

# Literatur und praktische Vernunft

---

Herausgegeben von  
Frieder von Ammon, Cornelia Rémi  
und Gideon Stiening

  
DE GRUYTER

Jörg Robert

## »Die Kunst, o Mensch, hast du allein«

Kunstreligion und Autonomie in Schillers Gedicht *Die Künstler*<sup>1</sup>

### 1 Die Bestimmung des Menschen

Im Winter 1788/89 verfasst Schiller ein philosophisches Gedicht mit dem Titel *Die Künstler*, das zuerst in Christoph Martin Wielands *Der Teutsche Merkur* (März 1789) erscheint.<sup>2</sup> Mit 481 Versen (in der Fassung letzter Hand) ist es Schil-

---

<sup>1</sup> Die folgenden Thesen sind dem Jubilar in mehrfacher Hinsicht verpflichtet: Der Verf. erinnert sich gerne an einen Vortrag über Schillers Gedicht *Die Künstler*, den Friedrich Vollhardt im Rahmen einer von ihm selbst, Frank Büttner und Arne Zerbst durchgeführten Münchner Akademie-Tagung zum Thema »Mythos und Mythologie. Von Vico bis zum frühen Schelling« (17.–19. Juli 2013) hielt. Zugleich ist an eine Reihe instruktiver Synthesen zu Problemen des Kunstsystems aus der Feder des Jubilars zu erinnern: Friedrich Vollhardt: [Art.] Autonomie. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/New York 1997, S. 173–176; ders.: Selbstreferenz im Literatursystem: Rhetorik, Poetik, Ästhetik. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): Literaturwissenschaft. München 1995, S. 249–272. Immer wieder hat Friedrich Vollhardt dabei auf die Dringlichkeit einer integralen Darstellung des Autonomieproblems hingewiesen: »Ob sich die semiologischen Erklärungsansätze mit literatur- und funktionsgeschichtlichen Studien verbinden lassen, hätte eine umfassende Darstellung zu zeigen, die noch aussteht« (Vollhardt: Autonomie [s. o.], S. 176). Das Autonomieproblem war weiterhin ein Fluchtpunkt der gemeinsamen Arbeit an Lessing und seinem *Laokoon*, an die sich der Verf. dankbar erinnert: Jörg Robert/Friedrich Vollhardt (Hg.): Unordentliche Collectanea. Lessings *Laokoon* zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung. Berlin/Boston 2013. In diesem Zusammenhang ist Friedrich Vollhardts Neuedition des *Laokoon* zu nennen, die derzeit die verlässlichste, gründlich revidierte Textgrundlage bietet. Inzwischen liegt auch seine magistrale Darstellung im Rahmen der Reihe »C. H. Beck Wissen« vor: Friedrich Vollhardt: Gotthold Ephraim Lessing. München 2016.

<sup>2</sup> Dieser Beitrag schließt an Überlegungen meiner Habilitationsschrift an: Jörg Robert: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. Berlin/Boston 2011, S. 223–292; auch Jürgen Brokoff: Die Künstler (1789). In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2011, S. 265–267; Alessandro Costazza: »Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt | Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein, | Das malerische Tal – auf einmal zeigt«. Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht *Die Künstler*. In: Peter-André Alt u. a. (Hg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Würzburg 2002, S. 239–263; Hans-Dietrich Dahnke: Schönheit und Wahrheit. Zum Thema Kunst und Wissenschaft in Schillers Konzeptionsbildung am Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. In: Manfred Beyer/

lers längstes Gedicht überhaupt.<sup>3</sup> In der Tradition des Lehrgedichts oder Sachepos<sup>4</sup> reflektieren *Die Künstler* das Verhältnis zwischen Poesie (allgemeiner: Kunst) und Wissen in einer geschichtsphilosophischen Perspektive. Der Text steht in einem Reflexionszusammenhang mit jenen universalhistorischen Schriften, die auf den methodischen Spuren August Ludwig Schlözers, Johann Christoph Gatterers und Herders die Geschichte des Zivilisationsprozesses nachvollziehen.<sup>5</sup> Neben der Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (26./27. Mai 1789) sind dies die Aufsätze *Etwas über die erste Menschengesellschaft* (geschrieben 1789, erschienen 1790), *Die*

---

Helmut Brandt (Hg.): *Ansichten der deutschen Klassik*. Berlin/Weimar 1981, S. 85–116; Gisela Horn: Schillers Gedicht *Die Künstler*. Entwurf zwischen »ökonomischer Schriftstellerei« und menschheitlicher Poesie. In: Helmut Brandt (Hg.): *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*. Berlin 1987, S. 382–392; Barthold Pelzer: Schillers *Die Künstler*. Ein Gedicht im Spannungsfeld unterschiedlicher Erkenntnismodi. Kunst – Geschichte – Wissenschaft. In: Eberhard Knobloch (Hg.): *Wissenschaft, Technik, Kunst. Interpretationen, Strukturen, Wechselwirkungen*. Wiesbaden 1997, S. 165–181; David V. Pugh: *Die Künstler: Schiller's philosophical programme*. In: *Oxford German Studies* 18/19 (1989/90), S. 13–22; Wolf-dietrich Rasch: *Die Künstler. Prolegomena zur Interpretation des Schillerschen Gedichtes*. In: *Der Deutschunterricht* 4:5 (1952), S. 59–75.

3 Ich zitiere den Text nach der Ausgabe: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. 5 Bde. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt/Albert Meier/Wolfgang Riedel. München 2004 (im Folgenden: SW; die römische Ziffer steht für den Band), hier SW I, S. 173–187.

4 Das Lehrgedicht gehört von jeher (im Grunde seit Aristoteles' Verdikt) zu den Stiefkindern der Forschung. Vgl. den Kurzabriss bei Wilhelm Kühlmann: [Art.] *Lehrdichtung*. In: Harald Fricke (Hg.): *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin/New York, S. 393–397; zur metaphysisch-naturrechtlichen Lehrdichtung vgl. Friedrich Vollhardt: *Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moraldidaktischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2001, S. 260–298 (v.a. zur Pope-Rezeption); Leif Ludwig Albertsen: *Das Lehrgedicht. Eine Geschichte der antikisierenden Sachepik in der neueren deutschen Literatur mit einem unbekanntem Gedicht Albrecht von Hallers*. Aarhus 1967; L. L. A.: *Lehrdichtung*. In: Ulfert Ricklefs (Hg.): *Das Fischer Lexikon: Literatur*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1996, S. 937–960; Christoph Siegrist: *Lehrdichtung*. In: Ralph-Rainer Wuthenow (Hg.): *Zwischen Absolutismus und Aufklärung. Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang 1740–1786*. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 219–233; vgl. meine Überlegungen zum Forschungsstand in Jörg Robert: *Martin Opitz: Vesuvius*. In: Roland Borgards u. a. (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 301–305.

5 Der Historiograph Schiller gehört zu den jüngsten »Entdeckungen« der Schiller-Forschung. Vgl. Otto Dann/Norbert Oellers/Ernst Osterkamp (Hg.): *Schiller als Historiker*. Stuttgart/Weimar 1995; Peter-André Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. 2 Bde. München 2000, hier Bd. 1, S. 587–675; Michael Hofmann/Jörn Rüsen/Mirjam Springer (Hg.): *Schiller und die Geschichte*. München 2006; Holger Bösmann: *Schiller als Historiker*. In: Jörg Robert (Hg.): *Würzburger Schiller-Vorträge 2005*. Würzburg 2007, S. 47–71.

*Sendung Moses* (1790) und das Projekt der *Allgemeinen Sammlung historischer Memoires*, deren *Vorbericht* auf den 25. Oktober 1789 datiert ist. Mit den großen universalhistorischen Abhandlungen bilden sie eine historisch-werkchronologisch dichte Konstellation, deren geschichtsphilosophische und -theologische Voraussetzungen am intensivsten in den *Künstlern* reflektiert werden.

*Die Künstler* bezeichnen einen doppelten Wendepunkt in Schillers Werk: Zusammen mit den *Göttern Griechenlands*, die Anfang 1788 entstanden und wenig später im Märzheft des *Teutschen Merkur* gedruckt worden waren,<sup>6</sup> bezeugen sie eine Wendung zum Klassischen und zur Klassizität die sich vor allem dem Einfluss des Weimarer Mentors Christoph Martin Wieland verdankt. Auf der anderen Seite erarbeitet das ausgreifende philosophisch-poetologische »Gedichtgedicht«<sup>7</sup> ein Gesamtrepertoire jener Themen, um die Schillers Ästhetik nach der intensiven Auseinandersetzung mit der Kant'schen Ästhetik gravitieren wird. Die ersten »[z]ehen Bogen« der *Ästhetischen Briefe* zehrten noch von den »reichhaltigsten Ideen aus den Künstlern«<sup>8</sup>. Dass Kant schon in den *Künstlern* in erheblichem Maße präsent ist, wird noch auszuführen sein. Neben der ästhetisch-stilistischen Wende zu »Classicität« und »Correctität«<sup>9</sup> (im Zeichen Wielands), zum Projekt des Weimarer Neoklassizismus also, formulieren *Die Künstler* zum ersten Mal jene Idee einer »ästhetischen Erziehung« des Menschen.

---

6 Aus der Fülle der Literatur seien genannt: Joachim Bernauer: »Schöne Welt, wo bist du?« Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller. Berlin 1995, S. 105–130; Klaus Berghahn: Schillers mythologische Symbolik. Erläutert am Beispiel der *Götter Griechenlands*. In: *Weimarer Beiträge* 31 (1985), S. 1803–1822; Heinz Gockel: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*. Frankfurt a. M. 1981, S. 85–200; Helmut Koopmann: *Poetischer Rückruf: Die Götter Griechenlands*. In: Norbert Oellers (Hg.): *Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart 1996, S. 64–83; Peter-André Alt: *Natur, Zivilisation und Narratio. Zur triadischen Strukturierung von Schillers Geschichtskonzept*. In: *Zeitschrift für Germanistik* N. F. 18 (2008), S. 530–545; Jörg Robert: *Fetisch und vergötterte Natur. Schillers Gedicht Die Götter Griechenlands zwischen Landschaftsästhetik, Religionskritik und »Neuer Mythologie«*. In: *Aufklärung* 25 (2013), S. 183–217.

7 Sandra Pott: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin/New York 2004.

8 Brief an Christian Gottfried Körner, 10. Dezember 1793, zitiert nach: Friedrich Schiller: *Werke*. Nationalausgabe. Begr. von Julius Petersen. Hg. im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums in Weimar und der deutschen Akademie. Weimar 1943ff. (im Folgenden: NA; die römische Ziffer steht für den Band); hier: NA XXVI, S. 336.

9 Schiller erwähnte eine »Horazische Correctität, welche Wielanden ganz betroffen hat« (NA XXV [Anm. 8], S. 29; zu den *Göttern Griechenlands*). Zu dieser Wende vgl. Jörg Robert: *Klassizität in der Modernität. Schillers Antike(n) und der Beginn der Klassik*. In: Cordula Burtcher/Markus Hien (Hg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg 2011, S. 165–180.

Damit stößt Schiller aber auch auf die Aporien des Modells. Sie betreffen Funktion und Status der Kunst zwischen Universalität und Historizität, Autonomie und Heteronomie.<sup>10</sup> Ich bezeichne diesen Problemkreis, der um Heteronomie und Autonomie der Kunst zentriert ist, im Folgenden als das Medium-Telos-Dilemma.

Das Gedicht handelt von der zivilisatorischen Wirkung und pädagogischen Funktion der Kunst bzw. der Künstler in der Kulturgeschichte des Menschen; in einer universalhistorischen *tour d'horizon* wird diese (Vor-)Geschichte des modernen Menschen von der Vertreibung aus dem Paradies bis zur unmittelbaren Gegenwart des Jahres 1788/89 verfolgt. Der Text setzt folgendermaßen ein:

Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige  
Stehst du an des Jahrhunderts Neige,  
In edler stolzer Männlichkeit,  
Mit aufgeschloßnem Sinn, mit Geistesfülle.  
Voll milden Ernsts, in tatenreicher Stille,  
Der reifste Sohn der Zeit,  
Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze,  
Durch Sanftmut groß, und reich durch Schätze,  
Die lange Zeit dein Busen dir verschwieg,  
Herr der Natur, die deine Fesseln liebet,  
Die deine Kraft in tausend Kämpfen übet  
Und prangend unter dir aus der Verwilderung stieg!

SW I (Anm. 3), S. 173 (v. 1–12)

Die mehrfache Ankündigung des »kommenden Jahrhunderts« zeigt den historischen Ort des Textes: *Die Künstler* sind ein geschichtsphilosophisches *carmen saeculare*, ein Jahrhundertgedicht in der Tradition des Horaz.<sup>11</sup> Die Jahrhundertwende 1800 (bzw. 1801) wird dabei eschatologisch als Wendepunkt und Erfül-

<sup>10</sup> Im Hinblick auf die *Künstler* vgl. David Pugh: Aesthetic und Moral Autonomy in Schiller's *Gedankenlyrik*. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tübingen 1990, S. 314–325. Zur Autonomie allgemein vgl. Vollhardt: *Autonomie* (Anm. 1); Antje Büssgen: *Glaubensverlust und Kunstautonomie. Über die ästhetische Erziehung des Menschen bei Friedrich Schiller und Gottfried Benn*. Heidelberg 2006; Cord-Friedrich Berghahn: *Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck*. Heidelberg 2012.

<sup>11</sup> Vgl. August Sauer (Hg.): *Die deutschen Säculardichtungen an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*. Berlin 1901; Auf Sauer stützt sich Hans-Jürgen Malles: *Jahrhundertwende und Epochenbruch in der deutschen Lyrik um 1800*. Frankfurt a. M. 1993; Arndt Brendecke: *Die Jahrhundertwenden. Eine Geschichte ihrer Wahrnehmung und Wirkung*. München 1999.

lungsmoment verstanden. Die Aufklärung, so der Tenor, ist angebrochen. Performanz und Sprecherrolle sind bewusst inszeniert. *Die Künstler* sind eine Art versifizierte Abschluss- oder Abiturrede:<sup>12</sup> Die Menschheit hat die »Matura« erreicht (»reifste Sohn der Zeit«); nun ruft einer der Absolventen der Akademie (wir denken an die Hohe Karlsschule) zum Dank an die Lehrer, d. h. die Künstler, auf.

Der Text wird von zwei Debatten der 1770er und 1780er Jahre geprägt: Einerseits setzt er die Diskussion um den Aufklärungsbegriff voraus, deren zentrales Dokument Kants Aufsatz *Was ist Aufklärung* (1784) in der *Berlinischen Monatsschrift* darstellt.<sup>13</sup> Die Aufklärungsfrage ist mit einer Kontroverse um die »Bestimmung des Menschen« verflochten, die von Johann Joachim Spaldings Erfolgsschrift *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* (1748) ausgeht.<sup>14</sup> Unser Text steht dabei vor allem im Bann Herders und seiner *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* (vier Teile, erschienen 1784–1791);<sup>15</sup> Herders Thesen zur Stellung des Menschen im Kosmos werden in den *Künstlern* nicht nur reflektiert, sondern absatzweise versifiziert.<sup>16</sup> Neben der Jenaer Antrittsvorlesung und der universalhistorischen Studie *Etwas über die erste Menschengesellschaft* (1789) sind *Die Künstler* Schillers primärer Beitrag einerseits zur Genealogie der Aufklärung, andererseits zur Frage der Autonomie bzw. Heteronomie der Kunst. Beide Probleme sind eng korreliert und nicht ablösbar von dem Diskurs über die Humanität, die Grenzen des Menschen, seine Bestim-

<sup>12</sup> Vgl. Robert: *Vor der Klassik* (Anm. 2), S. 270–275.

<sup>13</sup> Vgl. die Zusammenstellung der Dokumente in Ehrhard Bahr (Hg.): *Was ist Aufklärung?* Kant, Erhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wieland. Stuttgart 1980.

<sup>14</sup> Laura Anna Macor: *Die Bestimmung des Menschen (1748–1800). Eine Begriffsgeschichte*. Stuttgart-Bad Cannstadt 2013. Vgl. L. A. M.: *Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung. Friedrich Schillers Weg von der Aufklärung zu Kant. Von der Verfasserin aus dem Italienischen übersetzt, auf den letzten Stand gebracht und erweitert*. Würzburg 2010 (zuerst ital. *Il giro fangoso dell'umana destinazione. Friedrich Schiller dall'illuminismo al criticismo*. Pisa 2008).

<sup>15</sup> Schon *Die Götter Griechenlandes* stehen im Bann Herders. Vgl. NA XXV (Anm. 8), S. 25: »Herders vierter Theil der Ideen soll scharf über das Christenthum hergehen; man sagt hier, daß er's zu bunt gemacht habe.« Vgl. hierzu Bernauer: »Schöne Welt, wo bist du?« (Anm. 6), S. 109.

<sup>16</sup> Z. B. Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. I. Teil, Buch 4, Abschnitt 4. In: J. G. H.: *Werke*. Hg. von Wolfgang Pross. Bd. III/1. München/Wien 2002, S. 135 (im Folgenden immer zitiert nach dieser Ausgabe): »[E]r kann die Ketten, die ihn, seiner Natur entgegen, fesseln, mit der Zeit lieben lernen und sie mit mancherlei Blumen bekränzen.«

mung und Definition.<sup>17</sup> Ich verfolge hier nur die Frage nach der Funktion der Künste im ›Dialog‹ mit den Wissenschaften.

Die Frage nach der Bestimmung des Menschen bildet das gedankliche Zentrum der *Künstler*. Schiller findet hier eine Antwort, die im diskursiven Umfeld keine Entsprechung hat. Dies fällt besonders auf, wenn man die *Künstler* mit dem wichtigsten Prätext – Herders *Ideen* – unmittelbar vergleicht. Gleich im zweiten Abschnitt von Schillers Text, am Ende der Exposition oder des Proömi-ums, heißt es:

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,  
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,  
Dein Wissen teilst du mit vorgezogenen Geistern,  
Die Kunst, o Mensch, hast du allein.  
[...]  
Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,  
Die alternde Vernunft erfand,  
Lag im Symbol des Schönen und des Großen  
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.

SW I (Anm. 3), S. 174 (v. 30–34 bzw. v. 42–45)

Die Trias Biene – Wurm – Mensch wirkt zunächst befremdlich. Schillers zoologische Exkurse verdanken sich einerseits einer frühneuzeitlichen Tradition der Emblemik, die wiederum die Tiercharakteristik des *Physiologus* aufnimmt.<sup>18</sup> Dass gerade der »Wurm« als Inbegriff einer Triebnatur in Schillers moralischer

17 Diese Frage nach der Humanität zentriert eine Reihe von Reflexionsprozessen in unterschiedlichen Disziplinen und Feldern, die es von der integralen Frage nach einer literarischen Anthropologie her zu bestimmen gilt. Vgl. meine Überlegungen in: Jörg Robert: Die Grenzen der Menschheit – Anthropologie und Mythos im Zeitalter der Aufklärung (Voltaire, Linné, Goethe). In: Jochen Achilles/Roland Borgards/Brigitte Burrichter (Hg.): Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie. Würzburg 2012, S. 105–131; J. R.: Affenangst und Allerlösung – Goethes skeptische Anthropologie. In: Frank Fürbeth/Bernd Zegowitz (Hg.): Vorausdeutungen und Rückblicke. Goethe und Goethe-Rezeption zwischen Klassik und Moderne. Heidelberg 2013, S. 1–25. Zur literarischen Anthropologie vgl. Alexander Košenina: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. Berlin 2008; Wolfgang Riedel: Literarische Anthropologie. Eine Unterscheidung. In: Wolfgang Braungart/Klaus Ridder/Friedmar Apel (Hg.): Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie. Bielefeld 2004, S. 337–366, sowie Wolfgang Riedels klassische Studie: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der *Philosophischen Briefe*. Würzburg 1985.

18 Vgl. Wilhelm Voßkamp: Emblematisches Zitat und emblematische Struktur in Schillers Gedichten. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 18 (1974), S. 388–406.

Zoologie oder zoologischer Moralistik eine prägnante Rolle spielt, ist Kennern des bürgerlichen Trauerspiels *Kabale und Liebe* oder der *Ode an die Freude* (entstanden 1784) bekannt. Wenn es dort heißt (v. 31f.): »Wollust ward dem Wurm gegeben, | Und der Cherub steht vor Gott«<sup>19</sup>, so drückt sich darin dieselbe Idee einer chain of being aus, die auch in den *Künstlern* verhandelt wird. Es geht um die Position des Menschen in der Schöpfungsordnung, in der ›Kette der Lebewesen‹, die vom niedrigsten Insekt bis zu den Engeln reicht (›vorgezogene Geister‹; »Cherub«).<sup>20</sup> Schiller findet zwei Argumente, um die Leistung und Bedeutung der Kunst für den Menschen herauszustellen: ein anthropologisch-naturalistisches und ein historisch-kulturalistisches. Das anthropologische Argument sieht den Menschen als »Kunstgeschöpf« (Herder).<sup>21</sup> Dieses Argument geht von Aristoteles aus, der in der *Poetik* sagt, der Mensch »unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt.« Er sei – wie Aristoteles prägnant sagt – ein ζῷον μιμητικώτατον:

τό τε γὰρ μιμείσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

Denn das Nachahmen ist den Menschen von Kind an in die Wiege gelegt; und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, dass er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt, aber auch dadurch, dass sich alle Menschen an Nachahmungen erfreuen.<sup>22</sup>

Nachahmung – dies die Quintessenz des viel diskutierten Passus<sup>23</sup> – ist eine »Unterart der Erkenntnis«.<sup>24</sup> Sie beruht auf einer zutiefst menschlichen Lust am Lernen – auf der Seite der Produktion wie der Rezeption.<sup>25</sup> Herder nennt den

19 SW I (Anm. 3), S. 134.

20 Vgl. die klassische Studie von Arthur O. Lovejoy: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens [1936]. Frankfurt a. M. 1993.

21 Herder: *Ideen* (Anm. 16) I,4,3, S. 126.

22 Übersetzung, von mir leicht modifiziert, nach: Aristoteles: *Poetik*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 11 (*Poetik* 1448b).

23 Arbogast Schmitt im Kommentar seiner Ausgabe: Aristoteles: *Poetik*. Übers. und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin 2008, S. 268–302; Stephen Halliwell: *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton/Oxford 2002, S. 177–206; Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin*. Eine Einführung. Darmstadt <sup>2</sup>1992, S. 19–24.

24 Schmitt: *Poetik* (Anm. 23), S. 274.

25 Vgl. Fuhrmann: *Dichtungstheorie* (Anm. 23), S. 19f.

Menschen ein »Kunstgeschöpf«, meint damit jedoch gerade nicht ›die‹ Kunst im engeren Sinne jenes Kollektivsingulars, der sich um 1800 allererst ausprägt (eines der ersten Dokumente sind *Die Künstler!*), sondern im älteren frühneuzeitlichen Sinne von ›Techniken‹/Technologien, der gerade die artes mechanicae mit einschließt. Diesem anthropologisch-naturalistischen Argument, das in jüngster Zeit die ›evolutionäre Ästhetik‹ wieder aufgenommen hat,<sup>26</sup> steht in den *Künstlern* ein historisches zur Seite. Die Kunst erfüllt ihre historische Mission in den Anfängen der Gattungsgeschichte, die analog zur Individualgeschichte konstruiert wird – gleichsam als universalhistorische Schulgeschichte. Dass anthropologisches und historisches, naturalistisches und kulturalistisches Argument sich reiben oder ausschließen, gehört zu den immanenten Widersprüchen und Ambiguitäten des Entwurfs, die hier nicht weiter verfolgt werden können.

## 2 Parodia classica – Kultur- als Heilsgeschichte

Die Rede von der Offenbarung der Kunst (v. 44) lässt die untergründigen Verbindungen zwischen Kunst- und Heilsgeschichte erkennen. Das »Symbol des Schönen und des Großen« in unserem Zitat verweist nicht nur auf die ›doppelte Ästhetik‹ des Schönen und des Erhabenen, sondern auch auf das *Symbolum Nicaenum*, das Glaubensbekenntnis. Das Symbol – im Ursprungssinn als Erkennungszeichen – des Glaubens wird durch die Bildersprache der Kunst ersetzt.<sup>27</sup> Kunst beerbt Religion als vinculum societatis und zivilisierende Kraft. Im Hinblick auf das poetische Verfahren könnte man von einer klassizistischen Kontra-

<sup>26</sup> Vgl. Michele Cometa: Die notwendige Literatur. Skizze einer Biopoetik. In: Vittoria Borsò/Sieglinde Borvitz (Hg.): Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«. Biós zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik. Bielefeld 2013, S. 171–194; Dennis Dutton: The art instinct. Beauty, pleasure and human evolution. New York u. a. 2009; Karl Eibl: Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie. Paderborn 2004; Daniel Martin Feige: Biologische Evolution und Kunst. Eine Kritik. In: Martin Huber (Hg.): Literatur und Kognition. Bestandsaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes. Paderborn 2009, S. 165–181; Winfried Menninghaus: Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin. Frankfurt a. M. 2011; Klaus Richter (Hg.): Evolutionstheorie und Geisteswissenschaften. Erfurt 2001; K. R.: Zur Herkunft des Schönen. Einige Grundzüge der evolutionären Ästhetik. In: K. R. (Hg.): Evolutionstheorie und Geisteswissenschaften. Erfurt 2001, S. 89–107; Gottfried Willems: Literaturwissenschaft und Evolutionstheorie. In: ebd., S. 191–215.

<sup>27</sup> Zur Funktion der Bildersprache in *Die Künstler* vgl. Peter-André Alt: Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie. Tübingen 1995, S. 611ff.; Robert: Vor der Klassik (Anm. 2), S. 232–240.

faktur bzw. einer interpretatio classica heilsgeschichtlicher Narrationen, Motive und Figuren sprechen. Diese neoklassizistische Resemantisierung christlich-biblicher Bestände erfasst nahezu alle markanten Wendepunkte und Schlüsselfiguren (Paradies und Vertreibung vs. Eschatologie/Erlösung, Himmelfahrt [Christi], die Sendung der Apostel, Offenbarung, Symbol, Typologie, alter vs. neuer Bund, überhaupt christliche Ikonographien).<sup>28</sup> Der auffälligste Unterschied ist die Funktion Christi: Der Mittler wird durch die Mittlerin ersetzt. Diese – Venus – begegnet dabei in einer doppelten Erscheinungsform: als sinnliche (»Cypria«) und als intelligible (»Urania«). Dies nimmt den Mythos der beiden Aphroditen und damit das Liebesmodell des Platonischen *Symposion* auf, verleiht dieser doppelten Aphrodite aber auch marianische Züge. In jedem Fall ist es das Weibliche, das den Menschen – zivilisationsgeschichtlich – hinanzieht.

Schillers Palimpsesttechnik lässt sich gut mit frühneuzeitlichen Imitatio-Verfahren wie dem der parodia/Kontrafaktur vergleichen – nur, dass deren Richtung umgekehrt wird.<sup>29</sup> Aus der parodia christiana wird die parodia classica.<sup>30</sup> So evident das Verfahren ist, so ambivalent ist seine Tendenz. Dass die parodia classica als intertextuelle Schreiboperation säkularisierend wirkt, sofern hier der geistliche in einen weltlichen Sinn konvertiert wird, ist unabweisbar.<sup>31</sup> Doch mit welcher Intention, unter welchen Vorzeichen? Wie verhalten

<sup>28</sup> Gerhard Friedl hat in einer Studie auf Schillers Prägung durch die höfische Kunst und Kultur hingewiesen (Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie. Die Mythologie in der vorklassischen und klassischen Lyrik Schillers. Würzburg 1987). Dieser Spur wäre unbedingt weiter zu folgen. Die poetische Bildlichkeit gründet genealogisch in den Bilderwelten der spätbarocken Malerei, wie sie Schiller von der Hohen Karlsschule kannte. *Die Künstler* sind in diesem Sinne ›malende Dichtung‹.

<sup>29</sup> Zum frühneuzeitlichen Parodia-Begriff vgl. Jörg Robert: Nachschrift und Gegengesang. Parodie und parodia in der Poetik der Frühen Neuzeit. In: Reinhold F. Gleis/Robert Seidel (Hg.): ›Parodia‹ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit. Tübingen 2006, S. 47–66.

<sup>30</sup> M. H. Müller: ›Parodia Christiana‹. Studien zu Jacob Baldes Odendichtung. Zürich 1964, S. 84–122.

<sup>31</sup> Schillers *Künstler* bestätigen damit Karl Löwths These von der Entstehung der Geschichtsphilosophie aus der Heilsgeschichte. »Daß das christliche *saeculum* weltlich wurde«, so Löwith, »rückt die Geschichte in ein paradoxes Licht: sie ist christlich von Herkunft und antichristlich im Ergebnis« (Karl Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie. Stuttgart 2004, S. 216f.). Wenn man Säkularisierung als einen »geschichtsphilosophische(n) Prozeßbegriff moderner Entchristlichung in vielfältigen Perspektivmöglichkeiten« versteht, so deutet dies die vielfältigen Überlagerungs- und Mischungsverhältnisse zumindest an. Werner Conze: Vorsatz zum Art. Säkularisation, Säkularisierung. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Kosellek (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart 1984. Bd. 5,



sich manifeste (philosophische) und latente (religiöse) Erzählung und Schicht zueinander? Soll religiöses Wissen durch klassisch-paganen ersetzt und ›durchgestrichen‹ werden (= Substitution, Agon) oder soll die biblisch-christliche Tradition der Geschichtsphilosophie narrative Plausibilität verleihen (= Affirmation, Emphase)? In jedem Fall bezeugt das Gedicht eine intensive Auseinandersetzung mit der christlichen Religion einerseits, mit metaphysischen ›letzten‹ Dingen andererseits, die Schillers Werk in den achtziger Jahren bestimmt.<sup>32</sup> Für die Abrechnung mit der christlichen Religion sei noch einmal an *Die Götter Griechenlandes*, das Gedicht *Resignation*,<sup>33</sup> für deren konfessionelle Dimension an den *Geisterseher* oder den *Don Karlos* erinnert. In dieses Tableau einer Abrechnung oder besser: Abarbeitung des Religiösen fügen sich auch *Die Künstler* ein. Ich deute deren Palimpsesttechnik, ihr parodia-Prinzip, als ein intertextuelles Ab- und Durcharbeiten religiösen Wissens mit dem Ziel der kompensierenden Übertragung. Kunst und Künstler müssen jene ohnehin nur noch historische Erlösungshoffnung garantieren, die der Religion nicht mehr zugetraut wird. *Die Künstler* dokumentieren eine Wende zur Ästhetik, in deren Verlauf Kunst zum Surrogat des Religiösen unter der Bedingung skeptisch hingenommener Endlichkeit wird.<sup>34</sup> Im Fall der *Künstler* zeigt sich diese Ersetzungs- und Kompensationsbewegung besonders deutlich. Die ›alten‹ Figuren und Inhalte werden im

S. 790. Die Debatte um den Begriff der Säkularisierung hat gerade zuletzt wieder deutlich an Fahrt aufgenommen. Ausgangspunkt war Charles Taylor: Ein säkulares Zeitalter. Frankfurt a. M. 2009 (A Secular Age. Cambridge 2007). Vgl. auch Detlef Pollack: Säkularisierung – ein moderner Mythos? Studien zum religiösen Wandel in Deutschland. Tübingen 2003; D. P./Karl Gabriel/Christel Gärtner (Hg.): Umstrittene Säkularisierung. Soziologische und historische Analysen zur Differenzierung von Religion und Politik. Berlin 2012. Historischer Überblick bei Giacomo Marramao: Säkularisierung. In: Karlfried Gründer/Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8. Basel/Stuttgart 1992, Sp. 1133–1161. Für die Frühe Neuzeit vgl. Friedrich Vollhardt: ›Verweltlichung‹ der Wissenschaft(en)? Zur fehlenden Negativbilanz in der apologetischen Literatur der Frühen Neuzeit. In: Lutz Danneberg u. a. (Hg.): Säkularisierung in den Wissenschaften seit der Frühen Neuzeit. Bd. 2: Zwischen christlicher Apologetik und methodologischem Atheismus. Wissenschaftsprozesse im Zeitraum von 1500 bis 1800. Berlin/New York 2002, S. 67–93; für die Vormoderne: Susanne Köbele/Bruno Quast (Hg.): Literarische Säkularisierung im Mittelalter. Berlin/Boston 2014 (mit exzellenter Einleitung der Hg. S. 9–20).

<sup>32</sup> Zum Thema Schiller und die Religion vgl. Cordula Burtscher: Glaube und Furcht. Religion und Religionskritik bei Schiller. Würzburg 2014; Matthias Schulze-Büntje: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. Frankfurt a. M. u. a. 1993; Manfred Misch: Schiller und die Religion. In: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart 1998, S. 198–215.

<sup>33</sup> Wolfgang Riedel: Abschied von der Ewigkeit [Resignation]. In: Norbert Oellers (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Stuttgart 1996, S. 51–63.

<sup>34</sup> Vgl. Robert: Vor der Klassik (Anm. 2), S. 201–206.

Verfahren der parodia classica zugleich bewahrt und überschrieben. Wo die institutionelle Vermittlung des Heils fragwürdig geworden ist (siehe den Jesuitenorden im *Geisterseher* oder im universalhistorischen Essay über das *Jesuitenregiment in Paraguay*), tritt die Kunst bzw. treten Künstler an deren Stelle. Diese Parodie- und Palimpsesttechnik stellt eine eigene Variante von ›Kunstreligion‹ um 1800 dar. Sie unterscheidet sich namentlich vom Synkretismus Hölderlins, der in der Elegie *Brod und Wein* Überschneidungen zwischen Dionysos und Christus auslotet und in der Anrede »Der Syrer, des höchsten Sohn« synthetisiert.<sup>35</sup> Schiller synthetisiert nicht, sondern parodiert.

Die Geschichte des Menschen beginnt in den *Künstlern* mit der Vertreibung aus dem Paradies, mit dem Sturz aus der Vaterwelt in die Mutterwelt der Kunst.

Als der Erschaffende von seinem Angesichte  
Den Menschen in die Sterblichkeit verwies  
Und eine späte Wiederkehr zum Lichte  
Auf schwerem Sinnepfad ihn finden hieß,  
Als alle Himmlischen ihr Antlitz von ihm wandten,  
Schloß sie, die Menschliche, allein  
Mit dem verlassenen Verbannten  
Großmütig in die Sterblichkeit sich ein.

SW I (Anm. 3), S. 175 (v. 66–72)

Das Narrativ vom Sündenfall wird zitiert, ohne dass Gründe für die Vertreibung aus dem Paradies genannt würden. Der Akt der Verbannung ist ein absolutes, ›schlechthiniges‹ Faktum, das hier nur interessiert, weil es eine menschengeschichtliche Such- und Rückkehrbewegung, eine metaphysische Queste nach dem Licht, initiiert. Damit greift Schiller ein kontroverses Thema der Zeit auf. Ausgangspunkt war Kants Aufsatz *Muthmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* (1786), der die mosaische Erzählung radikal umdeutete, und zwar zu einer »Geschichte der ersten Entwicklung der Freiheit aus ihrer ursprünglichen Anlage in der Natur des Menschen«.<sup>36</sup> Der Sündenfall sei in Wahrheit ein Glücksfall, felix culpa.<sup>37</sup> Er bedeute nichts weniger als den

<sup>35</sup> Vergleichbar ist dagegen das Verfahren, das Hölderlin in der späten Hymne *Germanien* anwendet: Hier appelliert die Berufung der Jungfrau Germania durch den Adler des Zeus ganz offen an die Ikonographie der Verkündigungsszene. Nicht Synthese und Synkretismus, sondern parodia classica (in diesem Fall mit patriotischer Allegorie).

<sup>36</sup> Immanuel Kant: *Mutmasslicher Anfang der Menschengeschichte*. In: I. K.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983. Bd. 9: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, S. 85–102, hier S. 85. Innerhalb der Kant-For-

Übergang aus der Rohigkeit eines bloß tierischen Geschöpfes in die Menschheit, aus dem Gängelwagen des Instinkts zur Leitung der Vernunft, mit einem Wort: aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit [...].<sup>38</sup>

Dieser Ausgang aus dem Paradies entspricht damit dem Ausgang aus der Platonischen Höhle, auf den Kants einleitende Definition im Essay *Was ist Aufklärung* (1784) anspielt:<sup>39</sup> Höhle und Paradies sind gattungsgeschichtlich analoge Ursprungsorte, sofern beide den »Sinnenschlaf« des Menschen symbolisieren. In Höhle und Paradies ist der Mensch ohne Reflexion, mit anderen Worten: Tier.<sup>40</sup> An dieser Stelle setzt Schillers »erste« Kant-Rezeption ein. Schiller hatte über Reinhold Kennntnis von »Kants kleinen Aufsätzen in der Berliner Monatschrift«<sup>41</sup> erhalten. Am 29. August 1787 bekundet er gegenüber Körner, angeregt durch die beiden genannten Aufsätze sowie die *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, »Kant[] noch [zu] lesen und vielleicht [zu] studieren«.<sup>42</sup> Kants Umdeutung von Gen 2–6 findet ein unmittelbares Echo sowohl in den *Künstlern* als auch in dem Essay *Etwas über die erste Menschengesellschaft*. Auf den Spuren Kants wird der Sündenfall als Befreiung des Menschen vom Instinkt zur Humanität gedeutet:

schung führt dieser Text eher ein Schattendasein. Vgl. Franz Gniffke: Die Gegenwärtigkeit des Mythos in Kants Mutmaßungen über den Anfang der Menschheitsgeschichte. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 38 (1984), S. 593–608; Manfred Koch: Der Sündenfall ins Schöne: Drei Deutungen der Paradiesgeschichte im 18. Jahrhundert (Kant, Herder, Goethe). In: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden 1: um 1800. Paderborn u. a. 2004, S. 97–114; Martin Metzger: Die Paradieserzählung. Die Geschichte ihrer Auslegung von J. Clericus bis W. M. L. de Wette. Bonn 1959; Jörg Robert: Vormundschaft der Natur – Stand der Freiheit. Paradies und Sündenfall in Kants Aufsatz »Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte« (1786). In: Annette Gerok-Reiter u. a. (Hg.): Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800–1800). Transfers und Transformationen. Paderborn 2016.

37 Odo Marquard: Felix Culpa? – Bemerkungen zu einem Applikationsschicksal von Genesis 3. In: Manfred Fuhrmann/Hans Robert Jauf/Wolfhart Pannenberg (Hg.): Text und Applikation. Poetik und Hermeneutik. Bd. 9. München 1981, S. 53–71 (hier ältere Lit.).

38 Kant: Werke (Anm. 36) Bd. 9, S. 92.

39 Zum Höhlengleichnis und seiner Rezeption in der Neuzeit grundlegend Hans Blumenberg: Höhlenausgänge. Frankfurt a. M. 1989.

40 Entsprechend kann Herder in den *Ideen* schreiben: »Das Tier geht noch im dunkeln Traum umher«. Herder: *Ideen* (Anm. 16) I,5,4, S. 170.

41 NA XXIV (Anm. 8), S. 143.

42 Ebd. Vgl. Macor: Die Bestimmung des Menschen (Anm. 14), S. 268.

Dieser Abfall des Menschen vom Instinkte, der das moralische Übel zwar in die Schöpfung brachte, aber nur um das moralische Gute darin möglich zu machen, ist ohne Widerspruch die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte, von diesem Augenblick her schreibt sich seine Freiheit, hier wurde zu seiner Moralität der erste entfernte Grundstein gelegt.

SW IV (Anm. 3), S. 769

In den *Künstlern* geht Schiller einen anderen Weg der »Mythenkorrektur«:<sup>43</sup> Er deutet nicht den Sündenfall zum Glücksfall um, sondern *parodiert* die Heilsgeschichte unter Bewahrung ihrer tragisch-mythopoetischen Struktur von Vertreibung, Verbannung, Exil und Rückkehr. Auch im weiteren Gang zeigt sich eine Dialektik: Christliche Narrationen und Figuren werden nirgends erwähnt, bestimmen aber als Substrat die kulturgeschichtliche Erzählung. Die Stationen der Heilsgeschichte – Sündenfall, alter Bund (Kunst), neuer Bund (Verstand, Wissenschaft), Eschatologie (neues Paradies des Wissens) – scheinen durch die neoklassizistische Hülle gut sichtbar durch. Die Kunst (Schönheit) tritt dabei in mehrfach wechselnden Rollen auf: als Mutter des Menschengeschlechts, als »Mittlerin« und Heilsbringerin und als Objekt einer »verschämteren Begierde«:

Sie selbst, die sanfte Cypria,  
Umleuchtet von der Feuerkrone  
Steht dann vor ihrem mündigen Sohne  
Entschleiert – als Urania;

SW I (Anm. 3), S. 186 (v. 433–436)

Die platonisierende Idee der doppelten Aphrodite (Urania/Pandemos hier: Urania/Cypria) ist ikonographisch ambivalent. Die Metapher der nuda veritas wird sinnlich konkretisiert.<sup>44</sup> Die Stelle appelliert einerseits an die erotisch-frivolen Bilder der Rokoko-Lyrik und der spätbarocken Kunst, wie sie Schiller aus seiner Karlsschulzeit auf der Solitude kannte.<sup>45</sup> Andererseits evoziert sie Elemente der Marienlyrik und -ikonographie.

43 Vgl. Bernd Seidensticker/Martin Vöhler (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin u. a. 2005.

44 Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 6 (1960), S. 71: »Die Metapher der »nackten Wahrheit« gehört zum Selbstbewußtsein der aufklärerischen Vernunft und ihrem Herrschaftsanspruch«.

45 Zu Schillers Entdeckung der spätbarocken Kunst während seiner Karlsschulzeit und deren Einfluss auf sein Werk vgl. Friedl: Verhüllte Wahrheit und entfesselte Fantasie (Anm. 28), bes. S. 211–237.



Der freisten Mutter freie Söhne,  
Schwingt euch mit festem Angesicht  
Zum Strahlensitz der höchsten Schöne,  
Um andre Kronen buhlet nicht.  
Die Schwester, die euch hier verschwunden,  
Holt ihr im Schoß der Mutter ein;

SW I (Anm. 3), S. 186f. (v. 458–463)

Der Sinn der dunklen Passage erschließt sich nicht leicht: Schiller erzählt eine Geschichte von Ausgang und Verlust, von glücklicher Heimkehr und Vereinigung. Die Mutter der Künstler ist die Schönheit in ihrer himmlischen, ›intelligiblen‹ Form (Venus Urania). Die ›Schwester‹ dagegen ist die ›irdische‹ bzw. ›menschliche‹ Schönheit (Venus Cypria), die ihre Brüder, die Künstler, ›anagogisch‹ zurück zur Mutter führt – Kunstmetaphysik in den Konturen des Märchens! Die Logik des Fortschritts ist in Wirklichkeit – die Regression: Im Taumel der Bilder fallen Progress und Regress, religiöse und sexuelle Initiation, Mutter- und Schwesterliebe zusammen. Die Künstlerfamilie bleibt ohne Vater, ohne Nachkommen, eine mönchisch-asketische Gemeinschaft von Brüdern. Heilsgeschichte ist dabei zugleich Geschlechtergeschichte: Der aus dem metaphysischen Vaterland bzw. vom Vater Vertriebene kehrt in den Mutterschoß zurück.

Die Künstler im Gedicht wiederum erinnern an zwei Vorbilder: die Jünger Jesu auf der einen, die Geheimbünde – Freimaurer, Illuminaten – auf der anderen Seite.<sup>46</sup> Als Emissäre des Schönen in Zeiten der Finsternis bewahren sie »der Menschheit Würde« (v. 443). Die Semantik von Mysterium, Initiation und »sanftem Bund« (v. 98) schließt an die zeitgenössische Geheimbundhysterie an, die in Schillers Projekten der 1780er Jahre – im Romanfragment *Der Geisterseher*, aber auch im *Don Karlos* – eine zentrale Rolle spielt. Bei allem Unbehagen, das Schiller gegenüber den Illuminaten empfindet, ist doch die Faszination für das Projekt selbst spürbar.<sup>47</sup> *Die Künstler* beziehen damit in Schillers Werk eine Extremposition: Nirgends hat Schiller ästhetische Erziehung so konsequent vom Modell der Verschwörung her gedacht.<sup>48</sup> Die Künstler sind Pioniere der Mensch-

<sup>46</sup> Vgl. Robert: Vor der Klassik (Anm. 2), S. 281–291.

<sup>47</sup> Hans-Jürgen Schings hat in seiner klassischen Studie (Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten. Tübingen 1996) vor allem die Seite der Aversion kenntlich gemacht.

<sup>48</sup> Max Kommerell: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Geleitwort von Eckhard Heftrich. Frankfurt a. M. <sup>3</sup>1982 (zuerst Berlin 1928), hier S. 177–225, hat – im Licht des George-Kreises und der Idee des ›geheimen Deutschlands‹ – Schillers Faszination für Verschwörung und Ordensgemeinschaften zuerst gesehen. Vgl. Jörg Robert: Schiller – Kommerell – George –

heit; präadaptive Vorreiter auf einer – in Umrissen – bereits historisch gedachten chain of being. In Anspielung auf die Jakobsleiter (Gen 28,11) heißt sie hier »der Dichtung Blumenleiter« (v. 427). In der Kunst sind dabei alle zivilen Tugenden und zivilisatorischen Institutionen bereits keimhaft ›präformiert‹. Als erstes vinculum societatis begründet sie Religion (v. 214: »Der Mensch erbebt vor dem Unbekannten«), Theologie (v. 233: »Löst eine Ilias des Schicksals Rätselfragen«), Wissenschaft (v. 274: »Des Wissens Schranken gehen auf«) und Ethik mit den Unteraspekten der Deontologie (v. 320: »Daß der entjochte Mensch jetzt seine Pflichten denkt«) und der Affektkontrolle (v. 205: »verschämtere Begierde«).

Vom historischen Standpunkt des Sprechers aus teilt sich die Menschheitsgeschichte in zwei Teile – wie alter und neuer Bund. Dem alten Bund korrespondiert ein Zeitalter der Kunst, in dem »Urania«, wie es heißt, »zum Kind [wird], daß Kinder sie verstehn« (v. 63). Auch diese Figur der ›Herablassung‹ zu pädagogischen Zwecken ist im theologischen Diskurs der Zeit gut bekannt: Es ist die Idee der ›Akkommodation‹, die – im Anschluss an die rhetorische Kategorie des aptum – die Anpassung eines göttlichen Heilsplans an das Fassungsvermögens eines noch unreifen, ›kindischen‹ Volkes – gemeint ist meist das Volk der Israeliten – bezeichnet. Zentral wird diese Idee in Lessings kontrovers rezipierter Schrift *Über die Erziehung des Menschengeschlechts* (1780) entwickelt.<sup>49</sup> Auch hier vollzieht sich eine Übertragung aus dem theologischen in den ästhetischen Kontext. Die Idee der Akkommodation wird auf die Kunst übertragen: Kunst ist ›wilde Weisheit‹, ›symbolische‹ Vorwegnahme der Offenbarung.<sup>50</sup> Der typologische Verweisungszusammenhang zwischen Altem und Neuem Testament wird auf die historische Sukzession von Poesie und Philosophie/Wissenschaft umgelenkt, die sich nun auch wie Verheißung und Erfüllung zueinander

Eine Konstellation der Moderne. In: Jeffrey High/Nicholas Martin/Norbert Oellers (Hg.): Who is this Schiller now? Essays on his Reception and Significance. Rochester/New York 2011, S. 367–382.

<sup>49</sup> In seinem universalgeschichtlichen Aufsatz *Die Sendung Moses* (1790) wird Schiller diese Idee der ästhetischen Erziehung aus dem Theologischen ins Politische wenden. Die ägyptische Erziehung Moses (seine Initiation in die Mysterien der Isis) wird zum unmittelbaren Modell der *ästhetischen* Erziehung. Vgl. Jörg Robert: Die Sendung Moses. Ägyptische und ästhetische Erziehung bei Lessing, Reinhold, Schiller. In: Wolfgang Riedel (Hg.): Würzburger Schiller-Vorträge 2009. Würzburg 2011, S. 109–174; zu Lessing vgl. Friedrich Vollhardt: ›Enthusiasmus der Spekulation‹. Zur fehlenden Vorgeschichte von Lessings Erziehungslehre. In: Christoph Bultmann/Friedrich Vollhardt (Hg.): Lessings Religionsphilosophie im Kontext. Hamburger Fragmente und Wolfenbütteler Axiomata. Berlin/New York 2011, S. 104–125.

<sup>50</sup> Vgl. dazu Jörg Robert: Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der Sattelzeit. In: Friederike Günther/Jörg Robert (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Würzburg 2012, S. 3–39, hier S. 24–33.

verhalten. Damit ist das Verfahrenswissen der Dichtung ›figurativ‹ in einem doppelten Sinne: dem der poetischen Bildlichkeit ebenso wie dem der typologischen (›präfigurierenden‹) Vorausdeutung,<sup>51</sup> wobei die figurale Rede (figurative speech) Medium und Instrument der Präfigurationen des Wissens ist. Der entscheidende Unterschied zur Typologie liegt in der Rolle der Künstler: Sie eilen ›evolutionär‹ ihrer Zeit voraus und verfügen in ihrer jeweiligen Zeit und Epoche über einen Wissensvorsprung, den sie künstlerisch an ihre Mitwelt kommunizieren. Die Künstler sind die Avantgarde der Menschheitsentwicklung: »In die erhabne Geisterwelt | Wart ihr der Menschheit erste Stufe!« (v. 101f.). In der Idee einer solchen ästhetischen Avantgarde überlagern sich Typologie und Verschwörungsszenario. Die Künstler verwalten und kommunizieren einen verborgenen Heilsplan des Wissens, dessen eigentlicher Urheber im Dunkeln bleibt: »Der Dichtung heilige Magie | Dient einem weisen Weltenplane« (v. 445f.). Gott selbst als Urheber des Planes tritt freilich immer mehr in den Hintergrund. »Der fortgeschrittne Mensch« (v. 270) ist vor allem Diener einer Göttin, der »Venus Urania«. Die oben zitierte Stelle (»Der freisten Mutter freie Söhne usw.«) erweckt den Anschein, dass das Reich der Wissenschaft matriarchalisch organisiert ist.

### 3 Das Ende der Kunst

Die typologische Logik von Verheißung und Erfüllung ist für die Stellung der Kunst in der Gegenwart des Sprechers durchaus heikel. Als reiner Vorschein der Wahrheit ist Kunst im eben ausgerufenen Zeitalter der Vernunft historisch überlebt, ein evolutionärer Atavismus. Kunst mag Keim aller Kulturtechniken und Wissensordnungen sein, mit der Ausdifferenzierung der sozialen Systeme wird sie jedoch abgelöst. Während die Rolle der Religion am Ende partiell von der Kunst übernommen wird, scheint der Siegeszug der Wissenschaft (»Der Forscher«) im Zeitalter der Aufklärung unabwendbar. Das Lob der Kunst ist zugleich ihr Abgesang. Das Enkomion wird zum Epikedion, das immerhin versöhnlich mit Verklärung und Apotheose schließt:

51 Vgl. den klassischen Aufsatz von Erich Auerbach: *Figura*. In: E. A.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Hg. v. Gustav Konrad. Bern/München 1967, S. 55–92; Leonhard Goppelt: *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen*, Gütersloh 1939 (Repr. Darmstadt 1969).

Wenn auf des Denkens freigegebenen Bahnen  
Der Forscher jetzt mit kühnem Glücke schweift  
Und, trunken von siegrufenden Päanen,  
Mit rascher Hand schon nach der Krone greift;  
Wenn er mit niederm Söldnerslohne  
Den edeln Führer zu entlassen glaubt;  
Und neben dem geträumten Throne  
Der Kunst den ersten Sklavenplatz erlaubt: –  
Verzeiht ihm – der Vollendung Krone  
Schwebt glänzend über eurem Haupt.  
Mit euch, des Frühlings erster Pflanze,  
Begann die seelenbildende Natur,  
Mit euch, dem freudgen Erntekranze,  
Schließt die vollendende Natur.

SW I (Anm. 3), S. 184f. (v. 383–396)

Die Stelle zeigt das argumentative Dilemma. Das Zeitalter der Kunst ist zu Ende. Das Gedicht schwelgt in Bildern von Kampf, Krieg und Usurpation, die an die Prätendenten- und Umsturzthematik des *Don Karlos* und des *Geistersehers* denken lassen (»nach der Krone greift«). Der Schein des Unrechts fällt auf den Sieg der Wissenschaft über die Kunst. Die Führer ins gelobte Land der Erkenntnis werden an dessen Pforte (»Morgentor des Schönen«, v. 34) schnöde ›entlassen‹. Das sich neigende Jahrhundert ist eine Schwellenphase der Wissensgeschichte. Während der Sprecher noch den Künstlern dankt, hat die Kunst längst abgedankt:

Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen,  
Seelenlos ein Feuerball sich dreht,  
Lenkte damals seinen goldnen Wagen  
Helios in stiller Majestät.

Die Götter Griechenlandes  
SW I (Anm. 3), S. 170 (v. 17–20)

Arbeitet man diese elegische Schicht in der vermeintlich so fortschrittsoptimistischen Argumentation heraus, verschwindet die scheinbare Diskrepanz gegenüber der Moderne- und Rationalismuskritik der *Götter Griechenlandes*. Die *Künstler* nehmen aus den *Göttern* vor allem den kritischen Faden der Auseinandersetzung mit der ›New Science‹ (›Feuerball‹) auf, während die Kritik am christlichen Monotheismus in die poetische Performanz hinübergespielt und gelöst wird: Im Verfahren der *parodia classica* wird der abweisende Vatergott durch neue, poetische Muttergottheiten abgelöst. Das ändert aber nichts an den

wissensgeschichtlichen Tatsachen. Im Wettstreit der Disziplinen hat »an des Jahrhunderts Neige« die (Natur-)Wissenschaft gesiegt. Wie »dankbar« der »fortgeschrittne Mensch« der Entwicklungshelferin Kunst sein wird, bleibt abzuwarten. Das Telos der Kunst ist ihr eigenes Ende. Diese fatale Logik der Selbstabwicklung, die der Idee ästhetischer Erziehung inhärent ist, verleiht den *Künstlern* eine tragische Ambivalenz. Am Ende nimmt die Kunst allenfalls »den ersten Sklavenplatz« am »geträumten Throne« der Wahrheit ein.<sup>52</sup> Die Einheit von Poesie und Wissen ist an der Schwelle zur funktionalen Ausdifferenzierung zerfallen. Auch die Flucht ins »Feenland der Lieder« ist keine Option mehr. Was bleibt, ist die stolze Geste der Verzeihung gegenüber dem Sieger, die wie milde Herablassung gegenüber Kunstbanausen daherkommt, tatsächlich aber Resignation und Ohnmacht ausdrückt.

Die Diagnose von der Kunst, die aus der Heteronomie in die »schlechte« Autonomie einer historischen und sozialen Ortlosigkeit stürzt, setzt ein Thema, das die Geschichte der (Autonomie-)Ästhetik weiter prägen wird. Schiller nimmt jenen »Satz vom Ende der Kunst« vorweg, den Hegel in der Einleitung zu seiner *Ästhetik* formulieren wird: »Der Gedanke und die Reflexion«, schreibt Hegel, »hat die schöne Kunst überflügelt [...] In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.«<sup>53</sup> Man kann sogar noch weiter gehen und die These wagen, dass Schiller nicht nur Hegels These vorwegnimmt, sondern geradezu deren Quelle und Bezugspunkt ist. Das lässt sich auch philologisch plausibel machen; nicht nur dadurch, dass die Einleitung in die *Ästhetischen Vorlesungen* voller offener oder verdeckter Schiller-Reminiszenzen ist (am auffälligsten der Satz: »Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späten Mittelalters sind vorüber«).<sup>54</sup> In seiner Würdigung Schillers in den *Vorlesungen* bezieht sich Hegel explizit auf die philosophischen Gedichte, in denen »die Absichtlichkeit abstrakter Reflexionen und selbst das Interesse des philosophischen Begriffs« auffallend seien.<sup>55</sup> Hegel deutet dies von Schillers Übergangsposition in der Geistesgeschichte her: Mit dem Dilemma zwischen Philosophie und Poesie,

52 Dass Schiller im letzten der *ästhetischen Briefe* das »Reich[ ] des ästhetischen Scheins« tatsächlich »in der Nähe des Thrones am frühesten und am vollkommensten« reifen sieht (NA XX [Anm. 8], S. 412), weist auf das Problem hin.

53 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1979, hier Bd. 1, S. 25 bzw. 24.

54 Ebd., S. 24.

55 Ebd., S. 90. Zu Hegels emphatischer Schiller-Rezeption in der *Ästhetik* vgl. Pott: *Poetiken* (Anm. 7), S. 162.

Abstraktion und Imagination habe Schiller »als Dichter nur die Schuld seiner Zeit bezahlt, und es war eine Verwicklung in Schuld, welche dieser erhabenen Seele und tiefem Gemüte nur zur Ehre und der Wissenschaft und Erkenntnis nur zum Vorteil gereicht hat.«<sup>56</sup> *Die Künstler* sind der Beleg, um nicht zu sagen: Grundlage und Bezugspunkt für Hegels These. Die wissensgeschichtlichen Umbrüche, von denen dieser bereits rückblickend spricht, schreiben sich Schillers Gedicht als fortgesetzte, unaufhebbare Inkongruenz ein – sowohl auf der Ebene der Performanz als auch auf jener der Reflexion selbst. Es kommt darauf an, die Ambiguität der Argumentation, ihr Schwanken nicht zu harmonisieren, sondern als Symptom einer Wende der Wissensgeschichte und der Ästhetik zu akzentuieren: Die Argumentation wird instabil, weil die Stellung der Kunst instabil ist, schwankend ausgespannt zwischen Triumph und Sklaverei. Der eben angeführte Passus (»Wenn auf des Denkens frei gegebenen Bahnen [...]«) belegt diese Instabilität exemplarisch. Angesichts der elegischen Diagnose im ersten Teil wirkt die Wendung zur Apotheose der Kunst im zweiten abrupt: Plötzlich und unvermittelt erscheint der teleologisch notwendige Sieg des Forschers über den Dichter wie ein Scheinerfolg. Eben noch obsolet und versklavt, wird der Kunst nun »der Vollendung Krone« zugesprochen, gar die Kunst als Telos der Menschheit bezeichnet – ein offener Widerspruch, eine rhetorisch erpresste Versöhnung, durch die sich die Artistengeschichte in eine Artistenphantasie mit happy end verwandelt.

Logisch lässt sich dieser Umschlag von Trauer in Triumph nicht heilen, aber doch problemgeschichtlich fruchtbar machen. Die Entstehungs- und Fassungs-geschichte gibt einen Hinweis: Das Gedicht entsteht im engen Dialog mit dem Weimarer Mentor Christoph Martin Wieland, dem das Verdienst zukommt, als erster auf den wunden Punkt in Schillers Konzept ästhetischer Erziehung – und damit der Autonomieästhetik – hingewiesen zu haben. Schiller schreibt Anfang Februar 1789 an Körner: »Wieland nemlich empfand es sehr unhold, daß die Kunst nach dieser bisherigen Vorstellung doch nur die Dienerin einer höhern Kultur sey.«<sup>57</sup> Schiller reagiert, steuert gegen, ohne die Brüche vollständig zu glätten. Die letzten Zeilen setzen unvermittelt dem linearen, an der christlichen Heilsgeschichte orientierten Schema ein zyklisches Geschichts- und Kulturmodell entgegen, das im Hinblick auf den Essay *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* noch bedeutsam werden wird; zuvor war es nur in der eschatologischen Idee einer »späte[n] Wiederkehr zum Lichte« (v. 68) angelegt. Die Kunst wird statt zum überwundenen Medium wieder zum Telos der Menschheitsge-

56 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* (Anm. 53), Bd. 1, S. 90.

57 An Körner, 9. Februar 1789 (NA XXV [Anm. 8], S. 200).

schichte erklärt. Das Gedicht transzendiert am Ende das Medium-Telos-Dilemma durch einen neuplatonischen Salto metafisico.

Fern dämmre schon in euerm Spiegel  
Das kommende Jahrhundert auf.  
Auf tausendfach verschlungenen Wegen  
Der reichen Mannigfaltigkeit  
Kommt dann umarmend euch entgegen  
Am Thron der hohen Einigkeit.

SW I (Anm. 3), S. 187 (v. 468–473)

Am Ende geht es nicht ohne metaphysische Kompensationen und »Religionströstungen«<sup>58</sup> ab. Die Kunstreligion muss das Autonomieproblem verdecken. Im fulminanten Schlusstableau, das zentrale Gedanken der vor-revolutionären Dekade aufnimmt – vor allem die Vorstellung der universellen, kosmopolitischen Bruderschaft aller Menschen –, wird das Medium-Telos-Dilemma kunstreligiös-metaphysisch überspielt: Der Sklavenplatz am »geträumten Throne« der Wissenschaft wird gegen den »Thron der hohen Einigkeit« (v. 473) getauscht. Das »Morgentor des Schönen« ist nicht nur epistemologische, sondern auch die *religiöse* Schwelle. Eine Lösung für das Dilemma, die Frage nach der Bestimmung des Menschen und dem Ziel der Kultur *in der Zeit*, war diese Apotheose naturgemäß nicht.

<sup>58</sup> NA XII (Anm. 8), S. 24: »Strenge Moral ohne Religionströstungen« (zum Dramenentwurf *Die Mattheser*).

## Barbara Mahlmann-Bauer Friedrich Schillers Prinzipien der Geschichtsschreibung und die *Geschichte der französischen Unruhen*

### Einleitung: Lessing und Schiller

Friedrich Vollhardt legt in seinen Forschungen zur Literatur des 16. bis 18. Jahrhunderts verborgene Traditionen offen und fragt danach, welchen Anteil Dichtungen an den großen philosophischen Diskursen über religiöse Toleranz, Ästhetik, Naturrecht und die Natur des Menschen haben. Dies sind Leitfragen,<sup>1</sup> über die wir seit mehr als zwanzig Jahren im Gespräch sind. Die Überzeugung, dass Dramen, Gedichte und Romane ingeniose Experimente sind, welche sich historischer Projektionen bedienen, um utopische Lösungen zu suggerieren, wie das soziale Miteinander und die staatliche Ordnung verbessert werden könnten, verbindet mich mit Friedrich Vollhardt.

Das Urteil des späten Lessing über das Ziel der Menschheitsgeschichte schwankt zwischen Hoffnung und Skepsis. »So kann nach dem Sinn von Geschichte nur gefragt werden, wenn man ihr Ziel auch dann zu verstehen versucht, wenn sich dieses nicht enthüllt«, resümiert Friedrich Vollhardt seine Versuche, die »fehlende Vorgeschichte« zu Lessings Schrift *Erziehung des Menschengeschlechts* aufzuspüren.<sup>2</sup> Das Zeitalter eines neuen Evangeliums der Ver-

<sup>1</sup> Auf diese Linie lassen sich Friedrich Vollhardts Lessing-Arbeiten bringen, z. B. Friedrich Vollhardt: Kritik der Apologetik. Ein vergessener Zugang zum Werk G. E. Lessings. In: Peter-André Alt u. a. (Hg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und der Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Würzburg 2002, S. 29–47; ders.: Lessings Lektüre. Anmerkungen zu den Rettungen, zum Faust-Fragment, zu der Schrift über *Leibnitz von den ewigen Strafen* und zur *Erziehung des Menschengeschlechts*. In: Euphorion 100 (2006), S. 359–393; ders.: Laokoon, Aias, Philoktet. Lessings Sophokles-Studien und seine Kritik an Winckelmann. In: Jörg Robert/Friedrich Vollhardt (Hg.): Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung. Berlin/Boston 2013, S. 175–200; Friedrich Vollhardt: Nachwort zu: Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon* oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Hg. von F. V. Stuttgart 2012, S. 437–467.

<sup>2</sup> Friedrich Vollhardt: »Enthusiasmus der Spekulation«. Zur fehlenden Vorgeschichte von Lessings Erziehungslehre. In: Christoph Bultmann/Friedrich Vollhardt (Hg.): Lessings Religions-