der vom »Willen zur Gemeinschaft« mit der deutschen Klassik Besessene mit seiner Seele jenseits seiner wirklichen Welt. Das lag nicht in Schillers Vorstellung von der zum freien Überblick über Vergangenheit und Zukunft der eigenen Gegenwart verhelfenden Kunst des ästhetischen Spiels:

Ja danket ihrs, daß sie das düstere Bild
der Wahrheit in das heitere Reich der Kunst

Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft,
 Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
 Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt.

Das Mißverständnis einer auf der vermeintlichen »Vollendung« der Kunst in der Literatur Goethes und Schillers zu begründenden Nationalkultur enthält auch ein Mißverständnis über die Griechensicht der deutschen Klassik. Der Archetyp, an dem Goethe seit Italien andere Nationalkulturen maß, war zwar das Bild, das er sich mit Winckelmanns, Herders, Lessings und Karl Philipp Moritz' Hilfe vom Athen des Perikles machte; aber Goethe war sich dabei der poetischen Verlebendigung der archäologischen Dokumente bewußt, deren er zur Zeichnung seines idealisierten Kulturarchetyps bedurfte. Zusammen mit Wilhelm von Humboldt betont er: »Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athens und Roms zu sein wünschen. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Altertum uns erscheinen.« Goethe wußte schon zumindest von Wilhelm von Humboldt³⁶, daß seine poetisch verklärte glückliche Polis mit ihrer harmonischen Gesellschaft und gesunden Menschheit in der historischen Wirklichkeit eine in Sklaven und Freie zerrissene Gesellschaft und mithin kranke Menschheit war und daß die barbarische Unterdrückung des einen Teils dieser disharmonischen Gesellschaft es dem anderen erst ermöglichte, Werke und Taten zu vollbringen, aus deren »Beschreibungen, Nachrichten und Zeugnissen« dann allerdings die Vision einer freien, glücklichen und gesunden Menschheit geschöpft werden konnte³⁷.

Im Spiegel seines Winckelmann-Denkmales zeichnet Goethe nach, wie für diesen und seine Nachfolger auf poetisch-archäologischem Umweg das »antwortende Gegenbild« ihrer Sehnsucht entstand. Doch er hebt hervor: »Das meiste von diesem Eindruck gehört uns und nicht dem

36 WA, Bd. 46, S. 38. — Wilhelm von Humboldt, *Werke*, hrsg.
 v. A. Flitner u. K. Giel, Bd. 2 (Darmstadt, 1961), S. 115.

37 WA, Bd. 46, S. 37.

Gegenstände an.« Es ist nach Goethe eine »Täuschung«, eine Illusion, aber eine in seiner Geschichtssicht für uns »notwendige Täuschung«³⁸. Zum Eingang seiner *Propyläen* fordert er dazu auf, während »unserer besten Stunden« in der notwendigen Täuschung dieser Vision zu »wohnen«³⁹. Sie ist uns nach Goethe notwendig, weil sie uns ein ästhetisches Bild gibt von dem, was uns zwar von der Geschichte bisher verwehrt blieb, was uns aber von Natur aus möglich sein könnte. In diesem Verständnis deutet sich Goethe die perikleische Bildkunst. Sie stellt ihm »in hohen Kunstwerken, die zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht wurden«⁴⁰, als scheinbar wirklich dar, was von Natur aus möglich wäre. Solches ästhetisch hervorzubringen, ist nach Goethes Geschichtsvorstellung nur der »begünstigten griechischen Nation« in »dem engen Kreise ihres Vaterlandes« geglückt⁴¹. Es kann daher in dieser ästhetischen Gestalt auch nicht mehr wiederholt werden. »Die Zeit des Schönen ist vorüber«, notiert sich Goethe schon beim Eintritt nach Italien⁴². Dagegen war die Entdeckung der möglichen Bedeutung dieser endgültig vergangenen Kunstwerke für die Zukunft der Geschichte nicht Sache der Griechen. Sie wird erst einer idealisierenden kunstgeschichtlichen Reflexion möglich, die an das nationale und religiöse Element älteren Kunstschaffens nicht mehr gebunden ist und sich mit dem Blick der Hoffnung frei über die Überlieferung zu beugen vermag. Mit ihrer Geschichtshoffnung sehnen sich die deutschen Klassiker, wiewohl sie sie ästhetisch vorbereiten wollen, gar nicht nach einer »bloß ästhetisch« bleibenden Kultur, wie an-

38 WA, Bd. 46, S. 37.

39 WA, Bd. 47, hrsg. v. Otto Harnack (1896), S. 6.

40 WA, Bd. 32, hrsg. v. Julius Wahle (1906), S. 77 f.

41 Goethe, *Leopoldina-Ausgabe*, Bd. 9, 1. Abtlg.; Morphologische Hefte, hrsg. v. Dorothea Kuhn (Weimar, 1954), S. 62. — WA, Bd. 46, S. 23.

42 Ital. Tgb., 5. Okt. 1786; vgl. auch 10. Okt. 1786.

fangs bemerkt, sondern nach einer natürlich werdenden, die es noch nie gegeben hat und in der sich endlich »ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins« erfreuen soll. Diese natürliche Kultur kann es nicht geben, bevor das im ästhetischen Olymp Vorbereitete »auf Erden«, wie Schiller fordert, »ausgeführt« ist⁴³.

In solcher Sicht konnte sich die von den jüdischen Propheten verheiße »zweite Natur« als im ästhetischen Medium der griechischen Kunstwerke antizipiert darstellen. »Scheint« die Natur »um ihrer selbst willen zu wirken«, so wirkt nach Goethe der Künstler »als Mensch, um des Menschen willen« und gibt »dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück«⁴⁴. Eine nicht mehr ästhetisch antizipierte »menschlich vollendete« Natur wäre freilich dann keine von der ersten zu unterscheidende »zweite« mehr, so daß der Faust des Helena-Spiels von sich und Helena sagen kann:

So ist es mir, so ist es dir gelungen
Vergangenheit sei hinter uns getan!
O fühle dich vom höchsten Gott entsprungen,
Der ersten Welt gehörst du einzig an.

Nach der Vorstellung der »zweiten Natur« dieser Dichtung wäre also die poetische Vergangenheit des Paradieses aufgegangen in natürlich gewordener Kultur. Den Archetyp solcher natürlich und allgemein werdenden Kultur glaubt Goethe in »dem engen Kreise« der zu solcher Schöpfung geschichtlich »begünstigten griechischen Nation« zu erkennen.

Aufgabe und Bedeutung einer begrenzten Nationalkultur für die Zukunft der Universalgeschichte scheint damit erfüllt. Folgerichtig betrachtet Goethe die christlichen Epo-

43 NA, Bd. 20, S. 359.

44 WA, Bd. 45, hrsg. v. Rudolf Schlosser u. Bernhard Seuffert, (1900), S. 260.

chen im wesentlichen nur mit dem Blick auf den »wichtigen Punkt der Kunsterhaltung durch die barbarische Zeit hindurch«⁴⁵. Nur zögernd entschließt er sich zur Anerkennung auch anderer vergangener Nationalkulturen: der Englands, weil sie Shakespeare ermöglichte, und schließlich auch der Spaniens wegen Calderón. Doch er rechtfertigt dann das — gemessen am griechischen Archetyp — Barbarische oder Absurde in den Werken dieser beiden »klassischen Nationalautoren« als »ein Bild jener Nation, jener Zeit für welche sie gearbeitet«⁴⁶. Mit dem 18. Jahrhundert ist jedoch für Goethe die Zeit möglicher Nationalkulturen vorübergegangen. Vorbereitet durch die christliche Anerkennung der Gleichheit aller Menschen vor Gott, hat die Aufklärung die für eine Nationalkultur unerlässliche Befangenheit endgültig zerstört, nämlich den Weltkreis im engen Kreise der eigenen Nation verkörpert zu sehen und alle anderen Menschen für Barbaren zu halten. Es ist fraglich, ob Goethe die italienische Renaissance noch als Nationalkultur sah. Er röhmt zwar den Vorteil »der katholisch-christlichen Religion« für ihre Kunst und erblickt in Raffael »das schönste Talent zu ebenso glücklicher Stunde entwickelt, als es unter ähnlichen Bedingungen und Umständen zu Perikles Zeit geschah«⁴⁷. Aber schon der Tasso des 16. Jahrhunderts muß in Goethes Drama von Antonio hören:

Vom Vatikan herab sieht man die Reiche
Schon klein genug zu seinen Füßen liegen,
Geschweige denn die Fürsten und die Menschen.

Sein Herzog kann kein Achill sein; Tasso kann ihn nur ehren mit einem Gedicht von fern vergangenen Taten und muß sich von ihm sagen lassen:

45 Goethe an Zelter, 11. März 1816.

46 WA, Bd. 41, 1. Abtlg., hrsg. v. Max Hecker u. Bernhard Seuffert (1902), S. 354. — WA, Bd. 45, S. 175.

47 WA, Bd. 49, 1. Abtlg., S. 154.

Indessen hat mich Tasso auch bereichert:
 Er hat Jerusalem für uns erobert
 Und so die neue Christenheit beschämt.

Tassos Kunstleistung mag Ferrara bereichern, doch seine Kunst kann den Weltkreis in »dem engen Kreise« dieses kleinen Herzogtums nicht mehr verkörpern. Indessen förderte die politisch »zerstückelte« Lage Italiens wie später diejenige Deutschlands die Lösung der Kunst aus ihrer nationalen und religiösen Gebundenheit. Solche Lösung war die Voraussetzung sowohl für die Erkenntnis ihrer Autonomie als »Kunst« wie auch für die von national und religiös begrenztem Interesse freie geschichtliche Reflexion auf vergangene Werke. Maßstab kann daher in Goethes Sicht nur noch das in ihr verkörperte »Allgemein-Menschliche« im Sinne seiner griechisch präfigurierten Kulturhoffnung sein. Weil Goethe in der Berliner bildenden Kunst des Jahres 1800 »das Allgemein-Menschliche durchs Vaterländische verdrängt« sieht, ruft er aus:

Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören wie alles Gute der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.⁴⁸

Nicht wiederholende oder urteilende Verhaftung an angeblich »klassische« Muster zur Forterhaltung einer in Wahrheit gar nicht vorhandenen Nationalkultur, wie es vor allem die akademische Tradition der deutschen Klassik-Legende möchte, sondern universale »Wechselwirkung« ist im Verständnis Goethes und der anderen deutschen Klassiker an der Zeit.

Von solcher »Wechselwirkung« erhofft sich der alte Goethe die Entstehung »einer allgemeinen Weltliteratur«⁴⁹, mit der endlich die »gesellige Bildung« der Men-

48 WA, Bd. 48, hrsg. v. Otto Harnack (1897), S. 23.

49 WA, Bd. 41, 2. Abtlg., S. 265.

schen »universell werde«. Den Weg von nationaler Beschränktheit zu universeller Vereinigung gliedert er in vier Epochen von der »idyllischen« — zu der ihm wohl noch die alten Griechen gehören — über »die sociale und civische« — vermutlich die römische und andere Nationalkulturen — zur »allgemeineren« der eigenen Zeit, die sich 1832 für ihn schon im Übergang zur »universell« gewordenen Epoche zu befinden scheint⁵⁰. Zugleich betont Goethe 1827 noch einmal seine ihm und seiner Zeit von Herder zugebrachte Überzeugung, »daß es eine allgemeine Weltpoesie gebe und sich nach Umständen hervorthue«⁵¹. Das der menschlichen Phantasie schon immer natürlicherweise gegebene Potential »allgemeiner Weltpoesie« soll also, so dürfen wir die beiden Gedankengänge zusammenfassen, in der »allgemeinen Weltliteratur« zum universell vereinigenden Bewußtsein kommen. Wenn wir Goethe nicht unterstellen wollen, daß sich seine Orientierung am griechischen Kulturarchetyp beziehungslos zu dieser Konzeption verhalte, dann müssen wir annehmen, daß er die »allgemeine Weltliteratur« als kosmopolitisch gewordene ästhetische Vorbereitung der erhofften natürlichen Kultur versteht. Gestützt werden kann eine solche Annahme durch die Vorliebe des späten Goethe, die seiner Sicht widerstrebenden Erscheinungen in der modernen Literatur als »krank« abzutun. Die gar nicht einmal notwendige Begrenztheit dieses Kriteriums ist in Goethes Auffassung von der Vorbilder gebenden Funktion der Kunst zu sehen, die ihn satirisch-kritische Möglichkeiten erkennen ließ.

Aus allem geht hervor, daß in Goethes Orientierung am griechischen Kulturarchetyp Herders universale Toleranz nicht verloren ging. »Erlaubt uns«, fordert Goethe schon 1801, »doch neben den abend- und nordländischen Formen auch die morgen- und südländischen⁵².« Der Nachteil feh-

50 WA, Bd. 41, 2. Abtlg., S. 316 f.

51 WA, Bd. 41, 2. Abtlg., S. 283.

52 MR 1095.

lender nationaler und religiöser Befangenheit ermöglicht dem modernen Dichter und Künstler die Souveränität, frei über alle überlieferten Formen und Gehalte zu verfügen und dadurch erstmals wirklich freie Kunst zu produzieren. Hegel zieht noch deutlicher die Konsequenz: »Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann⁵³.«

Die Befreiung der Kunst aus ihrer religiösen und sozialen Funktion beginnt schon in der Renaissance. Ihre soziale Zuweisung wird daher immer mehr zur Sache der Kritik. Auf Gottscheds Versuch habe ich schon hingewiesen. Die ästhetischen Theorien der Goethezeit können dagegen mit Ausnahme der Hegels als Versuch angesehen werden, der Kunst auf geschichtsphilosophischem Umweg wieder eine soziale Funktion zu geben – jedoch eine Funktion, die mit der unwiderruflich hervorgetretenen Autonomie der Kunst harmoniert. Die Lösung Schillers und der beiden Schlegel, die sich Goethe zu eigen macht, ist die Deutung der künstlerischen Autonomie als Antizipation der menschlichen. Das Dilemma dieser Lösung liegt im Widerspruch der mit ihr geforderten Originalität zu der ebenso mit ihr geforderten universalen Gültigkeit. Dieser Widerspruch fand seine vorläufige Auflösung nur in der Orientierung an einer zukünftigen, universell freien Menschheit, deren natürliche Möglichkeit im vergangenen engen Nationalkreise des griechischen Archetyps präfiguriert schien. Eine in solcher Orientierung entstandene Literatur kann ohne den ihr zugehörigen Glauben an eine durch die menschliche Geschichte zu vermittelnde Vollendung der Natur in natürlicher Kultur ebensowenig produ-

53 Hegel, *Asthetik*, hrsg. v. Friedrich Bassenge (Berlin, 1955), S. 568.

tiv fortgesetzt werden wie ohne die ihr zugehörige Methode, die Geschichte typologisch zu sehen.

Ihre Methode ist die alte der biblischen Geschichtstypologie, die Hamann virtuos erneuerte. Herder hat sie für seine Zeit humanisiert. Sein Gedicht *Der Genius der Zukunft* von 1769 ruft dazu auf, die Weissagung möglicher Zukunft in »der Vorwelt Bild«, das »mit Flammenzügen glänzt in der Seelen Abgründen«, zu entdecken. Herders Gedicht beschreibt die Methode seiner universalgeschichtlichen Sehweise, nämlich eine hermeneutische Reflexion, die sich mit dem auf die Zukunft gerichteten Blick der Sehnsucht über die Vergangenheit beugt, um in ihr die Präfigurationen möglichen Werdens zu erkennen und zu deuten. Voraussetzung dafür ist in der Tat, »daß es eine allgemeine Weltpoesie gebe«, die sich nach Umständen hervortut, aber doch in allen verschiedenen Äußerungen stets derselben Sehnsucht nach einem natürlich freien und glücklichen menschlichen Leben bildlichen Ausdruck gibt. In diesem Verständnis ist auch Friedrich Schlegels Fragment geschrieben: »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie [...] und gleichsam die Dichtkunst selbst: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein⁵⁴.«

»Romantisch« bezeichnet hier keine neue Literatur, sondern die Fähigkeit unserer dichterischen Phantasie, Wünsche und Sehnsüchte in entrückten Bildern zu versinnlichen, noch ehe wir sie verstehen. Die in national- und religionsgeschichtlich bedingter Verschiedenheit überlieferten poetischen Bilder zu verstehen und sie als Hervorbringungen der »allgemeinen Weltpoesie« zu begreifen, ist das von Herder ausgegangene Postulat, das Schlegels Begriff einer »progressiven Universalpoesie« zu beleuchten versucht. Der Weg ihrer Progression soll auch für den jungen Schlegel zu dem Ziel hinführen, das im alten Griechenland ästhetisch präfiguriert ist. Novalis dichtet und denkt im selben

⁵⁴ F. Schlegel, *Krit. Schr.*, S. 38 f.

Verständnis: »Bei den Alten war die Religion schon gewissermaßen das, was sie bei uns werden soll — praktische Poesie⁵⁵.« Es gibt keinen sachlich zureichenden Grund, der sogenannten »deutschen Klassik« eine »Frühromantik« entgegenzusetzen, wenn man in beiden Gruppen die universalgeschichtliche Kulturhoffnung mit ihrer Orientierung am griechischen Archetyp als das übereinstimmende Element ihres Denkens und Dichtens erkennt. Dieses Element gehört zu der geschichtlichen Stunde der zehn bis fünfzehn Jahre im Deutschland nach der Französischen Revolution. Es ist die von Winckelmann, Klopstock, Kant, Lessing, Wieland, Herder und Karl Philipp Moritz vorbereitete Epoche, in der, gefördert von den gescheiterten Hoffnungen der Revolution, die bürgerliche Emanzipation als allgemeine Befreiung des Menschen zur höchsten Möglichkeit seiner Natur durchdacht und dichterisch beschworen wurde.

Wie weit die in dieser Epoche erhoffte universale Kultur der Freiheit von der Kultur entfernt ist, die von der deutschen Klassik-Legende in sie zurückverlegt wurde, zeigt sich auch bei einem Vergleich der polemischen Geburtswehen beider Kulturentwürfe. So sah Gervinus in der Zeit nach Goethe, Schiller und Jean Paul nur noch »Abarungen der Dichtung« entstehen wie »die Feiertags- und die Alltagspoesie der Romantiker und ihrer nüchternen Gegner« oder »das seichte Geschwätz unserer jüngeren Generation und ihr dunkelhaftes Erheben gegen das Heiligste und Größte«⁵⁶. Das »Heiligste und Größte« ist von nun an, wenn auch vorläufig noch ohne den Namen, die »deutsche Klassik«; und so wird es bleiben bis zu Emil Staiger. Die Klage über die jungen Romantiker, die sich gegen die Produzenten des Heiligsten und Größten schamlos erheben, wird nicht mehr verstummen und stets das Neueste mit in die Verdammung einbeziehen. Die deutsche Klassik-Legende ist von Beginn an antiromantisch und

55 Novalis, Bd. 2 (1965), S. 537.

56 Gervinus, S. 448, S. 117.

antimodern. Polemisch geboren in sozial-reformatorischer Absicht, ist sie mit Otto Harnack akademisch und mit Emil Staiger adventistisch geworden. Dabei blieb ihr Bild von der Kunst Goethes und Schillers als zeitlosem Maß oder auch Urmaß meist ungeschichtlich.

»Ich meine«, schreibt Otto Harnack 1892, »daß die Kunst eine Tätigkeit ist, die sich in natürlicher Folge der Überlieferung vom Älteren zum Jüngeren, vom Meister zum Schüler immer höher steigert, daß ihr Gang zur Vollendung in einem immer neuen Aufgreifen, Umbilden und Steigern der gegebenen, allmählich wachsenden und sich erweiternden Motive sich vollzieht. Auf diesen Weg hatten Goethe und Schiller durch ihr grenzenlos gewissenhaftes, jeden Schritt sorgfältig prüfendes und durchaus der jungen Künstler- und Dichtergeneration gewidmetes Streben die deutsche Kunst führen wollen. Sie sind in diesem Bemühen gescheitert; sie haben keine Schule gemacht.« Es war aber nicht ihre Schuld: »Eine Hauptursache dieses Mißerfolgs hat man in der Gegenwirkung des romantischen Bundes zu suchen.« Dieser Bund ist die Quelle all des Übels unter den Modernen von 1896: »Die Strömung schrankenloser Subjektivität, welche sich zuerst in der bildenden Kunst geltend gemacht hat und von ihr auch auf die Dichtung übergreift, ist nichts anderes als eine Erneuerung romantischer Selbsttäuschungen⁵⁷.« So war es, so ist es und so wird es bleiben, solange die kulturkonervative Legende von der deutschen Klassik lebt. »Friedrich Schlegel«, so erläutert uns Emil Staiger ein Jahr nach seiner Zürcher Rede das ästhetische Elend unserer Zeit, »hat im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert über Schiller gesiegt⁵⁸.« Friedrich Schlegel ist schon früher oft der Prügelknabe derer gewesen, denen er die Kategorien geliehen hat.

57 Harnack, S. 280, S. 16.

58 Emil Staiger, *Friedrich Schiller* (Zürich, 1967), S. 420.

Er zuerst, und vor Goebbels noch unschuldig, spricht 1794/95 von »entarteter Kunst«⁵⁹. Zu gleicher Zeit wie er wendet sich auch Schiller gegen das »Affentheater gemeiner Nachahmung« und die »plattesten und schmutzigsten Abdrücke gemeiner Natur«, aber auch gegen das »Übel der Empfindelei« und gegen das »wilde Spiel der Imagination« mit ihrer »zügellosen Willkür« und »Phantasterei«⁶⁰. In seinen Berliner Vorlesungen von 1802/3 nennt August Wilhelm Schlegel die Literatur seiner Zeit »einen unverdauten Wust [...] wo die einzelnen Spuren und Andeutungen des bessern, sich unter dem unübersehbaren Gewühl von leeren und mißverstandenen Strebungen, von Verkehrtheit und Verworrenheit, von übel verkleideter Geistes-Armuth und fratzenhafter anmaßender Originalitäts-Sucht, fast unmerkbar verlieren«⁶¹. Sagten uns nicht unsere Handbücher, daß die Brüder Schlegel »Romantiker« sind, wir müßten sie nach diesem Zitat für Antiromantiker halten. Jean Paul warnt im gleichen Sinne wie August Wilhelm Schlegel 1804 vor den poetischen »Materialisten« und »Nihilisten«⁶². Goethe beklagt 1808 und 1810 den »Narrenwust dieser Tage« und den Weg der Literatur »ins Form- und Charakterlose«; bis ins hohe Alter leidet er an seiner »kranken« Epoche mit ihrer »kranken« Kunst. 1831 nennt er die neueste französische Romanliteratur »eine Literatur der Verzweiflung«⁶³. Alle, wiewohl untereinander und auch mit sich selbst nicht immer einig, sind sich einig in der Ablehnung der beiden Verfallsformen moderner Kunst, die Hegels Ästhetik 1823 und 1826 unter den Kategorien der »subjektiven Nachah-

59 F. Schlegel, S. 150.

60 NA, Bd. 20, S. 460, 477, 485, 486.

61 A. W. Schlegels *Vorlesung über schöne Litteratur und Kunst*, 2. Teil (1802–1803), hrsg. v. J. Minor, (Heilbronn, 1884), S. 17.

62 Jean Paul, *Werke*, Bd. 5, hrsg. v. N. Miller (München, 1963), S. 30–40.

63 Goethe an Zelter, 30. Okt. 1808. — An Reinhard, 7. Okt. 1808. — An Zelter, 18. Juni 1831.

mung des Vorhandenen« und des »subjektiven Humors« analysiert⁶⁴. Danach ist aber auch das kritische Arsenal erschöpft, und kein deutscher Antromantiker hat noch etwas Neues erfunden.

Doch Urheber und Nachredner dieser Kategorien und Wendungen meinen Verschiedenes — selbst dann, wenn die Nachredner es gar nicht bemerken. Denn die Urheber kennen das Maß nicht, das die Nachredner in der von ihnen geglaubten Legende von der deutschen Klassik besitzen. Wie eingangs erläutert, suchen die Urheber das unbekannte Ziel und finden nur im ihnen bedeutenden Mißlungenen anderer oder im eigenen Mißlingen die Ansätze zu diesem Ziel.

Die polemischen Kriterien bis zu Hegel lassen sich unter die zwei Kategorien naturalistischer Versklavung (»Nachahmung des Vorhandenen«) und manieristischer Ausschweifung (»subjektiver Humor«) zusammenfassen. Jenseits ihrer abgelehnten Vereinseitigung und Verabsolutierung bezeichnen diese Kategorien zugleich die Stufen des postulierten Stils. In allen Ästhetiken der deutschen Klassik kehrt dieses Schema mehr oder weniger deutlich wieder. Es erscheint zuerst 1789 in Goethes *Merkur*-Aufsatz über *Einfache Nahahmung der Natur, Manier, Stil*. Der »Stil« bezeichnet nach Goethe die Mimesis der Vollendung des der Natur Möglichen, welches aber nicht von der blind produzierenden Natur, sondern nur von der Kunst des Menschen hervorgebracht werden kann. Es ist klar, daß sich der Künstler, der sich zum »Stil« in diesem Sinne erheben will, erst durch die Stufe der Manier hindurch von der einfachen Nachahmung der Natur zu seiner künstlerischen Subjektivität befreit haben muß. Eine solche Mimesis vollendet Natur, einen solchen »Stil« hat Goethe freilich nur fürs perikleische Zeitalter anerkannt und nur für die Skulpturkunst begründet. Für seine Zeit bedeutete ihm dieses Kriterium allein das Maß fürs Mißlingen. Gesucht

64 Hegel, S. 558—566.

wurde dabei keine klassizistische Wiederholung, sondern die universalgeschichtliche Entsprechung zum national beschränkten griechischen Archetyp. Besonders bei Schiller und Friedrich Schlegel werden die eigenen Entwürfe einer solchen Entsprechung zum Maßstab, um der vorhandenen »ästhetischen Anarchie« kritisch Herr werden zu können.

Dank dieser gemeinsamen Orientierung sowohl poetischer als auch theoretischer Produktionen der Goethezeit erscheint es überhaupt möglich, einen Kollektivbegriff wie den zur Debatte stehenden der ›deutschen Klassik‹ historisch-kritisch näher zu bestimmen. Die deutsche Geistesgeschichte hat ihm in dem von Gervinus vorgezeichneten Rahmen jedoch ganz andere Inhalte zu geben versucht, von denen ich nur kurz einige nennen möchte.

So geht das Urmaß Emil Staigers auf Fritz Strichs Vergleich von 1922 zurück: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*. Der Titel enthält die These. Zugrunde liegt eine Art Anthropologie, mit der das Buch beginnt: »Die Geschichte des menschlichen Geistes ist die unendliche Verwandlung des einen Typus Mensch.« Die Verwandlung des einen Menschentypus stellt sich für Strich jenseits aller konkreten Geschichte als »ewige Polarität« zwischen der »Vollendung und Unendlichkeit« dar. Der deutschen Klassik kommt dabei die »Vollendung« zu, der deutschen Romantik die »Unendlichkeit«. Goethe und Schiller haben die »Vollendung« im Maß erreicht; denn »nur der ewige Mensch hat letzten Endes das Maß«⁶⁵. Dieser Wechsel von Vollendung und Unendlichkeit, Systole und Diastole des menschlichen Geistes hat seinerseits Epoche gemacht bis hin zu Gustav René Hockes »Ausdrucksgebärden« wechselnder Klassizismen und Manierismen als Konstanten des Geistes⁶⁶. Zurück geht die-

65 Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich* (München, 1922), S. 5–12.

66 Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und Esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur*

ses anthropologisch ausgeweitete Begriffspaar auf Heinrich Wölfflins Grundbegriffe des Linearen und Malerischen, die Oskar Walzel dazu angeregt haben, die Typen tektonischer und atektonischer Dichtkunst zu bilden⁶⁷. Sie haben fürs stiltypologische Verstehen noch einigen Wert behalten, bereiten aber einer geschichtlichen Deutung Verwirrung. So sind etwa der mehr tektonische *Tasso* und der mehr atektonische *Egmont* ungefähr gleichzeitig abgeschlossen worden — was freilich auch demonstrieren könnte, daß die sogenannte deutschklassische Kunst von vornherein über die verschiedensten überlieferten Formen frei verfügte.

Nicht weniger ungeschichtlich als diese nach ihrem eigenen Verständnis stilgeschichtlichen Untersuchungen sind die ideengeschichtlichen. Die bedeutendste vor Walther Rehms *Griechentum und Goethezeit* ist der *Geist der Goethezeit*, den Hermann August Korff in einem Dreischritt von Aufklärung, Sturm und Drang und ihrer Synthese im »Vernunftidealismus« der deutschen Klassik sich entfalten sieht⁶⁸. Korffs These hebt sich noch wohltuend ab von jener Deutung der »großen deutschen Geistesbewegung« als der »Überwindung des Rationalismus«. Diese These geht zurück auf Herman Nohl, der noch vor Rudolf Ungers soliderer geistesgeschichtlicher Fundierung in seinem Werk über *Hamann und die Aufklärung* den Irrationalismus der »deutschen Bewegung« feierte, unter welchem Namen er 1911 Sturm und Drang, Klassik und Romantik zusammenfaßte⁶⁹. Geschichte wird von den deutschen

vergleichenden Europäischen Literaturgeschichte (Hamburg, 1959), S. 301—306.

⁶⁷ Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 2. Aufl. (Darmstadt, 1957), S. 313—322.

⁶⁸ H. A. Korff, *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte* 1. Teil: *Sturm und Drang* (Leipzig, 1923), S. 48—59.

⁶⁹ Herman Nohl, *Die deutsche Bewegung und die idealistischen Systeme* (Tübingen, 1912), S. 350—359.

Ideengeschichtlern durch Biologie ersetzt. Die genannten Epochen gehen bei Nohl organisch auseinander hervor. Auch in Gundolfs monumentalhistorischem *Goethe* erscheint der Sturm und Drang als »Pubertätszeit« der deutschen Klassik⁷⁰; diese wiederum bewertet Korff als das »Mannesalter des deutschen Idealismus«⁷¹.

Die Ungeschichtlichkeit dieser im Grunde nichts besagenden Inhalte, die man dem Schlagwort von der deutschen Klassik zu geben versuchte, zeigt sich besonders klar in Emil Staigers Aufsatz über den *Neuen Geist in Herders Frühwerk*, den er für den Geist des nachrankischen Historismus hält: »Goethe erfreut sich wie Herder des unübersehbaren Reichtums menschlicher Möglichkeiten, den die Geschichte birgt und der nun auf einmal aus dem Orkus der Vergangenheit aufersteht.« Aber im Gegensatz zu Herder »wählt« Goethe aus und »bekennt« und »entscheidet« sich zu seiner »Wahl«. Er hat sich für den griechischen »Zenith« entschieden und braucht das gar nicht zu begründen; denn »die Liebe kann der Begründung entraten«. Doch Staiger gibt zu allem Überfluß eine biologistische Begründung: »Ein Organismus wächst und erreicht zu einer bestimmten Zeit, genau zu reden, in einem Augenblick die höchste Stufe seiner Erscheinung. Darauf erschöpft er sich allmählich und tritt wieder aus der Erscheinung zurück. Insofern wird das Lebendige noch in Herders Art genetisch erfaßt. Der höchste Punkt der Erscheinung jedoch ist auch die Stufe vollkommener Schönheit, der Augenblick, in dem ein Geschöpf am reinsten zu seinem Wesen gelangt. So wird der Zenith zum Vorbild, das ist: zum *telos* einer Entelechie, und auf dem Gebiete der Kunst zum Kanon, an dem sich Entwicklung und aller Wandel einer Kultur bemäßt.«⁷² Übergangen wird in die-

⁷⁰ Friedrich Gundolf, *Goethe* (Berlin, 1920).

⁷¹ Korff, S. 52.

⁷² Emil Staiger, *Stilwandel. Studien zu Vorgeschichte der Goethe-Zeit* (Zürich, 1963), S. 172. — Vgl. Staiger, *Goethe* Bd. 2 (1956), S. 225—228.

sen Paraphrasen aus Goethes *Anmerkungen zu Diderots Versuch über die Malerei* und aus seiner Winckelmann-Schrift die Differenz zwischen Natur- und Kunsttypus, die Goethe seit 1798 besonders betont. Gegen die sehr flüchtige Erscheinung des Schönen in Natur und Geschichte tritt erst »die Kunst ein« und bringt »die ideale Wirklichkeit« des der Natur höchsten Möglichen hervor. Die flüchtige Erscheinung des Schönen im Leben begreift Goethe als eine Präfiguration, die der Steigerung des in ihr Angelegten durch die Kunst bedarf; »denn indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat«. Im Medium der Bildkunst sieht Goethe diesen Gipfel im Zeus des Phidias verewigt: »Der Gott war zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben.« Für diese Deutung beugt sich Goethes poetisch-archäologische Reflexion auf die »Beschreibungen, Nachrichten und Zeugnisse der Alten« ebenso wie die Reflexion des Theologen auf die Dokumente der christlichen Verkündigung, gegen die Goethe den griechischen Gott als den Inbegriff höchster natürlicher Möglichkeit des Menschen stellt. Darauf beruht für ihn die »dauernde Wirkung«, die das geschichtlich »einmal hervorgebrachte« Werk erzeugen kann; denn es »vergöttert« den Menschen »für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist«⁷³. Goethes Deutung geht mehr aus dem geschichtlichen Denken seiner Anschauung als aus einer rein kunstimmantenen Betrachtung der Skulptur des Phidias hervor. Wichtiger als die Skulptur selber ist ihm offensichtlich seine antichristliche Deutung. Seine Wahl ist von der Hoffnung seiner Geschichtssicht bestimmt. Sie begründet keinen geschichtlosen »Kanon, an dem sich Entwicklung und aller Wandel einer Kultur« bemessen ließe. Die griechische »Schön-gestalt« ist nicht im kanonisch abgeschlossenen, sondern

73 WA, Bd. 46, S. 29.

im geschichtstypologischen Sinne ein »Vorbild«, das demzufolge progressiver Verdeutlichung bedarf.

Mit seiner Helena gibt Goethe ein Beispiel für solch progressive Verdeutlichung des im alten Vorbild Angelegten. Ihre antike Schönheit bringt aller Überlieferung nach nur Fluch. Ihrer »Schöngestalt« fehlt zu ihrer befreienden Erfüllung die in christlicher Zeit hervorgetretene Liebe. Goethes Dichtung erweckt diese Liebe in ihr durch die erotische Reimkunst der romantischen Epoche, in der Helena von Faust unterrichtet wird. Die antike Helena war, wie der Zeus des Phidias, eine Figur der »außen gestaltenden Phantasie«, die sich auch nach Jean Paul in der plastischen Kunst der Griechen unwiederholbar vollendet hat. Jean Paul begründet die Progression der Kunst im »Sinn der Zukunft«, der nach der vollendeten Idealisierung der »körperlichen Schönheit« deren Grenzen überschreitet und dem zu seinem weiteren Fortschritt nun Malerei und besonders Poesie geeigneter werden⁷⁴. Erst in Goethes Poesie kommt die antike Schönheit zu der in ihrer längst vollendeten Gestalt noch schlummernden Erscheinung ihrer höchsten Möglichkeit. Der in Goethes Sicht vollendet gestaltete Gott des Phidias findet seine Bedeutung für die Zukunft der Geschichte gleichfalls erst in Goethes poetischer Archäologie.

Diese unvermeidlich fragmentarisch gebliebene Konfrontation der Klassik-Legende mit dem Kunstverständnis und den Intentionen der Werke jener Epoche sollte nicht nur demonstrieren, daß die Geschichtssicht und der ästhetische Zukunftssinn der sogenannten »deutschen Klassik« von der deutschen Geistesgeschichte völlig verkannt wurde. Sie möchte auch dazu anregen, sich die Werke jener Epoche genauso als endgültig Vergangenes zu vergegenwärtigen, wie in ihr selber die griechische Bildkunst als endgültig Vergangenes vergegenwärtigt ist.

⁷⁴ Jean Paul, S. 60—62, S. 82—86.

Walter Hinderer

DIE REGRESSIVE UNIVERSALIDEOLOGIE

Zum Klassikbild der marxistischen Literaturkritik von Franz Mehring bis zu den *Weimarer Beiträgen*

In der von der marxistischen Literaturkritik kanonisierten Schrift *Literarischer Sansculottismus* nennt Goethe die soziologischen Bedingungen, unter denen ein »klassischer Nationalautor« entsteht, und trifft dabei jene nicht gerade revolutionsfreudliche Feststellung: »Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten«, eine Feststellung, welche Georg Gottfried Gervinus in seiner *Geschichte der poetischen Nationalliteratur* in diesen Optativ korrigiert hat: »Wir aber wünschen die Veränderungen und Richtungen ...; denn wer in der moralischen Welt zu Hause ist, wie Goethe in der Natur war, der wird sie so wohltätig nennen müssen und sowenig scheuen dürfen wie dort den Sturm und das Gewitter¹.« Daß auch fromme Optative der Reglementierung durch die Ideologie unterstehen, die sich dabei keineswegs immer an kalkulierte Inhaltserwartungen hält, beweist die unbeschränkte Geltung, die Goethe allen vormarxistischen Gedankengängen von Börne bis Gervinus zutrotz² als der »genialste Deutsche vor Karl Marx«, wie es noch Walter Dietze³ stellvertretend

1 Georg Gottfried Gervinus, *Schriften zur Literatur* (Berlin, 1962), S. 312.

2 Zur Klassikkritik der Jungdeutschen vgl. vor allem Walter Dietze, *Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz*, 3. Aufl. (Berlin, 1962).

3 Ebd., S. 245.

formuliert hat, in den vom historischen und dialektischen Materialismus geprägten Klassikvorstellungen genießt. Allenfalls spricht man noch bei Schiller von einer durch Friedrich Engels in Umlauf gebrachten Flucht, die »sich schließlich auf die Vertauschung der platten mit der überschwenglichen Misere reduziert«⁴ habe, während im Falle Goethes die Schwächen fast ausnahmslos zu Lasten der Gesellschaft gehen.

Sosehr die Ausprägung einiger, aufs Ganze hin eigentlich recht unbedeutender Unterschiede die minimale Ausfächerung der einzelnen Standpunkte durch die jeweiligen Parteibeschlüsse und Veränderungen determiniert hat: unbestritten bleibt in marxistischer Perspektive die Apotheose des »klassischen« Erbes⁵ und die begeisterte Forderung nach dessen fruchtbare Aneignung. Schon Lenin⁶ hatte ja die »weltgeschichtliche Bedeutung« des Marxismus als Ideologie darauf zurückgeführt, »daß er sich alles Wertvolle der mehr als zweitausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlichen Kultur aneignete und verarbeitete«. Theorie wird also auch am Beispiel Klassik in Praxis überführt, vom bürgerlichen Kopf auf die proletarischen Füße gestellt, obwohl man sich, überblickt man die ebenso häufigen wie stereotypen marxistischen Äußerungen über deutsche Klassik und Nationalliteratur im 18. Jahrhundert, zuweilen versucht fühlt, im entgegengesetzten Sinne wie Ernst Bloch zu fragen, ob das, was da auf die Füße gestellt wird, nicht »sozusagen nur vom Gaul auf den Esel« und »dann auf den plebeijischen Fußgänger gekommen«⁷ sei. Denn was in Weimar noch mehr oder weniger

⁴ Zitiert auch bei Paul Reimann, *Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750—1848. Beiträge zu ihrer Geschichte und Kritik* (Berlin, 1956), S. 393.

⁵ Vgl. dazu auch Jost Hermann, *Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft* (München, 1968), S. 107.

⁶ *Sämtliche Werke* (Wien — Berlin, o. J.), Bd. XXV, S. 509 f.

⁷ Vgl. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt am Main, 1959), Bd. 2, S. 1609.

elitäre Idee gewesen ist, wird nun als Wirklichkeit reklamiert, woraus dialektisch — oder besser: im hermeneutischen Zirkel — folgt, daß nur eine solche Gesellschaft Anrecht auf dieses Erbe hat. Nur Marxismus, so formuliert es Ernst Bloch, »ist noch Erbe dessen, was im früheren, revolutionären Bürgertum an Humanem intendiert war«⁸.

Aus dieser Perspektive baut man mit Goethes Werk, wie es Johannes R. Becher in einer Rede mit dem Titel *Der Befreier*⁹ nicht ohne Pathos praktizierte, »das große humanistische Friedens- und Befreiungswerk der Deutschen«. Oder die »deutsche Arbeiterbewegung« nimmt nach dem Rezept eines anderen Ministers für Kultur, Alexander Abusch, »Schillers Erbe« gleich »in ihre starken Hände«¹⁰, um es vor den »reaktionären Verfälschern« zu bewahren, die Idee des »Wahren, Guten und Schönen«¹¹ zu verteidigen und des großen Dichters Sehnsucht nach »einer harmonischen Gesellschaft ohne Klassenspaltung hier auf unserer Erde zu verwirklichen«. Auf diese Weise versucht die marxistisch-leninistische Literaturkritik die klassische deutsche Literatur nach einem anderen Wort von Abusch »in ihrem ganzen Reichtum dem Leben der Nation zu retten«¹².

Deutsche Klassik oder klassische deutsche Nationalliteratur sind, so verstanden, Namen eines Begriffs; »denn das Proletariat kämpft sich«, so erklärt selbst Brecht unter Abwesenheit von Ironie, »zum Internationalismus und damit zu einem völlig neuartigen Nationalgefühl durch«¹³.

8 Ebd., S. 1607.

9 Dazu auch Heinz Kindermann, *Das Goethebild des 20. Jahrhunderts*, 2. Aufl. (Darmstadt, 1966), S. 575 f.

10 Alexander Abusch, *Schiller — Größe und Tragik eines deutschen Genius* (Berlin, 1962), S. 327.

11 Alexander Abusch, *Kulturelle Probleme des sozialistischen Humanismus. Beiträge zur deutschen Kulturpolitik 1945 bis 1961* (Berlin, 1962), S. 177; vgl. auch S. 191, 194.

12 Abusch, *Schiller*, S. 328.

13 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt a. M., 1967), Bd. 19, *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, S. 530.

Schon das nationale Pathos stellt eine Klippe dar, über die wohl nur noch ideologische Brücken reichen, vor denen nicht zuletzt Marx und Engels in Abständen gewarnt haben. Wenn Engels am 14. Juli 1893 in einem Brief an Franz Mehring die Ideologie als einen Prozeß bezeichnete, »der zwar mit Bewußtsein vom sogenannten Denker vollzogen« werde, »aber mit einem falschen Bewußtsein«¹⁴, so berührt sich das mit der Deutung von Leszek Kolakowski: »Die Ideologien wirken, selbst wenn sie mit rein geistigen Mitteln operieren, nicht durch rationale Gründe, sondern mit Schlagworten, mit Appellen an Gefühle, an Autoritäten, an Traditionen, mit Wünschen, Vorurteilen, Legenden und Ressentiments¹⁵.«

Überblickt man die verschiedenen Klassikauffassungen von Franz Mehring bis zu den *Weimarer Beiträgen* und vergleicht die Begriffe und Vorstellungen von »Nationalliteratur«, so ergibt sich, sieht man von den wenigen originellen Leistungen ab, ein ziemlich tristes Unisono, das sich in einer eigens ausgeprägten Phraseologie niederschlägt, die noch zu allen Zeiten die Sprache von Ideologien gewesen ist. Aber nicht die stereotype Wiederholung der gleichen Ergebnisse, die auf mehr oder weniger verstreuten Stellungnahmen von Marx und Engels, auf Äußerungen von Lenin¹⁶ und den ästhetischen Ausführungen von Lukács

14 MEGA (Berlin, 1968), Bd. 39, S. 97.

15 Leszek Kolakowski, *Der Mensch ohne Alternative. Von der Möglichkeit und Unmöglichkeit, Marxist zu sein* (München, 1961), S. 36.

16 Vor allem Lenins »Widerspiegelungstheorie« und seine These von den zwei Kulturen, die er so formuliert hat: »In jeder nationalen Kultur gibt es, wenn auch unentwickelte Elemente einer demokratischen und sozialistischen Kultur, denn es gibt in jeder Nation eine werktätige und ausgebeutete Masse, deren Lebensbedingungen unvermeidlich eine demokratische und sozialistische Kultur erzeugen. Aber in jeder Nation gibt es auch eine bürgerliche (und in der Mehrzahl der Fälle noch dazu erzreaktionäre und klerikale) Kultur, und zwar nicht nur in Form

fußen, und nicht die oft übereifrigen Programmvorschläge für eine noch gründlichere Erforschung der deutschen Klassik fordern den kritischen Einsatz heraus, sondern allein die Tatsache, daß hier, was Hans Albert jeden »säkularen politischen Religionen«¹⁷ nachsagt, »die blinde Parteilichkeit, der gehorsame Glaube, das unkorrigierbare Engagement« regieren.

Obwohl Engels in den *Redigierten Thesen von Karl Marx über Feuerbach* behauptet hat, daß in »der Praxis der Mensch die Wahrheit, das heißt die Wirklichkeit und Macht, die Diesseitigkeit seines Denkens beweisen«¹⁸ müsse, schließt die Literaturkritik im Falle der Klassik jede mögliche Erkenntnis und ihre Bewährung in der Praxis durch eine axiomatische dogmatische Vorentscheidung aus. Auch auf dem Gebiet der Klassik-Diskussion führt die Begeisterung für die heilige Sache »zu Fanatismus und Intoleranz, zur Diabolisierung des Gegners«¹⁹. Während die bürgerliche Literaturwissenschaft, so urteilt man pauschal, die klassische Nationalliteratur böswillig verfälscht, wird sie von der deutschen Arbeiterbewegung und ihrer Germanistik nicht nur als kostbarer Hort gehütet, sondern auch mit ihren entscheidenden Leistungen, mit ihren Humanitätsidealen, den Ideen des Guten, Wahren und Schönen, verwirklicht.

Die zahlreichen Interpretationen von Mehring bis zu den *Weimarer Beiträgen* lassen sich im Grunde auf zwei Hauptprobleme zurückführen: auf die Diskrepanz von Marxismus als Methode und Marxismus als Weltanschauung und auf die Schwierigkeit, ökonomische, soziologische und historische Begriffe und Erkenntnisse adäquat auf lite-

von ›Elementen‹, sondern als herrschende Kultur« (*Sämtliche Werke*, Wien — Berlin, o. J., Bd. XVII, S. 172).

17 Hans Albert, *Traktat über kritische Vernunft*, 2. Aufl. (Tübingen, 1969), S. 5.

18 Marx/Engels, *Studienausgabe in 4 Bänden*, hrsg. von Iring Fetscher (Frankfurt a. M., 1966), Bd. 1, S. 142.

19 Albert, S. 5.

rarische Phänomene zu übertragen. Das vor allem wird diese kurSORISCHE, mehr an Zusammenhängen als an mechanischer Chronologie interessierte Darstellung des marxistischen Klassikbildes zeigen.

I

Georg Lukács hatte ihn zunächst mit einer recht kritischen Auseinandersetzung ins Grab des literarischen Trotzkismus gesenkt und damit einen Stellvertreter des historischen Materialismus mit den Argumenten des dialektischen besiegt. Aber bald feierte der ehemalige Liberale Franz Mehring — nach Hans Mayer der »erste wirklich marxistische Geschichtsschreiber seit Marx und Engels«²⁰, nach Paul Reimann »der bedeutendste Vertreter der marxistischen Literaturtheorie in Deutschland«²¹, nach Hans Koch gar »der erste deutsche Marxist, der eine in sich geschlossene historisch-materialistische Gesamtkonzeption der deutschen Literaturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts ausarbeitete«²² — eine um so dauerhaftere Auferstehung. Franz Mehring war immerhin in seinem bekannten Buch *Die Lessing-Legende* (1893) als einer der ersten mit historischen Siebenmeilenstiefeln ins »literarische und soziale,

20 Hans Mayer im Vorwort der von ihm edierten *Lessing-Legende* (Basel, 1946), S. 10.

21 Paul Reimann, Bemerkungen über aktuelle Aufgaben der Literaturwissenschaft. In: *Weimarer Beiträge* (1958) Heft 3, S. 401.

22 Hans Koch im »Vorwort« zu Franz Mehrings *Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth* (Berlin, 1961), S. 8; zum Thema auch Thomas Höhle, *Franz Mehring. Sein Weg zum Marxismus 1869–1891* (Berlin, 1956) und Hans Koch, *Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie* (Berlin, 1959); beide verteidigen (wie auch Paul Reimann, Hans-Günther Thalheim u. a.) Mehring ganz entschieden gegen Lukács. Eine kritische Darstellung findet sich bei Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte* (Frankfurt a. M. — Berlin, 1969), S. 178—186.

militärische und politische Leben« ausgezogen, um »das achtzehnte Jahrhundert aus dem ideologischen Fabeln- und Märchenwuste« herauszuschälen »und auf seine ökonomischen Füße zu stellen«²³. Nicht ohne polemisches Geschick definiert er zunächst Preußens Friedrich ins Dunkel der Geschichte hinab, um dann über die Literaturwissenschaft dieses ihm so verhaßten Landes, besonders über Wilhelm Scherer und Erich Schmidt und deren »bourgeoises Lessing-Zerrbild«²⁴, ein zünftiges Scherbengericht zu verhängen. Aus den Trümmern gleich Phönix aus der Asche steigt Mehrings eigenes Lessing-Bild: »dünn, verschwommen, ohne Funken eigenen Lebens«, so beurteilt es Peter Demetz²⁵, »ein Beitrag zum Kampf der Arbeiterklasse«, so röhmt es Hans Koch²⁶. An die Stelle des alten Lessing tritt bei Mehring der neue, der »geistige Vorkämpfer des deutschen Bürgertums«²⁷, der »soziale Rebeller«. Die revolutionäre Praxis beweist Franz Mehring mit der Tatsache, daß Lessing »mit den Parias der Gesellschaft von damals, Juden, Schauspielern und Soldaten, allemal am liebsten verkehrte«²⁸. Er bescheinigt seinem Helden auch die Fähigkeit zu »wildem Schmerze« bei Gelegenheit des »tapferen Todes« Ewald von Kleists²⁹, außerdem »Ehrlichkeit und Mannhaftigkeit«, »unersättliche Begierde des Wissens«, »unermüdliche Dialektik«, »großartige Verachtung aller weltlichen Güter«, »unüberwindliche Abneigung gegen die Großen der Welt ... wie manches andere Erhebende und Ergreifende«³⁰.

Was da von Mehring dem »unausrottbaren Byzantinismus« der deutschen Bourgeoisie als Gegenbild präsentiert

23 Franz Mehring, *Die Lessing-Legende* (Basel, 1946), S. 34.

24 Ebd.

25 Demetz, S. 183 f.

26 Die deutschen Linken und die Literatur. In: *Weimarer Beiträge* (1959), Heft 1, S. 41.

27 Mehring, *Lessing-Legende*, S. 28.

28 Ebd., S. 263.

29 Ebd., S. 325 f.

30 Ebd., S. 28.

und an die Wand gemalt wird, trägt selbstredend ebenfalls ideologische Farben. Obwohl Lessing wie der ganzen deutschen Nationalliteratur wegen der »ökonomischen Rückständigkeit ... das Verständnis des Materialismus«³¹ verschlossen war (was Georg Lukács allerdings auch von dem ehemaligen Sozialdemokraten behauptet hat), ist Lessings »Lebensarbeit«, sein »Leben und Wirken«, nach Mehrings Worten »in Fleisch und Blut der kämpfenden und leidenden Arbeiter«³² übergegangen, wie überhaupt zur »Größe der deutschen Nationalliteratur« der richtige Weg nur »über die künstlerische Entdeckung des arbeitenden und kämpfenden Proletariats« führen kann. Aus diesem Grunde also beschäftigt sich Mehring in seinen Artikeln³³ mit Klopstock, dem »ältesten und ersten unserer Klassiker«³⁴; dem »deklamierenden Propheten« Herder, der zwar »zur bürgerlichen Aufklärung« gehöre, aber wie ihr »böses Gewissen«³⁵, und den »Vorläufern des historischen Materialismus«³⁶ zuzurechnen sei; vor allem aber mit Schiller, dessen »Lebensbild« er liebevoll »für deutsche Arbeiter« (1905) malt; und mit Goethe. Letzteren bezeichnet schon unser erster marxistischer Literaturkritiker, nicht gerade im Gegensatz zur verpönten bürgerlichen Disziplin, als den »größten Dichter der deutschen Nation«³⁷ und sieht und hört in dessen poetischen Erzeugnissen gar, wie »die Erde dampft, die Sonne leuchtet, die Sterne funkeln, das Meer rauscht«³⁸. Zwar sank dieser Heros wegen der ihn umgebenden engen und kümmerlichen Welt und des »armseligen Despotengesindels«³⁹ zeitweise zu einem »gefes-

31 Ebd., S. 437.

32 Ebd., S. 459.

33 Siehe Franz Mehring, *Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth* (Berlin, 1961).

34 Ebd., S. 5.

35 Ebd., S. 28, 37.

36 Ebd., S. 39.

37 Ebd., S. 51.

38 Ebd., S. 54.

39 Ebd., S. 88.

selten Prometheus« herab, aber im Zusammenwirken mit Schiller erkomm er flugs den »Gipfel unserer klassischen Literatur, von dem unzählige Ströme in das geistige Leben der Nation geflossen sind«⁴⁰.

So lebhaft Franz Mehring die Lebensläufe seiner »Kampfgenossen« Lessing, Goethe, Schiller und Heine mit vielen zeitgeschichtlichen Details zu erzählen und damit, wie Georg Lukács⁴¹ allerdings kritisch anmerkt, gleichgestimmten Lesern »das Erlebnis ... dieser Kampfgenossenschaft« zu vermitteln weiß, soweit kommt es zur Ausbildung der von Hans Koch behaupteten »in sich geschlossenen historisch-marxistischen Gesamtkonzeption«⁴². Mehrings Methode besteht in der Tat eher in einem unverbundenen »Nebeneinander von mechanischer Soziologie und bloß biographischer Psychologie«⁴³, was weitgehend von seinem persönlichen Glauben bestimmt ist. In seinem Klassikbild versucht er zweifelsohne, wie die meisten seiner Epigonen, die »in der bürgerlichen Gesellschaft verkrüppelten Werte der großen ... Periode des Bürgertums«⁴⁴ voll zu restituieren, was folgendes Zitat, das Mehrings Ansichten über die klassische deutsche Nationalliteratur ganz gut zusammenfaßt, belegen mag: »Das Elend der deutschen Zustände war so groß und der Sumpf, den sie darstellten, so unergründlich, daß unsere klassische Literatur und Philosophie sich nur entwickeln konnten, indem sie auf Wolken wandelten. Aber eben dadurch, daß sie auf Wolken wandelten, haben sie den Geist gerettet, der dem proletarischen Emanzipationskampfe seine ersten und größten Waffenschmiede erzog⁴⁵.«

40 Ebd., S. 58.

41 Georg Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1954), S. 372 f.

42 Hans Koch im »Vorwort« zu Mehrings *Aufsätzen*, S. 8.

43 Lukács, *Beiträge*, S. 375.

44 Ebd., S. 352.

45 Franz Mehring, Schiller. Ein Lebensbild für deutsche Arbeiter. In: *Aufsätze*, S. 93.

Die so vielberedete deutsche Wirklichkeitsflucht, die bürgerliche, »überschwengliche Misere« der Ideen erweist sich merkwürdiger- oder vielleicht auch bezeichnenderweise immer wieder in der marxistischen Literaturkritik als eine *vis a tergo*. Auch in Alfred Kleinbergs »materialistischer« und Franz Mehring gewidmeter Interpretation »deutscher Dichtung«⁴⁶ aus ihren »sozialen, zeit- und geistesgeschichtlichen Bedingungen« wird die bereits vor Marx und Engels nicht unbekannte Ansicht wiederholt, daß »die einzige Revolution, die das intellektuelle deutsche Bürgertum, des materiellen Rückhaltes entbehrend, zu machen vermochte«⁴⁷, eine geistige und ästhetische gewesen sei. Bei Georg Lukács, dem wir ansonsten manche neue Einblicke in *Goethe und seine Zeit*⁴⁸ verdanken, heißt die entsprechende Variante: »Die Weimarer Kultur trägt in ihrer Größe wie in ihren Grenzen die Male der wirtschaftlich und gesellschaftlich zurückgebliebenen, politisch unterdrückten und zerstückelten deutschen Nation«⁴⁹.«

Obwohl sich Lukács fast etwas arrogant von dem »vulgären Soziologismus« Mehrings abgehoben hat, unterscheidet sich der »Marx der Ästhetik«⁵⁰ zuweilen mehr in den methodischen Voraussetzungen als in den Ergebnissen. So versteht auch er die klassische Literatur vor allem als »ideologische Vorbereitungsarbeit zur bürgerlich-demokratischen Revolution in Deutschland«⁵¹, hält gar ihren Nachteilen in ökonomischer und politischer Hinsicht den Vorteil ihres größeren geistigen Spielraums entgegen, wobei er sich auf einige Äußerungen von Marx berufen kann. Gewiß löst er zuweilen die Politik von der Ästhetik, trennt er

46 Alfred Kleinberg, *Die deutsche Dichtung in ihren sozialen, zeit- und geistesgeschichtlichen Bedingungen* (Berlin, 1927).

47 Ebd., S. 205.

48 *Goethe und seine Zeit* (Bern, 1947).

49 Ebd., S. 10.

50 Peter Ludz im »Vorwort« zu Georg Lukács' *Schriften zur Literatursociologie*, 2. Aufl. (Neuwied am Rhein — Berlin/Spandau, 1963), S. 22.

51 Lukács, *Goethe und seine Zeit*, S. 11.

manchmal die Ideologie von der Praxis, was ihm Wolfgang Heise⁵² in einer recht ungenauen Pflichtarbeit vorhält; aber das weist nur auf die methodischen Schwierigkeiten einer marxistischen Literaturtheorie und Ästhetik⁵³ zurück, auf den *circulus vitiosus*, daß die dialektische Methode immer wieder, wie Lukács an Hegel richtig kritisiert hat, in »politische Inhaltlichkeit«⁵⁴ umschlägt. Anders ausgedrückt: Auch beim Klassikbegriff werden die dialektischen Kategorien mit einem bereits dogmatisch vorgeprägten politisch-sozialen Inhalt angefüllt, also von der außerliterarischen »Parteilichkeit« geprägt, wobei die »Kunst der Interpretation« dann nur noch darin besteht, die Aussagen über das Material auf das bereits bekannte Ziel hin auszurichten. Aufklärung, Sturm und Drang und Klassik stehen dann geschlossen in einer Richtung, deren Ideale, nicht zuletzt das griechische Ideal der Harmonie, »wo das Wissen die Tugend ist und die Tugend das Glück, wo die Schönheit den Weltsinn sichtbar macht«⁵⁵, wie Lukács es noch in seiner *Theorie des Romans* (1916) formuliert, und das Ideal des »ganzen, wirklichen, allseitigen, vollkommenen, ausgebildeten Menschen« (Feuerbach) von dem »Proletariat« auf einer höheren Stufe realisiert werden. Goethe und Schiller sind in diesem Sinne, um ein Wort von Marx zu variieren, nicht nur eine »ideale Verlängerung der Geschichte«⁵⁶,

52 Zur ideologisch-theoretischen Konzeption von Georg Lukács. In: *Weimarer Beiträge* (1958—S), S. 31, S. 40; siehe auch Paul Reimann, Bemerkungen über aktuelle Aufgaben der Literaturwissenschaft. In: *Weimarer Beiträge* (1958), bes. S. 402 ff., 405 ff., 408 ff.

53 Vgl. dazu auch Peter Ludz, S. 30 f.

54 Lukács, Das Besondere im Lichte des dialektischen Materialismus. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (1955), Heft 2, S. 157 ff.; siehe auch Peter Ludz, S. 39 ff.

55 Lukács, *Die Theorie des Romans*, 2. Aufl. (Neuwied am Rhein — Berlin/Spandau, 1963), S. 28.

56 Marx/Engels, *Studienausgabe in 4 Bänden*, S. 22 (Marx, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Einleitung).

sondern vor allem ideale Voraussetzungen einer praktischen Verwirklichung.

Noch die »nachrevolutionäre künstlerische Entwicklungsperiode«⁵⁷ versteht Georg Lukács in diesem Sinne als die »Bildung eines politischen Blocks auf kulturell-ideologischem Gebiet«. Doch so wie er nach der Trennung von Ethik und Ästhetik beide wieder zusammenrückt⁵⁸ oder seinen idealistischen Totalitätsbegriff auf die »Totalität der gesellschaftlichen Lebenszusammenhänge«⁵⁹ überträgt, wechselt er auch seinen Standpunkt bei der Einschätzung der klassischen Ästhetik. Während er Goethe und Schiller, vor allem den ersten, oft preist, spricht er ihnen doch zuweilen »klare Einblicke in den Zusammenhang zwischen der gesellschaftlichen Entwicklung ihrer Gegenwart und der Problematik der modernen Kunst« ab und bedauert, daß sie nicht »das Problem der künstlerischen Form als ein... Produkt der gesellschaftlichen Form«⁶⁰ begreifen konnten. Aber solche Kritik am »idealistischen Utopismus« Goethes und Schillers entsprang sicher einem Projektionsbedürfnis der eigenen Fehler; denn auch Lukács ist keineswegs ganz von der kritisierten Illusion frei, »Krankheiten, die aus dem gesellschaftlichen Sein entspringen, durch Heilung des künstlerischen Bewußtseins aus der Welt schaffen« und die »Problematik der modernen Kunst von der Formseite aus überwinden zu können«⁶¹.

Trotz seiner elastisch gebrauchten Syntheseformel vom »Typus«⁶², der oft beredeten Korrelation von Lebensformen und Kunstformen, seiner an Lenin angelehnten »Widerspiegelungstheorie«⁶³, seines dialektischen Realismus-

57 Lukács, *Goethe und seine Zeit*, S. 52 f.

58 Lukács, Tendenz oder Parteilichkeit. In: *Schriften zur Literatursoziologie*, S. 109—121.

59 Lukács, *Der historische Roman* (Berlin, 1955), S. 260.

60 Lukács, *Goethe und seine Zeit*, S. 62 f.

61 Ebd.

62 Vgl. z. B. Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, S. 244.

63 Vgl. z. B. Lukács, *Beiträge*, S. 207, 407.

begriffs mit den Momenten von Wesen und Erscheinung⁶⁴ beschränkt er das von ihm subtil an dem Goethe-Schiller-Briefwechsel⁶⁵ analysierte Problem des »dialektischen Wechselverhältnisses zwischen Form und Inhalt« auch manchmal ausschließlich auf die gesellschaftliche Basis. So fordert Georg Lukács⁶⁶ etwa in einem Rekurs auf Stalins vielzitierte Studie *Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft* die unmittelbare Widerspiegelung der Produktionsverhältnisse, um an einer anderen Stelle gerade bei dem Realisten Balzac lobend hervorzuheben, daß dieser »die großen gesellschaftlichen Mächte der geschichtlichen Entwicklung«⁶⁷ nur indirekt, »n i e m a l s d i r e k t« aufdecke. Einerseits wird der bürgerliche Überbau der Klassik als Widerspiegelung »eines heroischen Kampfes von großen bürgerlichen Künstlern gegen den kunstfeindlichen Charakter der kapitalistischen Gesellschaft« und als eigenständige Leistung interpretiert, andererseits kann die »Dialektik von Erscheinung und Wesen«, der »Dualismus von Ideal und Wirklichkeit« nur »durch das revolutionäre Handeln des Proletariats«⁶⁸ überwunden und gelöst werden.

Lukács scheitert — allerdings auf hohem Niveau — an der Unmöglichkeit, die Korrelation von Überbau und Praxis in der Literatur begrifflich zu fassen, und überzeugt paradoixerweise am meisten dort, wo er das klassische Erbe schöpferisch reproduziert. Da wird dann Hegels *Phänomenologie des Geistes* wie bei Ernst Bloch zum denkerischen Äquivalent von Goethes *Faust* erklärt und das ihnen gemeinsame »philosophische Moment« folgendermaßen be-

64 Ebd., S. 206.

65 Abgedruckt in dem Band *Goethe und seine Zeit* und *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* (Neuwied am Rhein — Berlin/Spandau, 1964); ebenso in *Goethe im XX. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Mayer (Hamburg, 1967), S. 360—393.

66 Lukács, *Beiträge*, S. 425.

67 Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, S. 343; vgl. dazu auch das »Vorwort« von Ludz, S. 64.

68 Lukács, *Goethe und seine Zeit*, S. 98.

schrieben: »Die Tragödien im Mikrokosmos des Individuums sind das Offenbarwerden des unaufhaltsamen Fortschritts im Makrokosmos der Gattung«⁶⁹. Durch die marxistische Drapierung stößt immer wieder der idealistische Kern. Sein ästhetisches Credo⁷⁰ könnte auch in Schillers theoretischen Schriften stehen. Es heißt: »Die wirkliche Kunst tendiert ... auf Tiefe und Umfassung. Sie ist bestrebt, das Leben in seiner allseitigen Totalität zu ergreifen. Das heißt, sie erforscht ... jene wesentlichen Momente, die hinter den Erscheinungen verborgen sind ...« Lukács zwingt keineswegs, wie er einmal behauptet⁷¹, »die durch die großen Idealisten auf den Kopf gestellte ästhetische Wahrheit auf die Füße«, sondern verhüllt eher idealistische Gedankengänge mit einem marxistischen Überhang. In seiner zweibändigen *Ästhetik*, in der der ungarische Philosoph das Verhältnis von Ethik und Ästhetik wieder aufs neue differenziert⁷² und außerdem der Kunst, ähnlich wie später Roland Barthes, eine Sinnfunktion zuspricht⁷³, steht der bekennnshafte Satz: »Die Identität des Schönen und Wahren ist wirklich der unmittelbare Sinn des reinen ästhetischen Erlebnisses und darum ein ewiges Thema einer jeden Reflexion über die Kunst⁷⁴.« Etwas anderes hat eigentlich auch die bürgerliche Literaturwissenschaft selten in Goethe und Schiller gesucht.

Selbst der Vortrag *Literatur und Kunst als Überbau*⁷⁵ (29. Juni 1951), in dem Lukács die Beziehungen von Literatur und Kunst zur »Beschaffenheit« und den »Veränderungen« der Basis zu analysieren versucht, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier ein Hegelianer mit mar-

69 Ebd., S. 147.

70 Lukács, *Beiträge*, S. 206.

71 Ebd., S. 209.

72 Lukács, *Ästhetik*, 2 Halbbände (Neuwied am Rhein — Berlin/Spandau, 1963), Bd. 1, S. 517, Bd. 2, S. 580.

73 Ebd., Bd. 2, S. 831.

74 Ebd., Bd. 1, S. 531.

75 Lukács, *Beiträge*, S. 405, 425 f.

xistischem Gedankengut operiert, wobei es dann leicht zu Widersprüchen mit beiden Quellen kommt. So zitiert Lukács an einer Stelle die Einsicht von Karl Marx, daß gewisse Blütezeiten der Kunst »keineswegs im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage«⁷⁶ stehen müssen, charakterisiert dann aber in einer zweiten das klassische Kunstwerk als beispielhafte Widerspiegelung der Basis und der Produktionsverhältnisse⁷⁷, um gleichzeitig von der Totalitätsidee her und in Anlehnung an die von Goethe und Schiller entwickelte Ästhetik den »klassischen Charakter« als »maximalen Ausdruck der Versinnbildlichung« der »wesentlichsten menschlichen Verhältnisse«⁷⁸ zu definieren. Was jedoch die Mängel der Basis zur Zeit der deutschen Klassik betrifft, so werden sie auch von Lukács meist als apologetisches Argument benutzt. Die »großen deutschen Dichter« mußten zum Beispiel ihre »poetische und Lebenserfahrung ins bewußt Ästhetische«⁷⁹ steigern, weil das nationale Leben keine Themen lieferte und die Ideologie im Widerspruch zur »gesellschaftlichen Grundlage« stand. Aus dieser Perspektive interpretiert Georg Lukács nicht nur solche *dramatis personae* wie Posa, Wallenstein oder Tell als »typisch tragische Helden des deutschen Nationalwerdens«, sondern erklärt aus ihr auch ganz allgemein, warum die »Kämpfe um den nationalen Charakter« in der deutschen Nationalliteratur nur ins »abstrakt Weltbürgerliche oder allgemein Menschliche«⁸⁰ umschlagen und warum die dichterischen und philosophischen Synthesen nur »geniale Taten isolierter Persönlichkeiten« sein konnten. Auch Lukács versteht die deutsche Klassik als »fortschrittliche deutsche Literatur von Lessing bis Heine«, als die »ideolo-

76 Ebd., S. 197.

77 Ebd., S. 425.

78 Ebd.

79 Lukács, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, S. 11.

80 Ebd., S. 188.

gische Vorbereitung einer demokratischen Revolution«⁸¹, während er die Romantik als »ideellen Ausdruck der Restauration« abwertet, obwohl er sie immerhin noch der »Kunstperiode« zurechnet, deren Ende er mit der französischen Julirevolution markiert. Nach 1848 bricht dann für Lukács »die große Entwicklung von Lessing bis Heine«⁸² ganz ab, und die von Aufklärung, Klassik und Romantik geschaffene »Formsynthese« beginnt sich aufzulösen. Die Klassik-Epigonen bringen es dann nur noch zu einem abgestorbenen »akademischen Formalismus«, dem der demokratische und nationale Inhalt fehlt. Mit dem politischen und ökonomischen Aufstieg also, so wäre nach Lukács die Folgerung zu ziehen, setzt paradoixerweise der Niedergang in der Literatur ein. Aber wie der Blütezeit der deutschen Literatur, so scheint allerdings auch den zweifelsohne genialischen und einflußreichen Ansätzen von Georg Lukács zu einer weitausgreifenden marxistischen Ästhetik, von deren Bann sich nicht einmal seine kommunistischen Gegner befreien konnten, ein »gesundes«, also ideales Verhältnis von Überbau und Praxis versagt geblieben zu sein.

Eine ebenfalls schöpferische Auseinandersetzung mit dem klassischen Erbe findet sich bei dem marxistischen Philosophen Ernst Bloch, vor allem in seinem Werk *Das Prinzip Hoffnung*⁸³, in dem er unter anderen »wohltätigen Formen des Träumens«, die notwendig zum menschlichen Leben gehören, auch die deutsche Literatur durchmustert. Zwar stellt Bloch wie die übrige marxistische Literaturkritik den Sturm und Drang mit seiner »bürgerlich-revolutionären Unruhe, wie sie gegen Leibeigenschaft, Regelzwang, Despotie und ›Unnatur‹ sich empörte«⁸⁴, in den epochalen Zusammenhang »Aufklärung«; aber er hebt

81 Ebd., S. 191.

82 Ebd., S. 192.

83 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt a. M., 1959), 2 Bde.

84 Ebd., S. 1145 ff. (Bd. 2).

dessen »durch die geringe kapitalistische Entwicklung des Landes« begründbaren Appelle an »wild-vages Freiheits- und Vaterlandsgefühl«, an »irrationale Schwärmerie, wie sie einem noch halbbarocken, nämlich pietistischen Kleinbürgertum, aber auch der Jugend lag«, andererseits deutlich von dem »Amalgam von reglementiertem Spießertum und reglementierendem Duodez-Despotismus«⁸⁵ der Gottsched-Zeit ab. Noch die anarchische »Irratio« des Sturm und Drang, von der ja auch die bürgerliche Literaturwissenschaft gern redet, weist nach Ernst Bloch auf die »Zurückgebliebenheit, ja Durchkreuztheit des revolutionären Bewußtseins im damaligen Deutschland«⁸⁶ zurück.

In der ideenreichen Meditation »Der junge Goethe, Nicht-Entsagung, Ariel?«⁸⁷ analysiert Bloch den »revolutionär-utopischen Affekt« im Goetheschen Prometheus, dem »Alleswoller, Allesträumer«, dem »Lichtrebell«⁸⁸, der wie Doktor Faustus den »eingesperrten Gott im Menschen« symbolisiere. Auch Bloch definiert »deutsche Klassik« als Versuch, »aus der klassenmäßig zerstückelten Gesellschaft den ganzen, unzerstückelten Menschen zu entwickeln«, und spricht von ihren »bemerkenswerten Leitbildern«⁸⁹, im Falle Goethes gar vom »ästhetischen Maß schlechthin«⁹⁰, worunter der Philosoph der Hoffnung »Dämonisches mit Aufheiterung«, »Urbanisierung des Dämonischen«⁹¹, die geniale Verbindung von Ariel, exakter Phantasie und Welttreue, das Gerichtetsein »aufs Objektiv-Mögliche« versteht. Zwar bringt auch Bloch die »dialektische Weltfahrt Fausts« mit Hegels *Phänomenologie* in Verbindung, er deutet aber die Goethesche »Da-Seins-Utopie« vom schönen Augenblick in eine Art existentialistische Praxis hinüber; sie

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., S. 1149.

⁸⁷ Ebd., S. 1143—1175.

⁸⁸ Ebd., S. 1150.

⁸⁹ Ebd., S. 493 f. (Bd. 1).

⁹⁰ Ebd., S. 1161 (Bd. 2).

⁹¹ Ebd., S. 1166 f.

wird ihm zur »metaphysischen Leittafel für volle Existenz und ohne Hinterwelt« und regt ihn zu der grundsätzlichen Bemerkung an: »Alles wirklich Unbedingte landet in der Moralität und hat in ihr seine faßbare, ja die ganze Welt zu einem Schlußpunkt sammelnde Praxis⁹².« Klassische Theorie erhält hier, jedoch mehr im lebensphilosophischen Sinn der Aufklärung als in dem ökonomischen des Marxismus, eine fast selbstverständliche Beziehung zur Basis: der *Faust*-Plan etwa wird auf diese Weise zum »Grundmodell des dialektisch-utopischen Systems materieller Wahrheit«⁹³. Doch so wie Bloch gleich Lukács den Idealismus immer wieder zu materialisieren versucht, so tendiert er andererseits zur Idealisierung des Marxismus, weshalb er ihn auch zum Erben dessen erklärt, »was im früheren, revolutionären Bürgertum an Humanem intendiert war«⁹⁴. Idealismus und Marxismus verhalten sich, so könnte man behaupten, in der Philosophie der Hoffnung wie Utopie und Erfüllung, theoretische Intention und praktische Verwirklichung; dabei sind beide Teile identisch in der Zielsetzung: der »Entfesselung des Reichtums der menschlichen Natur«. Allerdings liegt die marxistische Praxis wie die idealistische Theorie immer noch im Bereich der Utopie, ist die »humanity in action« immer noch auf dem Wege zur Verwirklichung; denn »Gesellschaft und Dasein« sind auch in den kommunistischen Staaten noch nicht »radikal«, das heißt nach Marx und Bloch »wurzelhaft«⁹⁵ geworden.

II

Was nach Mehring, Lukács und Bloch an Variationen über die deutsche klassische Nationalliteratur folgt, ist selten originell. Nach dem hohen Reflexionsniveau, auf

92 Ebd., S. 1193.

93 Ebd., S. 1200.

94 Ebd., S. 1607.

95 Marx/Engels, *Studienausgabe in 4 Bänden*, S. 24, und Bloch S. 1628.

dem Bloch und Lukács diskutieren, nehmen sich die eigenen Bemühungen der literaturkritischen Funktionäre um eine marxistische Ästhetik⁹⁶ häufig recht hilflos und bescheiden aus. Das gilt auch von Alexander Abusch, der zwar in seinen *Beiträgen zu einer neuen Literaturgeschichte*⁹⁷ das klassische Erbe extrem hoch, aber seine geistigen Ansprüche extrem niedrig hält. Wie mancher germanistische Reaktionär im bürgerlichen Lager verteidigt Abusch, jedoch gegen die nietzschehörigen Kulturzersetzer im Westen, bis aufs Messer »den wahren Ideengehalt unserer klassischen Literatur«⁹⁸, den »Dienst für das Wahre, Gute, Schöne und Freie«⁹⁹. Er erklärt offiziell die Vertreter der deutschen Nationalliteratur, also Lessing, Winckelmann, Klopstock, Wieland, Herder, Schiller und Goethe, samt ihren »humanistischen Ideen« zu ideologischen Vorfätern der marxistischen Basis, vornehmlich der DDR, wo das, was die »großen deutschen Dichter und Philosophen« im 18. Jahrhundert wegen der »Misere der Kleinstaaten« verzweifelt in das »Reich der Träume« verlegen mußten¹⁰⁰, nicht nur für die »weitesten Kreise unseres Volks«¹⁰¹ erschlossen, sondern gar von der Arbeiterklasse verwirklicht wird¹⁰². Deutsche Klassik bedeutet für Abusch ideologische Denkmalspflege, heroische Verteidigung gegen die bürgerlichen Erbschleicher und Erbverfälscher im Westen, und er

96 Als Beispiele seien genannt: Walter Besenbruch, *Zum Problem des Typischen in der Kunst. Versuch über den Zusammenhang der Grundkategorien der Ästhetik* (Weimar, 1956) und Hans Koch, *Marxismus und Ästhetik* (Berlin, 1962).

97 *Literatur und Wirklichkeit. Beiträge zu einer neuen deutschen Literaturgeschichte* (Berlin, 1953).

98 Ebd., S. 340.

99 Ebd., S. 343; siehe auch Abusch, *Kulturelle Probleme des sozialistischen Humanismus* (Berlin, 1962), S. 10, 177, 191, 194.

100 Abusch, *Literatur und Wirklichkeit*, S. 54.

101 Abusch, *Kulturelle Probleme*, S. 126 f.

102 Abusch, *Schiller. Größe und Tragik eines deutschen Genius* (Berlin, 1962), S. 327.

spiegelt in seinen Interpretationen immer nur die eigene Ideologie. Gerade weil in seinem »Gemüt« das klassische Gedankengut mit der marxistischen Weltanschauung identisch ist, stehen für ihn, wenn es um Goethes *Faust*, den »Gipfelpunkt der deutschen Nationalliteratur«¹⁰³, geht, die »echten patriotischen Traditionen« auf dem Spiel. Klassik, klassische deutsche Nationalliteratur wird in den programmatischen Reden, Artikeln und Studien von Alexander Abusch durchaus als persönliche Sache, d. h. als Sache der Partei verstanden.

Auch Paul Rilla¹⁰⁴ verteidigt, allerdings mit Brillanz, die deutsche Klassik gegen die »reaktionär gewordene Bourgeoisie«; auch für ihn stehen in »Wahrheit ... Sturm und Drang, der junge Goethe und der junge Schiller durchaus an der Front der Aufklärung«, erhebt sich in der »klassischen deutschen Literatur und Philosophie ... das bürgerliche Bewußtsein auf seine höchste Stufe«¹⁰⁵, bedeutet Goethes Leben »die großartigste Praxis, zu der eine allumfassende Tätigkeit sich gestaltet hat«¹⁰⁶. Aber selbst Rilla steckt nur alte Gedanken in wenig formulierte Thesen, die dann erst in Analysen so gediegener Literaturwissenschaftler wie Joachim Müller und Werner Krauss detailliert belegt und aus dem Material herausgearbeitet werden. So erschließt Müller zum Beispiel aus Schillers Gedichtentwurf *Deutsche Größe* mit durchaus bürgerlichen — man kann auch sagen: philologischen — Mitteln überzeugend die geschichtlichen Hintergründe eines Nationalbegriffs, dessen Inhalt gegen den »traurigen Verlauf der offiziellen Politik in Deutschland«¹⁰⁷ mit einer »ideellen Substanz«, mit der

103 Abusch, *Kulturelle Probleme*, S. 162 f.

104 Paul Rilla, *Literatur. Kritik und Polemik* (Berlin, 1950), S. 322 f.

105 Paul Rilla, *Essays* (Berlin, 1955), S. 110.

106 Ebd., S. 115 f.

107 Joachim Müller, *Wirklichkeit und Klassik. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine* (Speyer-München, 1957), S. 183.

Kultur der Vernunft und des Geistes identifiziert und dadurch von der praktischen Wirklichkeit abgetrennt und über sie erhöht wurde. Hans Mayer hat diese Ergebnisse in seinem Aufsatz *Schiller und die Nation*¹⁰⁸ auf eine breitere Grundlage gestellt und ganz allgemein von den deutschen Klassikern behauptet: »Der Konflikt der ungesunden und unreifen deutschen Zustände im ausgehenden 18. Jahrhundert mit den gewaltigen geistigen und künstlerischen Anstrengungen der bedeutendsten deutschen Geister wurde in aller Bewußtheit und Schärfe von diesen letzteren empfunden¹⁰⁹.« Sowohl Joachim Müller¹¹⁰ als auch Hans Mayer¹¹¹ und Werner Krauss¹¹² führen nach dem Vorbild von Georg Lukács die Schwächen der »Kunstperiode«, wie etwa das »Schwanken zwischen Idealismus und Realismus, zwischen politischer und unpolitischer Dichtung«, auf die »realen Gegebenheiten Deutschlands« zurück, sosehr auch ihre Arbeiten in Einzelheiten differieren.

Beschreibt Joachim Müller die »Weimarer Klassik« mit Schiller, Goethe, Herder und dem späten Wieland, »die verschiedenen romantischen Gruppen und die drei zwischen und neben ihnen sich behauptenden Dichter« Jean Paul, Hölderlin und Kleist als »ein kontrapunktisches literarisches Konzert mit vorlaufenden und gegenläufigen Stimmen«¹¹³, so sieht Hans Mayer die »gesamte Problematik der deutschen Klassik« in dem Versuch, »in griechi-

108 In: H. M., *Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, 2. Aufl. (Berlin, 1955), S. 79–122.

109 Ebd., S. 81.

110 Joachim Müller, Deutsche Literatur von der Französischen Revolution bis zu Goethes Tod. In: *Das Jahrhundert Goethes*, hrsg. von Helmut Holtzhauer (Weimar, o. J.), S. 179 ff.

111 Mayer, S. 81 f.

112 *Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze* (Neuwied am Rhein–Berlin/Spandau, 1965), S. 173 ff., 254 ff.

113 Müller, Deutsche Literatur, S. 179 f.

schem Gewand, mit griechischen Stoffen und Formen deutsche Gegenwartsprobleme zu gestalten«¹¹⁴, und erklärt der Romanist Werner Krauss in seiner profunden Studie *Zur Konstellation der deutschen Aufklärung*¹¹⁵ den »Erfolg der Weimarer Klassik und der spekulativen Philosophie« aus der Resignation über die Versäumung des gesellschaftlichen und politischen Lebens. Die Bewegung des Sturm und Drang begreifen Mayer und Krauss und selbst der linientreue tschechische Germanist Paul Reimann, dem die Literaturwissenschaft der DDR manche überflüssige Anregung verdankt, als »bewußte Weiterführung« der deutschen Aufklärung, als »Besinnung auf das Deutschtum, auf die nationale Sprache, Kunst und Literatur«¹¹⁶, wobei Krauss allerdings die Voraussetzungen der deutschen Aufklärung betont und Mayer auch die problematischen Seiten notiert, was ihm später der volksnahe Germanist Hans-Günther Thalheim¹¹⁷ vorhalten wird, während ihr Schüler Walter Dietze¹¹⁸ von den schonungslos anklagenden, adelsfeindlichen, »aufrüttelnden, erschütternden Sprechern« des Sturm und Drang schwärmt. Für Krauss bedeutet der »Wolffianismus« nicht nur die »Entrümpelung der deutschen Gehirne vom Sperrgut der Scholastik«, sondern auch eine der wichtigsten Bedingungen »für das Gedeihen einer klassischen und nationalen Literatur«¹¹⁹. Hans Mayer wie auch Joachim Müller schreiben die Hauptleistung der klassischen Nationalliteratur jedoch gleich Lukács mehr oder weniger ausschließlich Goethe und Schiller zu, die ihre Werke »aus gesellschaftlicher Verpflichtung und nationa-

114 Mayer, S. 110 f.

115 In: W. K., *Perspektiven und Probleme*, S. 250 ff.

116 Mayer, S. 90.

117 Hans-Günther Thalheim, *Kritische Bemerkungen zu den Literaturauffassungen Georg Lukács' und Hans Mayers*. In: *Weimarer Beiträge* (1958), S. 138–171.

118 *Junges Deutschland und deutsche Klassik*, S. 208 ff.

119 Krauss, S. 231.

ler Verantwortung«¹²⁰ geschrieben und mit ihnen das »nationale Selbstgefühl«¹²¹ entfaltet hätten.

In seinem Buch *Wirklichkeit und Klassik* gehen einige Auffassungen Joachim Müllers, vor allem hinsichtlich Goethes *Faust*, der für ihn sowohl »deutsche Nationalgeschichte« als auch die »Entwicklung der modernen Menschheit«¹²² widerspiegelt, eindeutig auf den ungarischen Philosophen zurück; hier möchte er noch den »Ideeengehalt der Dichtung« aus den »gesellschaftlichen Vorgängen wie persönlichen Erlebnissen und Erfahrungen«¹²³ ableiten, während er sich in seinen *Neuen Goethe-Studien*¹²⁴ auf die genaue Interpretation der Texte beschränkt, woran es der marxistischen Literaturkritik ohnedies mehr mangelt als an Aposteln der Ideologie, welche wie Paul Reimann in seinen *Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750–1848*¹²⁵ nur die bereits bewährten Fahnenworte von der »Verkommenheit der bürgerlichen Klassen«, der »ökonomischen Rückständigkeit Deutschlands«, von der national- und bewußtseinsbildenden Leistung der deutschen Klassiker¹²⁶ gefahrlos stets aufs neue in Umlauf bringen. Bei Paul Reimann sind alle literarischen Kräfte in der klassischen Epoche von Lessing bis Heine für die »wirklichen Lebensprobleme des deutschen Volkes« tätig; sie schöpfen sie, wie besonders der Sturm und Drang, trotz aller »ideologischen Unklarheiten« aus dem »unerschöpflichen Schatz der Volksdichtung«¹²⁷. Vor allem Goethe und Schiller werden für ihr »Aufreten« gelobt, mit dem sie sich, so verkündet

120 Müller, *Wirklichkeit und Klassik*, S. 11.

121 Mayer, S. 109.

122 Müller, *Wirklichkeit und Klassik*, S. 245.

123 Ebd., S. 7.

124 (Halle, 1969).

125 *Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750–1848. Beiträge zu ihrer Geschichte und Kritik* (Berlin, 1956).

126 Ebd., S. 40.

127 Ebd., S. 133; vgl. auch Reimanns Aufsatz Bemerkungen über aktuelle Aufgaben der Literaturwissenschaft. In: *Weimarische Beiträge* (1958), Heft 3, S. 401.

Reimann in einer Prophetie nach rückwärts, »mit aller ihrer Kraft dem Abgleiten der deutschen Literatur in den Sumpf reaktionärer Entartung«¹²⁸ widersetzen.

Die Ergebnisse eines großen Teils der marxistischen Studien über die Glanzzeit des 18. Jahrhunderts faßte ein Kollektiv unter der Leitung von Klaus Gysi in dem Band *Klassik*¹²⁹ zusammen, der in der Reihe *Erläuterungen zur deutschen Literatur* erschienen ist. Es handelt sich um eine nicht eben geschickte Kompilation aus 49 älteren und neueren Arbeiten, Studien und Artikeln¹³⁰, deren Auffassungen sich zuweilen in Einzelheiten widersprechen. Zu den Autoren dieser Anthologie gehören, um nur ein paar Namen zu nennen, neben Hermann Hettner, Franz Mehring, Georg Lukács (den man offenbar in der zweiten Auflage eliminierte) auch Wilhelm Girnus, Alexander Abusch, Marietta Schaginjan, Joachim Müller, Paul Reimann, Hans Mayer, Edith Braemer und die beiden Redakteure Johannes Mittenzwei und Günter Albrecht. Statt neue literaturgeschichtliche Zäsuren auf der Grundlage des historischen und dialektischen Materialismus zu entwickeln, also das »kulturelle Gefüge«, wie es einmal Elisabeth Simons in einem Referat gefordert hat¹³¹, auf »Veränderungen in der ökonomischen Basis« zurückzuführen, bleibt es nicht nur bei der traditionellen bürgerlichen Einteilung in Aufklärung, Sturm und Drang, Klassik, Zwischen-Klassik und Romantik und Romantik, sondern im Falle Klassik beschränkt man sich gar, zumal die anderen Autoren ohnedies von der marxi-

128 Reimann, *Hauptströmungen*, S. 401.

129 *Erläuterungen zur deutschen Literatur*, Bd. *Klassik*, hrsg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte; Leitung: Klaus Gysi; Redaktion: Günter Albrecht und Johannes Mittenzwei, 2. Aufl. (Berlin, 1962).

130 Vgl. dazu die Rezension von Wolfgang Friedrich. In: *Weimarer Beiträge* (1958), Heft 2, S. 242 ff.

131 Die Bedeutung des Grundrisses der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung für die Literaturgeschichtsschreibung in der DDR. In: *Weimarer Beiträge* (1963), Heft 1, S. 15.

stischen Literaturkritik vernachlässigt wurden, auf die Höhepunkte Goethe und Schiller, die man mittels einer kurzen Einleitung in einen ökonomischen und politischen Rahmen stellt, was eindeutig das offensichtlich bestehende methodische Dilemma beweist.

In diesem Band wurden ebenfalls Methoden vor allem durch Ideologie ersetzt. Schon auf den ersten Seiten begründet das Kollektiv die besondere Vorliebe für die deutsche Klassik wie folgt: »Die außerordentliche Bedeutung, die diese große Bewegung, ihre Dichtung und die mit ihr verbundene Herausbildung einer deutschen Nationalliteratur für die Entwicklung unseres Nationalbewußtseins gehabt haben, macht sie bis heute zu einem unersetzlichen Kraftquell im Ringen unseres Volkes um eine glückliche und friedliche deutsche Zukunft¹³².« Bereits im Sturm und Drang entwickelte die »schöpferische bürgerliche Intelligenz« im Kampf »gegen den Feudaladel eine reiche und vielseitige Kultur«¹³³; diese in mehr als einer Beziehung vorbildliche »heroische Durchbruchsperiode unserer jungen Klassik« legte den »politischen Verhältnissen« zum Trotz »entscheidende Grundlagen für eine deutsche Nationalkultur«, die ja auch das »schöne« Ziel der marxistischen Literaturkritik ist. Der zweifelsohne elitäre Geniebegriff dieser »gesteigerten Phase der deutschen Aufklärung« wird zunächst erstaunlicherweise als »neue höhere Stufe des Menschentums«¹³⁴ definiert, aber dann sofort zum politischen Funktionswert gegen die Feudalherrschaft stilisiert.

Noch die Anschauungen von der »Totalität der seelischen und geistigen Fähigkeiten des Menschen«, die ins Griechentum verlegten Ideale und die Idee der Nation bezieht das Kollektiv nach bewährtem Vorbild auf die »politisch-gesellschaftlichen Auseinandersetzungen« zurück. In der Klassik, die man mit *Wilhelm Meister*, Schillers »monu-

132 *Klassik*, S. 5.

133 Ebd., S. 18 ff.

134 Ebd., S. 20 ff.

mentalnen ästhetischen Abhandlungen«¹³⁵, mit dem Freundschaftsbund zwischen Goethe und Schiller, mit Schillers »Meisterdramen« und dem *Faust* zeitlich fixiert, werden die Grundideen des Sturm und Drang »in vergeistigter, verinnerlichter Sicht« umgesetzt, um so — trotz mancher ideologischer Verirrungen, die auf die Trennung der Theorie von der Praxis, des Idealismus vom Materialismus zurückgehen, aber natürlich wieder aus den »gesellschaftlichen Voraussetzungen«¹³⁶ zu verstehen sind — ein »wirkliches Bollwerk gegen die reaktionären Kräfte der Romantik«¹³⁷ zu bilden. Auch die dramatischen Fehlleistungen Schillers führt das Kollektiv nach einem bedenkenswerten Vorschlag von Hans Mayer¹³⁸ auf »ideologische Probleme« zurück. Wie sehr die Partei und wie wenig der Gegenstand die Perspektive des Kollektivs bestimmt, zeigt sich in der Art und Weise, mit der man hinter Schiller in Sachen *Kabale und Liebe* Engels Referenz erweist. Man malt mit satten Farben das Proletarierkind Luise und preist es als »ein großherziges Mädchen, erfüllt von der leidenschaftlichen Hingabe an den geliebten Mann«, das nicht nur »stets seine moralische Reinheit bewahrt«, sondern gar noch, wie das Kollektiv schwärmt, »sich dabei mit dem gesunden Verstand eines Menschen aus dem Volke der tragischen Unlösbarkeit seines Konflikts mit der bestehenden Gesellschaft bewußt ist«¹³⁹. Wie soll man dieses Prachtstück einordnen? Es gehört zwar nicht zur Periode der Klassik, wie unsere Autoren hier meinen, »aber auf seine Weise«, so setzen sie, von *Kabale und Liebe*, Luise und Engels' Lob bezaubert, hinzu, »ist dieses Schauspiel dennoch ein wahrhaft klassisches Werk, ein Werk des klassischen Realismus«¹⁴⁰. Ansonsten beansprucht das Kollek-

135 Ebd., S. 35 f.

136 Ebd., S. 38.

137 Ebd., S. 32.

138 Mayer, S. 95 ff.

139 *Klassik*, S. 187.

140 Ebd., S. 195.

tiv den Terminus Klassik eigentlich nur für Goethe und Schiller, obwohl es hier noch ein paar begriffliche Zufahrtswege gibt. Da ist etwa der »Klassizismus«, der die griechische Kunst zur »Norm für alles Unverfälschte und Schöne im Gegensatz zur gekünstelten und korrupten Lebensweise des Adels«¹⁴¹ erhebt und mit Lessing »eine neue, höhere Entwicklungsstufe« erreicht, von der aus dann Wieland, Herder, Goethe und Schiller »die deutsche Literatur zu jener als ›Klassik‹ bezeichneten Höhe und Vollkommenheit« hinaufführten, »indem sie antike Formelemente zur künstlerischen Gestaltung humanistischen Ideengehaltes verwandten«¹⁴².

Die deutsche Klassik ist also nach der Definition des Kollektivs »eine besondere, vor allem bürgerlich bestimmte und vorzüglich auf die Literatur bezogene Entwicklungsstufe des europäischen Klassizismus«¹⁴³. Während der Begriff »Klassizismus« die Beziehung einer Kunstrichtung »zum Bereich der Antike« meine, bezeichne man mit »Klassik«, so erklärt das Kollektiv, einen »bleibenden, anerkannten Wert oder eine Blütezeit«. Ist dann Lessing klassizistisch, Wieland, Herder, Hölderlin, Jean Paul, Kleist klassisch? Doch so wörtlich darf man dergleichen Definitionen nicht nehmen. Für Hölderlin, Kleist und Jean Paul schrieb das Kollektiv einen eigenen Band *Zwischen Klassik und Romantik*, und alles andere sind eben Vorstufen zu Goethe und Schiller, die offenbar allein »nationale Stoffe in klassischer, meisterhafter Weise gestaltet« haben¹⁴⁴. Zu ihrer »humanistischen Grundhaltung« gehört, so steht es wenigstens in der Kompilation, auch die »ausgeprägte v o l k s v e r b u n d e n e G e s i n n u n g «¹⁴⁵ und das Streben nach einem »einheitlichen Nationalstaat«. Neben einer deutschen Nationalkultur verdanken wir der Klassik,

141 Ebd., S. 512.

142 Ebd., S. 513.

143 Ebd.

144 Ebd.

145 Ebd., S. 515.

also Goethe und Schiller, so sei es zusammengefaßt, eine »realistische Ästhetik«, die das Kollektiv »mit der Forderung nach Beschränkung auf das Wesen der Dinge, auf das Typische und Gesetzmäßige«¹⁴⁶ charakterisiert, die »völkerverbundene Auffassung von einer ›Weltliteratur‹«, die theoretischen und praktischen Bemühungen um die »Wiederherstellung der Totalität im Menschen«, die »vollendete Harmonie zwischen Inhalt und Form, zwischen Realität und Idealität«, das »gleichgewichtige Streben nach schönheitsvoller und edler Sprache«, was schließlich die »sprachliche Einigung der deutschen Nation« vollendet habe.

III

Daß der XX. Parteikongreß (1956) wohl die marxistischen Auslegungen der deutschen Klassik in manchem von der allzu starren ideologischen Fixierung befreit, die Veröffentlichung mancher gründlichen und materialreichen Studie befördert, aber letzten Endes nur wenig Korrekturen an den bereits bestehenden Klassikauffassungen angeregt hat, beweisen nicht zuletzt die Beiträge und Sammelbände¹⁴⁷ von Helmut Holtzhauer, der im Zeichen des Bitterfelder Weges das »neue Bild der deutschen Klassik, wie es der historischen Wahrheit entspricht«¹⁴⁸, wiederherstellen möchte. Im Schlußwort einer Konferenz über *Arbeiterbewegung und Klassik* stellte er 1964 apodiktisch fest:

146 Ebd., S. 519.

147 *Das Jahrhundert Goethes. Kunst, Wissenschaft, Technik und Geschichte zwischen 1750 und 1850*, hrsg. und eingeleitet von Helmut Holtzhauer (Weimar, o. J.); *Arbeiterbewegung und Klassik*, Internationale Wissenschaftliche Konferenz über Arbeiterbewegung und Klassik. Probleme der Rezeption des klassischen Erbes, mit Schlußwort von Helmut Holtzhauer (Berlin — Weimar, 1965); *Natur und Idee*, Andreas Wachsmuth zugeeignet, hrsg. von Helmut Holtzhauer (Weimar, 1966).

148 Im »Schlußwort« zu dem Band *Arbeiterbewegung und Klassik*, S. 155.

»Die Fragen ›Was ist klassische deutsche Literatur eigentlich und was bedeutet sie uns heute?‹ sind nicht mit Definitionen, auch nicht mit Abhandlungen abgetan . . . , sondern sie greift (sic!) in die Kulturpolitik hinein und berührt sich mit der Grundfrage nach dem Ziel dieser Kulturpolitik¹⁴⁹.« Jede Klassikanalyse muß also dieser Definition zufolge der sozialistischen Praxis dienen. Die klassische Nationalliteratur selbst wird nach »Leit- und Vorbildern« fürs heutige »künstlerische Bewußtsein«¹⁵⁰ und nach den für den Arbeiter- und Bauernstaat wertvollen Humanitätsidealen abgesahnt; oder wie es Joachim Streisand in dem Sammelband *Das Jahrhundert Goethes*¹⁵¹ formuliert: die »Hoffnung des klassischen Humanismus wurde . . . auf höherer Stufe verwirklicht im sozialistischen Humanismus unserer Epoche . . . , in dem die schöpferische Kraft des Volkes, die wissenschaftlich begründete Einsicht und die staatliche Macht der Arbeiter und Bauern zur Einheit gelangt sind.«

Helmut Holtzhauer beschreibt die Goethezeit, deren erste Hälfte er als »Aufklärung« versteht, zusammen mit den üblichen Merkmalen als »Zeit des Übergangs von der feudalen zur kapitalistischen Welt«¹⁵² und begrenzt sie durch zwei historische Ereignisse: den Siebenjährigen Krieg (1756 bis 1763) und die bürgerliche Revolution von 1848/49. Nach dem ersten Ereignis konstituiert sich für ihn ein »deutsches Nationalbewußtsein«; »Patriotismus, Vaterland, Nation«, was allerdings nur Ursula Wertheim und Werner Krauss detailliert nachgewiesen haben, »wurden immer häufiger gebrauchte Begriffe, bis schließlich« nach

149 Ebd., S. 153; vgl. dazu auch den Vortrag von Siegfried Wagner, Weimar und Bitterfeld, ebd., S. 135—149.

150 Ebd., S. 157.

151 Joachim Streisand, Deutsche Geschichte und deutsches Geschichtsdenken zwischen dem Siebenjährigen Krieg und dem Zusammenbruch des Reiches. In: *Das Jahrhundert Goethes*, S. 47.

152 Holtzhauer, »Einleitung« zu *Das Jahrhundert Goethes*, S. 5.

Holtzhauers Meinung »mit Werken wie ›Götz‹ und ›Werther‹ nationale Literatur von so umfassender Wirkung entstand, daß die bisher wenig beachtete deutsche Literatur ... zur Weltliteratur werden konnte«¹⁵³. Holtzhauer bietet folgende neue Variante zum alten Konzept an: er dehnt die »Epoche der klassischen deutschen Literatur« auf den ganzen Zeitraum von Lessing bis Heine aus, beschränkt sie also nicht mehr auf die Goethe-Schiller-Freundschaft wie etwa Lukács, sondern betrachtet sie als »Einheit, innerhalb derer für Kunst und Literatur die Aufnahme und Verarbeitung des humanistischen Gedanken-guts ... die Priorität des Lebens vor der Idee das Kenn-zeichnende ist«¹⁵⁴, der »untrennbare Zusammenhang der Kunst mit der gesellschaftlichen Psyche«¹⁵⁵.

In dem Holtzhauer die Wurzeln der deutschen Klassik mit »den gesellschaftlichen, revolutionären und demokratischen Bewegungen« der Zeit identifiziert, überträgt er nicht nur auf allerdings recht simple Weise das Grundprinzip des dialektischen Materialismus, sondern er begründet damit auch gleich die Richtigkeit seines Klassikbildes; denn wenn man das Ergebnis bereits zu den Voraussetzungen macht, so können die Voraussetzungen nur wieder zum Ergebnis führen, und Holtzhauers Ableitung versteht sich dann eigentlich von selbst: die »klassische deutsche Philosophie und klassische deutsche Literatur gehören zu den Quellen des Marxismus«¹⁵⁶, ergo kann sie auch nur der Marxismus adäquat erklären. In seinem Beitrag *Gesellschaft, Kultur und Kulturauffassung*¹⁵⁷ entwickelt Holtzhauer eine kleine Soziologie Weimars, die sich auf Arbeiten von Walter H. Bruford aus den dreißiger Jahren stützt, woraus man, wenn man will, auch den wissenschaftlichen Fortschritt auf dem Gebiet der marxistischen Literatur-

153 Ebd., S. 6.

154 Ebd., S. 9.

155 Ebd., S. 7.

156 Ebd., S. 10.

157 In: *Natur und Idee*, S. 115—142.

soziologie ablesen kann. Behauptet wird hier ohnedies nur, was nie in Frage stand: die niedrige Stufe der »Kultur der Massen«, welcher der Hof nicht viel nachgab, und das hohe geistige und literarische Niveau der Klassiker. Wenn sich auch mit den Worten von Karl Marx im 18. Jahrhundert die »großartige Idee ... vor den Interessen des Tages« blamiert hat, so steht heute nach Holtzhauers Ansicht das »Idealbild einer humanistischen Gesellschaft«¹⁵⁸ bereits *ante portas*, im Vorhof der Wirklichkeit: *quod erat demonstrandum*.

Wilhelm Girnus erklärt deshalb in seinem alerten Vortrag *Deutsche Klassik und literarische Tradition*¹⁵⁹ (31. März 1965) das »Bewußtsein der humanistischen Tradition« zum notwendigen Bestandteil der »modernen sozialistischen Persönlichkeit«¹⁶⁰. Traditionsbewußtsein identifiziert Girnus mit Wertbewußtsein und Kultur, Traditionslösigkeit mit einem »Stück Barbarei«. Freilich meint er, wenn er »Tradition« sagt, die richtige Tradition, die wie Herders und Goethes Kulturtheorie zum Beispiel den »objektiven Bedürfnissen«¹⁶¹, sagen wir gleich: den »Erfordernissen des Tages« und der Weltanschauung, entspricht. Deutsche Klassik wird so als trauriger Überbau in moderne Praxis überführt, damit zugleich aktualisiert, verwirklicht und »richtig« aufgehoben.

IV

Einige der ergiebigsten und seriösesten Arbeiten auf dem Gebiet der marxistischen Klassikforschung entstanden im Schülerkreis um Gerhard Scholz¹⁶². Dort wurden manche bekannte Vorstellungen, Begriffe und Thesen erst modifiziert und literaturwissenschaftlich belegt. Man analysierte hier überzeugend etwa die Funktion der Symbole von Pro-

158 Ebd., S. 141 f.

159 In: *Natur und Idee*, S. 79—91.

160 Ebd., S. 90 f.

161 Ebd., S. 84 f.

162 *Faust-Gespräche* (Berlin, 1967).

metheus bei Goethe (Edith Braemer)¹⁶³ und Herakles bei Schiller (Ursula Wertheim)¹⁶⁴, das Verhältnis von Nationalbewußtsein, Patriotismus und Weltbürgertum und die Bedeutungsveränderung dieser Begriffe im Zusammenhang mit dem zeitgeschichtlichen Kontext¹⁶⁵, und ging der Korrelation von historischem Stoff und gesellschaftlicher Realität am konkreten Text¹⁶⁶ nach. Zwar enden auch solche fundierten Betrachtungen¹⁶⁷ zuweilen mit einer Art *honeymoon* von deutscher Klassik und sozialistischer Gesellschaft; aber sie erschließen in der Tat neue Perspektiven, wo andere, wie der Germanist Hans-Günther Thalheim, der sich dem genannten Kreis verpflichtet fühlt, nur ideologischen Eigenbau produzieren.

Thalheims zentrale These von der »Theorie der klassischen deutschen Nationalliteratur«¹⁶⁸ lautet folgendermaßen: sie diente dem »Ziel, die Masse der Angehörigen des deutschen Volkes bis zu den bäuerlichen und bediensteten Schichten auf das Niveau des erreichten progressiven humanistischen Denkens der bürgerlichen Intelligenz zu führen«. In seinen *Gedanken über die gegenwärtigen For-*

163 Edith Braemer, *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang* (Weimar, 1959).

164 Ursula Wertheim, Der Menschheit Götterbild. In: Edith Braemer / Ursula Wertheim, *Studien zur deutschen Klassik* (Berlin, 1960), S. 331—397.

165 Ursula Wertheim, Über den Begriff des ›Weltbürgers‹ und die Vorstellung vom ›Weltbürgertum‹ bei Schiller. In: Braemer/Wertheim, *Studien*, S. 115—162.

166 Ursula Wertheim, *Schillers ›Fiesko‹ und ›Don Carlos‹. Zu Problemen des historischen Stoffes*, 2. Aufl. (Berlin — Weimar, 1967).

167 Von diesen seien noch genannt: Heinz Stolpe, *Die Auffassungen des jungen Herder vom Mittelalter* (Weimar, 1955); Lore Kaim-Klock, *Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik* (Berlin, 1963); Ursula Wertheim, *Von Tasso zu Hafis. Probleme von Lyrik und Prosa des Westöstlichen Divans* (Berlin, 1965); *Goethe-Studien* (Berlin, 1968).

168 Thalheim, *Zur Literatur der Goethezeit* (Berlin, 1969), S. 39 ff.

*schungsaufgaben der literaturwissenschaftlichen Germanistik*¹⁶⁹ und den *Kritischen Bemerkungen zu den Literaturauffassungen Georg Lukács' und Hans Mayers*¹⁷⁰ beklagt Thalheim die völlige Verkennung dieses Sachverhaltes. Er erklärt die »realistischen Leistungen der Volks- und Naturpoesie«¹⁷¹ und die »schöpferischen Leistungen der Volksmassen«¹⁷² zum unentbehrlichen Bestandteil der klassischen deutschen Nationalliteratur und deutet stehenden Fußes den klassischen Realismus als literaturgeschichtliche »Vorgeschichte des sozialistischen Realismus in Deutschland«¹⁷³. Da Literatur für diesen Germanisten immer auch »Spiegel der politischen Kämpfe der Nation« ist, löst er das Problem der Periodisierung unter der Hand, indem er die deutsche Nationalliteratur einfach in folgende, offenbar neue Literaturbewegungen einteilt: »die Anfänge der deutschen Literatur im frühen Mittelalter, die klassische höfische Literatur des Mittelalters, die Literatur der Bauernkriegsepoke, die Literatur des klassischen bürgerlichen Realismus, die sozialistische Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart«¹⁷⁴.

Daß Hans-Günther Thalheims Phantasmagorien weder germanistisch noch ideologisch etwas taugen, im Gegenteil nur die marxistische Literaturkritik diskreditieren, hat der Russe Stanislaw Roshnowski eindringlich nachgewiesen¹⁷⁵. »Nicht die Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse oder zur Bauernschaft, zur Volksmasse also«, so werden Thalheims Lieblingsideen abgekanzelt, »sondern das Bekenntnis zur

169 In: *Weimarer Beiträge* (1958), Heft 1, S. 88—92.

170 In: *Weimarer Beiträge* (1958), Heft 2, S. 138—171.

171 Thalheim, *Zur Literatur der Goethezeit*, S. 40 f.

172 Thalheim, *Gedanken*, S. 91.

173 Ebd., S. 90.

174 Ebd., S. 91.

175 Stanislaw Roshnowski, Für eine marxistisch-leninistische Darstellung der Rolle der Volksmassen in der Literatur. Kritische Gedanken zu den kritischen Bemerkungen Hans-Günther Thalheims. In: *Weimarer Beiträge* (1959), S. 237 bis 251.

marxistischen revolutionären Ideologie«¹⁷⁶ ist das Entscheidende. Die Volksmassen erzeugen nach Roshnowski nicht Kunst und Literatur, sondern sie bestimmen als herrschende Klasse »die ideologischen Grundlagen der Kunst«¹⁷⁷. Einfacher formuliert: Was Literatur und Klassik ist, bestimmt letzten Endes die Partei. Doch aus diesem Dilemma von marxistischer Literaturwissenschaft und Ideologie, von Methode und Weltanschauung scheint es, wie die Arbeiten von Joachim Müller, Werner Kraus, Hans Mayer, Edith Braemer, Ursula Wertheim u. a. beweisen, einen Ausweg zu geben: den Weg zu den Sachen selbst. Man wäre dann nicht mehr auf Bekenntnisse à la Professor Kuckhoff aus Leipzig angewiesen, der eine durchaus sachliche Frage eines Tübinger Studenten während der Schiller-Konferenz zu Weimar 1959 so beantwortet hat: »Unsere Bemühungen um das richtige Bild Friedrich Schillers sind Bemühungen um das richtige Bild der Welt¹⁷⁸.«

Voller solcher Weltbilder eben stecken die Klassikauffassungen der marxistischen Literaturkritik. Das zeigt auch eine der letzten, weniger starren Versionen, die Ingmar Dreher in seinen »Gedanken zu einer Neukonzeption der Germanistik« in den *Weimarer Beiträgen*¹⁷⁹ andeutet. Zwar wertet er noch ganz traditionell die klassische Literatur wegen ihrer »Ausbildung einer vollkommenen, allseitigen menschlichen Persönlichkeit« als »eine absolut positive Leistung«¹⁸⁰ und spricht von dem »legitimen Erbrecht« der sozialistischen Literatur »auf die klassische Tradition«, aber er bringt doch einige konkrete Neuerungen ins germanistische Spiel: er trennt zum Beispiel die »klassische Kunst« sowohl von »den unterdrückten und ausgebeuteten Massen« als auch von »der herrschenden Ausbeuterklasse«¹⁸¹

176 Ebd., S. 242 f.

177 Ebd., S. 249.

178 In: *Weimarer Beiträge* (1959—S.), S. 72.

179 *Weimarer Beiträge* (1962), S. 752—758.

180 Ebd., S. 755.

181 Ebd., S. 754 f.

und erklärt indirekt gegen Thalheim, sie sei weder »von den Massen des Volkes getragen« worden, noch habe sie zum »Besitz der Massen werden« können.

Dreher lehnt auch die »sektiererische Auffassung des Typischen«¹⁸² ab, mit der man »künstlerische Äußerungen auf die Widerspiegelung sozialer Verhältnisse und Verhaltensweisen« reduziert und den Literaturunterricht zur Geschichtsbelehrung degradiert habe. Er schließt sich der Meinung Alfred Kurellas¹⁸³ an: »Nur in der Praxis des Kunstgenusses werden daher die menschlichen Werte der Kunst wirksam.« Die marxistische Literaturkritik ist damit zum Programm der ästhetischen Erziehung und zu verpönten bürgerlichen Gepflogenheiten zurückgekehrt. Nicht umsonst spricht Dreher von dem gemeinsamen Kampf »sozialistischer und bürgerlich-humanistischer Kräfte um die Wahrung der klassischen Tradition« und »um den Bestand der Nation und ihre historische Höherentwicklung«¹⁸⁴. Ob man dies nun als einen späten Sieg des traditionellen Bewußtseins über ein neues gesellschaftliches Sein deuten mag oder ob man über die vielfältige Problematik einer Literaturkritik reflektieren will, die dem kulturellen Überbau der Vergangenheit ihre marxistischen oder bürgerlichen Weltbilder entlehnen muß: das Ergebnis für uns hier kann nur heißen, daß marxistische Kritik wie ihre konservative feindliche Schwester auf der bürgerlichen Seite nicht nur in ihren Literaturauffassungen, sondern auch in ihren Klassikvorstellungen meist regressiv ist. Doch das bestätigt wahrscheinlich nur die alte Einsicht von Karl Marx: »Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden¹⁸⁵.«

¹⁸² Ebd., S. 757.

¹⁸³ Kurella, Der Sozialismus und die bürgerliche Kultur. In: *Einheit* (1961), S. 635.

¹⁸⁴ Dreher, S. 756.

¹⁸⁵ Karl Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Marx/Engels, *Studienausgabe in 4 Bänden*, Bd. 4, S. 34.

Walter H. Sokel

BRECHTS MARXISTISCHER WEG ZUR KLASSIK

»Die Wahrheit ist: [die Klassiker] sind im Krieg gestorben. Sie gehören unter unsere Kriegsopfer« (176)¹. So äußert sich der einunddreißigjährige Stückeschreiber Brecht 1929 in einem *Gespräch über Klassiker* und krönt damit nur die lange Reihe höhnischer Bemerkungen gegen das klassische Erbe, die aus seinen zwanziger Jahren stammen, welche zugleich die sogenannten »goldenenden zwanziger Jahre« der Weimarer Republik waren. Die Klassiker sind irrelevant geworden, proklamiert der junge Radikale immer wieder; sie wirken nicht mehr auf die junge Generation, sie gehören zum gipsenen Gerümpel eines verkrachten und überlebten Deutschland. Brecht konzediert den Klassikern bestenfalls stofflichen »Materialwert« für junge Stückeschreiber des anhebenden technologischen Zeitalters.

Doch schon in demselben *Gespräch über Klassiker* gibt er zu, daß »nicht nur die Klassiker daran schuld zu sein brauchen, wenn ihre Wirkung aufhört, daran können auch wir zum Teil schuld haben. Die Lust am Denken ist verkümmert, sogar am Mitdenken« (177).

Brecht ist soeben Marxist geworden, und hier wird das vom marxistischen Geschichtsdenken bestimmte Thema der Dekadenz der spätkapitalistischen Gegenwart angeschla-

1 Die in Klammern dem Text eingefügten Zahlen beziehen sich auf Brechts *Schriften zum Theater*, I–III, der *Gesammelten Werke in 20 Bänden*, Werkausgabe Edition Suhrkamp (Frankfurt, 1967).

gen, das für Brechts spätere Haltung zu den Klassikern entscheidend sein wird. Er beginnt abzurücken von der unbedingten Bejahung der neuen technologischen Ära, die wir zum Beispiel in der Vorrede zu *Mann ist Mann* von 1927 ganz radikal ausgesprochen finden. Unter dem Einfluß des Marxismus sieht er die kapitalistische Gegenwart weniger begeistert und optimistisch an. Denn das Bürgertum, so fährt er fort, »mußte seine rein geistigen Bemühungen so ziemlich liquidieren in einer Zeit, wo die Lust am Denken eine direkte Gefährdung seiner wirtschaftlichen Interessen bedeuten konnte. Wo das Denken nicht ganz eingestellt wurde, wurde es immer kulinarischer. Man machte zwar Gebrauch von den Klassikern, aber nur mehr kulinarischen Gebrauch« (177).

Brechts Gesprächspartner, der bedeutende Theaterkritiker Herbert Jhering, fügt dem eine Beschreibung jener Verspießerung der deutschen Klassik bei, die bereits das neunzehnte Jahrhundert charakterisiert hatte und die den Helden von Hermann Hesses fast zur selben Zeit geschriebenem *Steppenwolf* in wütende Empörung ausbrechen läßt. Die Klassiker, so Jhering, galten als »geistiges Mobiliar des gutschwitzten Bürgertums. Sie waren Schmuck seiner guten Stube, gehörten zu ihm wie die Plüschtücher, waren anwendbar und zur Hand in allen Lebenslagen ... Das ist das Los des Schönen auf der Erde: rief der Vollbart und zwickte die Kellnerin ... Das klassische Drama diente zur Bestätigung einer Welt, gegen die es entstanden war«. Es ist also nicht die Klassik selbst, sondern ihr verlogener und spießiger Gebrauch, den Jhering und Brecht hier angreifen.

Kurz danach wird Brechts Analyse noch marxistischer. In Sorge um die Erhaltung seiner Besitzprivilegien gebraucht das Spätbürgertum die Klassiker als Gummiknöpfe, um damit die eigene Zeit zu unterdrücken. Der liberale Teil des Bürgertums gibt aber die Klassik einfach preis, gerade indem er sie unbewußt, d. h. gedankenlos, unkritisch und oberflächlich übernimmt (205). Der reaktionäre

Mißbrauch der Klassik, der sie dazu verwendet, das herrschende Machtsystem zu beschönigen, ist die Zielscheibe von Brechts berühmter Klassiker-Parodie der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* von 1930/31. Wie ja schon oft gezeigt wurde², reden der rücksichtslose König der Chicagoer Fleischindustrie und seine Kollegen in Umbildungen und Varianten berühmter Passagen aus *Faust*, Hölderlin und Schiller. Die theoretischen Äußerungen Brechts zur selben Zeit zeigen aber, daß er damit nicht mehr wie in den zwanziger Jahren die Klassiker selbst, sondern ihre Funktion in der modernen kapitalistischen Gesellschaft angreift. Das Prestige der Klassiker wird systematisch dazu benutzt, die aufstrebende Arbeiterklasse einzuschüchtern und niederzuhalten.

Der Begriff der *Einschüchterung durch Klassizität*, den Brecht am Ende seines Lebens als Titel eines Aufsatzes prägte, steht dem Sinn nach schon um 1930 fest. Mit Hilfe des marxistischen Geschichtsdenkens hat Brecht damit die Formel gefunden, die es ihm erlaubt, seine aus der bürgerlichen Gymnasiastenzeit und Kinderstube übernommene starke Anhänglichkeit an die Klassiker, vor allem an Shakespeare, zu verquicken mit seiner Rebellion gegen das, was sie in der deutsch-bürgerlichen Unterrichts- und Aufführungstradition geworden waren. Der Marxismus versieht ihn dabei mit dem ideologischen und theoretischen Rüstzeug für die Systematisierung seiner zunächst bloß geschmacklichen und gefühlsmäßigen Ablehnung des Klassiker-Kults der deutschen Bühne. Die Entwicklung von Brechts Dramaturgie ist engstens mit seiner Revolte gegen

² Vgl. unter vielen anderen Hans Mayer, *Johanna oder die Vernunft des Herzens. Über die Jeanne d' Arc Stütze von Schiller, Shaw und Brecht*. In: *Theater heute* IX (1968), 22–27, Gerd Müller, Brechts *Heilige Johanna* und Schillers *Jungfrau von Orleans*. In: *Orbis Litterarum* XXIV (1968), 182–200, und Peter Wagner, *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* XII (1968), 493–519.

den sogenannten Hoftheaterstil verknüpft. Der Hoftheaterstil des »Bühnentemperaments« und der großen Starpersönlichkeiten ist ihm Ausdruck der Verfälschung und ideologischen Kastrierung des einst echten Pathos der Klassiker.

Kehren wir aber wieder zur Wende vor und um 1930 zurück, jenen Jahren der gründlichen Beschäftigung mit dem Marxismus, die für den Dramaturgen und Stückeschreiber Brecht gleichermaßen entscheidend waren.

Wie wohlbekannt, gab die Bekehrung zum Marxismus zunächst Anlaß zur extremen Didaktik, zu dem Genre »Lehrstück«. Während die epischen Opern *Dreigroschenoper* und *Mahagonny* und zum Teil die sprachlich parodierende *Johanna* gewissermaßen der kritischen Seite des Marxismus, seiner Kritik am bürgerlichen Kapitalismus entsprechen, entspricht das Lehrstück der positiven Seite, der Lehre des klassenkämpferischen Verhaltens. Ebenso entsteht in den Theorien Brechts eine Zweiteilung zwischen Kritik und Demaskierung des bürgerlichen kulinarischen Theaters einerseits und der Suche nach einer positiven Tradition, an die die neue, revolutionäre Dramatik anknüpfen kann. Dem »mittelmäßigen Unterhaltungsdrama« des kapitalistischen Theaterbetriebs stellt Brecht um diese Zeit »das ernsthafte Bemühen um das große Drama« entgegen. »Erst der neue Zweck macht die neue Kunst. Der neue Zweck heißt: Pädagogik« (198). Das Paradoxe ergibt sich nun, daß echte Revolution ohne Tradition nicht möglich ist. Für »wirkliche revolutionäre Fortführung« bedarf es der Tradition (201). Und im Jahr 1930, dem Jahr des extrem militanten Kommunismus der *Maßnahme*, beschäftigt sich Brecht mit einer »Theorie über eine Tradition« und begibt sich auf die Suche nach »Vorbildern«, die ihn unter anderem nach Ostasien führt (201–204). Diese Suche nach Tradition liegt sowohl im Wesen der Sache als auch im Wesen Brechts begründet. Ohne Auseinandersetzung mit einer Vergangenheit ist ja Revolution undenkbar. Aber ebenso undenkbar ist sie ohne alle Muster und Vorbilder, die ja ebenfalls der Vergangenheit angehören. Eine ganz und gar

unhistorische, jeder Verbindung zur Geschichte völlig bare Revolution ist eine *contradictio in adjecto*; es gibt sie schlechterdings nicht. Gerade die einflußreichste Revolutionstheorie moderner Zeit, der Marxismus, hat sich immer als mächtiger Förderer geschichtsbewußten Denkens erwiesen, dem er ja einst entsprungen ist.

Für Brecht im besonderen war aber die Verbindung revolutionären und historischen Denkens naturgegeben, weil sie seiner klassizistischen Neigung zu handwerklicher Arbeit, artistischer Variation, literarischen Vorlagen und parodierender Stellungnahme zu ihnen mächtig entgegenkam. Daraus erklärt sich sowohl sein Plan zur Gründung einer internationalen Diderot-Gesellschaft zwecks Austausches dramaturgischer Ideen als auch seine Hochschätzung des chinesischen Theaters. In Notizen über das Theater der Chinesen, die wahrscheinlich Mitte der dreißiger Jahre in Verbindung mit dem berühmten Aufsatz über *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* entstanden sind, zollt Brecht der auf dem chinesischen Theater üblichen Vererbung und Fortführung eines Arsenals fixierter Gesten, die allen chinesischen Schauspielern zur Verfügung stehen, das höchste Lob. Die Erhaltung einer so detaillierten handwerklichen Tradition, die dem Westler unerträglich autoritär erscheinen mag, ist das genaue Gegenteil davon. Das Bestehen von Tradition ermöglicht erst den produktiven Bruch mit ihr, der sie dialektisch weiterentwickelt. Im Gegensatz zum Prinzip des kapitalistischen Konkurrenzkampfes innewohnenden Chaos der westlichen Bühnen, in dem Fortschritt unmöglich ist, weil nichts da ist, das fortschreiten könnte, und Temperament und Persönlichkeit die Stelle von Stil und Können usurpiieren, schafft die kodifizierte Tradition der chinesischen Bühne einen wahren Fortschritt, gerade weil sie als Greifbares und allgemein Bekanntes existiert, zu dem man Stellung nehmen kann. Man kann es gründlich lernen, sich aneignen und imitieren, und meist wird darüber nicht hinausgegangen; man kann es aber auch verändern, und so

kommt die wahre Erneuerung zustande. Denn der chinesische Schauspieler hat »seine Neuerung aus dem Alten zu entwickeln. So kommt in die Stetigkeit, die das Kennzeichen einer wirklichen Kunst (wie einer Wissenschaft) ist, das natürliche Moment des Aufruhrs, der deutlich sichtbare, beurteilbare, verantwortliche Akt des Bruchs mit dem Alten« (426). Wir sehen also sehr deutlich, wie handwerklich-artistischer Klassizismus sich hier mit dialektischem Geschichtsdenken vereinigt und wie gerade vom Marxismus her die Brecht notwendige Synthese von Traditionsbewußtheit und aufrührerischem Ikonoklasmus begünstigt wird.

Diese Einstellung kam nun den deutschen Klassikern zugute. In der Suche nach Vorbildern standen sie für Brecht zwar weit hinter dem elisabethanischen Theater, hinter Ostasien und hinter der abendländischen Lustspiel- und Clownstradition zurück. Über diese untergeordnete Rolle der klassischen Stückeschreiber *qua* Stückeschreiber kann nichts hinwegtäuschen. Nichtsdestoweniger gab es nach 1930 eine Annäherung, ja Versöhnung Brechts mit der Klassik, die von dem feindseligen Hohn des früheren Brecht absticht. Was die Annäherung begünstigt, steht im Zeichen des Marxismus. Da der eben zum Marxismus bekehrte Stückeschreiber und Dramaturg ein pädagogisches, auf den kritischen Intellekt einwirkendes Theater erstrebte, war ihm die Neigung der deutschen Klassik zum Philosophischen und mehr oder weniger subtil Pädagogischen höchst willkommen. Die Klassik ist ihm hier einfach die Weiterführung der für die Aufklärung symptomatischen Durchdringung von Literatur und Philosophie, Unterhaltung und belehrender Theorie. In seinem Auswerfen der Netze nach Vorbildern für das Unternehmen eines philosophischen Theaters, das ihm vorschwebte, wählt sich Brecht neben Voltaire und Diderot auch Lessing, Goethe und Schiller als Vorläufer aus. Als Kant-Schüler gehört ihm Schiller nun sogar zu den »großen Stückeschreibern« (252). Brecht gesteht, »so schlimm es klingen mag, daß [er] ohne Benutzung einiger Wissenschaften als Künst-

ler nicht« auskommt. Für diejenigen, die darin einen empfindlichen Mangel an künstlerischem Ingenium sehen mögen, d. h. für die in der deutschen Tradition des gottbegnadeten und ungelehrten Originalgenies Beheimateten, fügt er nun das Beispiel Goethes und Schillers hinzu. »Man weiß ja, auch Goethe hat Naturkunde, Schiller Geschichte betrieben, man nimmt freundlicherweise an als eine Art Marotte. Ich will diese beiden nicht ohne weiteres beschuldigen, sie hätten diese Wissenschaften für ihre dichterische Tätigkeit benötigt, ich will mich nicht mit ihnen entschuldigen, aber ich muß sagen, ich benötige die Wissenschaften. Und ich muß sogar zugeben, ich schaue allerhand Leute krumm an, von denen mir bekannt ist, daß sie nicht auf der Höhe der wissenschaftlichen Erkenntnis sind, das heißt, daß sie singen, wie der Vogel singt, oder wie man sich vorstellt, wie der Vogel singt« (268).

Was Brecht unter »Wissenschaft« versteht, ist freilich keineswegs die Kantische Moralphilosophie, die auf Schiller, oder die neuplatonisch beeinflußte »Naturkunde«, die auf Goethe so wesentlich eingewirkt haben. »Wissenschaft« ist für Brecht das Studium der Klassiker des Marxismus³. Nichtsdestoweniger sind die Parallelen durchaus gerechtfertigt. Brechts Annäherung an die Klassik ist geistes- und kulturgeschichtlich gewichtiger, als es von der immer weiterbestehenden Kühle Brechts gegenüber der Dramenform der Klassik her den Anschein hat. Es entspringt nämlich die Annäherung Brechts an die Klassiker aus einer Art Nachvollziehung des unbeendeten Auftrags

³ Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition* (Pfullingen, 1961) findet, daß sich der Begriff »Klassiker« bei Brecht auf die »Klassiker des Marxismus« bezieht. (63 ff.) Der »Verbindung von Erkennen und Handeln gilt Brechts Begriff des Klassischen und des Klassikers«. Daneben besteht aber bei Brecht der konventionelle Gebrauch der Worte »Klassiker« und »Klassik« weiter, der sich bei ihm allerdings nicht nur auf Lessing, Goethe und Schiller, sondern auch auf Shakespeare, Aristophanes, Cervantes, Voltaire, Swift, die Meister der komischen Tradition, bezieht.

der Klassik, der Einspannung des Theaters in den Dienst des Aufbaus einer modernen Nation. Was Lessing in Hamburg, Schiller in Mannheim und Wilhelm Meister in Goethes *Theatralischer Sendung* vorschwebte und was der reife Goethe in Weimar teilweise zu verwirklichen trachtete, die Bildung einer deutschen Nationalkultur durch das Theater, das lag ja auch Brecht sehr nahe, wenn er das »Theater für die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters«, wie es im *Kleinen Organon* heißt, für die Herbeiführung einer diesem Zeitalter entsprechenden höheren und humaneren Gesellschaftsordnung zu verwenden suchte. Das Berliner Ensemble als Nationaltheater eines sozialistischen Deutschland — die Hoffnung darauf und der Ehrgeiz dahin, trotz der Unbill der Zeit, drückt sich klar in den aufrüttelnden, zwischen Zuversicht und Verzweiflung schwebenden Wörtern vor dem letzten gesamtdeutschen Kulturkongreß in Leipzig aus (Mai 1951), worin die von uns erwähnte Idee der Nachfolge der Klassik deutlich erschallt: »Die Lösung der Klassik gilt noch immer: Wir werden ein nationales Theater haben oder keines« (723). Und es bestätigte sich die traurige Kontinuität der deutschen Geschichte, daß Brecht auch die Enttäuschung der Klassiker wiederholen mußte. In seinem Fall wie in dem ihren kam es zu keinem nationalen Theater, weil es nicht zur Nation kam.

Auf diesen offen zutage liegenden Zusammenhang hat Hans Mayer hinreichend hingewiesen⁴. Er sieht aber den Zusammenhang bloß unter dem Aspekt der äußeren Repräsentation. Als kulturpolitischer Repräsentant des einen Teils von Deutschland, als den er sich empfand, fühlte sich Brecht auch als Nachfolger der Klassiker, insofern sie die deutsche Nation repräsentierten. Den noch bezeichnenderen inneren Zusammenhang sieht aber Mayer nicht. Ihn aufzudecken und klarzulegen obliegt uns nun, und wir müssen dabei zeigen, daß es nicht erst der aus der Emigration zurückgekehrte repräsentative Chef des Berliner Ensembles

⁴ Mayer, S. 20.

war, sondern bereits der frühe marxistische Brecht der Lehrstücke und der *Mutter*, der sich seines inneren Zusammenhangs mit den Klassikern bewußt war.

In seinem Mitte der dreißiger Jahre verfaßten Aufsatz über *Vergnügenstheater- oder Lehrtheater?*, aus dem wir schon zitiert haben, nennt Brecht nachdrücklich Schillers Aufsatz über *Das Theater als moralische Anstalt* als in gewisser Hinsicht vorbildlich für sein eigenes Unterfangen: »Nach Friedrich Schiller soll das Theater eine moralische Anstalt sein. Als Schiller diese Forderung aufstellte, kam es ihm kaum in den Sinn, daß er dadurch, daß er von der Bühne herab moralisierte, das Publikum aus dem Theater treiben könne. Zu seiner Zeit hatte das Publikum nichts gegen das Moralisieren einzuwenden. Erst später beschimpfte ihn Friedrich Nietzsche als den Moraltrompeter von Säckingen. Nietzsche schien die Beschäftigung mit Moral eine trübselige Angelegenheit, Schiller erblickte darin eine durchaus vergnügliche. Er kannte nichts, was amüsanter und befriedigender sein konnte, als Ideale zu propagieren. Das Bürgertum ging daran, die Ideen der Nation zu konstituieren. Sein Haus einrichten, seinen eigenen Hut loben, seine Rechnungen präsentieren ist etwas sehr Vergnügliches. Dagegen ist vom Verfall seines Hauses reden, seinen alten Hut verkaufen müssen, seine Rechnungen bezahlen wirklich eine trübselige Angelegenheit, und so sah Friedrich Nietzsche hundert Jahre später die Sache. Er war schlecht zu sprechen auf Moral und also auch auf den ersten Friedrich. Auch gegen das epische Theater wandten sich viele mit der Behauptung, es sei zu moralisch. Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. Es wollte weniger moralisieren als studieren. Allerdings, es wurde studiert, und dann kam das dicke Ende nach: die Moral von der Geschichte« (270/271).

Man sieht, das Gemeinsame ist stärker als das Trennende. Zwar unterscheidet sich das epische Theater von Schillers »moralischer Anstalt« dadurch, daß es in erster

Linie kritisch und wissenschaftlich eingestellt ist und erst in zweiter Linie didaktisch, aber das, was es mit Schiller verbindet, wird als weitaus wichtiger angesehen. Zweifellos steht es mit größerer Berechtigung in der Nachfolge Schillers als diejenigen, die ihm aus seiner Didaktik einen Vorwurf machen. Der Feind des Brechtschen Lehrtheaters ist auch der Feind Schillers: nämlich das von Nietzsches Amoralismus und Abenteurerkult vertretene Spätbürgertum der imperialistischen Periode, das Moral langweilig schilt, weil es von Moral, d. h. von Gerechtigkeit und Erkenntnis nichts weiter zu erhoffen hat als die Bestätigung seines Untergangs. Daß dieses Nietzschebild höchst einseitig ist, soll uns hier nicht bekümmern. Es ist das Nietzschebild des zeitgenössischen Marxismus. Brecht stimmt darin mit seinem großen Antipoden im Lager des Marxismus, mit Georg Lukács, überein⁵. Es ist dasselbe Nietzschebild, das die deutsche bürgerliche Linke, vertreten durch Heinrich Mann, schon lange vorher aufgestellt hatte als Reaktion auf die Nietzsche-Verherrlichung der Nationalisten⁶, und das Thomas Mann später dämonisieren sollte. Was hier interessiert, ist die Tatsache, daß diese höchst eindrucksvolle Selbstidentifizierung Brechts als Nachfolger Schillers schon so früh, Mitte der dreißiger Jahre, einsetzt und nicht erst Konsequenz seiner repräsentativen Rolle in der DDR ist, und daß sie dem Gipelpunkt von Brechts Dichtung, seinen großen Parabelstücken, um einige Jahre vorangeht.

Brechts Bewußtsein, die große klassische Linie, wenn auch unter verändertem Aspekt, fortzusetzen, resultiert aus seiner marxistischen Geschichtsphilosophie. Denn es ist der schon im *Kommunistischen Manifest* angelegte Vergleich des Ethos verschiedener Klassen in ihrem jeweiligen Aufstiegsstadium, der es Brecht nahelegt, das der Zeit des aufsteigenden Bürgertums angehörige Streben der jungen

⁵ Vgl. Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft* (Neuwied, 1960), 3. Kapitel »Nietzsches«, S. 270–350.

⁶ Vgl. Heinrich Mann, *Geist und Tat*. In: *Macht und Mensch* (München, 1919), S. 8.

Klassik mit seinem eigenen, dem Proletariat gewidmeten Kampf zu vergleichen. Während er die Klassik in seinem vormarxistischen Radikalismus durchaus verneinte, wird es ihm jetzt möglich, sie im wesentlichen zu befähigen, weil er sie nun als den Ausdruck des jungen und noch fortschrittlichen Bürgertums sehen kann. Selbst Schillers Pathos kann er dabei eine positive Seite abgewinnen. Einst war dieses Pathos ja der Marschrhythmus der revolutionären Bourgeoisie gewesen, theatralische Begleitung der Kolonnen der Französischen Revolution. Heute allerdings ist es zu toter Routine erstarrt und verdeckt bloß inhaltslose Leere (747). Die marxistische Geschichtstheorie ermöglicht es Brecht, des inneren Zwiespalts, den er von Anfang an der dem deutschen Bürgertum, dem er selbst entstammt, »heiligen« Klassik gegenüber gefühlt hat, Herr zu werden. Er spaltet nämlich die deutschbürgerliche Klassik-Tradition in zwei Hälften. Die eine davon ist die klassische Literatur selbst, die vor allem in ihrer frühen Phase, wo sie noch als Aufklärung und Sturm und Drang auftritt, Ausdruck progressiven Bürgertums gewesen war und daher heute einer anderen aufsteigenden Klasse, dem Proletariat, »manches zu lehren« hat. Die andere Hälfte der Klassik aber ist die Verfälschung und Erstarrung durch das spätere Bürgertum und seinen routinierten Aufführungsstil klassischer Dramen und Opern. Hier wird die Klassik zum kulinarischen Betrieb degradiert und zur Unterdrückungswaffe des in hoffnungsloser Reaktion versunkenen Kapitalismus, der keine innere Beziehung zum Lebendigen in der Klassik haben kann und sich nur von ihrem Prestigewert nährt. Diese Gegenüberstellung, die Jhering zuerst im *Gespräch über Klassiker* 1929 angedeutet hatte, findet sich im darauffolgenden Jahr bei Brecht in seinen *Anmerkungen zu Mahagonny*, wo er der alten Oper Elemente zugesteht, die nicht rein kulinarisch sind, und verlangt, daß man »die Epoche ihres Aufstiegs von der ihres Abstiegs unterscheiden« solle. »»Zauberflöte«, »Figaro«, »Fidelio« enthielten weltanschauliche aktivistische Elemente« (1013).

Das hier in Erscheinung tretende Schema wird dann in den nächsten Jahren von der Oper auf das Drama der frühbürgerlichen Epoche übertragen. Diese Vorstellung von der frühbürgerlichen und daher progressiven Klassik, die durch die »deutsche Misere«, die Kleinstaaterei und Zurückgebliebenheit Deutschlands nicht zur rechten Entfaltung kommen konnte, erlaubt es Brecht, sowohl die Verbindungslien zwischen deutscher Klassik und der von ihm weit aus höher geschätzten elisabethanischen Literatur zu ziehen als auch den bedeutsamen Unterschied zwischen englischer (und französischer) Literatur einerseits, deutscher Literatur andererseits zu markieren. Die weitaus größere Anziehungskraft und segensreichere Wirkung der ersteren, verglichen mit der Geschichte von Mißbrauch, Erstarrung und Verfälschung, die der deutschen Klassik zuteil geworden ist, erklärt sich eben aus der besonderen deutschen Misere und deren Verhinderung einer erfolgreichen bürgerlichen Revolution. Frühkapitalistisch ist alles Große und Erhebende, alles Anfeuernde und Beispielhafte für Brecht: die Renaissance und die Elisabethaner, Shakespeare und Galilei, Voltaire und Diderot, *Figaro* und *Fidelio*, der *Faust* und *Die Räuber*.

Für Brechts extrem historistisches und relativistisches Denken, das von ewigen Werten und einer unveränderbaren menschlichen Natur nichts wissen will, stellt die Theorie von den aufsteigenden Klassen die einzige Möglichkeit dar, eine über die Zeiten dauernde Wirkung großer Literatur zu erklären. Die Wirkung klassischer Werke in ganz veränderten gesellschaftlichen und historischen Umständen führt Brecht darauf zurück, daß »die Emotionen, welche gesellschaftliche Fortschritte begleiten, in den Menschen lange Zeit fortleben ... und zwar in Kunstwerken verhältnismäßig stärker fortleben, als es angenommen werden könnte«. In gewissem Maße bleibt jeder Fortschritt, auch wenn die historischen Umstände längst andere geworden sind, »im Bewußtsein der Menschen als Fortschritt erhalten, wie er im realen Leben in seinen Resultaten er-

halten bleibt. Es findet da eine Verallgemeinerung interessanter Art statt, ein Akt der Abstraktion« (243). Wo die Klassiker zu ihrer Zeit die Sache des Fortschritts geführt haben, wirken sie also auch heute noch auf uns.

Trotz späterer Differenzierungen bleibt dieser etwas simple Soziologismus die Grundlage für Brechts Wertung klassischer Werke. Die Deutung ist soziologisch und historisch; und sie muß untersuchen, wie die Klassenkämpfe zur Entstehungszeit des Werkes Struktur und Inhalt bestimmen. Das Ergebnis der Analyse ist zugleich die Wertung, indem festgestellt wird, ob und wie weit die Kräfte des gesellschaftlichen Fortschritts sich in dem Werk ausdrücken, von ihm vertreten und gefördert werden.

Nun würde aber die Brechtsche Wirkungstheorie auf die Klassiker nur anzuwenden sein, wenn erwiesen wäre, daß diese tatsächlich die Sache des Fortschritts geführt haben. Sofort stellt sich eine zweite Schwierigkeit ein. Wenn Literatur, insofern sie über lange Zeiträume hinaus wirken soll, immer Dokument fortschrittlicher Gefühle der jeweiligen Epoche sein muß, wie ist dann die Wirkung solcher Werke zu erklären, deren Voraussetzungen konservativen und nicht fortschrittlichen Geistes sind? Diese Fragen führen uns zu Brechts höchst bezeichnenden Bemerkungen über Schillers *Wallenstein*, die von der eben besprochenen Einstellung zur Klassik wesentlich abweichen, ja ihr widersprechen.

Im *Messingkauf* findet sich folgende Stelle über den *Wallenstein*: »Da begeht ein General Verrat an seinem Monarchen. Es wird nicht bewiesen in diesem Stück durch die Folge der Vorfälle, daß dieser Verrat zur moralischen und physischen Zerstörung des Verräters führen muß, sondern es wird vorausgesetzt. Die Welt kann nicht bestehen auf der Basis von Verrat, meint Schiller, er beweist es aber nicht. Er könnte so etwas auch nicht beweisen, denn dann gäbe es keine Welt. Er meint aber, es wäre nicht schön, in einer solchen Welt zu leben, wo Verrat geschieht. Er beweist natürlich auch dies nicht« (531).

Die soziologische Methode Brechts sieht hier ganz richtig, daß die Voraussetzungen dieser Schillerschen Tragödie eine Bejahung der feudalen Ideologie bedeuten. Denn es wird für den moralischen und politisch-physicalen Untergang Wallensteins vorausgesetzt, daß Verrat des geheiligten Prinzips der Lehens- und Untertanentreue Strafe nach sich ziehen wird. Schillers *Wallenstein* beruht also auf einer reaktionären Grundvoraussetzung, die in Schillers eigener Zeit bereits durch die bürgerliche Revolution gestürzt worden war, ehe Schiller seinen *Wallenstein* schrieb. Wie kann also *Wallenstein* auf unsere Zeit wirken, da er, weit entfernt davon, progressive Gefühle auszudrücken, vielmehr das feudale Prinzip durch Wallensteins tragischen Sturz rechtfertigt? Die Antwort Brechts auf diesen Widerspruch ist der implizite Widerruf des Gefühlsidentifizierungsmoments in der Wirkung literarischer Werke der Vergangenheit.

Der marxistische Standpunkt, so fährt Brecht nämlich fort, ist es, rein intellektuell, kritisch und gesellschaftsanalytisch vorzugehen und den Fall Wallenstein »als historischen Fall dar[zu]stellen, mit Ursachen aus der Epoche und Folgen in der Epoche«. Damit fällt das Problem der Gefühlswirkung aus. Die Frage ist nun nicht mehr, wie klassische Werke wirken können, sondern wie klassische Stoffe verwendet werden können. Der Stoff müßte so behandelt werden, daß der »Nutzen eines bestimmten Systems innerhalb einer bestimmten »Gesellschaftsordnung«, sein »Funktionieren« durch die »Anordnung der Vorfälle« klargelegt würde (532).

Wir haben hier ein typisches Beispiel für jene »Umfunktionierung der Klassik«, in der Hans Mayer die Beziehung Brechts zur Klassik erschöpft sieht⁷. Das Argument trifft auf einen Teil der Sachlage zu, nicht aber auf die ganze. Es wird der vollen Komplexität von Brechts Beziehung zur Klassik nicht gerecht. Neben der *Wallenstein*-

⁷ Umfunktionierte deutsche Klassik, S. 52—62.

Interpretation gibt es nämlich die noch spätere des *Faust*, und sie führt zu ganz anderen Resultaten. Statt der »Umfunktionierung« des Stoffes haben wir hier eine echte und fruchtbare Deutung des Textes.

Bevor wir uns aber der *Faust*-Deutung zuwenden, wird es nützlich sein, einen kurzen Blick auf die dazwischenliegende *Hamlet*-Interpretation zu werfen, die sich an drei verschiedenen Stellen — in den Shakespeare-Notizen der dreißiger Jahre (334), im *Messingkauf* (589) und im *Kleinen Organon* (695/68)⁸ — skizzenhaft findet und die die wichtigste Stufe zur *Faust*-Interpretation darstellt. Sie läßt sich in etwa folgender Weise formulieren:

Hamlet hat an der Universität von Wittenberg das zu seiner Zeit »moderne« Ideengut der Renaissance und Reformation kennengelernt und sich von ihm beeinflussen lassen. An den dänischen Hof zurückgekehrt, kommt er aber wieder unter den Einfluß des angestammten feudalen Denkens. Im buchstäblichen Sinne ist es der Geist des Vaters, der alten feudalen Zeit, dem Familienbesitz alles ist, der Hamlet zum mörderischen Amt ruft. Sein individualistischer bürgerlicher Humanismus, Gesinnung der aufstrebenden, frühkapitalistischen Zeit, für den Familienwerte zugunsten von Persönlichkeitswerten zurücktreten müssen, hindert ihn aber lange, die geforderte Tat auszuführen. In seinem Zweifeln und Zögern spricht sich der Mensch der neuen Epoche aus. Aber auf die Dauer kann Hamlet dem Ruf des Familienbesitzes nicht widerstehen. Von Fortinbras feudalen Motiven und Handlungen angefeuert und beschämkt, läßt er seine modernen Skrupel fahren und richtet ein Blutbad an im guten alten feudalen Stile.

Brechts Deutung ist eigenwillig und verkehrt den gewöhnlich verstandenen Sinn des Stückes in sein Gegenteil. Das Zaudern Hamlets, sein lange vorhaltender Ungehör-

⁸ Ebenso im Sonett, Über Shakespeares Stück »Hamlet«, *Gedichte 2, Gesammelte Werke 9*, S. 608—609.

sam gegen den Geist des Vaters stellt statt Schwäche und hypertrophierter Intellektualität das richtige, weil fortschrittliche Handeln dar. Hamlet denkt richtig, wo er dem Geist des Vaters widersteht, und er handelt falsch, wo er ihm folgt.

Wenn wir Goethes *Hamlet*-Deutung im fünften Buch des *Wilhelm Meister* damit vergleichen, so ermessen wir, wie weit Brecht vom klassischen Goethe entfernt ist. Für diesen besteht kein Zweifel, daß der Geist des Vaters den moralisch richtigen Kurs repräsentiert, daß Hamlet aber zu feinnervig ist, um das Gebotene durchzuführen. Für Goethe ist Hamlet tragisches Opfer eines Konflikts zwischen Sollen und Sein. Er konnte nicht handeln, weil es ihm Konstitution und Charakter unmöglich machen, der Pflicht rechtzeitig nachzukommen.

So seltsam es klingen mag: Brecht ist dem Text des Stücks treuer als Goethe, d. h. er tut ihm weniger Gewalt an. Denn Shakespeare zeigt ja deutlich, daß Hamlet durchaus fähig ist, energisch zu handeln und zu kämpfen. Er ist ein tüchtiger, waffenfähiger Prinz. Die Goethesche Deutung unterschlägt im Grunde die beiden letzten Akte des Stücks. Sie erklärt nur Hamlets Zögern, aber nicht sein Handeln. Da die Brechtsche Deutung sowohl Hamlets Zögern als auch sein Handeln erklärt, wird sie dem Text gerechter.

Schon daraus ersehen wir, daß Brecht nicht bloßer Umfunktionierer des klassischen Stoffes, sondern ein — wenn auch kühner — philologischer Interpret literarischer Texte ist. Jedenfalls spricht philologischer Wille aus seinem mehrmals ausgedrückten Bestreben, aus klassischen Texten herauszulesen und ihnen gerecht zu werden. Das zeigt sich klar in seinen Kommentaren zu den *Coriolan*-, *Faust*- und *Molière*-Inszenierungen seines Berliner Ensembles. In der letzteren definiert Brecht seine Methode folgendermaßen: »Wie soll man *Molière* spielen? Wie den ›Don Juan‹? Ich denke, die Antwort muß sein: So, wie er nach möglichst genauer Prüfung des Textes unter Berücksichtigung

der Dokumente von Molières Zeit und seiner Stellung zu dieser Zeit gespielt werden muß. Das heißt, man darf ihn nicht verdrehen, verfälschen, schlau ausdeuten; man darf nicht spätere Gesichtspunkte über die seinen stellen« (1257). Dasselbe philologische und historische Gewissen spricht aus seiner *Faust*-Deutung. Um nur diesen einen Punkt vorwegzunehmen: Brecht besteht für die Inszenierung des *Urfaust* auf einer werkgetreuen Interpretation, die jeden Vorgang des Werkes in genauem Zusammenhang mit dem Ganzen sieht, und wendet sich aufs schärfste gegen zwei Deutungstendenzen der deutschen Bühnen, die den *Faust* entstellen. Die eine vernachlässigt die Figur des Faust zugunsten der »dankbareren Rollen« von Mephistopheles und Gretchen und verkennt seine zentrale Funktion als alleinige Hauptgestalt (1283). Die andere, gegenteilige Tendenz ist es, Faust als Edelmenschen zu stilisieren und damit das Verbrecherische seines Tuns zu verdecken. In beiden Fällen aber wird die Handlung oder Fabel, die Brecht in bewußtem Einverständnis mit Aristoteles »die Seele des Dramas« nennt (667), verfälscht und ihr Sinn verkehrt.

Sicherlich ist diese für den späten Brecht charakteristische philologische Gewissenhaftigkeit noch nicht in der auf jeden Fall höchst skizzenhaften *Hamlet*-Deutung wirksam. Festzuhalten ist nur, daß sie der Handlung des Dramas nicht in so offensichtlicher Weise widerspricht wie die Goethesche. Wesentlicher aber ist folgende Betrachtung, die sich aus dem Vergleich der beiden *Hamlet*-Deutungen ergibt.

Für Goethe steht das Individuum, das individuelle Sosein eines Menschen, im Mittelpunkt des Interesses und bestimmt die Struktur des Dramas. Hamlet ist tragisch, weil sein Charakter es ihm nicht gestattet, der sittlichen Aufgabe nachzukommen. Bei Brecht hingegen nimmt Hamlet teil an zwei verschiedenen gesellschaftlichen Entwicklungsformen, einer bisher herrschenden, aber überlebten, und einer neuen, die sich noch nicht voll durchsetzen kann.

Der Charakter wird also historisch definiert. Seine historische Lage bestimmt ihn. Gerade dies gibt ihm jedoch eine Freiheit, die er bei Goethe nicht hat, wohl aber bei Schiller. Denn der Brechtsche Charakter kann wählen, welchen Kurs er einschlagen soll. Mutter Courage zum Beispiel kann ihren Handel fahrenlassen, um ihren Sohn zu erhalten; sie kann aber auch, wie sie es tatsächlich tut, ihren Sohn seinem Schicksal überlassen, um ihre materielle Existenzbasis zu erhalten. Ebenso hätte Hamlet in der Brechtschen Deutung statt der feudalen Familie dem humanistischen Geist der neuen Universitäten folgen können. Soweit würde sich eine Parallele zu Schiller ergeben, wo Wahl und Entscheidung des Helden wesentlich sind.

Ein gewichtiger Unterschied liegt allerdings darin, daß bei Schiller der Konflikt zwischen dem ewigen Sittengesetz und dem emotionellen Teil des Menschen bestimmt wird, bei Brecht dagegen zwischen einer menschlich expansiven und progressiven, aber ökonomisch und gesellschaftlich höchst schwierigen, ja fast unmöglichen Lebensform und einem durch die wirtschaftlichen und politischen Umstände diktieren Verhalten. Damit kommen wir schon zu dem Punkt, wo der späte Brecht dem Dichter des *Faust* begegnet und sich mit ihm in entscheidender Weise berührt.

In seiner als Nachtrag zum *Kleinen Organon* erschienenen *Faust*-Interpretation von 1954 geht Brecht von der unüblichen, für naiv gehaltenen und deshalb von ihm gewählten »Frage der einfachen Leute« aus, die so lautet: Würden »Fausts Liebesbeziehungen zu Gretchen« keinen »verhängnisvollen Verlauf« nehmen, »wenn Faust Gretchen heiratete« (704)? Schon diese Fragestellung zeigt an, worum es Brecht geht, nämlich um das vom Helden gewählte Verhalten im Leben. Faust hat sich für oder gegen die eheliche Bindung an Gretchen zu entscheiden. Gretchens Schicksal ist also der Mensch Faust. Für Faust ergibt sich durch Gretchen die Notwendigkeit einer Entscheidung für oder gegen die eheliche Bindung an sie. Eine Heirat wäre spießig, widersprüche dem Genius, der Individualität

Fausts und seiner auf unendliche Erweiterung ausgehenden Laufbahn. Er »bliebe im Kleinen stecken« (706). Die Nichtheirat aber muß Gretchen zerstören. In gewissem Sinn wäre die Heirat also »das Bessere, das Produktivere« gewesen; denn dies wäre »die zeitgegebene Vereinigung, in der die Geliebte hätte entwickelt statt vernichtet werden können« (705). Allerdings nur um den hohen, ja fast unmöglichen Preis der Selbstaufgabe des faustischen Faust, dessen, was Faust zu Faust macht. In tragischer Form sieht Brecht also hier eine Wiederholung des burlesk gezeigten Konflikts seines Bloody Five in *Mann ist Mann*, der ja der Grundkonflikt seines gesamten Werkes ist⁹.

Für Brecht ist aber Fausts Konflikt »richtig darzustellen nur durch einen anderen, weit größeren Konflikt, der das ganze Werk beherrscht, beide Teile zusammen«. Es ist dies der Konflikt zwischen den »hohen, abstrakten, ›rein geistigen‹ Bemühungen« und dem Lebensgenuss, »rein sinnlichen«, irdischen Erfahrungen. Es ist die »rein konsumierende, parasitäre Haltung« Fausts, die zur Vernichtung Gretchens führt (705).

Was Brecht unter Fausts »rein konsumierender, parasitärer Haltung« versteht, ist das spätbürgerliche oder auch spätfeudale Konsumentenideal, jenes verfeinerte Ausbeutertum, das den Menschen in seinem sinnlichen wie in seinem geistigen Dasein zum raffenden Genießer erniedrigt und seine menschliche Einheit zerreißt. Im Pakt mit dem Teufel, den Faust, wie Brecht betont, selbst gerufen hat, geht der schrankenlose Persönlichkeitskult, der Imperialis-

⁹ Zum gespaltenen Charakter bei Brecht vgl. Volker Klotz, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk* (Bad Homburg, ²1961), S. 15, Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes* (Nürnberg, ⁵1968), S. 64, Walter Hindk, *Die Dramaturgie des späten Brecht* (Göttingen, ⁴1966), S. 33 und 59, und Walter H. Sokel, Brecht's Split Characters and his Sense of the Tragic. In: *Brecht. A Collection of Critical Essays*, hrsg. Peter Demetz (Engelwood Cliffs, 1962), S. 127 bis 137.

mus des Ichs, notwendigerweise ins Verbrecherische über. Ihm muß Gretchen zum Opfer fallen. Doch kommt die Lösung des Konflikts »am Ende des ganzen Stückes und macht erst die Bedeutung und Stellung der minderen Widersprüche klar. Faust muß seine rein konsumierende, parasitäre Haltung aufgeben. In der produktiven Arbeit für die Menschheit vereinigt sich geistige und sinnliche Tat, und in der Produktion von Leben ergibt sich der Genuss am Leben« (705).

In ihrer reifsten und größten Phase, in Goethes *Faust*, wird also die Klassik nun nicht mehr als bloße Vorhut der bürgerlichen Revolutionen gesehen, sondern wird Vorahnung und Wegbereiterin des sozialistischen Produktivitätsethos, wie Brecht es selbst im *Kaukasischen Kreidekreis* gefeiert hat. In der Laufbahn Goethes umgreift die Klassik für Brecht die ganze Spannweite vom revolutionären Frühkapitalismus bis zum Anbruch des Sozialismus. Dieses marxistische, Brechts Antipoden Lukács vielleicht verpflichtete, dem seinen jedenfalls parallele Faustbild stellt eine entscheidende Weiterentwicklung Brechts zur Dialektik dar, und die Dialektik ist es, die den späten Brecht das Tragische akzeptieren lässt.

Brecht stand dem Tragischen auch in seiner reifsten Periode mit Skepsis und Mißtrauen gegenüber. Damit ist seine Ablehnung eines sehr wichtigen Teiles der klassischen Tradition, besonders ihrer griechischen Wurzeln im Drama des Sophokles und der Theorie des Aristoteles gegeben. Brecht ist die Komödie immer näher als die Tragödie, und manchmal sind ihm die Klassiker einfach die großen Spötter von Aristophanes bis Voltaire. Seine Vorliebe für den *Urfaust* beruht zum großen Teil auf dessen komischen Szenen, und in seiner Faustdeutung beschäftigt sich Brecht ausführlich mit Goethes Humor, den er übrigens dem Satirischen gleichsetzt, d. h. die Komik wird immer unter gesellschaftskritischem Aspekt gesehen (1279).

Diese Betonung des Humoristischen ergänzt das starke Mißtrauen gegen die Tragik. Noch das *Kleine Organon*

stellt sich feindselig zur Tragödie, weil die gesellschaftliche Wirkung des Tragischen nach Brecht stets negativ sein muß. Die Tragödie unterstützt und rechtfertigt die jeweils bestehende Gesellschaftsordnung, statt sie zu kritisieren. Das klassische Theater zeigt »die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) nicht als beeinflußbar durch die Gesellschaft (im Zuschauerraum). Oedipus, der sich gegen einige Prinzipien, welche die Gesellschaft der Zeit stützen, versündigt hat, wird hingerichtet, die Götter sorgen dafür, sie sind nicht kritisierbar. Die großen einzelnen des Shakespeare, welche die Sterne ihres Schicksals in der Brust tragen, vollführen ihre vergeblichen und tödlichen Amokläufe unaufhaltsam, sie bringen sich selbst zur Strecke, das Leben, nicht der Tod wird in ihren Zusammenbrüchen obszön, die Katastrophe ist nicht kritisierbar. Menschenopfer allerwege! Barbarische Belustigungen« (676/677)!

Hier klafft ein gewaltiger Widerspruch zur früher bemerkten Gefühlstheorie, wonach die Wirkung klassischer Werke auf der Nachfühlbarkeit der in ihnen enthaltenen progressiven Emotionen beruht. Nun zeigt es sich, daß klassische Tragödien, die des geliebten Shakespeare eingegangen, reaktionäre Gefühle ausdrücken und doch mächtig wirken. Durch die Einfühlungstechnik, auf der sie aufgebaut sind, betäuben sie uns und zwingen uns, uns mit der abgebildeten Situation zu identifizieren, den reaktionären Gehalt wie ein Rauschgift in uns aufzunehmen. »Wir kriechen in den Oedipus, denn da sind immer noch die Tabus ... In den Wallenstein, denn wir müssen frei sein für den Konkurrenzkampf und loyal, sonst hört er auf« (677). Die antiklassische Haltung des jungen Brecht wirkt also auch im reifen Brecht weiter; er lehnt die Tragödie ab, und nur wo sie mit Komischem und Satirischem vermischt ist, wie bei Shakespeare und im Faust, kann er sie propagieren.

Nun dürfen wir aber nicht übersehen, daß die deutsche Klassik selbst dem Tragischen mit innerer Ambivalenz und Reserve gegenüberstand. Wie schon oft bemerkt wor-

den ist, unter anderem von Marianne Kesting¹⁰, wird der Sinn für das Tragische und die Tragödienform in der Klassik problematisch. Aus dem Briefwechsel Goethes und Schillers vom Dezember 1797, auf den sich Brecht zweimal in zwei Fußnoten beruft (684 u. 1213), wird offensichtlich, daß sich beide Klassiker im Epischen heimischer zu fühlen beginnen als im Dramatisch-Tragischen. Daß sich Goethe mit dem Tragischen nie recht befreunden konnte, ist allgemein bekannt; daß Schiller das Tragische durch die ästhetische Erziehung unnötig machen wollte, ist weniger offensichtlich. Hier eröffnen sich hochinteressante Parallelen zu Brechts Dramaturgie eines philosophisch-pädagogischen Theaters. Sie müssen einer weiteren Untersuchung vorbehalten bleiben. Jedenfalls liegt in der Skepsis und Reserve gegenüber der tragischen Wirkung trotz aller Unterschiede ein äußerst wichtiger Berührungspunkt zwischen Brecht und Klassik.

Damit gelangen wir aber wieder zum Thema der Dialektik zurück, die, wie Brecht es sieht, für den Dichter des *Faust* Mittel wurde, die Tragik zu transzendentieren, ohne sie auszuklammern. Das Tragische wird auf einen Teilaспект reduziert, auf »eine abgegrenzte Phase der Entwicklung Fausts«. In dieser Entwicklung und durch sie wird es transzendiert. Denn indem Faust lernt, Genuß mit produktiver Arbeit zu vereinigen, stellt er eine Aufwärtsentwicklung der Menschheit dar, die die Tragik der Gretchen-Episode im Hegelschen Sinne aufhebt, bloß zum Moment der dialektischen Entwicklung macht. Die Synthese des Schlusses hebt das Tragische dadurch auf, daß die Ursache, der Zwiespalt zwischen Abstraktion und Sinnengenuß, im genußvollen Produktionsideal überwunden wird.

Diese *Faust*-Deutung steht im Zusammenhang mit Brechts Wertung seines eigenen Meisterwerks, der *Mutter Courage*. Es ist vielleicht nicht zufällig, daß die Einsicht in die Tragik dieser Gestalt Brecht dann kam, als er sich mit

¹⁰ *Das epische Theater* (Stuttgart, *1962), S. 19.

dem Goetheschen *Faust* zu beschäftigen begann. Im Jahre 1951 sagte er über seine Mutter Courage: »Die dem Publikum tief fühlbare Tragik der Courage und ihres Lebens bestand darin, daß hier ein entsetzlicher Widerspruch bestand, der einen Menschen vernichtete, ein Widerspruch, der gelöst werden konnte, aber nur von der Gesellschaft selbst und in langen, schrecklichen Kämpfen. Und die sittliche Überlegenheit dieser Art der Darstellung bestand darin, daß der Mensch als zerstörbar gezeigt wurde, selbst der lebenskräftigste« (896)!

Was für die *Mutter Courage* die Gesellschaft, das ist für die Gretchentragödie *Faust*. Aus der Perspektive des Ganzen wird das Tragische zum zu überwindenden und aufzuhebenden Einzelfall. Freilich liegt der Unterschied zwischen Goethes und Brechts Werk darin, daß bei Goethe die »Lösung des Widerspruchs« noch innerhalb des Werkes selbst geschieht, wenn auch das offene Ende des *Faust* darüber hinausweist, daß er bei Brecht aber außerhalb des Stücks im Zuschauer und durch die Gesellschaft erfolgen soll. Über den Unterschied dürfen wir jedoch die noch viel wesentlichere Parallele nicht übersehen. Das in der klassischen Periode Deutschlands geborene, über den Hegelschen Marxismus Brecht überlieferte dialektische Entwicklungsdenken hilft dem antitragischen Dramaturgen, die Tragik zu akzeptieren und anzuerkennen, indem er sie überwindet.

Das dialektische Prinzip definiert aber auch letzten Endes sein Verhältnis zur Klassik. »Das Neue muß das Alte überwinden«, sagt Brecht einmal, »aber es muß das Alte überwunden in sich haben, es ›aufheben‹. ... Es gibt Neues, aber es entsteht im Kampf mit dem Alten, nicht ohne es, nicht in der freien Luft« (L. und K. 314). Wir müssen das Alte, und dazu gehört vor allem die Klassik, »aufheben«, sagt Brecht und läßt keinen Zweifel daran, daß er das mit Anführungsstrichen versehene Zeitwort

»aufheben« in jenem Doppelsinn verstanden wissen will, den ihm Hegel gegeben hat. Wir müssen die Klassik aufheben, d. h. sie hinter uns lassen auf unserem Weg in eine bessere, menschlichere Zukunft. Aber wir müssen sie auch bewahren als beispielhafte, dauernd zur Stellungnahme herausfordernde Phase unserer Entwicklung, die uns, wie es an anderer Stelle heißt, »manches zu lehren hat«.

Greifen wir hier nochmals auf das Verhältnis von Tradition und Erneuerung zurück, von dem wir im Zusammenhang mit Brechts Bewunderung der chinesischen Schauspielkunst ausgegangen sind. Wahrer Fortschritt ist für Brecht Zusammenspiel von Tradition und Aufruhr. Tradition kann nicht als starre, gipsene Größe lebendig erhalten werden, sondern nur durch ständige Stellungnahme, ständiges Bedenken und Infragestellen. Sie muß in Beziehung gesetzt werden zur eigenen Zeit und sich der Gegenwart nützlich erweisen. Revolution ihrerseits aber kann nicht im Leeren, »in freier Luft« bauen, sondern nur durch intensive kämpferische und lernende Bezugnahme auf Tradition erfolgen. Beide — Revolution und Tradition — zusammen ergeben für Brecht das sich entwickelnde Leben.

THOMAS MANN UND DAS KLASSISCHE

Betrachtungen über *Lotte in Weimar*

I

Beginnen wir, da nun einmal ein Anfang gemacht sein will, obgleich das Thema keinen hat, sondern alles von unübersehbar weither kommt und sodann auf eine Überfülle von Problemen hinausläuft, die unausschöpflich und daher ohne Ende sind, — beginnen wir bei Lessing. Wo sonst sollte man beginnen, wenn es geboten ist, von deutscher Klassik zu reden? Bei Gottsched etwa, nur weil er sich für die klassischen Alexandriner-Franzosen ins Zeug legte? Oder bei Winckelmann, weil er ein ganzes Zeitalter der Literatur von der Vorbildlichkeit des griechischen Altertums überzeugte? Jedoch könnte von ihm das Wort gelten, mit welchem in Thomas Manns *Lotte in Weimar* Goethe seinen Faust bezeichnet, den Faust der »Gelehrten-Spelunke, der Grübel-Grube«: einen »sehnsuchtsvollen Hungerleider« nennt er ihn. Freilich, Winckelmann hatte das klassische Wort über die klassische Kunst geprägt, und ehe Nietzsche es anders wußte, wurde es ihm bis zum Überdruß nachgesprochen: das Wort von der »edlen Einfalt und stillen Größe«. Er sagte aber auch: »Das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch.« Ist das klassisch gedacht? »Der schöne Mensch« — gewiß ja; aber ein »Produkt der sich immer steigernden Natur«? Die klassische Natur steigert sich nicht. Der Begriff der Steigerung ist alchimistisch-romantischer Provenienz. Novalis weiß manches davon zu sagen und spricht einmal hochromantischerweise in einem Atem von »Steigerung« und »Krankheit«,

ein Gedanke, der auf Thomas Manns *Zauberberg* einigen Eindruck gemacht. Lange vor Nietzsche äußerte Novalis den sublim-heimtückischen Verdacht, daß der Mensch das kranke Tier sei; denn das folgt doch mit logischer Notwendigkeit aus des Novalis Spekulation, daß das Pflanzliche eine Krankheit der Steine ist und das Tierische eine Krankheit der Pflanzen. Steigerung, sei sie klassisch gesund oder romantisch krank: bei Goethe erfährt diese Idee ihrerseits ihre höchste spirituelle Steigerung, um dann bei Darwin ganz im Naturgeschichtlichen aufzugehen. Winckelmann also und das Klassische: Ist der schöne Mensch für ihn das höchste Steigerungsprodukt der Natur, so spricht er ihm doch zugleich die klassisch-ruhende Dauer ab: »Genau genommen«, so heißt es bei ihm, »kann man sagen, es sei nur ein Augenblick, in welchem der schöne Mensch schön sei.«

Auch über diesen Winckelmannschen Satz läßt Thomas Mann seinen Goethe während der erinnerungsvollen, aphoristischen und zitatenfreudigen Morgentoilette rasonnieren (eine Morgenstund', die ganz sicher mehr Gold im Mund hat als irgendeine andere von Geschichte oder Dichtung überlieferte). »Der Augenblick hat Ewigkeit« — auf sein eigenes Gedicht *Vermächtnis* bezieht Goethe da den Winckelmannschen Aphorismus, auf jene Verszeile, die, indem sie die Ewigkeit mit dem erfüllten Augenblick in eins setzt, genau das tut, was den Dr. Faust, täte er es, der Hölle überantworten würde. Den Winckelmann selber aber nennt Goethe, indem er sich jenes »merkwürdigen Satzes« erinnert, dieses unstillen, uneinfältigen, wahrscheinlich von der raschen Vergänglichkeit der eben darum im Marmor festzuhalten Jünglingsschönheit inspirierten Ausspruchs, — diesen Winckelmann nennt er »einen schmerzlich scharfsinnigen Schwärmer und Liebenden, ins Sinnliche geistreich vertieft«. Schwärmer, schmerzlich, sinnlich, scharfsinnig: es ist eine treffende Charakterisierung Winckelmanns und eine in hohem Maße unklassische. Nun, das sagen wir so, ohne auch nur den geringsten An-

spruch darauf zu erheben, genau zu wissen, was ›klassisch‹ ist. Sicher scheint nur, daß das Klassische, was immer sonst es bedeuten mag, nicht im Schmerzlich-Schwärmerischen liegt. Beginnen wir also nicht mit Winckelmann, sondern mit Lessing, und zwar nicht einmal mit »Thomas Mann und Lessing«, sondern eben nur mit Lessing, und vermeiden wir dabei, vom Hundertsten ins Tausendste zu kommen. Das taten wir, um zu zeigen, wie schwer einem der Begriff das Klassische, das Definieren macht; fast so schwer wie das Romantische.

Es gibt einen die fragmentarische *Laokoon*-Abhandlung ergänzenden Brief von Lessing, der mit naiver und pädagogisch vorbildlicher Klarheit von den Kunstmitteln handelt, die idealerweise einerseits den darstellenden Künsten und andererseits den literarischen gemäß sind, nämlich von den »Zeichen«, deren sie sich jeweils bedienen. Diese Zeichen, meint Lessing, sind entweder »natürlich« oder »willkürlich«. »Natürlich« nennt er die Zeichen, welche Skulptur und Malerei setzen. Wenn nämlich ein Maler einen Menschen vorführen will, ist das »Zeichen«, das er zu diesem Zweck verwendet, dem natürlichen Menschen sozusagen wie aus dem Gesicht geschnitten, wobei nicht einmal jenes Pygmalions gedacht werden muß, der die von ihm gebildete Galatea so inständig zur Geliebten begehrte, daß die Liebesgöttin ihm willfahrtete und das Elfenbein in Fleisch und Blut verwandelte; oder des gemalten Obstes des Apelles, welches, wie bekannt, das Naturprodukt so erfolgreich simulierte, daß die Vögel herbeiflogen, um davon zu kosten. Wir zitieren diese Kunstmeinung Lessings, ohne uns dabei aufzuhalten, daß eine Zeit kommen sollte, eine sehr nach-Lessingsche und postklassische, die von solchen »Wintermärchen« nichts mehr wissen wollte und in der die Künstler ihr Bestes — und manchmal ihr Abscheulichstes — taten, um Menschen- und Vogelsinn vor solchen Verwechlungen von Kunst und Natur zu bewahren. Geht es also bei den darstellenden Künsten, die Lessing im Auge hatte, so »natürlich« zu, so stehen der Literatur, sofern sie

nicht die dramatische ist, in der Hauptsache nur »willkürliche« Zeichen zur Verfügung: Worte.

Wieder nehmen wir zum begrenzten Zweck eine fragwürdige Meinung hin, in diesem Fall eine Sprachtheorie, die in ihrer rationalistischen Aufgeklärtheit einen weiten Bogen um das Geheimnis schlägt, damit sie von ihm nicht berührt und verwirrt werde; denn wenn es pure Willkür sein soll, daß eine Herbstzeitlose Herbstzeitlose und ein Rosengarten Rosengarten heißt und die syntaktisch-grammatikalischen Normen, nach welchen zum Beispiel dieser Satz gegliedert ist, einer zufälligen Übereinkunft entstammen, so erhebt sich alsogleich die Frage, auf welchen Vollversammlungen der Völker denn diese Sammelsurien aus Willkür und Zufall zum Gesetz erhoben wurden. Nein, da will einem eher noch Hamanns frommer Glaube einleuchten, daß die Sprache eine Gottesgabe ist, ein Glaube, der sich mit moderneren Theorien über dieses fesselnde und vertrackte Problem eher verträgt als die Annahme von »willkürlichen Zeichen«, nämlich mit jenen Theorien, die eine natürliche Affinität zwischen der Struktur des Bewußtseins und der Struktur der Sprachen postulieren. All dies aber bleibe dahingestellt, zumal es unbestreitbar ist, daß ein Porträt von Rembrandt mehr wie ein menschliches Gesicht aussieht als das Wort »Herbstzeitlose« wie eine Herbstzeitlose. — Willkürlich also sind nach Lessing die Zeichen, über welche die Literatur verfügt. Jedoch ist es das Bestreben der Poesie, der Willkür den Anschein von Natur und Notwendigkeit zu geben — »die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen«, heißt es in jenem Brief Lessings —, weshalb für ihn das Drama unter den Kunstgattungen der Sprache den höchsten Rang einnimmt, weil hier sinnfälligerweise wirkliche Menschen einigermaßen wie wirkliche Menschen agieren. Wenn einer auf der Bühne den Arm hebt, so tut er es nicht nur in der Sprache, sondern gemäß der sichtbar-konkreten Natur des Armhebens, und tut er den Mund auf, und sei es auch, um kunstvoll »unnatür-

liche« Verse hören zu lassen, so ist doch der Mund, den er auftut, ein von der Natur geschaffener und präsentiert sich der Anschauung nicht, wie etwa im Epos, erst dank den vereinigten Bemühungen von Sprache und Imagination.

Alle Kunst zieht also in einem noch zu erklärenden Sinn auf Realistisches ab; auch das lyrische Gedicht, und sei es das allerlyrischste. Dies freilich steht so nicht mehr in jener Lessingschen Skizze zu einer Ästhetik. Wir nehmen uns aber die Freiheit, Lessings Schema aufzulockern und weiterzuführen. Wie alles Lautmalerische in der Sprache, alles, was summt und brummt, zischt und gischt, säuselt, rauscht und braust, sich *onomatopoeisch* dem Naturlaut anzunähern sucht, so ist der Dichtung überhaupt der Trieb eingeboren, die Wort-Willkür zu überwinden (was immer es mit dieser Willkür auf sich hat). Im glückten Gedicht streift die Sprache jeglichen Anschein des Zufalls ab und scheint mit den Dingen, die sie bezeichnet, zu verschmelzen. Solches zu sagen, ist mehr als nur eine *façon de parler*, auch wenn die »positivistisch« lizenzierte Wahrheit, die keine Wahrheit, sondern bestenfalls eine Ansammlung von Faktischem ist, darüber den Kopf schüttelt. In jenem Nachtlied des Goetheschen Wanderers zum Beispiel schließt sich die Lücke zwischen dem Wort »Gipfeln« und den »wirklichen«, über welchen die Ruh ist, ganz zu schweigen von den Vögelein, die im Walde schweigen. Und wenn einmal ein Herausgeber von Hölderlins Gedichten die erste Zeile von *Hälfte des Lebens* als »Mit gelben Blumen hänget« drucken ließ und sie damit zerstörte, wohl weil er im schwer zu entziffernden Manuskript »Blumen« statt »Birnen« las, so ist man versucht, ihn dafür zu tadeln, daß er die gelben Birnen nicht *sah*, wenn er sie schon nicht lesen konnte.

So sind wir denn, ausgehend von Lessings Auffassung der sprachlichen Zeichen als »willkürlichen« einer extrem nominalistischen Position — auf dem Weg über die höchsten Ausprägungen des Dichterischen paradoxerweise in die Nähe des mittelalterlichen Realismus geraten, einer

Philosophie, die den Ideen und Begriffen eine Realität zuspricht, welche sich ja auch den Worten mitteilen muß, den Namen also, welche verächtlich als »words, words, words« oder »Schall und Rauch« abzutun einer Epoche vorbehalten blieb, die vielleicht gerade deshalb ihren Hamlets und Fausts zu einem Labyrinth von Problemen wurde. Goethe selbst freilich sprach einmal vom Stil, also vom Umgang eines Schriftstellers mit der Sprache, ganz »realistisch«, das Wort in diesem mittelalterlichen Sinn verstanden; denn er meinte, daß der Stil »auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis« beruhe, »auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen«. Und wo sich, wie in vielen der neueren Abenteuer des Dichtens, das Verhältnis von Wort und Ding, von Zeichen und Bezeichnetem, dermaßen verrückt (»Noch unverrückt« beginnt das Gedicht *Auf eine Lampe*, eines der schönsten Gedichte Mörikes), daß nur noch die Lücke spürbar ist zwischen Ding und Wort, die Lücke schlechthin, die absolute Lücke, und niemals mehr, weil die Sprache nichts mehr »bezeichnet«, die klassische Dekkung des einen mit dem andern, dort ist es auch bis zur Unmöglichkeit schwierig zu entscheiden, was dichterisch gelungen ist und was nicht. Wenn aber von Goethe bis zu Thomas Mann mehr und mehr die Ironie sich dem Dichten beigesellt, so mag das allein schon daran liegen, daß der Glaube an die Einheit von Wort und Wirklichkeit zwar noch f ü h l b a r ist — wäre dem nicht so, gäbe es Goethes, gäbe es Hölderlins Gedichte nicht, ja auch nicht die Romane Thomas Manns —, jedoch kaum mehr g e d a c h t werden kann. Dies aber ist ein Sachverhalt, der unter dem Druck des epochalen Bewußtseins und seines Reflexionszwangs die Ironie zeitigt.

II

Anhand des langen Fadens, den uns Lessing reichte und den wir weiterspannen, sind wir also endlich bei Thomas

Mann angelangt — endlich, aber ohne uns für die lange Zufahrt entschuldigen zu wollen; denn zog sich der Weg auch, so führte er schließlich doch *in medias res*, in die Mitte des Themas jedenfalls, wie wir es verstanden haben wollen. Wäre es doch sehr langweilig — so langweilig, wie wohl das Geschäft sein mag, Eulen nach Athen tragen — nur zu rekapitulieren und zu resümieren, was Thomas Mann selbst über die Dichter der deutschen Klassik geäußert hat; und er äußerte sich ausführlichst über sie, und nicht nur, wenn es galt, dezimaler Geburts- oder Sterbetage von Goethe und Schiller zu gedenken. Freilich fällt dabei auf, daß er, der so viel über Goethe und Schiller schrieb, sich niemals auf den literaturgeschichtlichen Begriff der Klassik einließ, sondern — rechtens kategorial unbeschwert — so von ihnen sprach, als seien sie die bedeutendsten deutschen Erscheinungen in einer europäischen Tradition, die dann eben auch mit den Namen Lessing, Kleist, Stifter, Storm, Fontane, ja auch Flaubert, Tolstoi, Dostojewski, Zola zu bezeichnen ist. Interessanter als etwa das inzwischen ein wenig sklerotisch gewordene Gegensatzpaar von »klassisch« und »romantisch« war Thomas Mann, wenn es schon Kategorien geben mußte, das Schillersche von »naiv« und »sentimentalisch« — und diese gewährt ja wirklich viel interessantere und bedeutendere Einsichten in den Charakter jener literarischen Tradition, die er als einer ihrer »klassischen« Schriftsteller fortgesetzt und vielleicht abgeschlossen hat. Klassisch — da ist das befragte Wort also wieder. Wir wollen es im Sinne unserer Abwandlung der Lessingschen These gebrauchen und auf eben diese Tradition anwenden, weil sie, bewußt oder unbewußt, Beziehungen zu jenem Realismus unterhält, der anderes und mehr bedeutet als die literaturgeschichtliche Kategorie gleichen Namens; nämlich nicht, daß das, was gemeinhin als Wirklichkeit gilt, in der Kunst »wirklichkeitstreu« dargestellt wird, so daß auch die Phantasie nur das zu erfinden sich erlaubt, was zur Not als wirklich hingenommen werden könnte, sondern daß die hergebrachte Sprache der wahren Rea-

lität entspricht. So also verstehen wir hier »das Klassische«; und ein solches Verständnis entfernt sich ja nicht allzu weit von zumindest einer klassischen Begriffsbestimmung der klassischen Kunst: derjenigen Hegels, der die Kunst der griechischen Klassik als die einzige »reale« Kunst ansah, als Kunst »ihrer höchsten Bestimmung nach«, da nur in ihr die Einheit zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten, zwischen der sinnlichen Gestalt und dem geistigen Sinn erreicht ist.

Prinzipiell ist dem klassischen Realismus der Sprach-Argwohn fremd, der zum Beispiel Nietzsche sagen ließ, wir können Gott nicht loswerden, weil wir noch immer an die Grammatik glauben (nämlich daran, daß die grammatischen Formen der Sprache ihre Entsprechung im Wirklichen haben, so daß die Welt als wirkliches und nicht bloß grammatisches Objekt eines wirklichen und nicht nur grammatischen Subjekts als ihres Schöpfers bedarf); und fremd auch alles, was in der Folge – und oft in unmittelbarer Nachfolge Nietzsches – als Sprachphilosophie den Umgang der Sprache mit der Wirklichkeit argwöhnisch bespitzelte oder als Literatur radikal experimentierend die Sprache aufs Rad flocht (wovon das Wort »radebrechen« kommt). Nein, Thomas Mann sprang niemals mit der Sprache um, wenn er auch hin und wieder fürchtete, dies könnte ihn – etwa im Vergleich mit James Joyces verbaler Unternehmungslust – in den Geruch der Unzeitgemäßheit bringen. (Unzeitgemäß, so nennt man mit Nietzsche, was der Zeit nicht gemäß ist; es könnte aber auch bedeuten, was einer Unzeit sehr wohl zu Gesicht steht.) Thomas Manns Furcht aber war unbegründet. Die ironische Brechung brachte immer deutlicher an den Tag, daß »die tiefsten Grundfesten der Erkenntnis«, auf welchen, wie Goethe sagte, der Stil eines Schriftstellers ruht, so fest nicht mehr waren. Dennoch bewahrte Thomas Manns Stil, allen Erdrutschen und allen bös lärmenden Spielen der Zeit zum Trotz, seine ironisch-klassische Miene, die freilich keine nur aufgesetzte war.

Wo von der klassischen Tradition der Sprache und der modernen Literatur die Rede ist, fragt man wohl nebenbei (nebenbei, und doch gehört es zur Sache), ob von Franz Kafkas sprachlicher Sonnenklarheit, die so hell das Dunkel einer Sonnenfinsternis beleuchtet, ähnlich die Rede gehen dürfte. Keineswegs. Obgleich auch Kafkas »Traditionalismus« ironisch ist, so ist er es auf ganz andere Weise als derjenige Thomas Manns. Kafkas Sprache — und also sein Wesen — hat nichts von der ironischen Konzilianz, die Thomas Manns Verhältnis zur Überlieferung kennzeichnet. Die paradoxe Klassizität der Ausdrucksmittel, die Kafka auf die Darstellung einer in ihrer Absurdität unerschütterlich von sich selbst überzeugten Welt verwendet, ist verzweifelt und fromm. Wenn es je diese Verbindung gab, so bei ihm. Wie zerbrechliches Glas liegt seine Sprache über Abgründen von Entsetzen und Trauer, sie bedeckend und zugleich sichtbar machend. — Thomas Mann erwies Kafka seine Reverenz, ohne auf ihn einzugehen. Er durfte es nicht.

»Oder nehmen Sie seine Prosa.« Mit diesen Worten geht Thomas Manns Dr. Riemer im Roman *Lotte in Weimar* zu einem neuen Thema über, da er der soeben in Weimar angekommenen »Hofräthin Witwe Charlotte Kestner, geb. Buff« im Gasthof »Zum Elephanten« seine Aufwartung machte, und unversehens und genau wie zwei andere Besucher — Adele Schopenhauer und Goethe Filius — in einen jener langen, herzausschüttenden Vorträge über Goethe geriet, mit welchen *Lotte in Weimar* geistreich, halb essayistisch, halb traumhaft-surrealistisch anhebt, wenn »anheben« das rechte Wort ist für einen Teil des Buches, der, wie man nachher mit Erstaunen feststellt, fast zwei Drittel des ganzen ausmacht. »Oder nehmen Sie seine Prosa«, sagt also Dr. Riemer. Wessen Prosa? Goethes natürlich: die Prosa, deren »Reiz und Verdienst« oft nur »in der endgültigen, der heiter treffenden und erquicklich genauen Formulierung von längst Gedachtem und Gesagtem« — also Unoriginellem — liegt, »womit sich denn freilich ein

Neuigkeitszug und -reiz, eine träumerische Kühnheit und hohe Gewagtheit verbindet, die den Atem benimmt«; die Prosa, die dem Roman — ist wirklich nur Goethes Roman *Wilhelm Meister* gemeint? — oft mit Gespinsten »von unbedeutenden Gedankenfasern« zum imposanten Volumen verhilft, jedoch gerade durch diesen »Widerspruch von artiger Convenienz und Verwegenheit« fasziniert: »Da ist nicht Pomp noch Hochgefühl, nichts von Gehobenheit im äußerlichen Sinn . . . von Feierlichkeit nichts und priesterlicher Gebärde, nichts von Verstiegenheit und Überschwang, kein Feuersturm und Geschmetter der Leidenschaft . . . Man möchte von Nüchternheit, von purer Nettigkeit reden, besänne man sich nicht, daß diese Sprache allerdings immer zum Äußersten geht, aber sie tut es auf einer mittleren Linie, mit Gesetztheit, mit vollkommener Artigkeit, ihre Kühnheit ist diskret, ihre Gewagtheit meisterlich.« Sie trägt sich vor, diese Prosa, »in gesitteter Verwegenheit«. So sagt es Dr. Riemer, und später hört man es aus Goethes eigenem Mund: »Wie ich . . . die verrückte Genialität und Halbgenialität und schon das Pathos, die excentrische Gebärde, die Lautheit verachte und in der Seele meide, ich kanns nicht sagen, es ist unaussprechlich. Kühnheit — das Beste und Einzige, unentbehrliech — aber ganz still, ganz schicklich, ganz ironisch, in Convention gebettet, so will und bin ichs.«

Es ist also Goethes Prosa gemeint. Meint aber der, der es Dr. Riemer sowohl wie Goethe selbst sagen läßt, nur Goethes Prosa? Meint Thomas Mann nicht auch die seine, und insbesondere vielleicht den Stil von *Lotte in Weimar*? Nicht absichtslos nimmt er, wenn auch indirekt, die Indigniertheit vorweg, mit welcher die adorierende Goethe-Gemeinde auf seines Goethe-Romans »Kühnheit« und »Gewagtheit« reagieren würde. »Es scheint nutzlos und inadäquat«, sagt sein Dr. Riemer, als er merkt, daß er Werthers Lotte mit seiner grundgescheiten und hilflos verbitterten, zwischen Liebe und Ressentiment oszillierenden Laudatio auf Goethe verstimmt hat, »es scheint nutzlos und

inadäquat, vom Großen nur immer zu sagen ›Groß! Groß!‹ und beinahe läppisch, vom Gipfel der Liebenswürdigkeit lieblich zu reden.« Womit denn diese Goethe-Komödie — »ein Lustspiel in Romanform« nannte es Thomas Mann selbst einmal — befestigt scheint gegen alle zu erwartenden Anwürfe dürren Philologen-Ernstes. Ein Lustspiel: gewiß, es ist das Erstaunlichste an diesem durch und durch alexandrinischen Werk, daß sein Autor es zuwege brachte, ein ungeheures Maß von Wissensstoff mit Komödien-Leichtigkeit zu präsentieren, und zahllosen ungeformten Bildungsblöcken auf Meister-Schleifer- und Goldschmied-Weise feine Formen und funkelnde Facetten abzugegnen.

Bedürfte es eines allerletzten Beweises für die Legitimität von Thomas Manns Aufenthalt im Haus der Tradition, er wäre erbracht von der beschwingten Leichtigkeit der Darstellung, die kaum eine Spur zeigt von der Mühsal der stofflichen Aneignung. Darum verriet ja auch das meiste, was dieses Buch an Kritik provozierte, die äußerste Humorlosigkeit. Gewiß, es war ein ungemein riskantes Unterfangen, ein so durch-und-durch dokumentiertes Dasein, wie es das Leben Goethes ist, mit Zutaten aus der eigenen Werkstatt zu versehen, so daß anno dazumal in einem Nürnberger Prozeß-Plädoyer unfreundliche Goethe-Worte gegen die Deutschen zitiert wurden, die von Thomas Mann waren. (Zitat und Zutat: das gräßliche Wortspiel könnte von einem bei der Herstellung des Buches beschäftigten Druckfehlerteufel herühren.) Nur »das« siebente Kapitel, das vor allen andern schon durch den der Überschrift hinzugefügten bestimmten Artikel ausgezeichnet ist, ist »unmöglich«; aber das ist eine Unmöglichkeit, die jenseits der Grenzen des höchsten Könnens liegt; und am Wege zu diesen Grenzen blüht aufs üppigste wissender Witz und amüsables Weisheit. Zuletzt aber hat dieses Siebente-Kapitel-Dichten über den Dichter, von dem ja selbst so ungeheuer viel Gedichtetes und Gesagtes überliefert ist, doch sein Ängstliches, so daß einem am Ende oder auch nur, wenn

auf Thomas Manns Geheiß Goethe »Hm« sagen muß, ein wenig zumute ist wie einst in Prag dem »Onkel Hahn«, dem Onkel des Schauspielers Ernst Deutsch, in einer von Friedrich Torberg herrlich tradierten Geschichte. Als nämlich dieser Onkel Hahn den von Cecil B. de Mille angefertigten Bibel-Film *Die zehn Gebote* sah, rief er, da die kolossalen Wogen des Roten Meeres sich hinter den trockenen Fersen der Kinder Israels wieder schlossen, laut in die Finsternis des Kinos hinein: »Also so war das nicht!«

Bis zum Äußersten gehen, wenn auch auf einer mittleren Linie; Kühnheit, wenn auch diskret; Verwegenheit, wenn auch gesittet: es ist wohl gewiß, daß mit diesem Urteil über Goethes Prosa Thomas Mann zugleich die seine charakterisiert; ja, es ließe sich sogar mit einem Recht sagen, daß all dies, auf Goethe bezogen, zwar stimmt, aber doch nur stimmt auf die Art des Hochinteressanten: nämlich als die Einsicht eines Geistes, der sich zwar in die Betrachtung Goethes vertieft hat, jedoch mit besonderer Animiertheit sieht, was Goethe ihm als Spiegel des eigenen Genies zeigt. Man möchte dieses Verfahren »entoptisch« nennen, im Sinne jener Doppelspiegel-Farbenphänomene, die Goethe beobachtete und zum Symbol erhob, in der er schrieb: »Bedenkt man ..., daß wiederholte Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben emporsteigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden, was in der Geschichte der Künste ... sich mehrmals wiederholt hat und noch täglich wiederholt.« Auch in einem Gedicht hat Goethe das symbolträchtige Phänomen besungen; es beginnt:

Spiegel hüben, Spiegel drüben,
Doppelstellung, auserlesen ...

und endet mit der Strophe:

Und der Name wird ein Zeichen,
 Tief ist der Krystall durchdrungen:
 Aug' in Auge sieht dergleichen
 Wundersame Spiegelungen.

Jedoch wäre es sehr unrecht, den Eindruck zu erwecken, daß Thomas Mann in *Lotte in Weimar* Goethe ganz nach seinem eigenen Schriftsteller-Ebenbild erschaffen habe. Denn deutlich zeigt dieses Goethe-Porträt auch die Züge des noch ungebrochenen »Klassikers«, des unironischen, zeigt den Erzkonservativen, der sich eher mit einer Unge rechtigkeit abfinden will als mit Unordnung und, wäre er in England zur Welt gekommen, bestimmt nicht, wie er einmal apropos des »radikalen Narren« Bentham sagte, sich über die sozialen Mißstände der Zeit erregt, sondern von ihnen profitiert hätte (er, Goethe, hätte wohl kaum »die Sottise« begangen, dort nicht als Hoch aristokrat oder Millionär geboren zu werden); zeigt den Bewunderer Bonapartes, den das kriegerisch-liberale Befreiungspathos seiner Deutschen schon deshalb anwiderte, weil ihm die Freiheit, wie sie die Mediokrität meinte, tief suspekt war, und der dafür zu sorgen wußte, daß sein August nicht völkerbefreind gegen Napoleon zu Felde ziehen mußte; und zeigt auch den Verächter jeglicher egalitären Bestrebung, der wußte, daß ein irgend bedeutender Mensch »nur in Gesellschaft . . . Ähnlicher wirken könne«, so wie Grillparzer es gehört hat: wenn nämlich Schiller und er, Goethe, so hatte er gesagt, »das geworden waren, als was die Welt sie anerkennt, verdankten sie es großenteils dieser fördernden und sich ergänzendsten Wechselwirkung«. (Grillparzers Schilderung seines Besuchs bei Goethe — eine Schilderung, welche dies und jenes zur Frauenplan-Empfangsszene in *Lotte in Weimar* beigetragen — fand Thomas Mann anscheinend nicht im entsprechenden Band von Grillparzers Werken, sondern abgedruckt in einem Programmheft der Münchener Volksbühne — Mai 1920 ist es datiert —, das sich mitsamt Thomas Manns Anstreichungen erhalten hat und im Thomas-Mann-Archiv aufbewahrt ist. Dies sei nur als Beispiel

dafür erwähnt, wie selbst im feinstorganisierten Werk dann und wann der reinste Zufall, der »schöpferische«, etwas einzusagen vermag.) — Auch läßt es Thomas Mann an nichts fehlen, damit wir des geistigen Tyrannen Goethe gewahr werden, der das Romantische verabscheute und etwa angesichts der späteren Bilder Caspar David Friedrichs ausrief »Das soll nicht aufkommen!«, und der vom Exzessiv-Phantastischen, dem Mittelalterlich-Gotischen, das nun bei den Romantikern hoch im Kurs stand, schrieb:

Hier soll meist das Fratzenhafte,
Das ein düstrer Wahnsinn schaffte,
Für das Allerhöchste gelten.

Er selbst war ja längst von deutscher Art und Straßburger Münsterei ins Mittelmeerisch-Heitere geflohen.

Auch der »Realpolitiker« Goethe tritt in Erscheinung, der innerlich unangefochten im Bündnis mit Macht und Wirklichkeit lebt und von der Hoffnung, als quasi-politischem Prinzip aufgefaßt, so wenig wissen will wie vom »Möglichen«, dem spekulativen Widerpart des Wirklichen: Da im Roman von Regieproblemen des Theaters die Rede ist, entwirft Goethe vor dem seine Morgenvisite abstattenden August das große Mummenschanz-Spektakel. Zwei Frauengestalten sollen da nebst vielen andern allegorischen Figuren auftreten, und zwar in Ketten; der Herold müsse ihre »Bedeutung amtsgemäß ... entfalten«, »denn es sind Furcht und Hoffnung, in Ketten gelegt von der Klugheit, welche sie beide dem Publico als arge Menschenfeinde, dar- und bloßstellen müßte«. »Die Hoffnung auch?« fragt da der erstaunte August; worauf sein Vater antwortet: »Unbedingt.« Mindestens mit so viel Recht wie die Furcht würde sie bloßgestellt. »Bedenke doch, wie läppisch süß und entnervend sie die Menschen illusioniert und ihnen einflüstert, daß sie sorgenfrei und nach Belieben werden leben dürfen und das Beste sicherlich irgendwo zu finden sein müsse.« Es klingt, als hätte Thomas Mann gerade den

marxistischen Romantiker Ernst Bloch gelesen, was er nicht getan haben konnte, weil es das bewußte Buch damals noch gar nicht gab, und auch und vor allem, weil die Attacke auf die Hoffnung wirklich von Goethe ist: »die Hoffnung wie die Furcht sind zwei leere Wesen«, schrieb er einmal an Charlotte von Stein, und im Mummenschanz von *Faust II* bewahrt die »Klugheit« die »Gemeinde« vor Furcht und Hoffnung, »zwei der größten Menschenfeinde«.

Die Meditation über das Wirkliche und das Mögliche erreicht in jener halluzinatorisch-tiefsinnigen Szene des Goethe-Romans, da Lotte nächtlicherweile in Goethes Wagen vom Theater in den Gasthof zurückkehrt und mit dem bis zur Wirklichkeitsvoräuschung ihrem Geist gegenwärtigen Goethe endlich ihr jahrzehntelang geübtes und nie zustandegekommenes Alkmene-Gespräch führt, ihren lyrisch-dramatischen Höhepunkt. Sie sei nach Weimar gekommen — »eine recht curiose Vorfallenheit« sei das, hatte Goethe gesagt, als August ihm ihre Ankunft meldete; und auch, daß dieses Auftauchen der Vergangenheit in der Gegenwart wohl »recht schön im Gedicht« wirke, »in der Wirklichkeit aber doch was Apprehensives habe« — sie sei also nach Weimar gekommen, sagt Lotte, um sich »nach dem Möglichen umzusehen, dessen Nachteile gegen das Wirkliche so sehr auf der Hand liegen, und das doch als ›Wenn nun aber‹ und ›Wie nun erst‹ immer neben ihm in der Welt bleibt und unserer Nachfrage wert ist«. Jedoch weiß sie zugleich, daß diese Nötigung, dem Möglichen nachzufragen, »das Werk der Entzagung«, ja manchmal sogar der Verkümmерung sei, und ohne zu ahnen, daß auch Goethe in diesen Jahren sich immer wieder als Entzagenden sah, fügt sie, doch auch wieder auf Goethe-Art das Erfüllt-Wirkliche hoch über das Mögliche stellend, hinzu, daß sein Wirkliches sich nicht um versäumte oder gar verkümmerte Möglichkeiten zu scheren brauche; sondern lauter Erfüllung sei es und habe eine »Imposanz, daß niemand sich untersteht, dem Möglichen davor auch nur nachzufragen«.

Nichts »Klassischeres« läßt sich denken als dieser Wirklichkeitsbezug, und nichts »Romantischeres« als die Neigung, sich ins »Mögliche« zu vertiefen, wenn es erst einmal vom Wirklichen überholt ist oder gar als das Märchenhafte oder Utopische schlechthin niemals die geringste Aussicht auf Verwirklichung hatte. Der klassischen Sensibilität gilt das Mögliche nur, wo es die ihm einzig gemäße »Verwirklichung« zu finden vermag: in der Kunst. Die Staatskunst aber meide das Träumerisch-Utopische, denn es läßt ihr nur allzu leicht die Wirklichkeit zum Albtraum entarten.

Solche »Realpolitik«, allem Ideologisch-Revolutionären abhold, dem »verunnaturenden Drang nach Weltverbesserung«, wie Thomas Manns Goethe im Gespräch mit John es nennt, empfindet sich leicht als »unpolitisch«; und unpolitisch ganz im Sinne seiner alten »Betrachtungen« — ist es als späte Rechtfertigung jenes Buches gedacht? — läßt Thomas Mann seinen Goethe sich denn auch gebärden: ob er vom »großen Dämpficht« Schiller meint, er habe gut reden gehabt, wenn er darauf drängte, daß Faust ins »Tatleben«, ins »menschheitsdienliche Leben« geführt werden müßte, denn ihm, Schiller, verzog »dies Wort ›Politik‹ nicht Mund und Seele . . ., wie sauer Obst«; oder ob er dem John erklärt, daß »Politiker und Patrioten . . . schlechte Dichter« sind, weil »die Freiheit kein poetisches Thema« sei; oder ob ihm der Kopf heiß wird, wenn er daran denkt, was er sich damals beim *Werther* grünschnäbelig alles geleistet im »Motivierungsrapthus«: »Gesellschaftsrebellion, Adelshaß, bürgerliche Gekränktheit«, — mußte er »das hineinmengen, Tölpel, ein politisch Gezündel, das alles herabsetzt?« »Unpolitisch« bedeutet auch, wieder wie in Thomas Manns *Betrachtungen*, anti-liberal; und der anti-liberale Unpolitische ist es, der einmal — jetzt ist die Rede vom wirklichen Goethe — in einem Brief an Zelter klagte, daß »die gebildete Welt« auf »alle möglichen Facilitäten der Communication« aus sei, »um dadurch in der Mittelmäßigkeit zu verharren«, mit dem Ergebnis, »daß eine mittlere Cultur gemein werde«.

Von demselben »Unpolitischen« berichtet Eckermann (und Eckermann zitierend, Thomas Mann), daß er sich »über den Wahn der jungen Leute« ausgelassen habe, die »in die höchsten Angelegenheiten des Staates mit einwirken« wollen; oder daß er sagte, er selber sei immer dafür gewesen, »strenge auf ein Gesetz zu halten, zumal in einer Zeit, wie die jetzige, wo man aus Schwäche und übertriebener Liberalität überall mehr nachgibt als billig«, denn man werde eben »mit zu großer Güte, Milde und moralischer Delikatesse auf die Länge nicht durchkommen«, wo es darum geht, »eine gemischte und mitunter verruchte Welt zu behandeln und in Respekt zu erhalten«; worauf — immer noch wörtlich nach Eckermanns Bericht — die Rede darauf kam, »daß man jetzt auch in der Zurechnungsfähigkeit der Verbrecher anfange, weich und schlaff zu werden, und daß ärztliche Zeugnisse und Gutachten oft dahin gehen, dem Verbrecher an der verwirkten Strafe vorbei zu helfen. Bei dieser Gelegenheit nannte Vogel (Goethes damaliger Hausarzt) einen jungen Physikus, der in ähnlichen Fällen immer Charakter zeige und der noch kürzlich bei dem Zweifel eines Gerichtes, ob eine gewisse Kindsmörderin für zurechnungsfähig zu halten, sein Zeugnis dahin ausgestellt habe, daß sie es allerdings sei.«

Um wenigstens ein Exempel, ein freilich ungewöhnlich vorbildtreues, von Thomas Manns Knüpf- und Webe- und Flecht-Arbeit vorzuführen, sei hier die Passage aus *Lotte in Weimar* zitiert, die den Brief an Zelter, die Exzerpte aus Eckermanns Gesprächen und manches andere einflicht in des siebenten Kapitels berühmten Morgenmonolog, der nur manchmal zum Zwiegespräch Goethes mit kaum zu Wort kommenden dienstbaren Geistern, einschließlich des Sohnes August, wird:*

* Die fleißigste und ausführlichste Materialerforschung, die mir in bezug auf *Lotte in Weimar* bekannt wurde, ist die Bonner Doktor-Dissertation (aus dem Jahr 1954) von Gerhard Lange: *Der Goethe-Roman Thomas Manns im Vergleich zu den Quellen. »Material«: bei allem hohen intellektuellen Ver-*

»Freilich sieht's auch wieder gar sehr danach aus, als wollte eine mittlere Cultur gemein werden, um nicht zu sagen eine mittelmäßige, zu deren Gepräge es unter anderm gehört, daß viele, denen es nichts angeht, sich ums Regiment bekümmern. Von unten haben wir den Wahn der jungen Leute, in die höchsten Angelegenheiten des Staates mit einwürken zu wollen, und von oben die Neigung, aus Schwäche und übertriebener Liberalität überall mehr nachzugeben als billig. Lehrt mich aber die Schwierigkeiten eines zu großen Liberalismus kennen, der die Anforderungen des einzelnen hervorruft, so daß man vor lauter Wünschen zuletzt nicht weiß, welche man befriedigen soll. Man wird immer finden, daß man von oben herab mit zu großer Güte, Milde und moralischer Delicatesse auf die Länge nicht durchkommt, bei Nötigung, eine gemischte und mitunter verruchte Welt in Ordnung und Respect zu halten. Mit Strenge auf dem Gesetze zu bestehen, ist unerlässlich. Hat man nicht sogar angefangen, in Dingen der Zurechnungsfähigkeit von Verbrechern weich und schlaff zu werden, indem ärztliche Zeugnisse und Gutachten oft dahin gehen, dem Übeltäter an der verwirkten Strafe vorbeizuhelfen? Es gehört Charakter dazu, in solcher allgemeinen Erweichung fest zu bleiben, und so lob' ich mir den jungen Physicus, den man mir neulich recommandierte, Striegelmann mit Namen, welcher in ähnlichen Fällen immer Charakter zeigt und noch kürzlich bei dem Zweifel eines Gerichtes, ob eine gewisse Kindsmörderin für zurechnungsfähig zu halten, sein Zeugnis dahin ausgestellt hat, daß sie es allerdings sei.«

Daß auch dabei — genau wie bei der Charakterisierung von Goethes Prosa — der *Autobiograph* Thomas Mann seine Hand im Spiel hat, ist um so bemerkenswer-

gnügen, das der Roman bereitet, ist doch das Unbehagen nicht ganz vermeidlich, welches daher kommt, daß dieses »Material« oft eben nicht Material, sondern schon Gedichtetes ist — und zudem von Goethe Gedichtetes.

ter, als hier so gut wie jedes Wort von Goethe selbst ist oder von Eckermann, als Goethes Rede berichtet wurde. Freilich bezieht sich das *A u t o biographische* in diesem Fall auf eine viel frühere Lebensepoche Thomas Manns, die Zeit eben, in welcher er die *Betrachtungen eines Unpolitischen* schrieb; das aber tut um so weniger zur Sache, als es ja auch damals nicht ohne Ironie abgehen wollte. Denn nach Seiten und Seiten konservativen Aufwands stellt Thomas Mann dort die Frage, ob er nicht, weil er Schriftsteller, *d i e s e r Schriftsteller war, nolens volens* durch sein Wesen das förderte, was er haßte und was er mit jenem Buch bekämpfte: die literarisch-aufklärerische Demokratisierung Deutschlands. Es ist eben in allem und jedem so, daß Thomas Mann seiner *Lotte in Weimar* als Leitspruch hätte mitgeben können, was er 1932 in seiner Adresse bei der Eröffnung des Goethe-Museums in Frankfurt zitierte — nämlich den Satz von Pfuels, wie ihn Biedermann aufgezeichnet hat: »Ich staune nicht vor Goethe, sondern er gefällt mir darum so unendlich wohl, weil ich ihn begreife, mich in ihm spiegele, mich in ihm beständig wiederfinde, und zwar klarer und deutlicher und gefälliger als in mir selbst.« »Das«, meinte Thomas Mann dazu, »ist eines der kostbarsten und richtigsten und erlebtesten Worte, die über Goethe gesprochen worden sind. Dies vertraute und unendliche Wohlgefallen ist es, zu dem ich mich bekenne . . .« Ob Thomas Mann wohl auch noch zwei Jahrzehnte später »unendliches Wohlgefallen« an solchen illiberalen Meinungen Goethes gefunden hätte? Dazu ist — und nicht nur der Pikanterie wegen — anzumerken, daß *Lotte in Weimar* eben auch ein Zeitroman ist und Thomas Mann die »Schwäche und übertriebene Liberalität« »von oben« bei den Macht- und doch auch Nicht-Macht-Habern der Weimarer Republik erfuhr, damals, als der »Wahn der jungen Leute« anderes als nachher — aber doch auch wieder nicht ganz so anderes — von jenen Dächern pfiff, aus denen bald die Flammen schlagen sollten.

III

Ist das Konservative der politische — oder, was dasselbe ist, der im Sinne des früheren Thomas Mann »unpolitische« — Aspekt des Klassischen? Man muß die Frage nur stellen, um mit einiger Ängstlichkeit das Dornengestrüpp zu gewahren, in welches sie führt. Versuchen wir aber, uns nur an dessen Rosen zu halten, so stellt sich heraus, daß auch diese ihre Kriege haben. Womit wir bei Shakespeare wären und wieder dort, wo wir begannen: Lessing war es, der Shakespeare zum Klassiker machte, und gewiß nicht, weil dieser Legitimist war und konservativ. Das aber war er. Alle seine Bastarde und Usurpatoren sind Bösewichte, sein Prinz von Dänemark geht an dem Auftrag zugrunde, die aus den Fugen gegangene Welt wieder ins Rechte zu bringen, und zwar ins naturrechtlich Rechte, und sein Ulysses warnt mit leidenschaftlichen Metaphern und zweifellos auch im Namen seines Dichters vor dem Umsturz der Ordnung:

Take but degree away, untune that string,
 And, hark, what discord follows! each thing meets
 In mere oppugnancy: the bounded waters
 Should lift their bosoms higher than the shores,
 And make a sop of all this solid globe:
 Strength should be lord of imbecility,
 And the rude son should strike his father dead:
 Force should be right; or rather, right and wrong,
 Between whose endless jar justice resides,
 Should lose their names, and so should justice too.
 Then every thing includes itself in power,
 Power into will, will into appetite;
 And appetite, an universal wolf
 (So doubly seconded with will and power)
 Must make perforce an universal prey,
 And last eat up himself.

Keine Furcht; wir ersparen es uns und den Klassikern, dieselben Revue passieren zu lassen und auf Herz und

Nieren zu prüfen, ob sie denn auch wirklich klassisch und konservativ seien. Täten wir es, wir gerieten in problemverdüsterte Bezirke, nämlich in jene, wo der substantielle Charakter eines Menschen, ihm oft unbewußt, im Kampf liegt mit dem, was er als seinen Glauben und seine Meinung äußert. Bertolt Brecht, der sich der Welt der Politik als Revolutionär präsentierte, war wie sein Freund Karl Kraus ein Bewahrer in der Republik der Sprache; und als T. S. Eliot einmal auf den Widerspruch zwischen seiner konservativen Politik und seiner umstürzlerischen Dichtpraxis hingewiesen wurde, soll er geantwortet haben, daß seine Sprache nur deshalb den Anschein des Revolutionären habe, weil sie — als Sprache, nicht etwa nur als Meinungsäußerung — gegen die Sprache jener rebelliere, deren Sprechen zur Auflösung jeglicher überlieferten Ordnung führen müsse. So erhitzt von Paradoxen also ist das Land, in dem das Bestehende erhalten oder umgestürzt wird, und zuletzt ja doch nur das Überstehende überstehen wird — und wahrscheinlich nicht einmal das. Weil aber von Thomas Mann und Goethe die Rede ist und davon, daß dem Thomas Mannschen Goethe seine eigene quasi-revolutionäre Vergangenheit sowohl wie seines Erdteils revolutionäre Gegenwart ein Greuel ist, so sei nur noch mit wenigen zaghaften Worten der Beziehung gedacht, die zwischen dem Klassischen (im Sinn dieser Betrachtungen) und dem Konservativen (im Sinn von Thomas Manns Goethe-Bild) obwalten.

Im 18. Buch von *Dichtung und Wahrheit* gedenkt Goethe eines »merkwürdigen Wortes« seines mephistophelischen Freundes Johann Heinrich Merck, eines Wortes, das er sich oft wiederholte und »oft im Leben bedeutend fand«. »Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung«, so hatte Merck ihm einmal gesagt, ist es, »dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben«, während »die andern das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen suchen«, »und das gibt nichts wie dummes Zeug«. Bezeichnet dies nicht den Grund, warum Goethe dem »Romanti-

schen«, von welchem seine Zeit so viel Aufhebens machte, dermaßen abgeneigt war, daß er es »das Kranke« nannte: weil, wie er meinte, »das Romantische« das »Wirkliche« schwächte, entwertete, poetisch proletarisierte, in eine Art von spirituellem Invalidenstand versetzte und abergläubisch dem Glauben anhing, daß das eigentlich Poetische nur in den alle Wirklichkeit transzendernden Aufschwüngen der Phantasie und des inneren Gesichts zu finden sei. Merkt man, wie bedeutend diese Mercksche Unterscheidung ist? Nicht nur ist sie Schillers Polarität zwischen naiiver und sentimentalischer Dichtung verwandt, sondern sie gilt auch jenseits aller ästhetischen Spekulation — für das pseudopolitische »dumme Zeug«, das sich unvermeidlicher- und lästigerweise einstellt, wenn das »sogenannte Poetische, das Imaginative«, will sagen, das Dialektisch-Spekulative, das Utopische, das Sozial-Phantastische aus spiritueller Verdrießlichkeit über das ach, so unpoetische »Wirkliche« seinen unrealisierbaren Anspruch auf Verwirklichung erhebt. »Dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben« — und zwar dem von Natur und Geschichte erschaffenen Wirklichen, und nicht einmal von der ganzen Natur und der ganzen Geschichte: das Vulkanisch-Eruptive in beiden Bereichen bleibt ausgeschlossen — ist es nicht einleuchtend, daß eine solche Idee des Klassischen sich dem Konservativen verbünden muß? Da man zugleich aber doch weiß, daß der »Vulkanismus« in Natur und Geschichte immer wieder seinen Anteil und seine Opfer fordert, kommt es unvermeidlicherweise zu jener ironischen Brechung, von der sich im Sinne Goethes sagen ließe, daß ohne sie nur schlechte Geschichte und schlechte Gedichte geschrieben werden. Denn das Verhältnis von Tat und Be- trachtung bleibt spannungsreich und voll von Ironien.

Daraus folgt denn, daß Thomas Manns Goethe nicht nur der »klassische« Goethe in der Unversehrtheit seiner Substanz ist, nicht nur der politisch-»unpolitische« Goethe in seiner realistischen Bündnis-Existenz mit der Fürstenmacht (wobei freilich zu bedenken ist, daß ein solcher Bund nicht

mit irgendeiner Macht denkbar wäre, zum Beispiel nicht mit einer plebejisch-despotischen Macht neueren Gepräges), sondern auch der ironische Goethe, der – ein wenig zurechtgemachte – Vorläufer oder Weissager aller Thomas Mannschen Ironien. Es ist nicht verwunderlich, daß Thomas Mann dort, wo er nicht nur Authentisches zitiert und verwebt, sondern geistreich im Geiste Goethes erfindet, sich als Schriftsteller am wohlsten zu befinden scheint. Wie denn auch nicht? Es mußte ihm ja Freude machen, mit einer solchen *imitatio* ernst zu spielen und über das schaffende Einfühlungsvermögen des Künstlers zu verfügen, der sich selbst auf das Vorbild hin wandelt, noch indem er das Vorbild sich selber anpaßt (und ein wenig von solcher Wechselwirkung gibt es ja immer, wo Exemplarischem nachgeefert wird).

Zum Beispiel: Hochbewußt und überbewußt ist die Kunst Thomas Manns, die in jedem Sinn erlesene Kunst einer alexandrinischen Spätzeit. Was soll da das »naive Genie« als Vorbild? War Goethe aber wirklich so »naiv«, wie Schiller es wollte und für seine Polarität zwischen dem Naiven und dem Sentimentalischen brauchte? »Bin wie ich bin und lebe, des Wortes gedenk, daß wir unbewußt stets am weitesten kommen, frisch ins Blaue«, läßt Thomas Mann seinen Goethe bei der Morgentoilette meditieren, da der ihn frisierende Carl schmeichelnd seines feinen Haares Erwähnung tut. »Bin aus dem Holz, aus dem Gott mich geschnitzt hat«, und meint wohl, daß es ungut sei, sich zu sehr auf Reflexionen über das eigene Sein einzulassen. Warum aber dann der »autobiographische Furor«, die »insistenteste Neugier nach dem Um und Auf deines physisch-sittlichen Seins, nach den weitläufig-verschlungenen Wegen und Dunkel-Laboratorien der Natur, die zu dem Wesen führten, das du bist . . .?« So fragt Thomas Manns Goethe bei sich selber an; es klingt aber doch mehr, als richtete Thomas Mann diese Frage ans »naive Genie«, und schon sind wir mit dem Zweifel des Selbstgesprächigen: »Und all das inständig autobiographische Betreiben?

Stimmt nicht just zum resoluten Princip« — schon sind wir damit an der Grenze angelangt, die in Zeit und Wesen zwischen Goethe und Thomas Mann verläuft, und überschreiten sie im Nu; denn an dieser Stelle läßt Thomas Mann seinen Vorbild-Helden sagen: »Denken die Denker doch über das Denken« — obschon ihm das in seiner historischen Wirklichkeit eine unleidige Neugier war: reimte er ja einmal mit kühner Eitelkeit, daß er so groß nur wurde, weil er nie über das Denken nachgedacht —; hier aber soll es im Gegenteil die »große Konfession« rechtfertigen, deren Bruchstücke die Werke sind, ein autobiographischer Sachverhalt, den Thomas Mann, indem er Goethe von der »insistentesten Neugier« nach dem eigenen Wesen monologisieren läßt, der eigenen Sphäre, der »interessanteren«, »nervöseren«, nicht zu sagen dekadenteren, angenähert hat. Die Thomas Mansche Goethe-Meditation geht dann so weiter: »Denken die Denker doch über das Denken, — wie sollte der Werkende nicht über den Werker denken, wenn wieder Werk daraus wird . . .«; und sogleich kommt die Weissagung, die keine ist, weil sie nicht von Goethe stammt, sondern von Thomas Mann und zu seiner Zeit — und nicht zuletzt durch ihn — das Geweissagte bereits geschehen war: »... und wohl einmal all Werk nur hoh-eitle Vertiefung sein mag ins Phänomen des Werkes, — ein egocentrisch Werk.«

Ist dies auch nicht Voraussage von Zukünftigem, sondern Diagnose des Gegenwärtigen, so ist es doch als solche überaus einsichtig und klug; und obgleich die Diagnose nicht wirklich von Goethe stammt, so ist sie doch nicht ungoethisch, denn Goethe war der erste große Autor des modernen autobiographischen Bildungsromans, dessen »Egozentrizität« bei ihm — und auch bei Thomas Mann — freilich noch Hand in Hand ging mit der weit ausholenden Kraft, Gestalten zu schaffen, die ganz nach dem ihnen innewohnenden Gesetz existieren und keineswegs, wie so oft in der neuesten Literatur, allein nach ihrer subjektiven Bezuglichkeit zur Autobiographie ihres Autors.

Es wäre so leicht kein Ende des Zitierens, wollte man alles anführen, was in diesem Roman in potenziertem Sinn nicht — oder eben gerade nicht zur Gänze mehr — aus der Sphäre Goethes kommt, sondern aus derjenigen Thomas Manns, in potenziertem Sinn, weil ja im einfachen Sinn alles, einschließlich der wörtlichen Goethe-Zitate, von Thomas Mann ist. Oder könnte der Dichter der *Römischen Elegien* und so mancher erotischen Derbheit nicht gesagt haben, was Thomas Mann ihn klassisch-unklassisch sagen oder denken lässt, da ihm ein gewagter literarischer Vorwurf durch den Kopf geht: »Ach, was könnte man Starkes und Merkwürdiges anbieten, wenn man in einer freien geistreichen Gesellschaft lebte! Wie ist die Kunst gebunden und durch matte Rücksichten eingeschränkt in ihrer natürlichen Kühnheit! Das ist ihr aber vielleicht auch wieder gut, und sie bleibt geheimnisvoll-mächtiger, gefürchteter und geliebter, wenn sie nicht nackend geht, sondern schicklich verhüllt und nur hie und da ihre angeborene Verwegenheit erschreckend und entzückend einen Augenblick offenbart.« Nein, so hätte Goethe es wohl kaum gesagt, obgleich dieser antizipierte Einwand gegen eine Literatur, in welcher idiotischer- (und nicht etwa verwegener-) weise das Pornographische fast zur Norm wurde, nicht ungoethisch gedacht ist. Dennoch ist das gewiß nicht von Goethe, sondern vom Schriftsteller, der *Wälsungenblut* schrieb, den *Tod in Venedig*, den inzestuösen *Erwählten* und den von Madame Houpflé verführten *Felix Krull*. Auch ist es eben dieser Schriftsteller, und nicht der Autor der *Wahlverwandtschaften*, welcher über die Grausamkeit als »Haupt-Ingrediens« der Liebe meditiert und dann sich selber fragt: »Wäre die Liebe aus lauter Perhorrescibilitäten zusammengesetzt, das Lichteste aus lauter uneingestandenen Dunkelheiten«, wozu ihm dann witzigerweise einfällt, Goethe fragen zu lassen: »Nil luce obscurius? Sollte Newton doch recht haben?«

An keiner Stelle des Buches aber geht Thomas Mann so weit in der auf sich selbst bezogenen Abwandlung Goethes

(oder ist so weithintreffend, wie man es auf homerisch-apollinisch zu nennen versucht ist, weil es ihm so wohl geriet, daß es sich nur wie in die spätere Zeit hinein »Gesteigertes« von Goethisch-Vorgeprägtem ausnimmt) — an keiner Stelle spricht Thomas Mann so unverhohlen von sich selbst, wie dort, wo Goethes Morgenmonolog vom Vorhaben der klassischen Walpurgisnacht handelt, welche den »höfischen Mummenschanz gewaltig überbieten soll«. Alles werde dort auf »mythologischen Humor, auf Travestie« zu stellen sein; und sind wir damit nicht nur in der klassischen Walpurgisnacht, sondern auch bei Thomas Manns Joseph-Roman, so geht es bei diesem »Nicht nur — sondern auch« doch mit rechten, wenn auch verblüffenden Dingen zu. Jedoch folgt auf manches, was den legitimgeistreichsten Äußerungen über den »grandiosen Spaß«, über die klassische Walpurgisnacht, zuzuzählen ist, diese fast schon hymnische Lobpreisung der Parodie: »Parodie... Über sie sinn ich am liebsten nach... und bei allen Besinnlichkeiten, die die Kunst begleiten, ist diese die seltsamst-heiterste und zärtlichste. Fromme Zerstörung, lächelnd Abschiednehmen... Bewahrende Nachfolge, die schon Scherz und Schimpf. Das Geliebte, Heilige, Alte, das hohe Vorbild auf einer Stufe und mit Gehalten zu wiederholen, die ihm den Stempel des Parodischen verleihen.« Hier spricht Goethe unverkennbar von Thomas Manns Roman *Lotte in Weimar* und nicht nur von diesem Roman, sondern von Thomas Manns Lieblingsgedanken, welcher seit dem *Tod in Venedig* (der Novelle, die er, wie wir Grund haben zu glauben, einmal allen Ernstes als klassizistisches Werk konzipiert hatte und die dann zur großen Parodie der Klassizität wurde) — von dem Gedanken, der seit jener Novelle das gesamte Werk Thomas Manns durchwirkte und literarisch sein Verhältnis zur deutschen Klassik prägte: fromme Zerstörung, lächelnd Abschiednehmen, bewahrende Nachfolge, die, wenn auch nicht gerade immer Schimpf und Scherz, so doch stets Ironie ist und Parodie.

Riemer zeichnete unter dem Datum des 1. Februar 1813 die folgende Beobachtung Goethes auf: »Das Ungeheure in der Kultur ist dies, daß wir unser Publikum ... zur Ironie erheben, indem wir seine Leidenschaften reinigen.« *Lotte in Weimar* erschien in eben dem Jahr, in welchem sehr un gereinigte und unironische Deutsche den Zweiten Weltkrieg begannen. So ist es wohl kaum verwunderlich, daß der deutsche Emigrant Thomas Mann das elend fehlgeschlagene Kulturexperiment Goethes, es mit dem eigenen in eins setzend, ins Nationale abwandelte und den monologisierenden Goethe aus seiner »Antipathie gegen das Sackermenschenvolk«, dem er »im Grund ... zur Last ist«, fragen läßt: »Wie versöhnt man sie? ... Es müßte doch gehen — und ging zuweilen, da doch von ihrem Mark, dem Sachsen'schen, Luther'schen sovieles auch in dir, woran du dich in breitem Trotze freust, aber nach deines Geistes Form und Siegel nicht umhin kannst, es in Klarheit und Anmut und Ironie emporzuläutern.« Sowohl die Versöhnung wie das Emporläutern mißglückte, und zwar in einem die Grenzen des Deutschen weit, weit übersteigenden Maße. Es scheiterte an der Welt und mußte an ihr scheitern, denn es gibt keine Völkererziehung, es sei denn in der ästhetischen Utopie, und gewiß keine »emporläuternden« Revolutionen, es sei denn in den Heilsillusionen von in die Politik verirrten Adventisten. Goethe wußte es und sprach bescheiden vom »Publikum«, seinem Publikum, wie unseres — ziemlicherweise noch viel bescheidener — von seinen Schülern sprechen mag. Die Betrachtung des Klassischen aber, dieses von Fragen beschwerten und von Zweifeln umstellten, immer wieder versuchten und kaum jemals erreichten Friedensschlusses zwischen dem Subjektiven und dem Universellen, zwischen der lauteren Sprache und der unlauteren Wirklichkeit, bleibe der Lohn unserer pädagogischen Mühen.

NAMENREGISTER (Von Elisabeth Hermand)

(Da Goethe und Schiller fast auf jeder Seite auftauchen,
wurde bei ihnen auf besondere Seitenangaben verzichtet.)

- Abbt, Thomas 20
Abusch, Alexander 143, 159,
160, 164
Addison, Joseph 94
Adelung, Johann Christoph
18, 22
Aischylos 20, 38
Albert, Hans 145
Albrecht, Günter 164
Alexandre, Maxime 84
Aristophanes 182, 195
Aristoteles 192, 195
Arnim, Achim von 60, 83
Arnim, Bettina von 55
Austin, Sarah 88
- Bacon, Francis 107
Baeumer, Max L. 5, 17
Baggesen, Jens 97
Balzac, Honoré de 153
Barthes, Roland 154
Basler, Otto 18
Bassenge, Friedrich 130
Beaumarchais, Pierre-
Augustin-Caron 97
Becher, Johannes Robert 143
Becker, Eva D. 9, 16, 17, 20,
22, 52, 63
Beer, John Bernard 86
Béguin, Albert 82
Bellman, Carel Mikael 97
Bentham, Jeremy 212
Berghahn, Klaus L. 5, 50, 79
- Besenbruch, Walter 159
Beutler, Ernst 107
Bianquis, Geneviève 84
Biedermann, Flooard von
218
Bilderdijk, Willem 97
Bismarck, Otto von 8, 69, 73,
76, 123
Blake, William 97
Bloch, Ernst 142, 143, 153,
156—159, 214
Bodmer, Johann Jakob 97
Boerner, Peter 5, 79
Boileau-Despréaux, Nicolas
30, 31, 83
Boisserée, Sulpiz 119
Börne, Ludwig 56, 57, 122, 141
Bossert, Adolphe 84
Braemer, Edith 164, 172, 174
Brecht, Bertolt 5, 8, 15, 143,
176—199, 220
Bruford, Walter H. 90, 170
Bürger, Gottfried August 31,
32, 37, 85, 98, 117, 172
Burns, Robert 89, 97
Butler, Eliza M. 14, 87, 91,
92, 99
Byron, George Gordon Noel
87, 100
- Calderón de la Barca, Pedro
127
Campe, Julius 83

- Carlyle, Thomas 87, 88, 93
 Carré, Jean-Marie 93
 Cäsar 23
 Cervantes, Saavedra Miguel de 19, 182
 Charpentier, John 86
 Chatterton, Thomas 97
 Chénier, André-Marie de 100
 Cicero 23
 Clausewitz, Carl von 60
 Coleridge, Samuel Taylor 85—89
 Confucius 89
 Corneille, Pierre 7, 19, 83, 84
 Crabbe, George 97
 Creuzer, Georg Friedrich 45
 Croce, Benedetto 80, 101, 102
 Curtius, Ernst Robert 98, 104, 110
 Dalberg, Wolfgang Heribert von 21
 Dante Alighieri 19, 96
 Danzel, Theodor Wilhelm 19
 Demetz, Peter 66, 146, 147, 194
 Denis, Johann Nepomuk 19
 Deutsch, Ernst 211
 Devrient, Hans 118
 Diderot, Denis 139, 180, 181, 187
 Dietze, Walter 55, 141, 162
 Doderer, Klaus 82
 Dodwell, Edward 46
 Dostojewskij, Fjodor Michailowitsch 206
 Dreher, Ingmar 174, 175
 Eckermann, Johann Peter 12, 48, 55, 216, 218
 Ekhof, Konrad 21
 Eliot, Thomas Stearns 104, 220
 Elisabeth I. von England 187
 Elster, Ernst 58
 Emerson, Ralph Waldo 88
 Enders, Carl 54
 Engels, Friedrich 66, 67, 142, 144—146, 150, 151, 158, 166, 175
 Erler, Gotthard 122
 Ewald, Johannes 97
 Fetscher, Iring 145
 Feuerbach, Ludwig 145, 151
 Flaubert, Gustave 206
 Flitner, Andreas 124
 Fontaine, Henri La 83
 Fontane, Theodor 73, 206
 Ford, Ford Madox 89
 Forster, Georg 15, 77
 Foscolo, Ugo 97
 Francke, Kuno 90
 Frank, Peter 69
 Fricke, Gerhard 31
 Friederich, Werner P. 80, 96—99
 Friedrich, Caspar David 213
 Friedrich II. von Preußen 30, 74, 75, 147
 Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 67
 Friedrich, Wolfgang 164
 Fürnberg, Louis 72
 Furst, Lilian R. 95
 Galilei, Galileo 187
 Gärtner, Friedrich von 20
 Gay, John 94
 Geiger, Ludwig 30
 Gellert, Christian Fürchtegott 20
 Gellius, Aulus 18
 Gervinus, Georg Gottfried 60—66, 109, 111, 121 bis 123, 132, 136, 141
 Geßner, Salomon 97
 Giel, Klaus 124

- Girnus, Wilhelm 164, 171
 Gneisenau, August Neithardt von 60
 Goebbels, Joseph 134
 Goethe, August von 208, 214, 216
 Goldsmith, Oliver 97
 Göpfert, Herbert G. 31
 Gottschall, Rudolf von 65
 Gottsched, Johann Christoph 19, 20, 94, 113, 114, 130, 157, 200
 Gray, Thomas 97
 Greene, Reay 88
 Grierson, Herbert 104
 Griggs, Earl Leslie 86
 Grillparzer, Franz 10, 69, 71, 72, 212
 Grimm, Jacob 18—20, 64, 70—72
 Grimm, Reinhold 194
 Grimm, Wilhelm 18—20
 Grün, Karl 66
 Guérin, Maurice de 82
 Gundolf, Friedrich 138
 Gutzkow, Karl 69
 Gysi, Klaus 164
- Habel, Reinhart 114
 Hagedorn, Friedrich von 20
 Halbach, Kurt Herbert 17
 Haller, Albrecht von 97
 Hamann, Johann Georg 131, 137, 203
 Hannibal 25
 Harnack, Otto 111, 112, 119, 125, 128, 133
 Hecker, Max 112, 118, 119, 127
 Hederich, Benjamin 46
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 54, 60, 61, 114, 130, 134, 135, 151, 153, 154, 157, 197—199
 Heine, Heinrich 15, 54, 57—61, 82—84, 121, 122, 149, 155, 156, 160, 163, 170
 Heinse, Wilhelm 33
 Heise, Wolfgang 151
 Heller, Erich 5, 200
 Herder, Johann Gottfried 10, 12, 20—24, 40, 41, 56, 97, 101, 117, 124, 129, 131, 132, 138, 148, 159, 161, 167, 171, 172
 Hermann, Jost 9, 14, 17, 39, 52, 58, 77, 109, 142
 Herodot 38
 Herrlitz, Hans-Georg 71
 Hesse, Hermann 177
 Hettner, Hermann 64, 74, 164
 Heussler, Alexander 17, 19
 Hildebrand, Rudolf 18
 Hillebrand, Joseph 65, 74
 Hinck, Walter 194
 Hinderer, Walter 5, 141
 Hirth, Friedrich 58
 Hocke, Gustav René 136
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 87
 Hofmannsthal, Hugo von 15
 Höhle, Thomas 146
 Hölderlin, Johann Christoph Friedrich 10, 40, 115, 119, 161, 167, 178, 204, 205
 Holthusen, Hans Egon 93
 Holtzhauer, Helmut 161, 168—171
 Holzmann, Michael 56
 Homer 20, 23, 29, 30, 38, 103, 110, 111, 113
 Hönl, Helmut 114
 Hoppe, Karl 69
 Horaz 22—24
 Hosmer, James K. 90
 Hugo, Victor 82
 Humboldt, Wilhelm von 13, 37, 60, 117, 124

- Iffland, August Wilhelm 13,
21
- Iken, Carl Ludwig 47
- Immermann, Karl Lebrecht 60
- Jäger, Hans-Wolf 13
- Jäger, Werner 17
- Jean Paul 10, 40, 53, 87, 121,
132, 134, 140, 161, 167
- Jhering, Herbert 177, 186
- John, Johann August Friedrich
215
- Jolles, Matthijs 109—111
- Josef II. von Österreich 21
- Joyce, James 207
- Kafka, Franz 15, 208
- Kaim-Klock, Lore 172
- Kalow, Gert 76
- Karl August von Sachsen-
Weimar—Eisenach 43, 119
- Karl Theodor von der Pfalz
21
- Kant, Immanuel 31, 32, 34, 67,
116, 132, 181, 182
- Keats, John 89, 100
- Keller, Gottfried 73
- Kesting, Marianne 197
- Kestner, Charlotte 208
- Kindermann, Heinz 143
- Klaar, Alfred 57
- Kleinberg, Alfred 150
- Kleist, Ewald Christian von
147
- Kleist, Heinrich von 10, 161,
167, 206
- Klopstock, Friedrich Gottlieb
41, 82, 97, 106, 117, 132,
146, 148, 159
- Klotz, Volker 194
- Kluckhohn, Paul 9, 17
- Kluge, Friedrich 18, 19
- Koberstein, August 74
- Koch, Hans 146, 147, 149, 159
- Kolakowski, Leszek 144
- Koopmann, Helmut 113
- Korff, Hermann August 9,
108, 137, 138
- Körner, Christian Gottfried
15, 28—30, 35, 77
- Kotzebue, August von 13, 85
- Kraus, Karl 220
- Krauss, Werner 160—162, 169,
174
- Kuckhoff, Adam 174
- Kuhn, Dorothea 125
- Kurella, Alfred 175
- Lämmert, Eberhard 14
- Lange, Gerhard 216
- Langhans, Carl Gotthard 43
- Laube, Heinrich 63, 69
- Lavater, Johann Caspar 85
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 91
- Lenau, Nikolaus 60
- Lenin, Wladimir Iljitsch 142,
144
- Lessing, Gotthold Ephraim 20,
21, 50, 51, 59, 63, 65, 75, 90,
94, 104, 106, 116, 117, 124,
132, 146, 147—149, 155, 156,
159, 160, 163, 167, 170, 181
bis 183, 200, 202—206, 219
- Lessing, Karl Gotthelf 20
- Levin, Harry 104
- Lewes, George Henry 88
- Lichtenberger, Henri 84
- Livius 23
- Lohner, Edgar 53
- Longinus 30
- Lovejoy, Arthur O. 98
- Luck, Georg 80, 103, 104, 106
- Ludz, Peter 150, 151, 153
- Lukács, Georg 144, 146, 148
bis 156, 158, 159, 161, 162,
164, 170, 173, 185, 195
- Luther, Martin 61

- Macpherson, James 97
 Mähl, Hans Joachim 118
 Makart, Hans 9
 Mallarmé, Stéphane 110
 Malone, David H. 96
 Malsch, Wilfried 5, 108, 113
 Mann, Heinrich 185
 Mann, Thomas 5, 15, 104, 185,
 200–226
 Manzoni, Alessandro 45
 Marx, Karl 66, 67, 141–146,
 150, 151, 153, 155, 158, 159,
 170, 171, 175–199
 Mason, Eudo C. 90
 Matthisson, Friedrich 32
 Mayer, Hans 146, 153, 161 bis
 164, 166, 173, 174, 178, 182,
 183, 189
 Mehring, Franz 5, 64, 75, 141,
 144–150, 158, 164
 Menzel, Wolfgang 56
 Mercier, Louis-Sébastien 97
 Merck, Johann Heinrich 220,
 221
 Metternich, Klemens Wenzel
 Lothar von 68
 Michaelis, Adolf 112
 Millar, John H. 95
 Mille, Cecil B. de 211
 Miller, Norbert 134
 Milton, John 86
 Minder, Robert 76
 Minor, Jakob 134
 Mittenzwei, Johannes 164
 Mitzka, Walther 18
 Molière, Jean-Baptiste 7, 83,
 191, 192
 Mörike, Eduard 205
 Moritz, Karl Philipp 112, 117,
 124, 132
 Moser, Friedrich Karl 20
 Moser, Moses 58
 Müller, Adam H. 120
 Müller, Friedrich von 113
 Müller, Gerd 178
 Müller, Joachim 160–164, 174
 Muschg, Walter 14, 71
 Napoleon I. 175, 212
 Nerval, Gérard de 82
 Nestroy, Johann 7
 Neuhofer, G. A. 16
 Newton, Isaac 224
 Nicolovius, Alfred 55
 Niebuhr, Barthold Georg 60
 Nietzsche, Friedrich 73, 91,
 184, 185, 200, 201, 207
 Nodier, Charles 82
 Nohl, Herman 137, 138
 Novalis 10, 87, 88, 90, 93, 115,
 118, 131, 132, 200, 201
 Oehlenschläger, Adam 97
 Olshausen, Waldemar von 75
 O'Neill, Eugene 96
 Opitz, Martin 94
 Ortega y Gasset, José 107
 Osmond, Thomas S. 95
 Pange, Jean de 81
 Percy, Thomas 97
 Perikles 124, 125, 127
 Perry, Thomas S. 94
 Petersen, Julius 75
 Peyre, Henri 94
 Phidias 139, 140
 Plotin 112
 Pöllitz, Karlheinz Ludwig 21,
 22, 51
 Pope, Alexander 94
 Pörnbacher, Karl 69
 Priest, George M. 90
 Pustkuchen, Johann Friedrich
 55
 Quiller-Couch, Arthur 80, 100,
 101

- Raabe, Wilhelm 68, 69, 73
 Rabener, Gottlieb Wilhelm 20
 Racine, Jean 7, 19, 83, 84
 Raffael 26, 127
 Ranke, Leopold von 62, 64
 Rasch, Wolfdietrich 77, 116
 Rehm, Walther 108, 137
 Reimann, Paul 142, 146, 151,
 162–164
 Reinhard, Karl Friedrich 119,
 134
 Rembrandt, Harmensz van
 Rijn 203
 Riemer, Friedrich Wilhelm
 208, 209, 226
 Rilla, Paul 50, 75, 160
 Robertson, John George 90
 Rosenkranz, Karl 65, 66
 Roshnowski, Stanislaw 173,
 174
 Rothert, H.-J. 119
 Rousseau, Jean-Jacques 97
- Sainte-Beuve, Charles-
 Augustin de 104
 Saint-Pierre, Jacques-Henri-
 Bernardin de 97
 Saintsbury, George Edward
 Bateman 80, 95–99
 Samuel, Richard 118
 Santayana, George 91–93, 99
 Sauer, Johann Gottfried 16
 Schaginjan, Marietta 164
 Scherer, Wilhelm 64, 74, 147
 Schirmer, Walter F. 85
 Schlechta, Karl 73
 Schlegel, August Wilhelm 10,
 28, 48, 52–54, 81, 83, 87,
 106, 115, 130, 134
 Schlegel, Friedrich 10, 15, 47,
 48, 54, 60, 77, 83, 87, 106,
 115–120, 130, 131, 133, 134,
 136
- Schlegel, Johann Elias 20, 21,
 50
 Schleiermacher, Friedrich
 Ernst Daniel 60, 119
 Schlosser, Julius 102
 Schlösser, Rudolf 126
 Schmidt, Erich 64, 147
 Schmidt, Julian 65
 Schneider, Hermann 17
 Scholz, Gerhard 171
 Schopenhauer, Adele 208
 Schrimpf, Hans Joachim
 110–112, 114
 Schubart, Christian Friedrich
 19
 Schubarth, Karl Ernst 55
 Schultz, Franz 17
 Schulz, Gerhard 118
 Schulz, Hans 18
 Schulz, Max F. 86
 Schwabe, Johann Joachim 46
 Scott, Walter 87
 Sengle, Friedrich 10, 15, 17
 Servius, Tullius 18
 Seuffert, Bernhard 112, 118,
 119, 126, 127
 Shakespeare, William 7, 44,
 46, 127, 178, 182, 187, 190,
 191, 196, 219
 Shaw, George Bernard 178
 Shelley, Percy Bysshe 87
 Sickler, F. K. L. 46
 Simons, Elisabeth 164
 Sinclair, Upton Beall 119
 Sokel, Walter H. 5, 176, 194
 Sophokles 20, 23, 38, 103, 195
 Southey, Robert 86
 Staël, Germaine de 54, 81–83,
 87, 93
 Staiger, Emil 108–110, 122,
 132, 133, 136, 138
 Stalin, Josef 153
 Stein, Charlotte von 214
 Stein, Gertrude 104

- Stein, Karl vom und zum 60
 Stiehl 68
 Stifter, Adalbert 206
 Stockley, Violet A. 85
 Stokoe, Frank W. 86, 87
 Stolberg, Christian 40, 120
 Stolberg, Friedrich Leopold 29,
 40, 120
 Stolpe, Heinz 172
 Storm, Theodor 206
 Streisand, Joachim 169
 Strich, Fritz 14, 15, 17, 83, 108,
 136
 Sulzer, Johann George 16, 21,
 22, 31
 Suphan, Bernhard 23, 101, 119
 Süven, Johann Wilhelm 38
 Swift, Jonathan 182

 Tasso, Torquato 19, 127, 128
 Taylor, Bayard 87, 90
 Thalheim, Hans-Günther 146,
 162, 172, 173, 175
 Thomas, Calvin 90
 Tieck, Ludwig 82, 83, 87
 Tieghem, Paul Van 80, 96—99
 Tolstoi, Lew Nikolajewitsch
 206
 Torberg, Friedrich 211
 Trevelyan, Humphry 113
 Trotzki, Lew Dawydowitsch
 146
 Trunz, Erich 50

 Unger, Rudolf 9, 137

 Varnhagen von Ense, Karl
 August 55
 Varnhagen von Ense, Rahel
 60
 Vaughan, Charles E. 95
 Vergil 23
 Vilmar, August Friedrich
 Christian 65
 Vischer, Friedrich Theodor 65

 Voltaire 181, 182, 187, 195
 Voss, Johann Heinrich 29
 Vulpius, Christiane 28

 Wachsmuth, Andreas 168
 Wagner, Peter 178
 Wagner, Siegfried 169
 Wahle, Julius 125
 Wahr, Frederick B. 88
 Walzel, Oskar 48, 137
 Wasserman, Earl R. 84, 94
 Wedekind, Eduard 19
 Weerth, Georg 146, 148
 Weischedel, Wilhelm 31
 Wellek, René 17, 55, 65, 84,
 88, 89, 94, 99, 100
 Werner, Zacharias 82, 106
 Wertheim, Ursula 169, 172,
 174
 Wieland, Christoph Martin
 10, 20, 40, 42, 53, 85, 94,
 117, 118, 132, 159, 161, 167
 Wienbarg, Ludolf 66
 Wiese, Benno von 110, 113
 Wilhelm I. von Preußen 67
 Wilkinson, Elizabeth M. 89
 Willoughby, Leonard Ashley
 89
 Winckelmann, Johann
 Joachim 20, 30, 32, 33, 37,
 44, 45, 92, 111, 112, 117,
 119, 120, 124, 132, 139, 159,
 200—202
 Windfuhr, Manfred 9, 17, 52
 Wölfflin, Heinrich 137
 Wordsworth, William 86, 89,
 98

 Young, Edward 97

 Zelter, Carl Friedrich 47, 55,
 119, 120, 127, 134, 215, 216
 Ziegler, Klaus 113
 Zola, Emile 206









