

Robert / Günther (Hrsg.) Poetik des Wilden

# Poetik des Wilden

Festschrift für Wolfgang Riedel

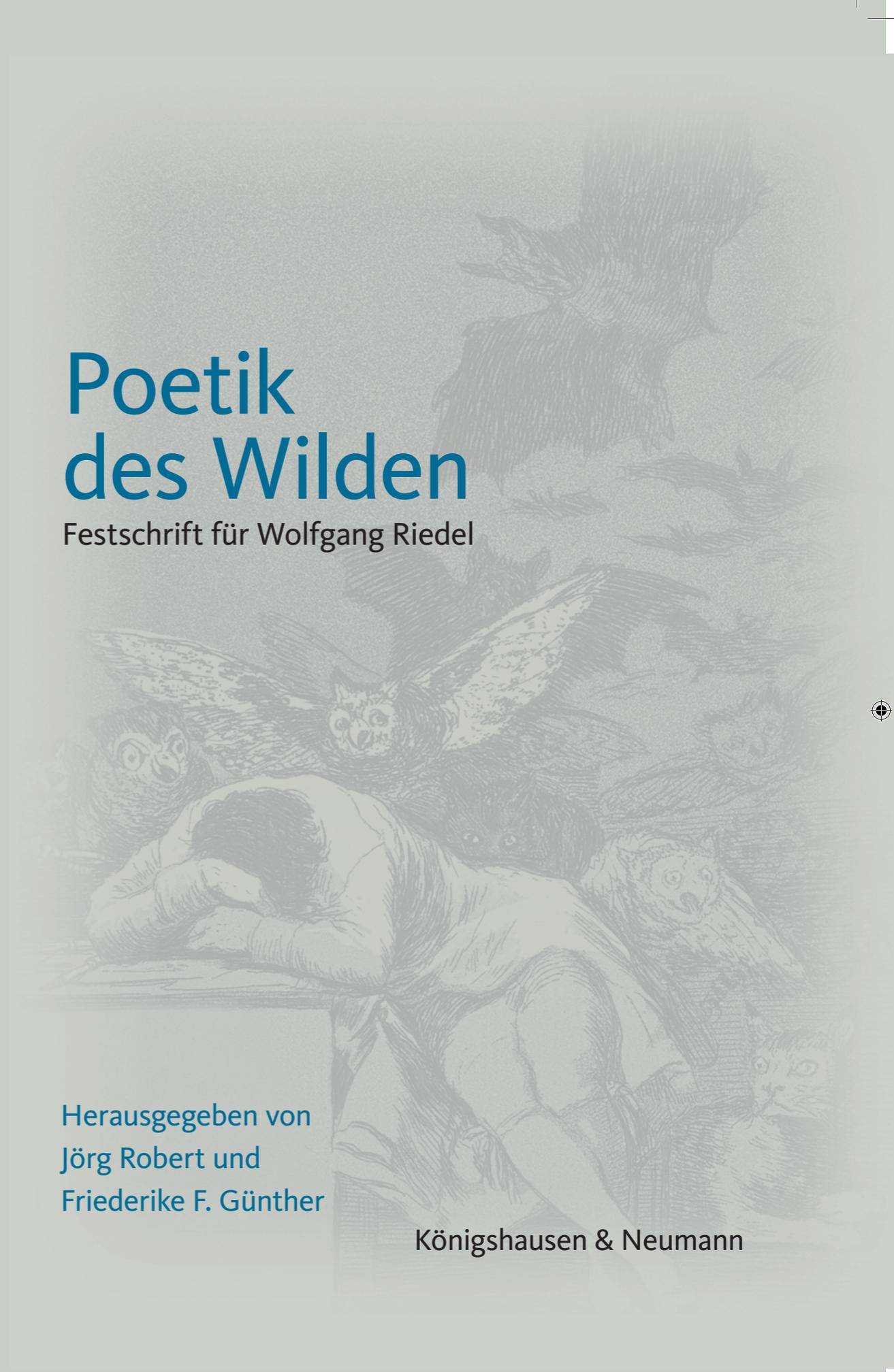
Herausgegeben von  
Jörg Robert und  
Friederike F. Günther

Königshausen & Neumann

ISBN 978-8260-4915-6



K&N



*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2012

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: © bpk / Hamburger Kunsthalle / Christoph Irrgang

Francisco José de Goya y Lucientes: „El sueño de la razón produce monstruos“ /

Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer (1799)

Bindung: Zinn – Die Buchbinder GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4915-6

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

JÖRG ROBERT

## Ethnofiktion und Klassizismus

### Poetik des Wilden und Ästhetik der ‚Sattelzeit‘

#### 1. Ethnofiktion – Tquassouw und Knomquaika

Tquassouw, the son of Kqvussomo, was Konquer or Chief Captain over the Sixteen Nations of Cafraria. He was descended from N’oh and Hingn’oh, who dropt from the moon; and his power extended over all the Kraals of the Hottentots. This prince was remarkable for his prowess and activity; his speed was like the torrent, that rushes down the precipice; and he would overtake the wild ass in her flight: his arrows brought down the eagle from the clouds; the lion fell before him, and his lance drank the blood of the rhinoceros. He fathomed the waters of the deep, and buffeted the billows in the tempest: he drew the rock-fish from their lurking-holes, and rifled the beds of coral.

Die englische Zeitschrift *The Connoisseur* druckte in ihrer Ausgabe vom 20.6.1754 eine bemerkenswerte Erzählung, die mit diesem irritierenden *coup de narration* einsetzte.<sup>1</sup> Der Text, überschrieben mit dem Titel *Tquassouw and Nonmquaika, a Hottentot Story*, sollte eine der erfolgreichsten Beiträge dieses Periodikums werden, und dies nicht nur im kolonialen England.<sup>2</sup> Die tragische Liebesgeschichte aus der Welt der Khoi-Khoin – so die authentische Form des verballhornten Namens ‚Hottentotten‘ – ist nicht nur eine Mischung aus Tragödie und Satire, sondern auch aus Fiktion und Dokumentation. Die Handlung selbst ist frei erfunden, nicht jedoch ihre ethnographische Substanz. Der anonyme Autor hat die Namen der Protagonisten wie viele andere Requisiten (indigene Bezeichnungen, Institutionen, Gebräuche usw.) dem Reisebericht des Preußischen Astronomen Peter Kolb (Kolbe) (1675–1725) entnommen, der im Jahre 1719 unter dem Titel *Caput bonae spei hodiernum. Das ist Vollständige Beschreibung des Africanischen Vorgebürges der Guten Hofnung* in zwei Bän-

---

<sup>1</sup> Zitiert hier und im Folgenden nach A. Chalmers (Hg.): *The British Essayists with prefaces, historical and biographical*. Bd. 30, London 1817, S. 109–115, hier S. 109f. Von hier werden auch die leicht abweichenden Namensformen übernommen.

<sup>2</sup> Andreas Mielke: *Hottentots in the aesthetics discussion of eighteenth-century Germany*, in: *Monatshefte* 80/2 (1988), S. 135–148; danach François-Xavier Fauvelle-Aymar: *L’invention du Hottentot. Histoire du regard occidental sur les Khoisan (XVe–XIXe siècle)*, Paris 2002, S. 264–270. Zum Kontext Andreas Mielke: *Laokoon und die Hottentotten, oder über die Grenzen von Reisebeschreibung und Satire*, Baden-Baden 1993.

den erschienen war und zum Standardwerk des 18. Jahrhunderts für das Kap der guten Hoffnung werden sollte (Abb. 1).<sup>3</sup>



Abb. 1

Kolbs Schrift, die sogleich in alle wichtigen Sprachen übersetzt und in gekürzten Editionen verbreitet wurde, ist das frühe Schlüsselwerk einer literarischen Anthropologie, die den Versuch unternimmt, „den Ethnozentrismus aufzugeben und Vorurteile zu relativieren“.<sup>4</sup> Kolbs Wirkung – ins-

<sup>3</sup> Ausgabe: *Caput bonae spei hodiernum*. Das ist: Vollständige Beschreibung des Vorgebürges der Guten Hofnung [...], Nürnberg 1719, (unvollst.) Repr. hg. von H. Braun, Marktredwitz 1975; vollständiger die Auswahlsgabe von Werner Jopp (Hg.): *Unter Hottentotten (1705–1713)*. Die Aufzeichnungen von Peter Kolb, Tübingen/Basel 1979; zur Person August Wolfschmidt: *Magister Peter Kolb. Ein Forscher und Lehrer aus Franken, Neustadt a.d. Aisch 1778*. Der unbekannt Autor des *Connoisseur* verwendete – was hier nicht eigens gezeigt werden kann – die englische Ausgabe: *The Present State of the Cape of Good-Hope*, Bd. 1, *Containing A Particular Account of the several Nations of the Hottentots* [...] written [...] by Peter Kolbe, A.M. Done into English from the Original by Mr. Medley, 2. Aufl. London 1738. Zu Kolbe Fauvelle-Aymar (Anm. 2), S. 237–248; Mielke (Anm. 2), S. 187–192; Monika Firla: *Kants Bild von den Khoi-Khoin*, in: *Tribus* 43 (1994), S. 60–94; Johannes W. Raum: *Reflections on Rereading Peter Kolb with Regard to the Cultural Heritage of the Khoisan*, in: *Kronos* 24 (1997), S. 30–40.

<sup>4</sup> Firla (Anm. 3), S. 77. Kolb stellt Lebensweise und Kultur der Khoi-Khoin mit interessierter Distanz dar. Ausführlich werden Riten und Bräuche referiert, die – so Kolb – bei den Khoi-Khoin unter dem prägnanten Begriff des „Andersmachens“ firmier-

besondere in Deutschland – ist beträchtlich. Bereits in den fünfziger Jahren wird er von Lessing, Riedel, Forster, Kant u.a. intensiv studiert.<sup>5</sup> Die englische Erzählung steht dieser Wirkung nicht nach, im Gegenteil. In ihrer Mischung von ethnologischer Information und fiktionaler Überformung stellt sie innerhalb einer Literaturgeschichte des Wilden eine faszinierende Innovation dar. Man könnte in Analogie zum ethnographischen Film von ‚Ethnofiktion‘<sup>6</sup> sprechen. Auch aufgrund dieser Hybridisierung von Fiktion und Dokumentation avancierte die Erzählung von Tquassou und Knonmquaiha rasch zu „dem Referenztext für die deutsche Ästhetik für die nächsten vierzig Jahre“.<sup>7</sup> Der anonyme Autor erzählt eine tragische Liebesgeschichte aus dem fernen Land der Khoi-Khoi am Kap der guten Hoffnung.<sup>8</sup> Es ist die Geschichte einer – am Ende gescheiterten – Begegnung zweier Kulturen, eine satirisch-tragische Variation auf die

---

ten (v.a. Kap. 6). Kolb: Unter Hottentotten (Anm. 3), S. 72: „Die Hottentotten nennen alle noch zu erzählenden Bräuche ‚Andersmachen‘“. Für Kolb sind die Hottentotten eine wilde, in ihrer Wildheit jedoch nicht regel- oder staatenlose ‚Nation‘, wie es das ethnozentrische Stereotyp des 18. Jahrhunderts will. In einer Vielzahl von Kapiteln (im Folgenden nach der engl. Ausgabe von 1738) werden die Institutionen und kulturellen Leistungen der Hottentotten hervorgehoben: Ihre Regierungsform (Kap. 7), ihre Religion (Kap. 8), ihr Handwerk (Kap. 19), sogar Musik und Tanz (Kap. 22), Physik und Medizin (Kap. 25) sowie – immer wieder – ihre für den Europäer bizarren, aber durch tradierte Ordnungen beglaubigten Riten.

<sup>5</sup> Schlaglichter zur Rezeption z.B. bei Georg Forster bietet Mielke: Hottentots in the Aesthetic Discussion (Anm. 2), S. 210–213.

<sup>6</sup> Der Begriff ‚Ethnofiktion‘ ist in der angloamerikanischen Ethnologie und Filmwissenschaft als Bezeichnung für den ethnologischen Film im Rahmen einer „visual anthropology“ etabliert. Erinnert sei an Werke wie Robert Flahertys Klassiker *Nanuk, der Eskimo* (1921), Jean Rouchs *Moi, un noir* (1958) oder John Marshalls *The Hunter* (1958). Zum Genre vgl. den Sammelband von Edmund Ballhaus/Beate Engelbrecht (Hg.): *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995, hier vor allem der einleitende Beitrag von Edmund Ballhaus: *Film und Feldforschung* (S. 13–46), der vor allem das Objektivitäts- und Fiktionsproblem erörtert. Die Erzählung von Tquassou und Knonmquaiha wäre in ihrer Gewichtung von Fiktion (Narration) und Ethnologie näher zu vergleichen mit Filmen wie *Orpheu Negro* (Marcel Camus, 1959) oder Pier Paolo Pasolinis *Medea* (1969), in denen Ethnologie und mythologische Narration – im Falle Pasolinis mit Eliade, Frazer und Lévy-Bruhl an der Hand – sich verbinden.

<sup>7</sup> Mielke: Hottentots in the Aesthetic Discussion (Anm. 2), S. 136: „Beginning with Lessing, this Hottentot tale became *the* reference text for German aestheticians during the next forty years.“ Mielke diskutiert in seinem Text kursorisch Reaktionen bei Autoren wie Lessing, Burke, Rousseau, Wieland, Riedel, bei Zedler u.a. sowie das Verhältnis des anonymen *Connoisseur*-Textes zu Kolbes monumentalem Lagebericht, den Mielke aufgrund der Namen der Protagonisten klar als Quelle identifiziert. Mielke: Hottentots in the Aesthetic Discussion (Anm. 2), S. 139.

<sup>8</sup> Die Forschung hat an der Geschichte fast ausschließlich die satirisch-komische Tendenz betont. Vgl. etwa Fauvelle-Aymar (Anm. 2), S. 265 („sur le ton comique“). Dies greift – wie im Folgenden herauszuarbeiten ist – zu kurz.

homerische Begegnung von Odysseus und Nausikaa. Ihr Held ist der oben erwähnte Häuptlingssohn Tquassouw. Dieser verliebt sich, obwohl zunächst „gleichgültig gegenüber den dicklippigen Fräuleins von Gongeman und den plattnasigen Schönheiten von Hauteniqua“, in Knonmquaiha, die „Tochter des Kouquequa oder Führer des Kraal [d.h. des Dorfes; J.R.]“, die er vor dem Angriff eines wilden Tigers errettet. Unter Einhaltung aller hergebrachten Riten, die mit bizarrer ethnographischer Detailfreude beschrieben werden, wird Hochzeit gehalten.<sup>10</sup> Das Paar lebt glücklich und zufrieden, bis die Hottentotten eines Tages Besuch erhalten von einer „außergewöhnlichen Person, die von den wilden Völkern stammt, die aus der See geboren werden“ („a most extraordinary personage that came from the savage people who rose from the sea“).<sup>11</sup> Aus der wilden Perspektive erscheint die Sprache der Zivilisierten als wildes Idiom, als Sprache der Tiere: „His language, which was rough and inarticulate, was as the language of beasts.“ Erst durch einen Übersetzer, der bei einer ersten Landung der Fremden gefangen worden war und sich zwischenzeitlich befreit hatte, gelingt Tquassouw die Verständigung.<sup>12</sup>

Der vermeintliche Wilde entpuppt sich als Zivilisierter, nämlich als Bure mit Namen Mynheer van Snickersee, der „von seinen Landsleuten den Auftrag hat, über die Vergrößerung ihrer [d.h. der Europäer] Territo-

<sup>9</sup> *Tquassouw and Knonmquaiha* (Anm. 1), S. 110.

<sup>10</sup> Diese Partien finden sich auch im Zedler-Artikel ‚Hottentotten‘ (Bd. 13, 1735, Sp. 990–992, hier Sp. 991) breit aufgenommen.

<sup>11</sup> *Tquassouw and Knonmquaiha* (Anm. 1), S. 112.

<sup>12</sup> *Tquassouw and Knonmquaiha* (Anm. 1), S. 112. Wir erfahren aus diesem wichtigen Hinweis, dass der Kulturkontakt seit langem etabliert ist. Der Übersetzer ist seine zentrale Figur. Er nimmt – im Sinne Homi Bhabhas – als „mimetischer Mensch“ die Rolle des Dritten ein, der jenseits beider kultureller Ordnungen lokalisiert ist. Für die kolonialen Debatten spielt er im Prozess der „subject formation“, d.h. der Ausbildung kolonialer Identitäten und Individualitäten in den eroberten Territorien, eine zentrale Rolle. Vgl. Homi Bhabha: *The Location of Culture*. With a preface of the author, New York 1994, der S. 121–132 zeigt, wie sich Pläne, in den Kolonien Gruppen von Akkulturierten – d.h. vor allem: Übersetzer („a class of interpreters“) – auszubilden, systematisch durch die angloamerikanische kolonialistisch geprägte Literatur ziehen. Die Pointe der Ausbildung dieser „mimic men“ bestehe nun darin (so Homi Bhabha), dass die koloniale Mimesis immer wieder die mimetische Intention unterlaufe, da jede Mimesis immer auch die Differenz und damit eine Kritik und Ironisierung des Imitierten einschließe – nach dem Schema „almost the same, *but not quite*“ (S. 123). In unserer Erzählung liegen die Dinge etwas anders: der Übersetzer ist ein „mimic man“, aber nur deshalb, weil er den Eroberern entkommt. Seine Vermittlung wiederum destabilisiert nicht den Kolonisator, sondern katalysiert das Unheil erst – Kulturkontakt als Katastrophe. Die mimetische Aktivität der Erzählung liegt auf der Seite des Erzählers, der sich dem Denkstil der Wilden akkommodiert. Sofern nun der – europäische! – Autor die Kultur der Primitiven imitiert, invertiert er damit auch die Bhabha’sche Theorie der kolonialen Mimesis!

rien“ zu verhandeln. Im Gepäck hat Mynheer van Snickersee die Segnungen der Zivilisation: mit Tabak und alkoholischen Getränken beschenkt er die unbedarfte Braut, die nach Ablauf von neun Monaten – der Fremde ist inzwischen abgereist – ein weißes Kind gebiert, ein „Monster“.<sup>13</sup> In den Augen der Hottentotten liegt nicht nur ein Fall von Ehebruch („adultery“), sondern auch von Sodomie vor. Das Unheil nimmt seinen Lauf. Die „blutschänderische Mutter und ihre widernatürliche Ausgeburt“ werden zum Tod wegen Ehebruchs verurteilt. Knonmquaiha wird zu Tode geprügelt, ihr Körper bis zur Unkenntlichkeit zerstört („heap of mud, which the retiring flood leaves on the strand“, S. 115). Im „Pansen eines Rhinoceros“ eingewickelt und an einen Pfeil gebunden wird das Bündel auf die See hinausgeschossen. Die Störung der tradierten Ordnung wird behoben, indem das Moment der Irritation – Knonmquaiha – buchstäblich vom Erdboden vertilgt und dem Kreislauf der Elemente zurückgegeben wird. Der unglückliche Tquassouw sieht jedoch eines Tages das blutige Bündel „without form and distinction“ (S. 115) auf dem Meer treiben. Der Liebende erkennt die Konturen der Geliebten noch in der fast völligen Amorphie: Die gemeinsame Auflösung im Element des Ozeanischen suchend, stürzt er sich von der Klippe ins Meer und verschwindet inmitten der blutigen Überreste seiner geliebten Gattin ohne jede Spur. Die Geschichte bleibt, so schließt der Text, im kollektiven Gedächtnis der Indigenen gegenwärtig. Ihre Hochzeitsriten hätten fortan den Wunsch enthalten: „Möge der Ehemann glücklicher sein als Tquassouw und die Frau züchtiger als Knonmquaiha“.<sup>14</sup>

In der Geschichte von Tquassouw und Knonmquaiha ist das Primitive Thema *und* Modus der Narration. In die wilde Welt dringt die Zivilisation doppelt ein. Einerseits in der Gestalt des Mynheer van Snickersee, der die Ordnung einer streng ritualisierten archaischen Gemeinschaft durch die moralischen Lockungen und Lockerungen, sprich: Zersetzungen einer dekadenten Zivilisation (Sexualität, Alkohol, Tabak) untergräbt. Andererseits als Stimme eines Erzählers, der sich weitgehend hinter die *persona* des Tquassouw zurückzieht und nur in gelegentlichen Erklärungen als interkultureller *Mediator* zu erkennen gibt. Der verblüffende Effekt beruht auf einer Inversionsstrategie, welche die „binäre[n] Logiken“<sup>15</sup> des kolonialistischen Diskurses verkehrt. Das Wilde *und* das Zivilisierte

<sup>13</sup> *Tquassouw and Knonmquaiha* (Anm. 1), S. 114: „The princess was delivered of a monster“.

<sup>14</sup> *Tquassouw and Knonmquaiha* (Anm. 1), S. 115. Vgl. die Hochzeitswünsche bei Kolb: *The Present State* (Anm. 2), S. 154: „May you long live and happily together“.

<sup>15</sup> Bhabha (Anm. 12), S. 5.

erweisen sich als „westeuropäisch-ethnozentrische Projektionsbegriffe“.<sup>16</sup> Dies wird in einem Satz wie dem folgenden deutlich: „Tquassow, who was remarkable for his humanity, treated the savage with extraordinary benevolence“.<sup>17</sup> Die (weitgehend) fokalisierte Erzählweise nimmt diesen Vorgängen allen Anschein des Regellosten. Die kruden Riten erscheinen vielmehr als begründete Sanktionen, die konsequent aus dem geschlosse-

<sup>16</sup> Art. Primitiv, der bzw. das Primitive, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1989, S. 1319.

<sup>17</sup> *Tquassow and Knonmquaiba* (Anm. 1), S. 113. Mit diesem Perspektivwechsel schließt der unbekannt Autor an die Tradition von Montesquieu vielfach imitiereten – ebenfalls anonym publizierten – *Lettres Persanes* (1721) an, in denen zwei persische Reisende in fiktiven Briefen über ihre Eindrücke im ‚exotischen‘ Frankreich des 18. Jahrhunderts berichten. Montesquieus Satire inspirierte eine Vielzahl von Nachahmungen: Türkische, chinesische oder irokesische Briefe belebten die Diskussion um das Eigene und das Fremde nachhaltig. In Deutschland sind etwa Johann Pezzls *marokkanische Briefe* (1784), W.F.H. Bispinks *Briefe eines Hottentotten über die gesittete Welt*, 2 Bde., Halle 1787–1788 oder Christian Ludwig Willebrand: *Geschichte eines Hottentotten. Von ihm selbst erzählt*, Halle 1773 zu nennen. Nicht zu vergessen Friedrichs II. von Preußen *Relation de Phibibu, émissaire de l'empereur de la Chine en Europe*, Köln [fiktiv] 1760. Eine wichtige Differenz gegenüber unserer Erzählung liegt darin, dass in Montesquieus *persischen Briefen* die Stimme (und Schrift!) einer anderen („autre monde“), aber doch als gleichwertig und zivilisiert erscheinenden Kultur vernehmbar wird. Vgl. die Einleitung des Autors in: *Œuvres complètes de Montesquieu*, hg. von Jean Ehrard et Catherine Volpilhac-Auger, Bd. 1, Oxford u.a. 2004, hier S. 138. Die vermeintlichen Perser, so die Vorrede, hätten dem Herausgeber bereitwillig und ohne Vorbehalte ihre Briefe zum Kopieren überlassen. Dieser fungiert als „traducteur“, der das Originalwerk der Perser „an unsere Sitten anpasst“ („toute ma peine a été de mettre l'Ouvrage à nos mœurs“). Akkulturation bedeutet Rücksicht auf die spezifischen kulturellen Gegebenheiten der rezipierenden Kultur (man denke an Montesquieus eigene Klimatheorie!), an das *aptum* von Stil und Sitten. Daher habe er „dem Leser die asiatische Sprache“ des Originals, d.h. den Schwulststil (z.B. „longs complements“, S. 138), ersparen wollen. Die Briefe beruhen demnach auf einer doppelten Übersetzung: Wie die Perser „gens transplantés“ sind, die fremd aber doch vertraut im Umfeld des Herausgebers logieren, so sind ihre Schriften, wie sie dem französischen Leser erscheinen, stilistische Transpositionen. Der ‚asiatische‘ Stil ist der barocke asianische *tumor*, den der Übersetzer zugunsten aufgeklärter *perspicuitas* und Klarheit eliminiert. Die formale Ausstellung des Wilden (im Sinne eines primitiven Erzählens) steht dem Vertreter des stilistischen Klassizismus noch fern. Dagegen lotet die englische Erzählung gut dreißig Jahre später bereits die Möglichkeit einer *positiven* Poetik des Wilden aus, welche die absolute Alterität von Naturvolk und Zivilisation auch stilistisch herausarbeitet, um dann die katastrophischen Folgen eines Kulturkontakts – dieses Mal in der Form der ‚Transplantation‘ der Zivilisation in die wilde Natur – zu beleuchten. Montesquieu *übersetzt*, wo sich der englische Autor *hineinversetzt*. Zur Wirkung der *Lettres Persanes* in Europa vgl. die monumentale Studie und Sammlung von Winfried Weishaupt: *Europa sieht sich mit fremdem Blick. Werke nach dem Schema der „Lettres persanes“ in der europäischen, insbesondere der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1979 (ohne Hinweis auf unsere Erzählung).

nen Weltbild einer traditionellen Gesellschaft erwachsen. Die empathische Erzählweise lässt die weiße Erzählerinstanz hinter den Horizont des Indigenen zurücktreten. Namen von Göttern und Menschen, Toponyme, Institutionen und Riten werden in großer Zahl beim (wildem) Namen genannt. Aus der Perspektive dieser ‚kalten‘<sup>18</sup> Kultur handelt es sich um invariable Ordnungsmarken eines heiligen Mytho-Kosmos.

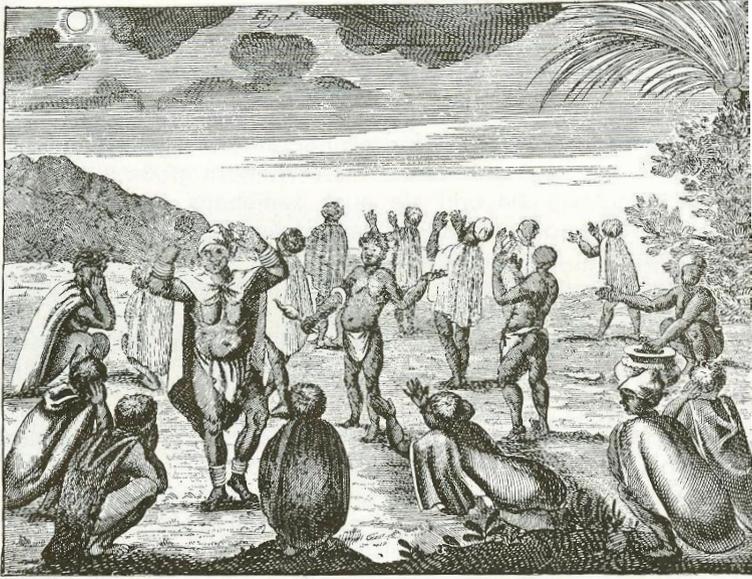


Abb. 2

Die insistierende Wiederholung soll eines der Kennzeichen seiner Auto-poiesis – die rituelle Repräsentation und Re-Vokation des immer Gültigen – unterstreichen.<sup>19</sup> Nur gelegentlich erhebt sich der Blick des Erzählers über den Wahrnehmungshorizont der wilden Kultur, wenn etwa die Bezeichnung „Konquer“ für die europäischen Leser als „Chief Captain“ er-

<sup>18</sup> Claude Lévi-Strauss: ‚Primitive‘ und ‚Zivilisierte‘, Zürich 1972, S. 34: „Es sind Gesellschaften, die sehr wenig Unordnung erzeugen – sehr wenig von dem, was der Physiker ‚Entropie‘ nennt. Sie haben die Tendenz in ihrem Anfangsstadium zu verharren, weshalb sie uns auch wie Gesellschaften ohne Geschichte und ohne Fortschritt vorkommen.“

<sup>19</sup> Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, München 1997, S. 57: „Feste und Riten sorgen im Regelmäß ihrer Wiederkehr für die Vermittlung und Weitergabe des identitätssichernden Wissens und damit für die Reproduktion der kulturellen Identität. Rituelle Wiederholung sichert die Kohärenz der Gruppe in Raum und Zeit.“

läutert wird. Wir ahnen, dass „N’oh“ und „Hingn’oh, der vom Mond fiel“,<sup>20</sup> die Urväter Tquassouws, Halbgötter oder Heroenfiguren sind. Ihr Leben verliert sich im Dunkeln einer mythischen Vorzeit, die für die Hottentotten eine rituelle, keine historische Dimension besitzt. Die Indigenen leben in einer Welt ohne Schrift und Geschichte, in der die akribische Einhaltung ritueller Praktiken und Traditionen elementar ist für den Fortbestand der Gemeinschaft. Ihre Welt ist allseits offen und durchlässig für Götter, Halbgötter oder Instanzen des Mythos, mit denen sie fraglos kommunizieren.

Der Erfolg der tragischen Liebesnovelle beruhte nicht nur auf dem Reiz des Exotischen und Primitiven, das im Zeitalter der Entdeckungsfahrten die Leser in den Bann schlug. Es handelte sich vor allem um ein erzählerisches Experiment. Die ethnologische Dimension des Textes liegt in einer auf dem Substrat des Kolb’schen Berichts ruhenden Objektivität des Blicks.<sup>21</sup> Die Riten der Vermählung, der Begrüßung oder der Bestrafung werden in einer frühen Form von „dichter Beschreibung“ erfasst – mit einem wesentlichen Unterschied. Der Versuch des Erzählers (mit Geertz’ Worten), „die Symbolsysteme anderer Völker aus der Sicht der Handelnden darzustellen“,<sup>22</sup> ist noch nicht eigentlich wissenschaftlich. In der Erzählung verbinden sich Ethnographie und Literatur (Satire) zu einer frühen Form der Ethnofiktion. Exemplarisch für diese Strategie ist der Bericht über das Schmücken der Braut:

Nor was Knonmquaiha less employed in adorning her person. She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with melted grease, and powdered with the yellow dust of buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars.<sup>23</sup>

Die Erzählung von Tquassouw und Knonmquaiha spielt mit den Stereotypen des Primitiven, wie sie sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts konfi-

<sup>20</sup> *Tquassouw and Knonmquaiha* (Anm. 1), S. 110; Hinter ‚N’ho‘ verbirgt sich Noah. Zahlreiche Spekulationen bezogen sich auf die Frage nach der Herkunft der Hottentotten. Fauvelle-Aymar (Anm. 2), S. 244–246. Kolb berichtet, Noah sei mit seiner Arche am Kap gelandet und habe das Volk der Hottentotten begründet.

<sup>21</sup> Damit ist ein Spannungsverhältnis benannt, das nicht nur die literarische Anthropologie, sondern auch die anthropologische *Literatur* bestimmt. Klassisch die Studie von Clifford Geertz: *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*, Frankfurt a. M. 1993.

<sup>22</sup> Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1987, S. 21f.

<sup>23</sup> *Tquassouw and Knonmquaiha* (Anm. 1), S. 111. Zu den Hochzeitszeremonien der Khoi-Khoi vgl. Kolb: *The Present State* (Anm. 2), S. 150–159 (Kap. 13).

gurieren – mit ambivalenter Wirkung. Die Inversion der Schönheits- und Verhaltensnormen, von Anmut und *bienséance* lässt zweifellos eine ironische und satirische Dimension erkennen.



Abb. 3

Der Bericht von den „dicklippigen Fräulein von Gongemann und den flachnasigen Schönheiten Hauteniqua“, von den „schlafenden Schönheiten“ der Brüste Knonmquaihas, die „ihr bis zum Nabel reichten“<sup>24</sup>, oder von der Hochzeitskleidung Tquassouws, der sich mit „Innereien und Harnblase“ eines erlegten Leoparden gürtet, bedient exotische Phantasien, wie sie durch die koloniale Reiseliteratur verbreitet waren. Die Segnung des Brautpaares mit Urin („urinary benediction“) bildet den Höhepunkt in dieser Hinsicht.<sup>25</sup> Die Position des Erzählers/Autors, der ja in der Logik der Erzählung *auch* in der ‚tierischen‘ Sprache der Zivilisation spricht bzw. schreibt, entkommt der eurozentrischen Perspektive und ihrem ‚imperialen‘ Blick<sup>26</sup> auch dort nicht, wo er sie narrativ durchzustreichen bemüht ist. Das Fremde bleibt fremd – die forcierte Geste der Einfühlung unterstreicht dies noch. Die Erzählung erschöpft sich jedoch nicht in Ironie

<sup>24</sup> *Tquassouw and Knonmquaiha* (Anm. 1), S. 110.

<sup>25</sup> Nach Kolb: *The Present State* (Anm. 2), S. 153: „The Priest then goes to the Circle of the Women, and coming up to the Bride, pisses a little upon Her; and she receives and rubs the Urine upon her Body with as much Eagerness as the Bridegroom“.

<sup>26</sup> Marie Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York 2008.

und Satire. Vor allem erscheint die primitive Kultur in moralischer Hinsicht als überlegene *Kultur*. Ihre Haltung gegenüber Normverletzungen ist rigoristisch, aber gerade *nicht* willkürlich.<sup>27</sup> Das verbreitete Stereotyp von der Recht- und Ordnungslosigkeit der indigenen Völker wird durch die strikte Sanktion des Ehebruchs gerade widerlegt.<sup>28</sup> Die Zivilisation erscheint umgekehrt als Quelle der Zügellosigkeit, die stellvertretend an der Braut Knonmquaiha gerächt wird. Diese hat sich ja in der Tat der „Blutschande“ und des „Ehebruchs“ schuldig gemacht.<sup>29</sup>

Nur ein Jahr vor Rousseaus *Discours sur l'inégalité* erschienen, spielt die Erzählung mit den Stereotypen des Schrifttums über ferne Länder und Regionen, das durch Fernland-Apodemiken, Reisebeschreibungen, authentische und fiktionale Dokumente kolonialer Expansionen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in signifikanter Weise prosperierte.<sup>30</sup> Der Komplex des Wilden berührte eine Reihe von Themen und Diskursen: die Antithese von Natur- und Kulturvölkern, von Wildnis und Zivilisation, von Tier und Mensch. Die Frage nach der Natur der Wilden schloss die nach der *eigenen* Natur (bzw. Unnatur) ein. Der exzentrische Blick, die Re-Fokussierung und -fokalisierung der eigenen Welt aus der Perspektive der Fremden inspirierte neue Reflexionen über das Verhältnis der Men-

<sup>27</sup> Dazu Kolb: *The Present State* (Anm. 2), S. 158: „The Hottentots punish Adultery with Death. Father Tachart [d.i. Pater Guy Tachard, Autor einer *Reise nach Siam*, 1688/89; J.R.] says well, ‚The Hottentots look upon Adultery and Theft as most abominable Crimes, and always punish them with Death.‘“ Die grausamen Hinrichtungspraktiken haben dagegen keine Parallele bei Kolb. Sie gehören der Ebene der ‚Ethnofiktion‘ an.

<sup>28</sup> In der zeitgenössischen Debatte zeichnen sich die ‚Wilden‘ in der Regel aus „durch Abwesenheit von Gesetz und Regierung, von Christengott und Kirche, von Geld und Arbeitsteilung, von Schrift und Wissenschaft, von Kleidern und Sittlichkeit, von Technologie und Kultur, nicht selten von Gesellschaft überhaupt.“ Alex Sutter: Kant und die ‚Wilden‘. Zum impliziten Rassismus in der Kantischen Geschichtsphilosophie, in: *Prima Philosophia* 2 (1989), S. 241–265, hier S. 241.

<sup>29</sup> Insofern wird das koloniale (und erotische) Phantasma der enthemmten und triebbestimmten ‚wilden‘ Frau, die wahllos und *promiscue* sogar mit Tieren koitiert, hier vorausgesetzt und aufgerufen – nur, dass dies nun in die Wahrnehmung der *Indigenen* (d.h. der indigenen *Männer*) gelegt wird. Dass aus sodomitischen Verbindungen von Menschenaffen und Menschenfrauen Monstren hervorgehen – als solches wird ja der Albino-Säugling bezeichnet – war Mitte des 18. Jahrhunderts in vielen Darstellungen exotischer Länder zu lesen. Ich verweise für diese Zusammenhänge auf den Beitrag von Hartmut Böhme in diesem Band und meinen Artikel *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: Königshausen & Neumann 2012).

<sup>30</sup> Zu diesen Aspekten des Wilden vgl. die Beiträge von Jürgen Barkhoff und Georg Braungart in diesem Band.

schenrassen bzw. -varietäten oder über ‚nuancierte‘ Übergänge zwischen Menschen, Wilden und Affen.<sup>31</sup> Die Frage nach den Grenzen der Menschheit war nicht erst für den klassischen Goethe ein Problem. Sie beschäftigte längst schon die Literatur, die mit den Ambivalenzen und Unsicherheiten der zeitgenössischen Anthropologie, Zoologie und Ethnologie ihr ironisches Spiel trieb. Wie Voltaire in seinem *Candide*<sup>32</sup> so bietet der unbekannte Autor zweideutige Figurationen des Wilden.<sup>33</sup> Anders als seine für die ‚Segnungen‘ der Zivilisation anfällige Frau ist Tquassouw ein ‚edler Wilder‘.<sup>34</sup> Seine Humanität („humanity“) wird ausdrücklich betont. Anders, als es das Stereotyp des Schwarzen will, ist er weder faul noch verschlagen noch triebbestimmt, sondern hält seiner Braut auch über deren Ehebruch hinaus die Treue. Die Simplizität seiner Kultur und seiner Stammesgenossen ist dagegen ambivalent: moralisch erscheint sie gerechtfertigt, weil ihr alle Spuren zivilisatorischer Dekadenz von Hause aus fremd sind. Aus der Perspektive der Aufklärung muss sie jedoch in ihrer unbedingten und blinden Hörigkeit gegenüber Tradition und Ordnung als archaisch und abergläubisch, ihre Sanktionen als inhuman erscheinen. Tquassouw erkennt dies bereits. Seine Tragik beruht darauf, dass er schicksalhaft aus der ‚wilden‘ Ordnung gerissen wird. Er sucht die Vereinigung mit der Geliebten *gegen* die religiöse Norm, eine Vereinigung, die zugleich seine eigene Auslöschung bedeuten muss. Der Wilde wird zum ‚empfindsamen‘ Wilden und damit – in der Perspektive des 18. Jahrhunderts – zum Menschen.

---

<sup>31</sup> Vgl. den Beitrag von Hartmut Böhme in diesem Band.

<sup>32</sup> Vgl. Mary L. Bellhouse: *Candide Shoots the Monkey Lovers. Representing Black Men in Eighteenth-Century French Visual Culture*, in: *Political Theory* 34 (2006), S. 741–784.

<sup>33</sup> Martin Bollacher: *Figurationen des ‚edlen Wilden‘ in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: Karl Menges (Hg.): *Literatur und Geschichte. Festschrift für Wolf Koepke zum 70. Geburtstag*, Amsterdam 1998, S. 51–63.

<sup>34</sup> Dazu Karl-Heinz Kohl: *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*, Frankfurt a. M. 1986; Gerd Stein (Hg.): *Die edlen Wilden. Die Verklärung von Indianern, Negern und Südseeinsulanern auf dem Hintergrund der kolonialen Greuel. Vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1984; Monika Fludernik/Peter Haslinger/Stefan Kaufmann (Hg.): *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*, Würzburg 2002. Einen noch immer faszinierenden Gesamtüberblick über das Feld bietet Urs Bitterli: *Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München, 3. Aufl. 2004 (zuerst 1976).

## 2. Das Klassische und das Wilde – Verdrängungen (Lessing, Flögel, Winckelmann)

Die Novelle von Tquassouw und Knomquaiha wird in Deutschland breit rezipiert. Diese Rezeption steht nicht nur unter ethnologischen, sondern vor allem unter *ästhetischen* Vorzeichen. Die primitive Kultur der Hottentotten erscheint in den deutschen Debatten als Beispiel für das *Andere* des Schönen, als Exempel einer ästhetischen Grenzerfahrung, die Leitbegriffe der Aufklärungsästhetik – *bienséance*, *decorum*, Zivilität – radikal konterkariert. Einer der prominentesten Leser unserer Novelle ist Lessing.<sup>35</sup> An zentraler Stelle seines *Laokoon*, im 25. Kapitel, zitiert er sie im Kontext einer Auseinandersetzung mit den ästhetischen Grenzphänomenen des Hässlichen und des Ekelhaften, die in den Kapiteln 23 bis 25 untersucht werden.<sup>36</sup> Lessings Analytik des Ekels ruht auf der Voraussetzung einer Ästhetik der Distanz: die Darstellung des Unschönen und Widrigen ist eine Frage des Abstandes. Die „unangenehme Wirkung“ des Ekels ist größer als die des Hässlichen, daher kann es „noch weniger als das Hässliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden“.<sup>37</sup> Mit einer Ausnahme: wenn das Ekelhafte nicht die Hauptwirkung bleibt, sondern der Dichter es „als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Hässliche mit so gutem Erfolge verstärkt“.<sup>38</sup> Zu diesen vermischten Empfindungen zählt vor allem das Lächerliche. In diesem Zusammenhang – Ekel als Stimulans des Lächerlichen – verweist Lessing ausgiebig auf unsere Geschichte. In ihr findet Lessing die „drolligsten Züge von dieser Art“:

Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeier triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden.<sup>39</sup>

Lessing reduziert damit den fiktionalen Text aus dem *Connoisseur* auf sein ethnographisches Substrat. Andererseits wird die tragische Liebesgeschichte ins Komische verschoben. Drittens tritt das Wilde in den Kos-

<sup>35</sup> Zu Lessing – im Kontext der deutschen Rezeptionszeugnisse – eingehend Mielke: *Laokoon und die Hottentotten* (Anm. 2), S. 192–224, hier S. 192: „In den sechziger und siebziger Jahren kümmern sich die Aesthetiker beinahe genauso viel um die Hottentotten und andere (hier ausgeschlossene) Afrikaner wie um Laokoon.“

<sup>36</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*. Briefe, antiquarischen Inhalts, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 2007, S. 164–182.

<sup>37</sup> Lessing: *Laokoon* (Anm. 36), S. 175.

<sup>38</sup> Lessing: *Laokoon* (Anm. 36), S. 175.

<sup>39</sup> Lessing: *Laokoon* (Anm. 36), S. 175.

mos der Lessing'schen Ästhetik nur im Horizont des Ekelhaften, Hässlichen und der komischen Inkongruenz von Sache und Bezeichnung („in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung“) – hier wird auf die ominöse Vermählungszeremonie abgehoben – ein. Der Versuch der englischen Erzählung, einen primitiven Welthorizont narrativ zu rekonstruieren, ist für Lessing nur dann erträglich, wenn er als satirisch-ironische Diskrepanz markiert wird. Schließlich, viertens, fällt auf, wie ausführlich Lessing dessen ungeachtet den englischen Originaltext und die deutsche Übersetzung der Passage zitiert. In der Tat „kann kaum bezweifelt werden, dass Lessing an dieser urogenitalen Geschichte Vergnügen gefunden hat“. <sup>40</sup> Die Ästhetik des Ekelhaften erschließt inhärente Lustpotentiale noch da, wo sie diese zu sublimieren oder – im Sinne des Freud'schen Witz- und Humorprinzips – ins Komische zu verdrängen sucht. Auf singuläre Weise durchbricht der pseudo-ethnographische Bericht die von Lessing aufgebotene Phalanx klassischer Beispiele einer ‚nicht mehr schönen Kunst‘ (wie Dantes *Ugolino*-Episode, die wenig später Gerstenberg anregen sollte).

In Lessings Argumentation werden zwei Stimmen hörbar: einerseits ein ästhetischer Relativismus, der um die Bedingtheit von Schönheitsnormen weiß. Andererseits ist die exotische Schönheit der Wilden immer schon „in Contrast gesetzt“ <sup>41</sup> zu einem normativen Schönheitsideal, das sein radikales Gegenteil bildet. Insofern kann Lessing die ekelhaften Züge der Erzählung von Tquassouw und Knomquaiha nicht als eigene Position, sondern nur als satirische *Negation* der eigenen normativen Position verstehen. Die Verunsicherung der normativen Zivilisationsidee durch diese ganz andere Ästhetik wird dadurch aufgefangen, dass das Ekelhafte – und damit die Ästhetik des Wilden – dem Komischen und Lächerlichen zugeschlagen wird. Lachen ist bei Lessing eine apotropäische Geste – auf der Bühne so gut wie in der Ästhetik. „Lessings Inkorporation des Ekels mündet so in eine neuerliche Exteriosierung.“ <sup>42</sup> Für Lessing ist die Poetik des Wilden nur als Verwildung der *einen*, strikt normativ gedachten Ästhetik denkbar. Die Bedrohung durch das ganz andere wird durch die apotropäische Negation des Lächerlichen gebannt. Lessing blickt nicht ins Herz der Finsternis.

Einen anderen, relativistischen Akzent setzt Karl Friedrich Flögels *Versuch über die Schönheit und den Geschmack, an Herrn Professor Rie-*

---

<sup>40</sup> Mielke: Laokoon und die Hottentotten (Anm. 2), S. 197.

<sup>41</sup> Lessing: *Laokoon* (Anm. 36), S. 175.

<sup>42</sup> Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 2002, S. 73.

del.<sup>43</sup> Hier erscheint die *Hottentot-story* im Kontext der Frage nach der Möglichkeit von ‚objectiver Schönheit‘.<sup>44</sup> Flögel nimmt in der Frage – „ist Schönheit subjectivischer oder objectivischer Natur“ (S. 203) – eine Mittelstellung ein. Die Gegensätze verschwinden für ihn, wenn man annimmt, dass unterschiedliche Menschen und Kulturen in den Gegenständen „gewisse Eigenschaften“ finden, „die ihr diese Benennung abnöthigen und sie mit Hochachtung oder Verachtung füllen; und zwar aus eben dem Grunde, warum wir entgegengesetzte Dinge heilig oder gut nennen.“ Das Schöne liegt nicht im Gegenstand, sondern im Akt des Urtheilens selbst – hier ist schon 1769 exakt Kants Lösung des Problems ästhetischer Objektivität („subjektive Allgemeinheit“) vorgedacht. Die Geschichte von Tquassouw und Knomnquaiha belegt, dass Menschen zwar unterschiedliche Dinge als schön beurteilen können; mit dem Schönheitsurteil selbst verbinden sich jedoch unveränderliche „Eigenschaften“ und Ideen. Relativismus und Normativität scheinen so vermittelt:

Tquassouw findet seine Knomnquaiha schön, und wir finden sie häßlich. Er hat seinen Grund dazu, und wir haben unsere Gründe. Nehmen wir unsern Abscheu nicht aus Betrachtung des Gegenstandes her, und er den Grund seines Gefallens auch aus dieser Quelle? Seine objective Regel der Schönheit ist vielleicht keine andre, als die unserige, wenn wir sie nur beyde entwickeln könnten. Ob wir oder er wahre Schönheiten kennen, und von ihr gereizt werden, das ist eine andere Frage.<sup>45</sup>

Die Reaktionen Flögels und Lessings belegen das Irritationspotential der Erzählung von Tquassouw und Knomnquaiha. In den deutschen Debatten spielt sie deshalb eine so bedeutende Rolle, weil ihr monofokaler Perspektivismus der Relativität des Idealen so genau entsprach. Die Suche nach einem „Ideale der Schönheit“ bzw. nach einer „objektive(n) Geschmacks-

---

<sup>43</sup> Gedruckt in: Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, hg. von Herrn Klotz, Zehntes Stück, Halle 1769, hier S. 193–221.

<sup>44</sup> Flögel (Anm. 43), S. 203–207.

<sup>45</sup> Flögel (Anm. 43), S. 206. Ein weiterer – von Mielke übersehener – Reflex in der Ästhetik findet sich in Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774). Auch er betrifft die Frage nach der Differenz des Fremden und des Eigenen. Die Poetik des Wilden wird zu einer Herausforderung für die Idee einer ästhetischen Norm insgesamt. Bei Blanckenburg geht diese Dezentrierung vom Thema des ästhetischen ‚Mitleidens‘ und der Einfühlung aus. Grundsätzlich beobachtet man, „daß nämlich nicht der Leser gerade all’ diejenigen Leidenschaften empfindet, die die Personen eines Werks empfinden. Denen Personen, die wir zu unsern Lieblingen in den Werken der Nachahmung machen, Personen, deren Empfindungen und Vorstellungen mit den unsrigen übereinstimmen, denen empfinden wir nach. Aber es ist ein großes Vorurtheil, dies allgemein anzunehmen. Und bedarf es Beyspiele hierüber? Wer fühlt nach, was Tquassouw für die Knomnquaiha empfindet.“ Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, Leipzig/Liegnitz 1774 [Ndr. Stuttgart 1965], S. 427.

regel<sup>46</sup> des Schönen ist ihr Gegenpol. Das Wilde trieb die Reflexion über eine – noch zu bestimmende – objektive Regel des Schönen entscheidend voran. Die Ethnologie wird zur Verunsicherung der Ästhetik. Diese Ästhetik wiederum erweist sich darin als eine wesentlich prozessuale, d.h. eine Ästhetik „*par provision*“, die darum weiß, dass die – verlorene – Norm ihr als neu zu erarbeitende vorausliegt.<sup>47</sup>

Die wilden Inversionen des Schönen waren nur eine Facette in einem Prozess der Normzersetzung. Der kulturellen Dezentrierung stand die historische bzw. historistische, wie sie am wirkmächtigsten von Herder vorgetragen wurde, nicht nach. Sieht man die *Poiesis* des Wilden als Ursache, nicht als Effekt der ästhetischen Debatten um das Ideale bzw. das Idealschöne, wird einerseits der Nachdruck verständlich, mit dem zwischen Lessing, Kant und Schiller die Möglichkeit und Notwendigkeit einer transzendentalen Schönheitslehre postuliert wird. Andererseits fällt die merkwürdige chronologische Koinzidenz der Poetik des Wilden mit der (Wieder-)Entdeckung des Klassischen auf. Sie ist alles andere als zufällig, wie wir sehen werden. Einen Wendepunkt bedeuten Winkelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*. Sie erscheinen 1755, also nur ein Jahr nach der Erzählung im *Connoisseur*. Wir wissen aus seinen Exzerptheften, wie intensiv Winkelmann ethnographische und kulturhistorische Literatur studierte.<sup>48</sup> Es ist oft bemerkt worden, dass in Winkelmanns Auffassung von der griechischen Kunst ein offener Widerspruch zwischen Klimatheorie („unter dem Griechischen Himmel“ – „unter einem Nordischen Himmel“<sup>49</sup>), historischem Prinzip und normativem Ideal („schönste Natur“; „gewisse Idealische Schönheiten derselben“<sup>50</sup>) besteht: „Die Historisierung der Kunst widerstreitet der klassizistischen Absolutsetzung der Antike“.<sup>51</sup> Die Tatsache, dass der „Geschmack, den

<sup>46</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft § 17, in: ders.: Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, hier Bd. 8, S. 313.

<sup>47</sup> Diese Problematik bestimmt auch noch die Bemühungen Goethes und Schillers um eine Revision der Ästhetik. Vgl. Jörg Robert: *Vor der Klassik*. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin/Boston 2011, S. 296–307.

<sup>48</sup> Élisabeth Décultot: Untersuchungen zu Winkelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert, aus dem Französischen übers. von Wolfgang von Wangenheim und René Mathias Hofer, Ruhpolding 2005, S. 123–134.

<sup>49</sup> Johann Joachim Winkelmann: Kleine Schriften – Vorreden – Entwürfe, hg. von Walther Rehm, Berlin/New York 2002 (zuerst 1968), hier S. 29.

<sup>50</sup> Winkelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 30.

<sup>51</sup> Helmut Pfotenbauer im Kommentar zur Ausgabe: Frühklassizismus. Position und Opposition. Winkelmann, Mengs, Heine, hg. von Helmut Pfotenbauer, Markus Bernauer und Norbert Miller unter Mitarbeit von Thomas Franke, Frankfurt a. M. 1995, S. 375. Vgl. die Sätze aus der *Geschichte der Kunst des Altertums*: „Die Ursache und der Grund von dem Vorzuge, welchen die Kunst unter den Griechen erlangt hat,

diese Nation ihren Wercken gegeben hat, [...] ihr eigen geblieben [ist]“, muss jedem Nachahmungsklassizismus den Boden entziehen. Wenn Winckelmann dennoch fordert, die Griechischen Werke nachzuahmen, um selbst „groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden“,<sup>52</sup> so verrät dies das Bedürfnis, der zentrifugalen Kraft des zeitgenössischen Kultur- und Geschichtsrelativismus eine *zentripetale* Gegenkraft – die Norm des Schönen – entgegenzusetzen. Die Nachahmung der griechischen Kunst nach dem Prinzip der *imitatio veterum* reduzierte die Diversifizierung der ethnisch, topographisch und historisch variierenden Schönheitsauffassungen. Modelle reduzieren Komplexität in Zeiten der Pluralisierung.

Winckelmann schloss jedoch jede Ästhetik des Wilden *a limine* aus. Seine Begründung ist zirkulär. Der berühmte Satz: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck“<sup>53</sup> formuliert ein Identifikationskriterium, das auch exklusiv gewendet werden kann: was *keine* „edle Einfalt, und [k]eine stille Grösse“ zeigt, ist kein griechisches Meisterwerk – weil es entweder vor oder nach den „besten Zeiten“<sup>54</sup> entstanden oder überhaupt nicht griechisch ist, d.h. etwa eine römische Kopie oder *imitatio*.<sup>55</sup> Winckelmann fordert die Rückkehr zum Ursprung, zu den „reinsten Qvellen der Kunst“.<sup>56</sup> Die berühmte Beschreibung Laokoons in diesem Kontext<sup>57</sup> belegt die systematische Exklu-

---

ist teils dem Einflusse des Himmels, teils der Verfassung und Regierung und der dadurch gebildeten Denkungart [...] zuzuschreiben. Der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchem die Kunst soll getrieben werden.“ Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums, Wien 1934 (Ndr. Darmstadt 1972), S. 128f. Zu Winckelmanns Klimatheorie im Kontext seiner naturphilosophischen Lektüren Thomas Franke: Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung. Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft, Würzburg 2006, S. 89–96; im Hinblick auf den Diskurs um die ‚edlen Wilden‘ vgl. Kohl (Anm. 34), S. 109–134; zur Klimatheorie insgesamt Gonthier-Louis Fink: Klima- und Kulturtheorien der Aufklärung, in: Georg-Forster-Studien 2 (1998), S. 25–55.

<sup>52</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 29.

<sup>53</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 43.

<sup>54</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 45.

<sup>55</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 30: „Eine Bildsäule von einer alten Römischen Hand wird sich gegen ein Griechisches Urbild allemahl verhalten, wie Virgils Dido in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Oreaden verglichen, sich gegen Homers Nausicaa verhält, welche jener nachzuahmen gesucht hat.“

<sup>56</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 29.

<sup>57</sup> Vgl. Helmut Pfotenhauer: Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte, in: ders./Gottfried Boehm (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, Würzburg 1995, S. 313–340.

sion des Wilden. Der „Schmerz“ des Laokoon bildet sich zwar physiologisch „in allen Muskeln und Sehnen des Körpers“ ab.<sup>58</sup> Das Fleisch leidet, Laokoon ist empfindender Mensch. Aber „er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet“.<sup>59</sup> Der Ausdruck des Pathos' ist ein Exzess, der die Abkehr des Römers vom ‚guten‘ griechischen Geschmack anzeigt. Das Griechische ist das Gesetzte, das Römische das Wilde. Klassische Kunst beruht auf der Domestizierung des Wilden. Das Fleisch wird zerstört, um die Seele sichtbar werden zu lassen. Es geht – mit einem glücklichen Ausdruck Schillers – um „eine indirekte Darstellung des Übersinnlichen.“<sup>60</sup>

Wo dem Ideal des verhaltenen Schmerzes und des verdeckten Ausdrucks nicht entsprochen wird, verfällt die Kunst in den Fehler des Schwulstes. Winckelmann folgt damit dem Tenor der rationalistischen Poetik und Ästhetik. Er bezieht sie auf die leitende Unterscheidung von wild und diszipliniert, Exzess und Disziplin. Die Barockästhetik mit ihrer Vorliebe für Bewegung, Kontorsion und „Contrapost“<sup>61</sup> ist für Winckelmann eine Ästhetik des Wilden:

Alle Handlungen und Stellungen der Griechischen Figuren, die mit diesem Charakter der Weißheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler PAR-ENTHYRSIS nannten.<sup>62</sup>

Das Klassische beruht auf der Invisibilisierung des Wilden und Pathetischen. „Kentlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe.“<sup>63</sup> An dieser Stelle setzt Winckelmann zu einer grundsätzlichen Kritik des Barockstils an, die im Zeichen des stilistischen Exzesses steht. Das Gegenteil des klassischen Ideals sind „ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet“. Sie zeigen eine „Seele in ihren Figuren, die wie ein Comet aus ihrem Creyse weicht“. Sie tendieren zu Figuren der entfesselten Wut und Raserei wie Ajax oder Capaneus.<sup>64</sup> Winckelmann sieht durchaus, dass Elemente des Barockstils – das „Hochtrabende, das Erstaunende“ (also der Aspekt der *meraviglia* und *argutia* in

<sup>58</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 29.

<sup>59</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 43.

<sup>60</sup> *Über das Pathetische*. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. 5 Bde., auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, München 2004, hier Bd. 5: Erzählungen, theoretische Schriften, hg. von Wolfgang Riedel, S. 518. Zur Bedeutung des Schmerzes für eine Ästhetik des Wilden vgl. den Beitrag von Rainer Jacobi-M.E. Jacobi in diesem Band.

<sup>61</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 44.

<sup>62</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 43.

<sup>63</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 44.

<sup>64</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 44.

Stil und Thema) oder die Neigung zu „Hyperbolen“ – auch in der griechischen Ästhetik begegnen. Dieser wilde Stil sei jedoch auf die „Jugend“ der Künste, etwa auf die „tragische Muse des Aeschylus“ beschränkt.<sup>65</sup> Winckelmann sieht hier einen kunsthistorischen Präzedenzfall: Die Evolution der griechischen Kunst von einer jugendhaft-wilden Archaik zu einer männlich-gesetzten Klassik präfiguriert in der Gegenwart die durch Winckelmann inaugurierte Überwindung der Barockästhetik zum neuen Klassizismus. Dieser Klassizismus beruht – hier schließt sich der Kreis – auf einer systematischen, in sich zirkulären Ausschließung des Wilden und Archaischen, des Ekelhaften und Hässlichen.

Dass Winckelmann die Geschichte von Tquassouw und Knonm-quaiha gekannt hat, lässt sich nicht belegen. Sehr wohl jedoch, dass er Reiseliteratur, Apodemiken und naturgeschichtliche Darstellungen fremder Völker studiert und exzerpiert hat. Dies hat Folgen für die Bestimmung des Ideals. Auch Winckelmanns Ästhetik gewinnt ihre Konturen aus der vergleichenden Völkerkunde. Das „schöne Geblüt“<sup>66</sup> der Griechen wird ausdrücklich mit der Disposition ferner Ethnien verglichen. Dies führt jedoch gerade *nicht* zu einer ethnologischen Relativierung des Schönen und zur Integration des Hässlichen, wie ansatzweise bei Lessing und Flögel zu sehen. Statt das fremde Schöne als das *eigene* Hässliche (und umgekehrt) zu qualifizieren, dehnt Winckelmann das *eigene* Schöne idealisierend auf das Fremde aus. Das Irritierende der ästhetischen Alterität wird durch Vereinnahmung in das griechische, für allgemein verbindlich deklarierte Ideal des Schönen ausgelöscht. In diesem Sinne schreibt Winckelmann an einer bekannten Stelle der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764): „Ein Mohr könnte schön heißen, wenn seine Gesichtsbildung schön ist, und ein Reisender versichert, daß der tägliche Umgang mit Mohren das widri-

---

<sup>65</sup> Damit bleiben auch solche Phänomene archaischer Rechts- und Religionsausübung, wie sie die Beiträge von Irmgard Männlein-Robert und Michael Erler in diesem Band beschreiben, systematisch ausgeblendet. Die wilde Seite der Klassizität tritt wirkmächtig erst mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* in den Blick. Vgl. dazu den Beitrag von Friederike und Timo Günther in diesem Band.

<sup>66</sup> Winckelmann fügt der Klimatheorie Du Bos'scher Prägung eine ‚genetische‘ Argumentation hinzu, die im „schöne[n] Geblüt der Einwohner der mehrersten Griechischen Inseln“ (S. 32) die Grundlage der griechischen Prädisposition zum Schönen sieht. Dazu Décultot (Anm. 48), S. 100f.; Franke (Anm. 51), S. 96–105. Aufgrund dieser besonderen physiologischen Disposition waren auch „die Kranckheiten, welche so viele Schönheiten zerstören, und die edelste Bildungen verderben, [...] den Griechen noch unbekannt.“ Ausdrücklich weist Winckelmann auf die „Schriften der griechischen Aerzte“ hin, in denen sich keine Spuren von Krankheiten wie Blattern oder Syphilis fänden. Das Schöne ist also das Gesunde. Hier zeigen sich die Spuren von Winckelmanns Hippokrates-Lektüre. Vgl. Susanne Kochs: Winckelmanns Studien der antiken griechischen Literatur, Ruppolding 2005, S. 41–43.

ge der Farbe benimmt und was schön an ihnen ist, offenbart“.<sup>67</sup> Dem Platoniker Winckelmann ist die Farbe gegenüber der Form (Kontur, *disegno*, Idee) akzidentell. Über die schwarze Haut des Afrikaners lässt sich daher hinwegsehen. Winckelmann sieht das Schöne im Wilden, auch und gerade *weil* er das Wilde aus dem Schönen ausschließt.

Dies kann im besten Fall zu einer Art von ästhetischem Rousseauismus führen, zur idealistischen Projektion eines vollkommen schönen Volkes:

Es sind ja noch itzo gantze Völcker, bey welchen die Schönheit so gar kein Vorzug ist, weil alles schön ist. Die Reise-Beschreiber sagen dieses einhellig von den Georgianern, und eben dieses berichtet man von den Kabardinski, einer Nation in der Crimischen Tatarey.<sup>68</sup>

Die Tendenz zur anthropologischen (und anthropometrischen!) Normalisierung auf der Grundlage der klassizistischen Norm hat ihre Kehrseite dort, wo nicht mehr die Konformität, sondern die Abweichung von der Norm des Schönen gefunden wird.<sup>69</sup> Wo das Gesunde und das Schöne, Anthropologie und Ästhetik so umstandslos identifiziert werden, muss die physiologisch-physiognomische Alterität nicht nur als hässlich, sondern geradezu als pathologisch oder inhuman erscheinen.<sup>70</sup> Das Wilde konvergiert mit dem Monströsen. Schräg stehende Augen etwa bei „Chinesen und Japanesen“ oder an einigen „ägyptischen Köpfen“ erinnern Winckelmann „an Katzen“.<sup>71</sup> Der „aufgeworfene schwülstige Mund“ wiederum ist ein Kennzeichen, das „die Mohren mit den Affen in ihrem Lande gemein haben“.<sup>72</sup> Griechenland bleibt in jeder Hinsicht das Land der goldenen Mitte, des ‚wohl temperierten‘ Menschen – in Anthropologie wie Kunst. Was sich den Extremen, „den äußersten Enden“<sup>73</sup> in Topogra-

<sup>67</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 51), S. 148; zur Stelle im Kontext von Winckelmanns Buffon-Lektüren Franke (Anm. 51), S. 110–116.

<sup>68</sup> Winckelmann: *Kleine Schriften* (Anm. 49), S. 32. Winckelmann bezieht sich hier auf Berichte Jean Chardins (1643–1713), der als Reisender und Kaufmann Persien und Ostindien durchreist hatte. Winckelmann exzerpierte intensiv sein *Journal du Voyage en Perse et aux Indes orientales*, Amsterdam 1686. Näheres im Kommentar W. Rehms zur Stelle in Winckelmann: *Kleine Schriften* (Anm. 49), S. 331.

<sup>69</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 51), S. 146.

<sup>70</sup> Zusammenfassend Werner Petermann: *Die Geschichte der Ethnologie*, Wuppertal 2004, S. 301–303, der (S. 302) prägnant feststellt: „Das entschieden eurozentrische Angebot, das Winckelmann einem von ‚Moden des Fremden‘ (China war gerade besonders *in!*) exaltierten Europa mit seiner Ästhetik machte, während die anhaltende Entdeckung und Eroberung der Welt durch die europäischen Mächte in der Südsee und in Sibirien einem neuen Höhepunkt zustrebte, traf zweifellos einen Nerv.“

<sup>71</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 51), S. 146.

<sup>72</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 51), S. 147.

<sup>73</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 51), S. 147.

phie oder Temperatur nähert, lässt sich daher nur in Begriffen der Deformation und des Defizitären wie Abweichung, Übertreibung, Unreife oder gar Entartung fassen. Winckelmanns Ansichten des exotischen Menschen und des Wilden sind widersprüchlich und spannungsvoll: einerseits wird physische Alterität als Deformation ausgewiesen, andererseits wird unterstellt, dass „in der allgemeinen Form aber [...] beständig die mehrsten und gesittetsten Völker in Europa sowohl als in Asien und Afrika übereingekommen sind.“<sup>74</sup>

Was sich dieser allgemeinen „Normalidee“<sup>75</sup> nicht fügt – alle Darstellungen des Niedrigen, Karikierenden und Lächerlichen, des Exotischen,

<sup>74</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 51), S. 147f.

<sup>75</sup> Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 46), S. 317. Kants Suche nach einem „Ideale des Schönen“ zeigt, wie sich Ästhetik, Anthropologie und Ethnologie wechselseitig durchdringen. Die vergleichende Völker- und Rassenkunde, der Kant zahlreiche Beiträge gewidmet hat, treibt das Bedürfnis hervor, angesichts der allgemeinen Relativierung des Schönheitsideals nun eine neue, jetzt transzendentalphilosophisch abgesicherte Norm zu etablieren und einen „tief verborgenen allen Menschen gemeinschaftlichen Grunde der Einhelligkeit in Beurteilung der Formen, unter denen ihnen Gegenstände gegeben werden“, zu finden (S. 313). Zu Kants Lehre von den Menschenrassen und seiner Beschäftigung mit den Hottentotten Petermann (Anm. 70), S. 321–327; Firla (Anm. 4). In der „Normalidee“ findet Kant eine zentrale Voraussetzung des Schönen. Sie ist „das Bild, was gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat“ (KdU, S. 315). Diese ‚Normalidee‘ wird von Kant als eine ‚mittlere‘ Figur oder ein Überschneidungsbereich definiert, der sich aus der Überlagerung zahlloser konkreter Individuen ergäbe (wie in einer photographischen Überblendung). Diese ‚Normalidee‘ ist dann regional und ethnologisch divers: „daher ein Neger notwendig unter diesen empirischen Bedingungen eine andere Normalidee der Schönheit der Gestalt haben muß, als ein Weißer, der Chinese eine andere, als der Europäer“ (S. 317). Damit erkennt Kant einerseits die Relativität des Schönen an. Andererseits ist die Normalidee als das „zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen, Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung“ (S. 317) doch wieder auf eine einheitliche Gattungsnorm des Menschen verpflichtet („Richtigkeit in Darstellung der Gattung“, S. 317), der auch die außereuropäischen Ethnien beipflichten müssen. Man erkennt hier Kants Schwierigkeit, unter Anerkennung der Diversität des Menschen an seiner vom Klassizismus bestimmten, euro- bzw. hellenozentrischen Schönheitsauffassung festzuhalten. Auch für ihn – hier wird Winckelmann getreu wiederholt – besteht das eigentliche Ideal des Schönen in dem „Ausdrucke des Sittlichen“, von „Seelengüte, oder Reinigkeit, oder Stärke, oder Ruhe u.s.w. in körperlicher Äußerung (als Wirkung des Innern)“ (S. 318). Auch Kant hat sich immer wieder mit den Khoi-Khoin auseinandergesetzt. Am nachhaltigsten in seinen Vorlesungen über „Physische Geographie“, die er von 1756 bis 1796 immer wieder hielt. Peter Kolb war dabei (in der gekürzten Ausgabe Frankfurt a. M. 1745) seine wichtigste Quelle. Insgesamt vermittelt er jedoch ein völlig anderes, d.h. negatives Bild von den Khoi-Khoi. Firla (Anm. 2), S. 68–70. Im Kapitel über Afrika widmet er dem „Vorgebirge der guten Hoffnung“ einige Seiten, die nur wenig Hehl von seiner Geringschätzung der indigenen Bevölkerung machen: Die Hottentotten „sind ehrlich und sehr keusch, auch gastfrey. Aber ihre Unflätigkeit

Erotischen oder Hässlichen –, wird aus dem gemeinsamen Territorium der Kunst *und* der Humanität ausgeschlossen. Umso prekärer wird dies, wo die perhorreszierten Figurationen des Wilden und Theriomorphen in die klassische Kunst selbst noch der ‚besten Zeiten‘ eindringen. In der *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen* etwa mokiert sich Winckelmann über eine Aussage eines Connaisseurs, mit dem er in Briefwechsel steht, des Barons Philipp von Stosch. Dieser hatte zu Winckelmanns Schrecken

den vaticanischen Apollo, das Wunder der Kunst, nach dem schlafenden Faun im Pallaste Barberini, welches eine Waldnatur ist, nach dem Centaur in der Villa Borghese, welcher keiner Idealischen Schönheit fähig ist, nach den zween alten Satyrs im Campidoglio, und nach dem Justinianischen Bock, an welchem das beste Stück der Kopf nur ist, [gesetzt].<sup>76</sup>

Hier scheint Winckelmann ein doppelter Verstoß vorzuliegen: Schöne Kunst ist für Winckelmann *humane* Kunst, d.h. Darstellung des Menschen.<sup>77</sup> Das Schöne erscheint nur da, wo sich eine „schöne Seele“ zeigt.<sup>78</sup> In den theriomorphen Figuren des Satyrn oder Kentauren erscheint dagegen das Wilde und Monströse, die sodomitische Vereinigung von tierischer und menschlicher Natur, die ästhetisch, biologisch *und* religiös-theologisch perhorresziert wird. Beide mythologischen Figuren repräsentieren die Nachtseite der klassischen Kunst. Sie lassen die dunklen Triebmächte des Menschen, seine Determination durch den Sexus, der in der ominösen „Tiefe des Meeres“ der menschlichen Bildung lauert, an die sichtbare Oberfläche treten.<sup>79</sup> Die Meinung des Barons von Stosch deutet

---

geht über alles. Man riecht sie schon von weiten. Ihre neugebohrnen Kinder salben sie recht dick mit Kuhmist und legen sie so in die Sonne; alles muß bei ihnen nach Kuhmist riechen. Läuse haben sie zum Überfluß, welche sie zum Zeitvertreib essen.“ Kant’s gesammelte Schriften, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 26, Abt. 4: Kant’s Vorlesungen. Bd. 3: Vorlesungen über physische Geographie. Bearbeitet von Werner Stark, Berlin 2009, S. 265f. Firla (Anm. 3), S. 83 kommt zu dem Ergebnis: „Kant hat das negative Bild von den Khoi-Khoi nicht erfunden, doch er hat es wider besseres Wissen weitergegeben.“ Vgl. weiterhin Alex Sutter (Anm. 28).

<sup>76</sup> Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 214.

<sup>77</sup> Hierin wird ihm Schiller energisch zustimmen, nicht jedoch Kant.

<sup>78</sup> So schon Winckelmann: Kleine Schriften (Anm. 49), S. 45.

<sup>79</sup> Vgl. auch folgende Stelle aus der *Kunst des Altertums* (Anm. 67), S. 146. Winckelmann richtet sich gegen die Vertreter des ethnologischen Relativitätsargumentes, die er eo ipso als „Zweifler wider die Richtigkeit der Begriffe der Schönheit“ bezeichnet. Diese könnten einwenden, dass „bei jenen die Vergleichen der Formen des Gesichts mit Tieren gemacht werden, an welchen uns eben die Teile ungestalt und häßlich scheinen“. Winckelmann konzidiert, dass es „auch in den europäischen Bildungen ähnliche Formen mit der Bildung der Tiere“ gebe (man denke eben an die Satyrn

bereits eine Faszination durch das Dunkle und Dionysische an, wie sie sich auch bei Heinse artikuliert.<sup>80</sup> Es bedurfte erst der Umwertung der Winkelmannschen Ästhetik durch Nietzsche, um in der „Synthesis von Gott und Bock im Satyr“<sup>81</sup> die eigentliche Keimzelle der tragischen Welt-sicht und Kunstanschauung der Griechen sehen zu können.<sup>82</sup> Winkelmann sieht im Satyrn der Alten das wilde Andere des Menschen, den Grenzgänger zwischen Mensch, Tier und Gott, und schließt ihn folgerichtig aus dem Reservat der Humanität aus. Erst Herder wird im Zeichen einer Anthropologie des *ganzen* Menschen auch die „geringere *Faunen- und Satyrennatur* in der menschlichen Bildung“ in der griechischen Plastik rehabilitieren. In einem auf Nietzsche vorausweisenden Passus des 69. Humanitätsbriefs sieht Herder im Gefolge des Dionysos die „Denkmale ihrer humanen Weisheit“.<sup>83</sup>

### 3. Weisheit in dürrtiger Zeit – Zivilisationserzählungen (Opitz, Gottsched, Schiller)

Versuchen wir eine Zwischenbilanz zu ziehen: Unsere Beispiele haben gezeigt, dass die Jahre um und nach 1750 sowohl für die Geschichte der Ethnologie und vergleichenden Völkerkunde als auch für die Ästhetik eine entscheidende Wende- und Sattelzeit darstellen. Die Entdeckung des Wilden und die des Schönen fallen dabei nicht nur chronologisch zusammen, sie sind komplementär zueinander. Seit Winkelmann lassen sich die Fragen nach dem Ideal des Schönen und nach seiner kulturellen, historischen, ethnologischen usw. Relativität immer nur gemeinsam stellen. Ästhetik und Anthropologie sind um 1750 auch insofern „gleichursprüng-

---

und mythologischen Hybridwesen). Er widerspricht solchen Theriomorphien auf der Grundlage der *anthropologischen* und der *kallistischen* Voraussetzung seiner Ästhetik. Es sei zu betonen, „daß, je stärker diese Ähnlichkeit an einigen Teilen ist, desto mehr weicht die Form von den Eigenschaften unsers Geschlechts ab, und es wird dieselbe teils ausschweifend, teils übertrieben, wodurch die Harmonie unterbrochen und die Einheit und Einfalt gestört wird, als worin die Schönheit besteht.“

<sup>80</sup> Diese Genealogie skizziert exemplarisch Helmut Pfotenbauer: Dionysos. Heinse, Hölderlin, Nietzsche, in: Hölderlin-Jahrbuch 26 (1988/89), S. 38–59; erneut in: ders.: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik, Tübingen 1991, S. 57–78.

<sup>81</sup> *Geburt der Tragödie*, Versuch einer Selbstkritik § 4. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999 (zuerst 1967ff.), Bd. 1, S. 16.

<sup>82</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Friederike und Timo Günther in diesem Band.

<sup>83</sup> Johann Gottfried Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität, hg. von Heinz Stolpe in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Kruse und Dietrich Simon, 2 Bde., Berlin und Weimar 1971, S. 372.

lich<sup>84</sup>, als die anthropologischen und ethnologischen Erkenntnisse die ästhetischen Debatten nicht nur beeinflussen, sondern geradezu hervortreiben. Die neue Ästhetik verdankt sich dem Impuls des Wilden. Sie ist der Versuch, die Irritation des Archaischen, der rohen und exzessiven Natur, durch die zivilisierenden Kräfte der Form und der Norm (des *Normalisierens*) zu bändigen. In dem Maße, wie das Wilde der europäischen Zivilisation näher rückt, fällt es der Ästhetik und der Kunst zu, dieses Fremde durch Operationen der kompensierenden Verdrängung oder der historischen Distanzierung (das Archaische, die „Kindheit“ der Völker usw.) zu neutralisieren.

Im Umgang mit dem Wilden als dem Anderen des Schönen spitzt sich eine Herausforderung zu, deren Dynamik sich durch die gesamte Frühe Neuzeit hindurch verfolgen lässt. Sie lässt sich idealtypisch im Gegensatzbegriff von Pluralisierung vs. Norm (Autorität) fassen.<sup>85</sup> Pluralisierung steht dabei nicht für die einfache Vervielfältigung, (Aus-)Differenzierung und Diversifikation alternativer Weltentwürfe, kultureller Praktiken und Ideale. Sie bezeichnet vor allem deren Konflikt- und Eskalationspotentiale, die – einmal erkannt – zu Versuchen der Rejustierung und der „normativen Zentrierung“<sup>86</sup> etwa in neuen theoretischen, praktischen oder ästhetischen Leitbildern führen. Die Erzählung von Tquasow und Knomquaiha etwa zeigt auf der Ebene der *histoire* die katastrophischen Folgen kultureller Pluralisierung (der Kultur- und Sexualkontakt führt zur Zerstörung der indigenen Protagonisten). Auf der Ebene des *récit* ergeben sich Pluralisierungseffekte aus der invertierten Fokalisierung: Der Erzähler selbst verbleibt in einer Position scheinbarer Indifferenz, aus der heraus die Ambivalenz der primitiven *und* der zivilisierten Kultur unaufgelöst bleibt. Die binäre Unterscheidung von wild und zivilisiert wird als Projektion des Diskurses entlarvt. Die fokalisierte Erzählweise mit Perspektivumkehr ist die narrative Konsequenz einer verweigeren bzw. verlorenen Zentrierung – dezentriertes Erzählen.

<sup>84</sup> Im Hinblick auf den Anthropologiediskurs Carsten Zelle: Sinnlichkeit und Therapie. Zur Gleichursprünglichkeit von Ästhetik und Anthropologie um 1750, in: ders. (Hg.): Vernünftige Ärzte. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung, Tübingen 2001, S. 5–24.

<sup>85</sup> Ich greife damit eine Begrifflichkeit auf, die ich im Rahmen meiner Forschungen zum Münchner Sonderforschungsbereich 573 („Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit“) in verschiedenen Publikationen weiter entwickelt habe. Vgl. meine Ausführungen (zusammen mit Jan-Dirk Müller) in: Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze, in: Jan-Dirk Müller/Jörg Robert (Hg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert, Münster u.a. 2007, S. 7–46.

<sup>86</sup> Zum Begriff siehe Berndt Hamm: Normative Zentrierung – eine gemeinsame Vision von Malern und Literaten im Zeitalter der Renaissance, in: Bodo Guthmüller/Berndt Hamm/Andreas Tönnemann (Hg.): Künstler und Literat. Schrift- und Bildkultur in der europäischen Renaissance, Wiesbaden 2006, S. 47–74.

Das 18. Jahrhundert entwickelt unterschiedliche Strategien, diesen seit dem frühen 16. Jahrhundert kontinuierlich zunehmenden Pluralisierungsdruck aufzufangen und die Irritationspotentiale des Wilden, Primitiven und Primordialen zu kompensieren. Die wichtigsten Operationen waren das Kanonisieren (Normieren, Hierarchisieren) und das Historisieren. Winckelmanns normative Auszeichnung der griechischen Klassik löste die in der Entdeckung des Wilden drohende Diversifikation der Schönheitsideale durch strikt wertende (Re-)Autorisierung *eines* Segments der klassischen Tradition. Die Pluralisierung der Ideale wird durch die Einsetzung des *einen* Ideals aus den „besten Zeiten“ gelöst. In dieser Lösung ist eine zweite impliziert, die der ‚Verzeitlichung‘.<sup>87</sup> Winckelmann geht von der Vorstellung einer inneren Entelechie in der Entwicklung (besser Entfaltung, *evolutio*) der Kunst aus. Das ‚Wilde‘ und ‚Ungebärdige‘ (die archaische Dramatik eines Aischylos) der griechischen Tradition wird als das eigene Fremde in die Vorgeschichte dieser teleologischen Fortschritts-geschichte eingegliedert. Mit dieser Historisierung wurde die wilde Klassik als historisch überwundene Stufe einer phylogenetischen Kindheit der Kunst zugleich gerettet und in seiner Verbindlichkeit relativiert.

Diese große Erzählung vom Zivilisationsprozess zählt zu den grundlegenden Entwürfen der europäischen Selbstbeschreibung und der Selbstbeschreibung der Künste spätestens seit dem Humanismus. Im Argumentationssystem der Dichtungsapologie (*apologia poetarum*) hatte sie ihren festen strategischen Ort. So schreibt Martin Opitz zu Beginn seines *Buches von der Deutschen Poeterey* (1624):

Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / vnd vntrricht von Göttlichen sachen. Dann weil die erste vnd rawe Welt groeber vnd vngeschlachter war / als das sie hette die lehren von weißheit vnd himmlischen dingen recht fassen vnd verstehen können / so haben weise Männer / was sie zue erbawung der Gottesfurcht / guter sitten vnd wandels erfunden / in reime vnd fabeln / welche sonderlich der gemein pöfel zue hören geneiget ist / verstecken vnd verbergen müssen.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Vgl. exemplarisch die klassische Studie von Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1978.

<sup>88</sup> Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Studienausgabe, hg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2002, S. 14 (2. Kapitel); zu hermetischen Traditionen hinter diesen Formulierungen eingehend Peter-André Alt: *Imaginäres Geheimwissen. Untersuchungen zum Hermetismus in literarischen Texten der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2012, S. 87–95.

Dieser Argumentation, die schon für Opitz topisch war,<sup>89</sup> korrelierte die Kunst und das Wilde in nachhaltiger Weise. Das legitimatorische Muster ist offensichtlich: Wird die Dichtung zur *poetica theologia*, ist der Dichter kein Lügner und „böser Mensch“ mehr, sondern ein Seher (*poeta vates*) mit der sozialen Mission der ethisch-religiösen Zivilisierung. Dichtung ist, mit anderen Worten, ‚wilde Weisheit‘<sup>90</sup> oder Weisheit des Wilden. Der Dichter operiert dabei im Verborgenen („verstecken vnd verbergen“). Dichtung ist ‚listige‘ Aufklärung, die eine asymmetrische Kommunikation – hier der weise Dichter, dort das ‚wilde‘ Volk – voraussetzt. Der Dichter weiß um seinen welthistorischen Erziehungsauftrag, er ist ein Emissär aus der Zukunft der Zivilisations- und Gattungsgeschichte. Diese Mission muss sich *pro captu vulgi* einfacher Formen wie der Fabel („reime vnd fabeln“) bedienen, um vom einfachen Volk gehört zu werden. Diese rhetorische Herablassung ist eine Frage der sozialen und historischen Angemessenheit (*aptum*) oder der Anpassung (*accommodatio*).

Die von Opitz eingeschlagene Strategie, Dichtung zur ‚wilden Weisheit‘ zu erklären, war für die Selbstbeschreibung des Literatursystems zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert von fundamentaler Bedeutung. Wir finden sie ein Jahrhundert später aufgenommen in Gottscheds *Critischer Dichtkunst*, in der nun das Wunderbare mit dem Wilden korreliert wird. Ein wichtiger Unterschied fällt auf. Gottsched rückt den archaischen Dichter wieder in die Nähe von Lug und Betrug. Wo Opitz seinen höheren Nutzen im Rahmen des Zivilisationsprozesses sieht, entlarvt Gottsched wilde Dichtung als eine Art Dichterbetrug (analog zum ‚Priesterbetrug‘ in der radikalauflärerischen Theologie), wenn er betont, „daß sich die ältesten Dichter hätten angelegen seyn lassen, sich bey dem einfältigen Haufen ein Ansehen zu erwerben, und von ihm bewundert zu werden.“<sup>91</sup> Der Dichter ist nicht mehr *poeta vates*, sondern ein *magus*, der „die Leute an sich ziehen, einnehmen und gleichsam bezaubern“ will. Gottsched versteht diese *magia poetica* mit einem Zeitindex: „In den ältesten Zeiten nun, war dieses eben nicht zu schwer. Den unwissenden Leuten war alles, was man ihnen vorsingen oder sagen konnte, sehr neu und seltsam: denn sie hatten noch nichts bessers gesehen oder gehört. Allein in den folgenden Zeiten hat es den Dichtern mehr Mühe gemacht.“<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Dieser Passus ist inspiriert von Pierre de Ronsards *Abrégé de l'art poétique française* (1565). Vgl. den Kommentar von H. Jaumann zur Stelle. Opitz (Anm. 88), S. 129.

<sup>90</sup> Dies korrespondiert antithetisch der Figur des ‚wildem Weisen‘, für den etwa der Skythe Anacharsis oder Ibn Tufail stehen. Dazu die Beiträge von Friedrich Vollhardt und Irmgard Männlein-Robert in diesem Band.

<sup>91</sup> Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*. Hg. von Joachim Birke und P. M. Mitchell. 12 Bde., Berlin/New York 1968–1987, hier Bd. 6, 1, S. 225.

<sup>92</sup> Gottsched: *Critische Dichtkunst* (Anm. 91), S. 225.

Opitz wie Gottsched begeben sich mit ihrer These vom weisen Dichter in wilder Zeit auf gefährliches Terrain. Der Effekt der Argumentation ist ambivalent. Das zivilisierende Amt des Dichters entfaltet sich entweder in einer primitiven Vor- und Frühgeschichte der Menschheit *oder* in einer krisenhaften Übergangszeit, die hinter die bereits erreichten evolutionären Errungenschaften des Fortschritts zurückfällt. In beiden Fällen kann Dichtung nur dort wirken, wo Vernunft und Aufklärung abwesend sind. Umgekehrt muss Poesie dort ihren Sitz im Leben einbüßen, wo die Herrschaft der Vernunft umfassend verwirklicht ist. Der Sieg der Kunst erweist sich als Pyrrhus-Sieg. Dichtertheologie und Dichterseher sind Begründungsfiguren, die von der radikalen Heteronomie der Kunst ausgehen. In ihnen wird die Kunst zum Surrogat der Weisheit in Zeiten ihrer Latenz. Dichtung hat ihre Bedeutung nicht in sich, sondern in einer Stellvertreterfunktion. Hölderlins Frage: „wozu Dichter in dürftiger Zeit“<sup>93</sup> impliziert die Krisenhaftigkeit einer Gegenwartserfahrung, die historisch obsoleten Vermittlerfiguren wie dem *poeta vates* zu neuer Bedeutsamkeit verhelfen, in Hölderlins Fall als „des Weingotts heilige Priester“ (d.h. als Priester eines synkretistischen ‚neuen Mythos‘, in dem Christus und Dionysos konvergieren).

Näher an der durch Opitz und Gottsched gesteckten Fortschrittserzählung orientiert sich der junge Schiller, der es 1788/89 unternimmt, in seinem reflektierenden Langpoem *Die Künstler* die historische Mission der Kunst als ‚wilde‘ Form der Aufklärung zu verfolgen.<sup>94</sup> Wenn das Gedicht mit einem Preis des aufgeklärten Menschen „an des Jahrhunderts Neige“ beginnt (V. 2),<sup>95</sup> ist die welthistorische Mission der Dichtung erfüllt, „Geistesfülle“ (V. 4) und „Geisterwürde“ (V. 18) sind gewährleistet. Nur wilde Zeiten bedürfen der Dichtung. Schiller skizziert das Bild einer Urzeit der Menschen, in der „im Symbol des Schönen und des Großen / Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.“<sup>96</sup> Kunst ist „preadaptive advance“ im Horizont des Zivilisationsprozesses. Sie bringt „Gleichmaß“ und Ordnung in die Welt und lindert so die Weltangst des „Wilden“ vor einer amorph-bedrohlichen Schöpfung. Wie ein Geheimbund bzw. Geheimorden – gleichsam als „Illuminaten des Schönen“<sup>97</sup> – tragen die

<sup>93</sup> Aus *Brod und Wein*. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Gedichte, hg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992, S. 290.

<sup>94</sup> Vgl. dazu meine Ausführungen in ‚Vor der Klassik‘ (Anm. 47), S. 223–292.

<sup>95</sup> Zitiert nach Friedrich Schiller: Sämtliche Werke (Anm. 60), Bd. 1: Gedichte. Dramen I, hg. von Albert Meier, München 2004, S. 173–187, hier S. 173.

<sup>96</sup> Schiller: *Die Künstler* (Anm. 95), S. 174.

<sup>97</sup> Robert (Anm. 47), S. 281–292; Wolfgang Riedel: Aufklärung und Macht. Schiller, Abel und die Illuminaten, in: ders./Walter Müller-Seidel (Hg.): *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*, Würzburg 2002, S. 107–125; Hans-Jürgen Schings: *Die*

Künstler die Aufgabe der ästhetischen Erziehung und Zivilisierung einer wilden Kindheit des Menschen.

Dies geht nicht ohne Widersprüche ab: die eingangs verkündete anthropologische Hauptthese: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein“ (V. 33)<sup>98</sup> stellt den Sinn der Zivilisationsgeschichte und die Bedeutung der Künstler in Frage. Ist der Mensch ein „animal poeta“,<sup>99</sup> dann eignet ihm wesenhaft und das heißt: von Anfang an schon Kunst und Kultur. Diese *essentialistische* bzw. *differentialistische* Argumentation wird jedoch von der geschichtsphilosophischen Erzählung in Frage gestellt. Ihre These lautet: Der Mensch ist zunächst einmal Wilder (gewesen), erst die Kunst macht den Menschen zum Menschen. Dies führt geradewegs in den viziösen Zirkel der Ursprungsfrage. Wenn die Kunst nicht immer schon im Menschen angelegt ist, wie kommt sie dann zu ihm, d.h. zu den Künstlern? Wer erzieht die Erzieher? Um den Evolutionssprung vom Wilden zum Künstler erklären zu können, muss Schiller auf die Singularität einer göttlichen Offenbarungstat bzw. -instanz verweisen („voraus geoffenbart“, V. 43). Die Rettung kommt gleichsam aus der Zukunft des Heils. Kulturgeschichte ist „säkularisierte Heilsgeschichte“.<sup>100</sup> Der philosophische Mythos schreibt kontrafaktisch das biblisch-christliche Erlösungswerk um. Die neuere Soteriologie steht nun unter weiblichen Vorzeichen. Venus Urania ist *ikonographisch* Maria (so die poetische Ikonographie) und Christus (so die theologische Struktur), die sich als „Menschliche, allein / Mit dem verlassenen Verbannten / Großmütig in die Sterblichkeit [einschließt]“ (V. 71–73).<sup>101</sup> Wie Christus erscheint Venus im Gefolge von

---

Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten, Tübingen 1996.

<sup>98</sup> Schiller: *Die Künstler* (Anm. 95), S. 174.

<sup>99</sup> Diese – schon bei Schiller vorausgesetzte – naturalistische Verankerung der Kultur (Kultur ist *Natur* des Menschen) hat zuletzt Karl Eibl in einer Reihe von Publikationen weiter verfolgt. Karl Eibl: *Animal poeta*. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie, Paderborn 2004; ders.: *Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive*, Frankfurt a. M. 2009.

<sup>100</sup> Karl Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart/Berlin <sup>8</sup>1990 (zuerst 1953).

<sup>101</sup> Schiller: *Die Künstler* (Anm. 95), S. 175. Robert (Anm. 47), S. 240–250. Diese Soteriologie des Schönen ist Schillers Kompensation für den „Abschied von der Ewigkeit“, d.h. für einen *desengaño*, der sich z.B. im Gedicht *Resignation* oder im *Philosophischen Gespräch des Geistersehers* artikuliert. Dazu grundlegend Wolfgang Riedel: *Abschied von der Ewigkeit* [Friedrich Schiller: *Resignation*], in: Norbert Oellers (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*, Stuttgart 1996, S. 51–63; zum *Geisterseher* in philosophisch-anthropologischer Hinsicht vgl. Wolfgang Riedel: *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ‚Philosophischen Briefe‘*, Würzburg 1987, S. 239–248. Auf das genuin *theologische* Substrat der Schillerschen Ästhetik ist immer wieder einmal hingewiesen worden, z.B. von Manfred Brelage: *Schillers Kritik an der Kantischen Ethik*

Platons *Symposion* in Doppelgestalt, als irdische „Venus Cypria“ und himmlische „Venus Urania“.<sup>102</sup> Die Schönheit wird zur Mittlerin und „Bürgerin zweier Welten“,<sup>103</sup> so in *Ueber Anmut und Würde*. Die heilsgeschichtlich-soteriologische Aufladung der Kunst kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Kunst – analog zur vorgehenden Offenbarung des Alten Testaments – nur vorbereitenden Charakter hat. Die ästhetische Erziehung ist nicht Selbstzweck: „Der Dichtung heilige Magie / Dient einem weisen Weltenplane / Still lenke sie zum Ozeane / Der großen Harmonie“ (V. 445–448).<sup>104</sup>

Die strukturelle und historische Ambivalenz des Autonomiegedankens – die Alternative: zweckfrei vs. zwecklos – wird Schillers Entwurf einer ästhetischen Erziehung weiter verfolgen. Die Akkulturation des Wilden spielt in ihr eine wichtige Rolle, v.a. gegen Ende der *ästhetischen Briefe*.<sup>105</sup> Schiller setzt hier seine „Archäologie des Geistes“<sup>106</sup> und der Zivilisation fort. Die Kulturgeschichte des 26. Briefs umkreist erneut die – in den *Künstlern* aporetisch verbliebene Frage, wie das Wilde ins Zivilisierte umschlagen, d.h. – mit Nietzsche gesprochen –, „etwas aus seinem Gegensatz entstehen“ kann.<sup>107</sup> Noch immer hält Schiller daran fest, dass Kunst und Schönheit (hier „die ästhetische Stimmung des Gemüts“) nur propädeuti-

---

oder Gesetz und Evangelium in der philosophischen Ethik, in: ders.: Studien zur Transzendentalphilosophie, hg. von Aenne Brelage, Berlin 1965, S. 230–244. Eine eingehendere Untersuchung, die der Spur der Theologie in der Ästhetik nachginge, fehlt.

<sup>102</sup> Vgl. V. 433–436: „Sie selbst, die sanfte Cypria, / Umleuchtet von der Feuerkrone / Steht dann vor ihrem mündgen Sohne / Entschleiert als Urania“. Schiller: *Die Künstler* (Anm. 95), S. 186.

<sup>103</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 442.

<sup>104</sup> Das Problem der Autonomie der Dichtkunst wird Schiller im Dialog mit seinem Mentor Wieland bewusst. Anfang Februar 1789 referiert Schiller an Körner: „Wieland nämlich empfand es als sehr unhold, daß die Kunst nach dieser bisherigen Vorstellung doch nur die Dienerin einer höhern Kultur sei“. An Körner 9.2.1789; NA 25, S. 199f. Daraufhin korrigiert Schiller den Gang des Gedichts und damit des „weisen Weltenplanes“. Die Schlusstrophen werden umgeschrieben. Mehr als zuvor erscheint die Kunst nun als notwendige Vermittlungsinstanz. Sie ist nicht mehr nur die Magd der Vernunft und des Fortschritts, sondern bergendes Gefäß für Wahrheit und Wissenschaft. Das ist nun exakt die Wendung, an der Hölderlins dionysische Reaktualisierung des *poeta-vates*-Modell ansetzen wird!

<sup>105</sup> Dazu umfassend der Beitrag von Peter-André Alt in diesem Band.

<sup>106</sup> Wolfgang Riedel: *Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900*, in: Jürgen Barkhoff/Gilbert Carr/Roger Paulin (Hg.): *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998, Vorwort von Wolfgang Frühwald, Tübingen 2000, S. 467–485.

<sup>107</sup> Nietzsche: *Sämtliche Werke* (Anm. 81), Bd. 2, S. 23.

sche Funktion für die Ausbildung von Moralität und Vernunftfähigkeit („Freiheit“) besitzen:

Da die ästhetische Stimmung des Gemüts, wie ich in den vorhergehenden Briefen entwickelt habe, der Freiheit erst die Entstehung gibt, so ist leicht einzusehen, daß sie nicht aus derselben entspringen und folglich keinen moralischen Ursprung haben könne.<sup>108</sup>

Diese genealogische Scharnierstelle besetzen gut fünf Jahre vorher noch die Künstler des gleichnamigen Gedichts. Sie überführen durch Antizipation (Offenbarung) der Vernunft Determination in Freiheit.

In den *ästhetischen Briefen* ist davon keine Rede mehr: die ästhetische Erziehung verliert ihre Trägerschaft. Die Künstler des Gedichts waren eine Art artistisch-ästhetischer Geheimbund, der „im Stillen“ (so mehrfach) sein Zivilisierungswerk vollbringt. Dieser ästhetische Illuminatismus ist Schiller nun suspekt – bis zum abschließenden 27. Brief. In der Vorstellung, der „Staat des schönen Scheins“ lasse sich bislang nur „in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln“ finden,<sup>109</sup> scheint noch einmal die Idee des geheimen Ordens auf. Gleichzeitig fehlt ihr nun jeder missionarische Akzent. Der 26. Brief hatte dies vorbereitet. Er ist der Versuch, die spekulative Evolutions- und Kulturgeschichte der Menschheit in den *Künstlern* umzuschreiben. An die Stelle der Künstler als Agenten des Fortschritts tritt nun der Zufall in Gestalt der von Montesquieu (via Winckelmann und Herder) ererbten Klimatheorie: „Ein Geschenk der Natur muß sie [die ästhetische Stimmung; J.R.] sein; die Gunst der Zufälle allein kann die Fesseln des physischen Standes lösen und den Wilden zur Schönheit führen.“<sup>110</sup> Das Schöne entsteht nur dort, „wo ein leichter Äther die Sinne jeder leisen Berührung eröffnet“, also – wie schon Winckelmann für Griechenland betont hatte – „in der gesegneten Zone“<sup>111</sup> des mediterranen Raums. Der idealen „mittlere[n] Stimmung“<sup>112</sup> entspricht die mittlere klimatische Region, „unter einem gemäßigten Himmel“.<sup>113</sup> Das Wilde bleibt dagegen topographisch auf die „karge Natur“ festgelegt, „wo der Mensch sich *trogodytisch* in Höhlen birgt“.<sup>114</sup>

So viel Schiller über die Funktion der Kunst zu sagen weiß, so wenig ist noch von Künstlern die Rede. Die Entwildering des Menschen scheint nun ein Effekt des Klimas und der Evolution, in der gleichsam spontan

<sup>108</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 655 (26. Brief).

<sup>109</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 669.

<sup>110</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 655.

<sup>111</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 655.

<sup>112</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 633 (20. Brief).

<sup>113</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 51), S. 147

<sup>114</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 655.

„die Freude am *Schein*, die Neigung zum *Putz* und zum *Spiel*“<sup>115</sup> als Differenzkriterium emergiert. Was den Menschen vom Wilden trennt, ist die Freude am Zweckfreien, Überflüssigen, am Aufbau einer Zwischenwelt des Scheins.<sup>116</sup> Schiller wechselt gegenüber den *Künstlern* das Register. Er argumentiert anthropologisch-ethnologisch, indem er sich auf die Evidenz „bei allen Völkerstämmen“ beruft, nicht ohne die Einschränkung hinzuzufügen, „welche der Sklaverei des tierischen Standes entsprungen sind.“<sup>117</sup> Noch immer schwankt Schiller zwischen den zwei anthropologischen Modellen: die essentialistische bzw. differentialistische Argumentation, wie sie die Naturgeschichte kennt, betont die invariable Stellung des Menschen in der „großen Kette der Wesen“.<sup>118</sup> Dagegen schließt sich Schiller hier der *relativistischen* Anthropologie in der Tradition Picos und der Diskussion um die Würde des Menschen (*dignitas hominis*) an. In ihr ist die Position des Menschen auf der Leiter der Lebewesen instabil und veränderlich. Als „Bildhauer“ („*plastes et factor*“) seiner selbst muss er sich zwischen Tier und Gott entscheiden.<sup>119</sup> Wie in Goethes gleichnamigem

---

<sup>115</sup> Schiller: Sämtliche Werke (Anm. 60), S. 656.

<sup>116</sup> Schiller: Sämtliche Werke (Anm. 60), S. 656: „Die Realität der Dinge ist ihr (der Dinge) Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen Werk, und ein Gemüt, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es tut.“

<sup>117</sup> Schiller: Sämtliche Werke (Anm. 60), S. 656.

<sup>118</sup> Dazu die klassische Studie von Arthur O. Lovejoy: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, Frankfurt a. M. 1993 (zuerst engl. 1936), bes. S. 292–345 (zum Umschlag der hierarchischen Ordnung in eine historische durch das ‚Eindringen der Zeit‘).

<sup>119</sup> Giovanni Pico della Mirandola: *Oratio de hominis dignitate*. Rede über die Würde des Menschen. Lateinisch/Deutsch, hg. und übers. von Gerd von der Gönna, Stuttgart 1997, S. 8 bzw. 9: „In die Mitte der Welt habe ich dich gestellt, damit du von da aus bequemer alles ringsum betrachten kannst, was es auf der Welt gibt. Weder als einen Himmlischen noch als einen Irdischen habe ich dich gemacht, damit du wie ein Former und Bildner deiner selbst nach eigenem Belieben und aus eigener Macht zu der Gestalt dich ausbilden kannst, die du bevorzugst. Du kannst nach unten hin ins Tierische entarten, du kannst aus eigenem Willen wiedergeboren werden nach oben in das Göttliche.“ Die Unterscheidung von essentialistischer und relativistischer Anthropologie nimmt eine Beobachtung von Markus Wild auf, der in der Suche nach der ‚anthropologischen Differenz‘ die beiden Standpunkte des Differentialismus (Rationalismus) und des „Assimilationismus“ ausmacht. Markus Wild: Die anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume, Berlin/New York 2006, S. 1–11. Ersterer bindet die *differentia specifica* an eine bestimmte Eigenschaft und Qualität, zumeist Vernunft oder Sprache (in Schillers Fall die Disposition zu Kunst bzw. Spiel). Die assimilationistische These dagegen „positioniert den Menschen sozusagen nahe beim Tier, indem man davon ausgeht, dass auch Tiere über alle die Merkmale verfügen, an denen die anthropologische Differenz festgemacht wird“ (Wild, S. 8f.). Die Grundunterscheidung ist also die zwischen verschieden und ähnlich. Dagegen setzt meine Unterscheidung der es-

Gedicht sind die Grenzen der Menschheit ‚weich‘, die Substanz des Menschen stets von den Rändern her gefährdet. Der Mensch ist erst eine *Aufgabe* des Menschen.

Zwischen einer essentialistischen und einer relativistischen Anthropologie<sup>120</sup> bleibt in Schillers Kunst- und Kulturphilosophie eine Spannung, um nicht zu sagen: Unentschiedenheit bestehen. Einerseits beschreibt er den Prozess der Zivilisation im Sinne des Fortschrittsparadigmas als einen unumkehrbaren. Die Entdeckung der Kunst (Spiel, Putz, Schmuck, Schein, Schönheit usw.) ist eine evolutionäre Errungenschaft. Sie bildet den historischen Umschlagpunkt vom Wilden zum Zivilisierten. Auf der anderen Seite weckt die „Verwilderung“<sup>121</sup> des Menschen in der Folge der Französischen Revolution den Zweifel an einer solchen linearen Fortschrittserzählung. Die instabile Anthropologie entspricht der post-revolutionären Krisenerfahrung eher als das essentialistische Modell der *Künstler*, das die Menschheit im sicheren Besitz des „Palmenzweige[s]“ (V. 1)<sup>122</sup> und der evolutionären Maturität weiß. Der ‚Mensch‘ (im starken und eigentlichen Sinne) wird schon im 3. *ästhetischen Brief* ganz in der Tradition Picos als ein dynamisches, taxonomisch unbestimmtes Lebewesen entworfen: „Aber eben das macht ihn zum Menschen, daß er bei dem nicht stillsteht, was die bloße Natur aus ihm machte.“<sup>123</sup> Insofern kann er sich auch „auf eine doppelte Weise entgegengesetzt sein: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören.“<sup>124</sup> Erst „der gebildete Mensch macht die Natur zu seinem Freund und ehrt ihre Freiheit, indem er bloß ihre Willkür zügelt.“ Er vollendet sich, indem er die Natur vollendet.

#### 4. „Wilder Apollo“ – Das Volkslied als Ethnofiktion und Antiklassizismus (Herder, Goethe)

Wir kommen zu einem Resümee: Seit der Umbruchphase um 1750 ist das bzw. *der Wilde* ein zentraler Bezugspunkt in den Diskursen der Theologie

---

sentialistischen (differentialistischen) Position eine relativistische entgegen. Damit tritt die Unterscheidung stabil vs. variabel stärker hervor, die für den Perfektibilitätsgedanken der Aufklärung zentral ist.

<sup>120</sup> Vgl. dazu den in Anm. 29 genannten Band sowie Maximilian Bergengruen/Roland Borgards/Johannes Friedrich Lehmann (Hg.): *Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Würzburg 2001.

<sup>121</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 580.

<sup>122</sup> Schiller: *Die Künstler* (Anm. 95), Bd. 1, S. 173.

<sup>123</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 574.

<sup>124</sup> Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 579; vgl. zur Stelle den Beitrag von Jeffrey L. High in diesem Band.

und Politik, der Anthropologie und Ethnologie, der Pädagogik und vor allem der Poetik. Als das Andere der Vernunft<sup>125</sup> bleibt sein Status ambivalent: aus der Perspektive der Fortschritts- und Zivilisationserzählung ist es das historisch Obsolete, das allenfalls auf ontogenetischer Ebene – im Problem der (ästhetischen) Erziehung – transitorisch wiederkehrt. Sprache, Kunst und Schönheit erfüllen die wichtige Aufgabe der Zivilisierung. Die Schönheit „wird *erstlich* als ruhige Form das wilde Leben besänftigen“.<sup>126</sup> Diese Aufgabe ist ehrenvoll, aber auch gefährlich. Indem sie ihre Mission erfüllt (siehe *Die Künstler*), entzieht sie sich ihre eigene Legitimation. Die (wieder-)gewonnene Zivilisation ist das Ende der Kunst. Nur in der Behauptung der Krise (Schiller) oder in der eschatologischen Vision (Hölderlin) kann Kunst sich als Medium des Übergangs bewahren. Der Sieg der Kunst bedeutet zugleich ihr Ende.

Die große Erzählung von der Kunst als Atavismus im Zivilisationsprozess weckt schon früh Einwände und Kompensationen, die wiederum dialektisch mit Konzeptionen und Figurationen des Wilden verbunden sind. Die „Rehabilitierung der Sinnlichkeit“,<sup>127</sup> die sich im simultanen Aufschwung von Ästhetik<sup>128</sup> und Anthropologie („Erfahrungsseelenkunde“<sup>129</sup>) bekundet, bedeutet auch eine Rehabilitierung des Wilden und Archaischen, des Primitiven und Primordialen. Diese Rehabilitierung ist nicht nur ein quantitatives Phänomen. Um und nach 1750 wird das Wilde erstmals zum positiven Leitbild in der ästhetischen Theorie und Praxis (bzw. *Poiesis*). Die Erzählung von Tquassouw und Knonmquaiha ist der Proto-

<sup>125</sup> Vgl. dazu den grundlegenden Band von Hartmut und Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt a. M. 1985 sowie Hartmut Böhmes Beitrag in diesem Band.

<sup>126</sup> Schiller: Sämtliche Werke (Anm. 60), S. 624.

<sup>127</sup> Zuerst bei Ernst Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen <sup>3</sup>1973 (zuerst 1932), S. 475 („Emanzipation der Sinnlichkeit“); danach Panajotis Kondylis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus, Hamburg 2002 (zuerst 1981), bes. S. 42ff.

<sup>128</sup> Wolfgang Riedel: Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1994, S. 410–439.

<sup>129</sup> Vgl. dazu die Beiträge von Wolfgang Riedel: Die anthropologische Wende. Schillers Modernität, in: Walter Hinderer (Hg.): Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2007, S. 143–163; erneut in: Jörg Robert (Hg.): Würzburger Schiller-Vorträge 2005, Würzburg 2007, S. 1–24; Wolfgang Riedel: Erster Psychologismus. Umbau des Seelenbegriffs in der deutschen Spätaufklärung, in: Heinz Thoma/Jörn Garber (Hg.): Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahrhundert, Tübingen 2004, S. 1–17 sowie den Forschungsbericht: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 6: Forschungsreferate 3 (1994), S. 93–157.

typ eines solchen mit den Mitteln der Kunst restituierten naiven Blicks.<sup>130</sup> Solche frühen Ethnofiktionen sind zunächst noch kaum ohne satirische Anteile denkbar. Empathie und Parodie verbinden sich in dieser wilden Nausikaa-Erzählung in schwer unterscheidbarer Weise. Der Versuch, das Andere zu erzählen, fordert ein anderes Erzählen, das erst noch herausgebildet werden muss. In jedem Fall lässt sich mit Schiller feststellen: Das Naive ist eine *sentimentalische* Konstruktion.<sup>131</sup> Das Konzept einer ‚Poetik des Wilden‘ ist ein dialektisches. Einerseits betont es, dass die Unterscheidung zwischen wild und zivilisiert stets eine ‚gemachte‘ ist. Andererseits bezieht sie diese Unterscheidung auf eine *Poetik* des Wilden im engeren Sinne. Das Wilde wird zu Thema und Norm des Schreibens, ein *positives* Literaturprogramm. Dies ist eine Entdeckung des (mittleren) 18. Jahrhunderts. Die Sehnsucht nach den Ursprüngen – ob *origo*, *Aborigines* oder Original – wird zur allgemeinen Grundfigur einer Poetik des Nativen und Naiven, welche die zweite Jahrhunderthälfte entscheidend prägen wird.

In der Poetik des Wilden begegnen sich ganz heterogene Tendenzen in Kunst, Ästhetik und Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Wir haben bereits gesehen, wie die Diskurse der vergleichenden Anthropologie und Ethnologie tief in ästhetische Diskurse des Klassizismus hineinreichen und dessen ‚normative Zentrierungen‘ allererst hervor treiben. Ob bei Winckelmann, Kant, Wieland oder Schiller – Ideal und *Indigenität* sind komplementär aufeinander bezogen.<sup>132</sup> In diesen Zusammenhang gehören die Diskussionen um die ‚neue Mythologie‘, die im Streit um Schillers *Die Götter Griechenlandes* (1788) einen Wendepunkt erreichen. Hier wird die Inversion des aufgeklärten Standpunktes zwar nicht *stilistisch* vollzogen. Das Gedicht versucht jene „schöne Welt“, deren Verlust es elegisch beklagt, auch in schöner Form zurückzurufen.<sup>133</sup> Auf der anderen Seite ver-

<sup>130</sup> In der anglo-amerikanischen Literatur findet er eine Fortsetzung etwa in Henry W. Longfellows *Songs of Hiawatha*, die eine vergleichbar ‚naive‘ Perspektive einzunehmen versuchen.

<sup>131</sup> Sofern das Naive nur eine Konstruktion des „sentimentalischen“ (d.h. modernen) Blicks ist. Dies gilt sinngemäß auch für das Wilde: der Wilde erfährt sich nicht als Wilder, sondern – siehe auch hier Tquassouw – als zivilisiert und ‚human‘. Vgl. den klassischen Aufsatz von Peter Szondi: Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung, in: *Euphorion* 66 (1972), S. 174–206.

<sup>132</sup> Einflussphilologisch verbindet nahezu alle genannten Autoren – einschließlich des anonymen englischen – der Umstand, dass sie von Peter Kolbs epochaler Dokumentation von 1719 abhängig sind. Zumindest Herder und Kant kennen Kolbs *Caput bonae spei hodiernum* aus eigener Lektüre; viele andere mittelbar über die Erzählung im *Connoisseur*.

<sup>133</sup> Das archaische Griechenland und die archaische Tragödie erscheinen dagegen in der Ballade *Die Kraniche des Ibykus*, in der am Ende eine Aufführung der *Eumeniden* des Aischylos eine zentrale Rolle spielt. Zu diesem Stück vgl. den Beitrag von Mi-

bindet es dieses schöne Dichten mit einer Haltung, die sich aus der Perspektive aufgeklärter Religionskritik nur als ‚wildes Denken‘ (Animismus, Polytheismus, Freidenkerei) bezeichnen lässt. Schiller spitzt Winckelmann ethnologisch zu: Die Griechen sind für ihn die edlen Wilden Europas; andererseits werden – exemplarisch bei Georg Forster – die Polynesier zu edlen Griechen der Südsee stilisiert.<sup>134</sup>

Auf diese Weise lässt sich beobachten, wie die Denkfigur des Wilden die deutsche Ästhetik und Literatur seit 1750 grundlegend bestimmt und neu formiert. In einem Land ohne eigene koloniale Erfahrungen geschieht dies häufig verdeckt. Wie in Schillers *ästhetischen Briefen* gesehen, rückt die Wildnis – topographisch und ethnographisch – näher. Ob Genie- und Klassizismusdebatte, Shakespeare-Kult und Volksliedpoetik, neue Mythologie: Die neue Poetik steht im Zeichen einer ‚sentimentalischen‘ Aufwertung des Wilden als des verlorenen eigenen Ursprungs. Das Wilde wird zum Ferment all jener Regressions- und Archaisierungsbestrebungen, die in der Poetik seit dem Neuanfang dem Sturm-und-Drang begegnen.

Kein anderer Autor ist für diesen Zusammenhang so bedeutsam wie Herder. Das Wilde bzw. *die Wilden* sind eine der zentralen Stellgrößen nicht nur seiner expliziten Anthropologie und Ethnologie, sondern auch seiner Sprach- und Kulturphilosophie sowie seiner Poetik.<sup>135</sup> Die *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* ist davon ebenso bestimmt wie die *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, der Aufsatz *Neuerer Gebrauch der Mythologie* oder die späten *Briefe über die Humanität*. Zentral für die Begründung einer neuen Poetik aus dem Geist einer Poetik des Wilden ist der *Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker*, erschienen im Sammeldruck *Von deutscher Art und Kunst. Einige Fliegende Blätter* (Hamburg 1773).<sup>136</sup> Sie lässt sich als Erläuterung von

---

chael Erler in diesem Band. Zu den *Göttern Griechenlandes* Helmut Koopmann: Poetischer Rückruf. Zu Schillers *Die Götter Griechenlandes*, in: Norbert Oellers (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller, Stuttgart 1996, S. 64–83.

<sup>134</sup> Dazu eingehend der Beitrag von Jürgen Barkhoff in diesem Band. Vgl. Petermann (Anm. 70), S. 302: „Als farbig-exotisches Äquivalent [zu den Hellenen; J.R.] boten sich für einige Zeit die ebenfalls neu entdeckten Polynesier an, in deren Idealisierung sich bald ‚hellenische‘ Züge einschlichen“. Schon die Peter-Kolb-Ausgabe von 1745, die Kant als Quelle für seine Vorlesungen über ‚Physische Geographie‘ diente, bescheinigte den Khoi-Khoi eine „edle Einfalt“. Firla (Anm. 3), S. 77.

<sup>135</sup> Die Herderforschung hat diesen Zusammenhang noch kaum herausgearbeitet. Am erhellendsten ist noch der Abriss bei Petermann (Anm. 70), S. 310–321; Anne Löchte: Johann Gottfried Herder. Kulturtheorie und Humanitätsidee der *Ideen, Humanitätsbriefe* und *Adrastea*, Würzburg 2005, S. 100–127. Den Zusammenhang der Sprachenfrage mit der Diskussion um den ‚homo sylvestris‘ stellt Franck Tinland: *L’Homme sauvage. Homo ferus et homo sylvestris de l’animal à l’homme*, Paris 1968 (Ndr. 2003), S. 186–200 her.

<sup>136</sup> Zitiert nach der Ausgabe Herder – Goethe – Frisi – Möser: *Von deutscher Art und*

Hamanns berühmtem Satz lesen: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts.“<sup>137</sup> Ossians Lieder verkörpern für Herder eine Poetik des Wilden, Archaischen und Primitiven. Herder nennt den vermeintlichen Barden daher einen „wilden Apollo“<sup>138</sup>; seine Lieder entsprechen den „alten ungekünstelten Liedern, wilder, ungesitteter Völker“.<sup>139</sup> Das Wilde ist eine transnationale Kategorie. „Alles ist den Barden Oßians und den Wilden in Nordamerika gemein“.<sup>140</sup>

Konsequent implementiert Herder die Ethnologie in die Ästhetik. Der Kritiker gibt sich als vergleichender Ethnologe und Feldforscher, der etwa berichtet, wie er „lebendige Reste dieses alten, wilden Gesanges, Rhythmus, Tanzes, unter lebenden Völkern“ gesehen habe.<sup>141</sup> Im Zeichen des Wilden verwischen dabei räumliche Zuordnungen. „Alle alten Lieder sind meine Zeugen!“<sup>142</sup> Das Wilde ist nicht mehr das Fremde und Exotische, sondern das verdrängte, vergessene und schließlich verlorene *Eigene*. Aus einer *räumlichen* wird eine historische Unterscheidung, der dann *alle* Ursprungskunst – amerikanische, nordische und griechische, deutsches Volkslied usw. – subsumiert werden kann. Auch für Herder ist das „Volksmäßige“ das Wilde und Unzivilisierte. Er verleiht ihm jedoch einen positiven Wert und kehrt damit das Konzept der ästhetischen Erziehung um. Herder plädiert nicht für die Zivilisierung des *Wilden*, sondern für die – freilich reflektierte – *Verwilderung* des Zivilisierten. Das Ideal ist die Regression ins Naive und „Seligunwissend[e]“.<sup>143</sup> Der Anschluss an die „Hoheit, Unschuld [und] Einfach“ der ursprünglichen Völker kann in modernen Zeiten nur durch künstliche Rückgriffe und „sentimentalische“ Operationen – d.h. durch *imitatio* – erreicht werden.

Wie sehr ethnologische Poetik und poetische Ethnologie ineinander greifen, zeigt das berühmte *Heidenröslein*. Herder zitiert Goethes Gedicht aus dem Gedächtnis als ein „kindisches Fabelliedchen“ und als Beleg für ein „Älteres Deutsches [Lied]“.<sup>144</sup> Die Quellenfiktion dient der ‚sentimentalischen‘ Ethnofiktion.<sup>145</sup> Herders Volksliedkonzept steht unter ei-

---

Kunst. Einige fliegende Blätter, hg. von Hans Dietrich Irmscher, Stuttgart 1999, S. 7–62; dazu Wolf Gerhard Schmidt: Homer des Nordens und Mutter der Romantik. James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption. 4 Bde., Berlin 2003, hier Bd. 2, S. 642–722.

<sup>137</sup> Johann Georg Hamann. Sokratische Denkwürdigkeiten – Aesthetica in nuce, hg. von Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart 1968, S. 82f.

<sup>138</sup> Herder: *Auszug* (Anm. 136), S. 13.

<sup>139</sup> Herder: *Auszug* (Anm. 136), S. 12.

<sup>140</sup> Herder: *Auszug* (Anm. 136), S. 15.

<sup>141</sup> Herder: *Auszug* (Anm. 136), S. 19.

<sup>142</sup> Herder: *Auszug* (Anm. 136), S. 40.

<sup>143</sup> Herder: *Auszug* (Anm. 136), S. 34.

<sup>144</sup> Herder: *Auszug* (Anm. 136), S. 47.

<sup>145</sup> Vgl. Hans Dietrich Irmscher: Johann Gottfried Herder, Stuttgart 2001, S. 158.

nem doppelten Vorzeichen: als Poetik des *eigenen* Wilden schließt sie an die vergleichende Anthropologie der Zeit an. In ihrer regressiven Idealisierung einer verlorenen Kunst und Kultur im Zeichen der *simplicitas* stellt sie den patriotischen Gegenentwurf zu Winckelmanns Idealisierung der griechischen Kunst dar. Sie teilt deren zentrale ethisch-anthropologische und historische Kategorien (Unschuld, Einheit, Naivität, überhaupt Natur) und folgt – unter Umstellung des *stilistischen* Paradigmas – derselben Grundfigur der *imitatio* bzw. *auctoritas veterum*. Was sich ändert, ist nicht das Prinzip, sondern der Kanon. An die Stelle der *Nachahmung der griechischen Werke* tritt die der indigenen, vor-opitzianischen Traditionen.<sup>146</sup> Goethes forcierte Reaktualisierung des Hans Sachs und sein Eintreten für alte „deutsche Baukunst“ sind strukturell als ‚wilde‘ Gegenklassizismen zu verstehen.<sup>147</sup> Diese patriotische ‚Achsendrehung‘ zu einem indigenen Klassizismus bzw. einem Klassizismus des Indigenen schließt wiederum an epistemologische und anthropologische Grundfragen im Kontext der Rehabilitierung der Sinnlichkeit an.<sup>148</sup> Damit ist die

---

„Herder konstruiert den Begriff einer neuen Art der Poesie am Beispiel einer Überlieferung, die in sich keinen Bestand hat.“

<sup>146</sup> Es ist kein Zufall, dass Herder im Detail metrisch-prosodische Phänomene rehabilitiert, die Opitz entschieden aus der Poetik verbannt hatte. Dies gilt zum Beispiel für die Praxis der Elision, der Apokopierung oder des wegfallenden ‚Vorschlags‘ („Kna-be sprach‘ / ‚Rößlein sprach“). Solche Irregularitäten kehren nun als künstliche Archaismen in eine Poetik zurück. Was für Opitz ein *vitium* war, das es sprachzivilisatorisch auszumerzen galt, wird bei Herder und Goethe zum rückwärtsgewandten Ideal. Vgl. Opitz (Anm. 88), S. 48: „Wann auff das *e* ein Consonans oder mitlautender Buchstabe folget / soll es nicht aussen gelassen werden: ob schon niemandt bißher nicht gewesen ist / der in diesem nicht verstossen“. Es ist kein Zufall, dass Opitz den Verstoß gegen diese Regel an einem Rosengedicht („Rot rößlein wolt‘ ich brechen“) des Heidelberger Späthumanisten Paul Schede Melissus zeigt, das in derselben Tradition steht wie Goethes *Heidenröslein*. Thomas Althaus: Ursprung in später Zeit: Goethes „Heidenröslein“ und der Volksliedentwurf, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 118 (1999), S. 161–188; zu Schede mein Beitrag: Manierismus des Niedrigen. Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600, in: Daphnis 39 (2010), S. 577–610.

<sup>147</sup> Friedmar Apel betont ganz zu Recht in seinem Kommentar zu Wilhelm Wackenroders *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers*, dass die frühromantische Begeisterung für Dürer „eine Übertragung des Winckelmannschen Ideals der edlen Einfalt und stillen Größe von den Griechen auf die altdeutschen und altitalienischen Meister“ darstelle. Friedmar Apel (Hg.): *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, Frankfurt a. M. 1992, S. 766f. Vgl. auch Stefan Keppler-Tasaki: *Die Schule des 16. Jahrhunderts. Goethe vor Götz, Dürer und Sachs*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1992), S. 93–135.

<sup>148</sup> Die Unterscheidung wild / zivilisiert wird durch andere Oppositionen zu einer umfassenden Matrix ergänzt. Ihr entsprechen die Unterscheidungen von Empfinden und Erkennen, Schrift und Sprechen / Gespräch, Ausdruck und Nachschrift, lebendiger Rede und totem „Letternverstand“ (S. 34), gnomischer Kürze und rhetori-

Poetik in der Mitte der neuen Ästhetik und Anthropologie angekommen – jedoch mit charakteristischen Wendungen: An die Stelle der *Exklusion* des Fremden tritt dessen *Inklusion* in die Vorgeschichte der eigenen Kultur. Mit Schiller gesprochen: Die Wilden sind, was wir waren.<sup>149</sup>

### Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Titelblatt von Peter Kolb: *Caput bonae spei hodiernum. Das ist: Vollständige Beschreibung des Afrikanischen Vorgebürges der Guetn Hofnung [...]* Nürnberg 1719.

Abb. 2: Mondanbetung bei den Hottentotten. Aus: Peter Kolb: *Caput bonae spei hodiernum [...]*. Hg. von Hermann Braun (Anm. 3), S. 14.

Abb. 3: Täglicher Aufzug der Hottentotten. Aus: Peter Kolb: *Caput bonae spei hodiernum [...]*. Hg. von Hermann Braun (Anm. 3), S. 54.

---

scher Weitschweifigkeit, ferner die epistemologische Unterscheidung zwischen den poetischen „Würfe[n] und Sprünge[n]“ (S. 39) und der begründeten Argumentation, die ‚keine Sprünge macht‘; hinzu kommt die Opposition von Jugend und Alter, Volk und Gelehrtem („Pedant“) u.a.m.

<sup>149</sup> „Sie *sind*, was wir waren; sie sind, was wir wieder *werden sollen*.“ Schiller: *Sämtliche Werke* (Anm. 60), S. 695 (*Über naive und sentimentalische Dichtung*).