

AUFKLÄRUNG

Interdisziplinäres Jahrbuch
zur Erforschung des 18. Jahrhunderts
und seiner Wirkungsgeschichte

Herausgegeben von
Lothar Kreimendahl, Martin Mulsow
und Friedrich Vollhardt

Redaktion:
Marianne Willems

Band 25 · Jg. 2013

Thema:
NATUR

Herausgegeben von
Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

ISSN 0178-7128

Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. – Herausgegeben von Lothar Kreimendahl, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt. – Redaktion: Dr. Marianne Willems, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für deutsche Philologie, Schellingstraße 3, 80799 München, E-mail: aufklaerung@lrz.uni-muenchen.de.

© Felix Meiner Verlag 2014. Das Jahrbuch und alle in ihm enthaltenen Beiträge sind 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. Druck und Bindung: Druckhaus Beltz, Bad Langensalza. Printed in Germany.
www.meiner.de/aufklaerung

FELIX MEINER VERLAG

INHALT

Martin Mulsow, Friedrich Vollhardt: Einleitung 5

ABHANDLUNGEN

Christoph Bultmann: Natürliches Licht und natürliche Religion in der Religionsphilosophie der Aufklärung 7

Oliver Bach: Natur als juridisches Argument an der Schwelle zur Aufklärung. Zu den theonomen, rationalistischen und voluntaristischen Systemstellen des Denkens vom Naturzustand bei Samuel Pufendorf und Christian Thomasius 23

Avi Lifschitz: Natur und menschliche Kultur: Diskussionen um Sprache und Entwicklung des Menschen im Zeitalter der Aufklärung 51

Martin Mulsow: Joseph als natürlicher Vater Christi. Ein unbekanntes clandestines Manuskript des frühen 18. Jahrhunderts 73

Riccarda Suitner: *Jus naturae* und *natura humana* in August Friedrich Müllers handschriftlichem Kommentar zu Andreas Rüdigers *Institutiones eruditionis* 113

Michael Multhammer: Was ist eine ‚natürliche Schreibart‘? Zur Reichweite eines transdisziplinären Wunschbildes der Aufklärung 133

Alexander Schmidt: Neo-Epikureismus und die Krise des Naturrechts: Michael Hißmann (1752–1784) über Naturzustand und Gerechtigkeit . 159

Jörg Robert: Fetisch und vergötterte Natur. Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes* zwischen Landschaftsästhetik, Religionskritik und ‚Neuer Mythologie‘ 183

Markus Hien: Natur und Nation. Zur literarischen Karriere einer Fiktion in der deutschen Aufklärung 219

JÖRG ROBERT

Fetisch und vergötterte Natur

Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes* zwischen Landschaftsästhetik, Religionskritik und ‚Neuer Mythologie‘

I. *Kompensation – Naturlyrik und Moderne*

Natur – im Sinn von „landschaftliche[r] Natur“¹ – ist eine Erfindung der Moderne. Ihre Entdeckung setzt das Bewußtsein ihres Verlusts, der Wunsch nach Nähe zu ihr das Unbehagen ihrer Distanz und Entzogenheit voraus. Natur wird im Zeitalter der Aufklärung zum Anderen des Menschen, zu dem, was er nicht mehr ist, sein will oder sein kann: „Der Zivilisationsprozeß fällt mit einer Geschichte der Entsagung und der Trennung davon zusammen, was hinter sich zu lassen und zu verdrängen ist, um den Titel eines Vernunftwesens zu erhalten“.² Die Folgen dieser Entsagung sind ambivalent. Einerseits wächst die Faszination für das Verdrängte, das gleichwohl mit archaischen Ängsten und Tabus belegt bleibt, wie sich im frühneuzeitlichen Diskurs um den Bergbau zeigt.³ Das Innere der Erde bleibt einer

¹ So in der Matthiesson-Rezension und öfter. Schiller-Zitate im Folgenden nach der Nationalausgabe (= NA): Schillers Werke. *Nationalausgabe*. Begr. von Julius Petersen, fortgef. von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel (ab 1993), Weimar 1943 ff., hier 22, 267.

² Hartmut Böhme, Gernot Böhme, Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt am Main 1983, 15. Die Studie ist in ihrem psychogenetischen Frageansatz der klassischen Arbeit von Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., Frankfurt am Main 1997 [zuerst 1939], verpflichtet.

³ Hartmut Böhme, Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie, in: H.B., Natur und Subjekt, Frankfurt am Main 1988 (es 470), 67–144.

„Geschichte der Angst“ eingeschrieben, „die den Zivilisationsprozeß begleitet“.⁴ Sie ist die Kehrseite einer neu legitimierten *curiositas*, die das „Interesse am innerweltlich Unsichtbaren“⁵ befördert, ganz gleich, ob sich dieses in die fernen Räume ‚pluraler‘ kosmischer Welten oder in die Tiefe der Höhlen, Bergwerke und Schächte richtet, die sich einer neuen speläologischen Lust öffnen. Das Bergwerkskapitel in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* oder Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* bieten Beispiele für die unterschiedlich getönten Erfahrungen, die das Überschreiten der Grenze zu den „viscera terrae“ impliziert. Das Unbehagen in der Kultur und das Unbehagen in der *Natur* bedingen und schattieren sich wechselseitig. Die Entzweiung von Natur und Kultur, Welt und Subjekt führt dabei nicht nur zu Verdrängung und Wiederkehr des Verdrängten. Sie setzen ein komplexes, psychohygienisches Geschehen in Gang, das von Ambivalenzen, Kompensationen und Negationen gleichermaßen bestimmt wird. Angst, Sehnsucht und Distanz bilden eine epochenspezifische vermischte Empfindung im Umgang mit der Natur aus.

Das Bewußtsein der großen Spaltung zwischen Natur und Geist bringt im 18. Jahrhundert jenes „Interesse für Natur“⁶ hervor, das Schiller in seinem großen Essay mit der Kategorie des ‚Sentimentalischen‘ charakterisiert. Das Anziehende an ihr ist ihre Entzogenheit. Schiller schreibt sie jenem „künstlichen Zustande der Kultur“⁷ zu, in dem der moderne Mensch unweigerlich gefangen ist. Der Akzent scheint in der ideengeschichtlichen Linie Rousseaus (und später Freuds) auf der Verlustbilanz zu liegen. Der Verlust der großen Natur als *Physis* und Kosmos treibt die Entdeckung der Natur als Landschaft hervor. Schiller präfiguriert damit die große These Joachim Ritters von der Kompensationsfunktion der Landschaftsästhetik: „Die Landschaft gehört so geschichtlich und sachlich zur Entzweiungsstruktur der modernen Gesellschaft“, in der die „Natur, ihre Kräfte und Stoffe zum ‚Objekt‘ der Naturwissenschaften und der auf diese gegründeten Nutzung und Ausbeutung werden“.⁸ Hier greift ein psychohygienischer Mechanismus der Kompensation: Der ästhetische Zugriff auf Natur entschädigt den Menschen für das Trauma der „entgötterte[n] Natur“,⁹ wie es in den *Göttern Griechenlandes*

⁴ Böhme, *Geheime Macht* (wie Anm. 3), 85; vgl. die Studie von Christian Begemann, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1987.

⁵ So der Begriff von Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt am Main 1999 (zuerst ²1988), 423–439.

⁶ NA 20, 415.

⁷ NA 20, 436.

⁸ Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1963), in: J.R., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main 1974, 161 und 153.

⁹ NA 1, 194; v. 168.

heißt. Die im Geiste Newtons bzw. der „Newtone“¹⁰ der Zeit quantifizierte, entspiritualisierte Natur wird durch die Projektion des fühlenden Subjekts re-animiert. Der Verlust metaphysischer Totalität wird im ästhetischen „Totalindruck“¹¹ in der „comprehensio aesthetica“¹² und „perceptio totalis“¹³ aufgehoben und wiedergewonnen.

Die Dialektik von Natur und Kultur im Konzept von Landschaft stellt den fortwirkenden Kern der Kultur- und Naturphilosophie Schillers dar.¹⁴ So wäre Ritters Genealogie der Landschaftsästhetik ohne Schillers kulturkritische Diagnosen namentlich im *Spaziergang*¹⁵ und im Essay *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* nicht denkbar.¹⁶ Doch Schillers Spaltungs- und Entzweiungserfahrungen sind noch älter. Der „Riß zwischen Welt und Geist“,¹⁷ der das *commercium* zwischen Subjekt und Objekt, Mensch und Natur unterbindet und den es durch geeignete Medien – ‚Mittelkräfte‘ oder Medien ästhetischer Kommunikation – zu überwinden gilt, bestimmt schon die philosophische Arzneikunst des Karlsschülers.¹⁸

¹⁰ NA 1, 46; v. 20 (*Fantasie an Laura*).

¹¹ Gerhard Hard, *Der Totalcharakter der Landschaft. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt*, in: Alexander von Humboldt. *Eigene und neue Wertungen der Reisen, Arbeit und Gedankenwelt* (Geographische Zeitschrift, Beiheft 23), Wiesbaden 1970, 49–73 (mit weiterer Literatur).

¹² Immanuel Kant, *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt ⁵1983, Bd. 8: *Kritik der Urteilskraft*, 337 (§ 26).

¹³ So der schulphilosophische Terminus, z. B. bei Christian Wolff, *Psychologia empirica methodo scientifica pertractata*, Verona 1736, 19 (§ 44), der über Baumgarten und Meier bis zu Kant reicht.

¹⁴ Ritter, *Landschaft* (wie Anm. 8), 158–163.

¹⁵ Zur kulturkritischen Dimension des Essays im Horizont der Rousseau-Rezeption vgl. Georg Bollenbeck, *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*, München 2007, 102–110, der den Text einen „überdehnte(n) Essay voller Ungereimtheiten und Doppeldeutigkeiten“ nennt (ebd. 102). Ritters Anstoß hat Wolfgang Riedel in seiner grundlegenden Studie zu Schillers *Elegie Der Spaziergang* aufgenommen. Wolfgang Riedel, *Der Spaziergang. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*, Würzburg 1989.

¹⁶ Der ‚Fortschritt‘ der Ritterschen Argumentation gegenüber Schiller liegt im Kompensationskonzept. Wenn ich recht sehe, hat Schiller den Zusammenhang zwischen enttäuschter Naturerfahrung, Verlust der Metaphysik und ästhetischer Kompensation bzw. Kompensation durch Ästhetik nur implizit reflektiert. Die Kompensationsfunktion des Schönen, die der ästhetischen Theorie ihre existentielle Notwendigkeit gibt, wird nirgends als solche thematisiert. Nietzsches Einsicht, daß die Kunst die „letzte metaphysische Tätigkeit des Menschen“ sei, ist in Schillers Wende zur Ästhetik Ende der 1780er Jahre in der Sache vorausgenommen, aber nirgends expliziert.

¹⁷ NA 20, 13 (*Philosophie der Physiologie*).

¹⁸ Noch immer grundlegend Wolfgang Riedel, *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ‚Philosophischen Briefe‘*, Würzburg 1985 (Epistemata, 17). Zur Stabilität der Figur von ‚Riß‘ und Kommunikation in Schillers Werk *meine Überlegungen in J.R.*, Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin, Boston 2011 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 72), 29–36.

Im Essay *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* wird dieser „Riß“ historisch-dialektisch gewendet. Das Interesse an landschaftlicher Natur ist nun Symptom ihres Verlustes. Das Gegensatzpaar *naiv* vs. *sentimentalisch* wird aus dem gewandelten Verhältnis zur Natur als Landschaft entwickelt:

Wenn man sich der schönen Natur erinnert, welche die alten Griechen umgab, wenn man nachdenkt, wie vertraut dieses Volk unter seinem glücklichen Himmel mit der freyen Natur leben konnte, wie sehr viel näher seine Vorstellungsart, seine Empfindungsweise, seine Sitten der einfältigen Natur lagen, und welch ein treuer Abdruck derselben seine Dichterwerke sind, so muß die Bemerkung befremden, daß man so wenige Spuren von dem sentimentalischen Interesse, mit welchem wir Neuere an Naturscenen und an Naturcharaktere hangen können, bey demselben antrifft.¹⁹

Was das Naturverhältnis der Griechen von dem der Neuere unterscheidet, ist seine Distanzlosigkeit. Beide, Mensch und freie Natur, sind vielmehr von einer Substanz, in der Objekt und Subjekt vereint sind. Weil die Natur ‚schön‘ ist, kann sich die Kunst auf ihre Widerspiegelung beschränken. Der Mensch der alten Welt ist Natur, er muß sie nicht außer sich suchen. Die alte Kunst kann sich auf das Prinzip der Mimesis zurückziehen, weil diese immer schon Mimesis eines Idealen ist. Die Abdruck- oder Nachahmungsästhetik wird historisiert.²⁰ Mimesis und Ideal gehören verschiedenen Stufen der Menschheitsentwicklung an, und so muß eine Klassizität, die auf Realismus und ‚Schilderungssucht‘ beruht, notwendig anachronistisch werden:

Der Grieche ist zwar im höchsten Grade genau, treu, umständlich in Beschreibung derselben, aber doch gerade nicht mehr und mit keinem vorzüglicheren Herzensantheil, als er es auch in Beschreibung eines Anzuges, eines Schildes, einer Rüstung, eines Hausgeräths oder irgend eines mechanischen Produktes ist. Er scheint, in seiner Liebe für das Objekt, keinen Unterschied zwischen demjenigen zu machen, was durch sich selbst und dem, was durch die Kunst und durch den menschlichen Willen ist.²¹

Hervorbringungen von Natur und Kultur gelten ihm gleich, „er hängt nicht mit Innigkeit, mit Empfindsamkeit, mit süßer Wehmuth an derselben wie wir Neuern“.²² Weil dem Griechen die Distanz zur Natur fehlt, kann er sie nicht als ein Äußeres, als das Andere seiner selbst empfinden.

¹⁹ NA 20, 429.

²⁰ Carsten Zelle, Darstellung – zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze), in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hg.), Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, Köln u. a. 2007, 73–86.

²¹ NA 20, 429. Wilfried Barner, Anachronistische Klassizität. Zu Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposion 1990, Stuttgart, Weimar 1993 (Germanistische Symposien, 13), 62–80.

²² NA 20, 429.

II. Natur in der Naturlyrik

Im notorischen Disput um Schillers idealistische Gedanken- bzw. Erlebnislyrik²³ hat die Frage einer genuinen Naturlyrik kaum eine Rolle gespielt.²⁴ Schiller, der „Landschaftdichter“,²⁵ scheint in der Geschichte der Naturlyrik²⁶ kaum mehr als eine Fußnote zu sein. Mit Ausnahme der großen Elegie *Der Spaziergang* fand kaum eine der übrigen Naturpoesien den Weg in Anthologien oder wurde zum Gegenstand neuerer Untersuchungen. Dies verwundert insofern, als bereits das erste publizierte Poem des Sechzehnjährigen ein Stück ins Große gearbeiteter Naturlyrik mit poetologischer Dimension darstellt – das Gedicht *Der Abend*.²⁷ Die-

²³ Eine gute zusammenfassende Diskussion bietet Georg Kurscheidt in der Einleitung der Frankfurter Ausgabe der *Gedichte*, Schiller als Lyriker, in: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 1: Sämtliche Gedichte, hg. von G.K., Frankfurt am Main 1992, 749–803, hier 752–758.

²⁴ Die grundlegenden Studien zu Schillers Lyrik sind Joachim Bernauer, „Schöne Welt wo bist du?“ Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller, Berlin 1995 (Philologische Studien und Quellen, 138); Gerhard Friedl, Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie. Die Mythologie in der vorklassischen und klassischen Lyrik Schillers, Würzburg 1987; Martin Dyck, Die Gedichte Schillers. Figuren der Dynamik des Bildes, Bern, München 1967; Norbert Oellers (Hg.), Gedichte von Friedrich Schiller, Stuttgart 1996. Wichtige Einzelaspekte behandeln die exemplarischen Beiträge von Georg Kurscheidt (wie Anm. 23); Hannelore Schlaffer, Die Ausweisung des Lyrischen aus der Lyrik. Schillers Gedichte, in: Gerhard Buhr, Friedrich A. Kittler, Horst Turk (Hg.), Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, Würzburg 1990, 519–532; Walter Hinderer, Ansätze zu einer Lyriktheorie, in: W.H., Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller, Würzburg 1998, 94–101.

²⁵ So Schillers eigene Bezeichnung in der Matthisson-Rezension (NA 22, 266 bzw. 270).

²⁶ Zum Überblick Wolfgang Riedel: Natur / Landschaft, in: Ulfert Ricklefs (Hg.), Fischer Lexikon Literatur, Bd. 3, Sp. 1417–1433; Ulrich Kittstein, Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen, Darmstadt 2009; Eckard Lobsien, Landschaft in Texten, Stuttgart 1981; Gerolf Fritsch, Das deutsche Naturgedicht. Der fiktionale Text im Kommunikationsprozess, Stuttgart 1978; Ursula Heukenkamp, Die Sprache der schönen Natur, Berlin, Weimar 1982; Norbert Mecklenburg, Naturlyrik und Gesellschaft, Stuttgart 1977; Alexander von Bormann, Natura loquitur, Tübingen 1968. Bei der Durchsicht des wichtigen Bandes von Mecklenburg fällt auf, daß in der Darstellung der Geschichte der Naturlyrik zwischen Brockes und dem jungen Goethe eine Lücke klafft, die sich offenbar dem Anathema verdankt, das Lessing im *Laokoon* über die deskriptiven „Gemälde“ in der Tradition eines Haller, Kleist aber auch Klopstock verhängt hat. In dem genannten Band kommt Schiller nur am Rande, im Hinblick auf den sentimentalischen Naturbegriff von *Naive und sentimentalische Dichtung* vor (16 f.). Eine der eingehendsten Erörterungen zu Schillers Natur- und Landschaftsästhetik bietet Wolfgang Düsing: Kosmos und Natur in Schillers Lyrik, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), 196–220.

²⁷ Erschienen im *Zehnten Stück* (Oktober 1776) des *Schwäbischen Magazins von gelehrten Sachen auf das Jahr 1776*. Hg. von Schillers Karlsschul-Lehrer Balthasar Haug. Eine eingehendere Interpretation des Gedichts als „poetologischer Poesie“ bietet Bernauer, „Schöne Welt, wo bist du?“ (wie Anm. 24), 20–31 (Zitat 17).

ses „lyrische Tedeum“²⁸ schildert in der Manier von Klopstocks *Frühlingsfeier* oder Ewald von Kleists *Lob der Gottheit*²⁹ den Enthusiasmus des Dichter-Ich im Angesicht einer erhabenen Natur. Die folgenden Zeilen sind zugleich die frühesten unseres Autors:

Der Abend

Die Sonne zeigt, vollendend gleich dem Helden,
Dem tiefen Thal ihr Abendangesicht,
(Für andre, ach! glüksel'gre Welten
Ist das ein Morgenangesicht)
Sie sinkt herab vom blauen Himmel,
Ruft die Geschäftigkeit zur Ruh,
Ihr Abschied stillt das Weltgetümmel,
Und winkt dem Tag sein Ende zu.
Jetzt schwillt des Dichters Geist zu göttlichen Gesängen,
Laß strömen sie, o HErr, aus höherem Gefühl,
Laß die Begeisterung die kühnen Flügel schwingen,
Zu dir, zu dir, des hohen Fluges Ziel.
Mich über Sphären, himmelan, gehoben,
Getragen sein vom herrlichen Gefühl,
Den Abend und des Abends Schöpfer loben,
Durchströmt vom paradisischen Gefühl.
Für Könige, für Grosse ist geringe,
Die Niederen besucht es nur —
O GOtt, du gabest mir Natur,
Theil Welten unter sie — nur, Vater, mir Gesänge.
(NA 1, 3; v. 1–20)

Schon hier zeichnen sich Themen und Motive ab, die Schillers Poetik und Theorie der Natur weiter bestimmen werden. Der Antagonismus von schöner und erhabener Natur, zwischen Idylle und dynamisch bewegter Landschaft (v. 47: „Am Weidenbusche ligt der Schäfer“). Der penible Blick auf das Detail (v. 50: „die stille Luft durchsumßt der Käfer“) verweist auf Brockes oder Haller und damit auf die Traditionen der ‚malenden Dichtung‘. Der Sprecher malt im ersten Teil eine Landschaft, die sich – wie es immer wieder heißt – selbst malt (v. 21–22: „Ha! wie die müden Abschiedsstralen / das wallende Gewölk bemalen“). Immer wieder wird das eigene Sehen reflektiert (v. 25: „O Anblik, wie entzückst du mich“); der Blick in die Natur bricht sich dabei – sprachlich-thematisch an Brockes und Klopstock erinnernd – an den Grenzen des Sichtbaren: den „kleinen Myriaden, Die sich in diesen Meeren baden“ und „deren Sein noch keines Aug durchdrang“ (v. 91–93). Schon hier scheinen Durchblicke und Perspektiven des *Spaziergangs*, aber auch der zeitgenössischen Landschaftsmalerei und -dichtung aufgenommen: der Blick

²⁸ Benno von Wiese, Friedrich Schiller, Stuttgart ²1963, 116.

²⁹ Darauf weist Bernauer, „Schöne Welt, wo bist du?“ (wie Anm. 24), 36, hin.

von erhöhter Warte in eine Landschaft, die vom Gegensatz von Natur und Zivilisation imprägniert ist („das Gelb gereifter Saaten“, „wie der Sonnenglanz die Königsstadt beschirmt“; v. 26 und 35), und in deren Zentrum entsprechend der Topik der Landschaftsmalerei und -dichtung eine Idylle mit „Hirt“ und „Schäfer“ (v. 46–47) steht. Dem Thema „Begeisterung“ (v. 11) entsprechend wird das *genus sublime* angeschlagen, poetisch-stilistisch verrät sich das Bemühen um „Anschaulichkeit“ (*evidentia*)³⁰ in der Tradition der ‚malenden‘ Dichtung bzw. ‚poetischen Gemälde‘. Das Leben der Natur fordert die Lebendigkeit (*enargeia*) der Poesie, die jene wiederum erst imaginiert. Auffallend ist das Bestreben nach zeichnerischer Detailgenauigkeit auf der einen, die ostinate Metaphernbildung auf der anderen Seite, die Natur anthropomorphisiert und so das Unbeseelte belebt. Semantisch zeigt sich dabei die Tendenz, Natur durch sprachlichen Ornat („Pracht“; v. 37) in preziose Kunst, ja Kunsthandwerk zu verwandeln („Silberwellen“; v. 24, „Vergöldet sind der Berge Gipfel“; v. 29, „Wie der Rubin am falben Haar, das wallet / Um's Angesicht der Königin“; v. 33–34), durch sprachliche Einhegung zum „Garten“ zu domestizieren oder als „Beet“ zu kultivieren (v. 40). So läuft der Bemühung um sprachliche Belebung eine Tendenz zuwider, bewegte Natur zum Artefakt stillzustellen. Natur wird als ästhetisches Objekt, als Preziose oder „Gemälde“ wahrgenommen (v. 22: „Das wallende Gewölk bemalen“), das zunächst einmal *delectatio* („Entzücken“) und „Augenlust“³¹ weckt. Damit unterläuft der Text geradewegs Lessings Kritik an Hallers Enzianstrophen im *Laokoon*. Dieser hatte jenen „ganz falschen Gesichtspunkt[]“ verurteilt, den Schiller unbedenklich – in Hallerscher Tradition – wieder einnimmt:

er [Haller; J.R.] muß mehr auf die fremden Zierraten, die der Dichter darein verwäbet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welche die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst [...] gesehen haben.³²

Es bleibt jedoch nicht bei der malenden Dichtung, beim poetischen Gemälde. In einem zweiten Schritt wird das *Bild* der Natur durch Klang und Musik abgelöst (v. 45 ff.). Leben heißt nun Klingen. Natur wird zum ‚autophonen‘ Kosmos, der „Zerflossen in melodischem Gesang“ (v. 62) sich selbst in Musik transformiert³³ und

³⁰ Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, bes. 272–333.

³¹ NA 1, 56; v. 44 (*Die Herrlichkeit der Schöpfung*).

³² Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt am Main 1990 (= *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5/2), 126.

³³ Naturlyrik steht damit in einer doppelten ‚medialen‘ Spannung: einerseits – *ut pictura poesis* – zur ‚Malerei‘ (in Lessings semantisch weitem Verständnis), andererseits – *ut musica poesis* – zur Musik. 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 (Germanistische Symposien, Be-

durch diesen „Jubel“ den Herrn lobt. Dies läßt nach der Funktion und Position des Menschen fragen. Sie ist paradox: angesichts der Symphonie der Schöpfung bleibt dem Dichter nur das schweigende Lauschen auf die Selbstoffenbarung Gottes (v. 65: „Und ich allein bin stumm“). Hier berühren sich poetologische und theologische Ebene: Das Gedicht fragt nach der Möglichkeit einer ästhetischen Gotteserkenntnis. Der Sprecher sucht nach einem festen Standpunkt zum Gotteslob. Dabei begibt er sich in ein *aemulatio*-Verhältnis zur Natur. Welcher „Jubel“ ist dem Adressaten angemessen? Offenbart sich Gott in der Natur oder erst in jener „hohen Harfe“ (v. 67), die der inspirierte Dichter ertönen läßt? Im ersten Fall bleibt dem Gottessucher nur das Verstummen (v. 91: „O Dichter, schweig“), im zweiten – der göttlichen Inspiration – muß die Stimme der Natur vom *poeta vates* übertönt werden (v. 67: „Verstumme Natur umher“). So kommt es – der Dichter muß sich erst zu jener Inspiration aufrufen, die ihm zuteil werden soll (v. 65: „nein, tön es aus, o Harfe“). Diese Inspiration droht angesichts der göttlichen Allmacht wieder zu verstummen:

O Dichter schweig: zum Lob der kleinen Myriaden,
Die sich in diesen Meeren baden,
Und deren Sein noch keines Aug durchdrang,
Ist todes Nichts dein feurigster Gesang.
(NA 1, 5; v. 91–95)

Das angemessene Lob Gottes – ist das Schweigen. Eine hinreichende *mimetische* Darstellung der Natur durch die „Engelharfe“ (v. 97) des Dichters bleibt auf ein Leben nach dem Tod verwiesen. Die stolze Aussage des Anfangs: „O GOTT, du gabest mir Natur“ (v. 19) wird durch die schroffe Wendung zum Unsagbarkeitstupos („todes Nichts“; v. 94) konterkariert. Das Gedicht markiert ein doppeltes, poetologisches und theologisches Problem: Die Frage der Naturpoesie wird an die der Gotteserkenntnis geknüpft und – angesichts der Pluralität der Welten im Großen wie im Kleinen – zunächst einmal negativ beantwortet. Die physikotheologische Hoffnung, Gott aus der Natur zu erkennen, erfüllt sich nicht. Der Hymnus kann nicht mehr sein als *Bitte* um einen Hymnus, das einzig Sagbare ist die Unsagbarkeit. Der Dichter sagt das Unsichtbare als Unsagbares. Er ist Medium zwischen Natur und GOTT, das ständig auf seine Störungsanfälligkeit reflektiert. Im

rechtsbände 15), 410–439 (mit Bezug auf Schiller und Sulzer). Die einschlägige Studie von Dorothea Hennig, *Musik und Metaphysik. Interpretationen zur Naturlyrik von der Aufklärung bis zur Romantik*, Frankfurt am Main u. a. 2000 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, 1762), schlägt den schon vertrauten Bogen von Brockes über Herder zu Goethe, ohne die von Lessing inkriminierte Linie Haller, Kleist, Klopstock und Schiller zu würdigen. Ähnliches gilt für die anregende, freilich nicht auf die vorromantische Naturlyrik konzentrierte Studie von Axel Goodbody, *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik* (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich), Neumünster 1984.

Nachweis, daß Gott das Prinzip der Natur ist, findet der Dichter die Bestimmung seines Sehertums. Diese Rolle ist wichtig, um dem grassierenden Materialismus und Mechanismus strikt entgegenzuwirken. Allen Atheisten auf der einen und Mechanisten auf der anderen Seite wird ins Stammbuch geschrieben:

Gott thuts, wenn in den weiten Himmeln
Planeten und Kometen wimmeln,
Wenn Sonnen sich um Axen drehn,
Und an der Erd vorüberwehn.
(NA 1, 5; v. 72–75)

In *Der Abend* wie in zahlreichen Stücken der *Anthologie auf das Jahr 1782* erweist sich Schiller – einer eigenen späteren Äußerung zufolge – als „Sklave Klopstocks“,³⁴ den er während der Karlsschulzeit intensiv rezipiert. Klopstocks Stilgestus bestimmt bis in den Wortlaut den Text. Dies gilt zumal für den „musikalischen Fluß“,³⁵ den Schiller in der Rezension zu Stäudlins *Proben einer deutschen Aeneis* (1782) an Klopstock (auf Kosten von Stäudlins Vergil-Übertragung) hervorhebt: „Es geschieht uns nicht anders, als hörten wir die bezauberndste Symphonie, den herrlichsten Wechsel vom Andante zum Presto, vom Schwung zum Adagio“.³⁶ Noch in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* nennt Schiller ihn daher einen „musikalischen Dichter“, kritisiert jedoch am *Messias* den Mangel an „plastisch poetischer“ Gestaltung und „Umgrenzung“.³⁷ Gleichzeitig wird Klopstock von der poetischen zur poetologischen Autorität. Klopstocks Lyrik erscheint wiederum als „das erste und auffallendste Muster“ jener „symbolisierenden Einbildungskraft“,³⁸ die landschaftliche Natur als „einen Ausdruck von Ideen“ betrachtet³⁹ und die von Schiller in der Matthisson-Rezension als Forderung an den „Landschaftsdichter“ erhoben wird.

Die Gewißheit, Gott in der Natur finden oder doch imaginieren zu können, die noch die *Theosophie des Julius* bestimmt, weicht in den 1780er Jahren dem ernüchterten Blick in eine Natur, die durch den neuzeitlichen Rationalismus, Mechanismus und Monotheismus „entgöttert“ genannt wird. Die theoretische Refle-

³⁴ Schiller habe über sein Gedicht *Der Eroberer* (1781) gesagt: „O! damals war ich noch ein Sklave von Klopstock“ (NA 42, 19); vgl. 23, 5: „Freilig hab ich Klopstocken viel zu danken, aber es hat sich tief in meine Seele gesenkt und ist zu meinem nahen Gefühl, Eigenthum worden, was wahr ist, was mich trösten kann im Tode“. Zur Klopstock-Verehrung Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, 2 Bde., München 2000, hier Bd. 1, 197–204.

³⁵ NA 22, 181.

³⁶ NA 22, 180.

³⁷ NA 20, 456.

³⁸ NA 22, 273.

³⁹ NA 27, 199.

xion über Natur und Prinzipien einer Kunst *der* Natur⁴⁰ setzt an dieser Schnittstelle an: sie begibt sich auf die Suche nach Operationen, die jene Spur des Göttlichen poetisch re-generieren, die rationalisierte und mortifizierte Landschaft zumindest dem ästhetischen Schein nach in eine belebte, anthropomorphe Götterwelt verwandeln, der Freiheit und Notwendigkeit zugesprochen werden kann. Poetisch konkretisiert sich das Resultat dieser Bemühungen in der klassischen Naturlyrik nach 1795, zumal im *Spaziergang*, aber auch in der singulären Ode *Der Abend*, die sich wiederum an Klopstock, nunmehr jedoch an dem Experimentalmetriker, ausrichtet.⁴¹

Der Abend

Nach einem Gemählde

Senke, strahlender Gott, die Fluren dürsten
Nach erquickendem Thau, der Mensch verschmachtet,
Matter ziehen die Rosse,
Senke den Wagen hinab.

Siehe, wer aus des Meers krystallner Woge
Lieblich lächelnd dir winkt! Erkennt dein Herz sie?
Rascher fliegen die Rosse,
Thetis, die göttliche, winkt.

Schnell vom Wagen herab in ihre Arme
Springt der Führer, den Zaum ergreift Cupido,
Stille halten die Rosse,
Trinken die kühlende Flut.

An dem Himmel herauf mit leisen Schritten
Kommt die duftende Nacht; ihr folgt die süße
Liebe. Ruhet und liebet,
Phöbus, der liebende, ruht.

(NA 1, 238; v. 1–16)

Die Themengleichheit zum ersten publizierten Abendstück von 1776 schärft den Blick für Unterschiede wie Kontinuitäten: das lyrische Naturbild ist nunmehr ausweislich des Untertitels „nach einem Gemählde“ entworfen, wir haben eine Bild-

⁴⁰ Vgl. meine Überlegungen in J.R., Die Kunst der Natur – Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings *Laokoon*, in: Georg Braungart, Bernhart Greiner (Hg.), Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen, Hamburg 2005 (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft 6), 139–154.

⁴¹ Es orientiert sich an Gedichten wie *An Cidli*, *Hermann und Thusnelda* u. a. Siehe NA 2iiA, 232. Humboldt hatte Schiller aufgefordert (Brief vom 31. 8. 1795), „einmal einen Versuch in den eigentlichen lyrischen Silbenmaßen, wie die Klopstockischen und Horazischen sind, zu machen“ NA 2iiA, 232. Im Stile Klopstocks handelt es sich um eine neu arrangierte Strophenform. Vers 1 und 2 bestehen aus einem *Phalaeceus*, Vers 3 aus einem *Pherekrateus* und Vers 4. aus einem archilochischen Vers.

beschreibung / Ekphrasis vor uns.⁴² Es handelt sich um einen ‚neuen Mythos‘. Wie das Versmaß ist die hier skizzierte Spielart der heiligen Hochzeit – die Verbindung von Helios / Apoll mit der Meergöttin Thetis – eine moderne Konzeption im Stile einer klassischen. Wie im Frühgedicht ist die Natur göttlich belebt. An die Stelle eines die Schöpfung durchwirkenden christlichen Gottes à la Klopstock tritt die klassische bzw. klassizistische Mythologie, die qua „symbolische[r] Operation“⁴³ in die Natur re-projiziert wird. Ambivalent wird das Gedicht durch seinen doppelten Bezug auf Kunst und Natur. Das Wesen der Natur wird durch *die* Wesen der Mythologie ergründet. Der Bezug auf die Natur selbst ist damit artistisch-ästhetisch vermittelt. Das Gedicht imaginiert eine vergötterte Natur, verweist im Untertitel jedoch auf die mediale Brechung dieser Projektion. Doch nur in der Dichtung werden die – auf dem echten oder imaginären Gemälde – dargestellten Götterheiten ‚lebendig‘. Erst der Vollzug des Textes, die Sukzession der Zeichen schafft die Belebung. Die absolutiven Komparative im Stile Klopstocks („rascher“) und der Wechsel von Ruhe (Strophe I) zu dynamischer Bewegung (Strophe II/III) und wieder zu Beruhigung („stille“; Ende Strophe III) entspricht dem Ideal der ‚Darstellung‘ (*evidentia*), das Schiller von Klopstock – dieses Mal dem Poeten und Poetologen, nicht dem Theologen – bezieht. Im Gedicht gewinnt es eine Funktion im Dienst der ‚neuen Mythologie‘. Das dynamische Wechselspiel von Ruhe und Bewegung, Begehren und Erfüllung, Licht und Dunkel illustriert ein archaisches Naturbild, dessen erotisch-naturmagische Züge angedeutet, durch die Umlenkung des Blicks auf die Rosse (statt auf die Vereinigungsszene) aber doch wieder abgeblendet werden. Vom Anfang her bleibt dabei der Illusionscharakter gegenwärtig, indem der Dichter durch die Unterschrift den Schein „aufrichtig selbst zerstört“.⁴⁴ Die Götter Griechenlandes, so deuten wir diese intermediale Engführung, leben nur im Imaginarium einer Dichtung fort, die in der Revokation zugleich deren Negation mitdenken muß.

⁴² Am ehesten ist an Darstellungen im Stile eines Asmus Jakob Carstens (*Nacht und ihre Kinder, Schlaf und Tod* 1794) zu denken. Ob das Gedicht eine förmliche Ekphrasis darstellt, läßt sich kaum klären. Sicher ist die Anlehnung an Ovids *Metamorphosen*. In met. 2, v. 68 f. findet sich der Hinweis, daß Tethys, die Meergöttin, Helios, bei Ovid mit dem Beinamen Phoibos und dem Apollon, bewirbt, wenn dieser mit seinem Sonnenwagen allabendlich untergeht. Wie bei der metrischen Form so variiert Schiller auch im Mythos, um die einfache Nachahmung der Antike zu vermeiden. Der Hinweis auf eine Vorlage soll möglicherweise diese Assoziation zur klassizistischen Gegenwarts-kunst herstellen.

⁴³ NA 22, 271.

⁴⁴ NA 2i, 64; v. 137.

III. Polytheismus und Naturreligion – Die Götter Griechenlandes

Damit ist eine tragisch-elegische Konstellation angesprochen, die zu den Grundlagen des Schillerschen Naturverständnisses gehört. Ihr Basistext – *Die Götter Griechenlandes* (1788) – situiert sich zwischen *Der Abend* (I) und *Der Abend* (II).⁴⁵ Das Gedicht, dessen erste Fassung wir untersuchen, reagiert einerseits auf die verzweifelte Gottessuche (*Der Abend* I) und bereitet die mediale Kippfigur von *Der Abend* (II) vor, die elegisch-resignativ die Präsenz der antiken Mythologie zur alleinigen Aufgabe der poetischen Reanimation werden läßt. Erstmals werden dabei nur lose verbundene, metaphysische Motive des frühen Schiller in eine enge (geschichts-)logische Verbindung gebracht. Die Entzogenheit des christlichen *deus absconditus*, der keine lesbaren Spuren in der Natur hinterläßt, wird nun in ein Verhältnis zum Verlust der klassischen Mythologie gesetzt. Die Tendenz zum Monotheismus konvergiert mit der Rationalisierung, Mechanisierung und mithin Entzauberung der Welt:

Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen,
seelenlos ein Feuerball sich dreht,
lenkte damals seinen goldnen Wagen
Helios in stiller Majestät.
Diese Höhen füllten Oreaden,
eine Dryas starb mit jenem Baum,
aus den Urnen lieblicher Najaden
sprang der Ströme Silberschaum.
(NA 1, 190; v. 17–24)

Form und Inhalt stehen in einem dialektischen Verhältnis, das im Begriff der ‚Classicität‘ sein Zentrum hat. Der Text ruft poetische Konventionen auf, um

⁴⁵ Hier eine Auswahl aus der Fülle der rezenten Literatur: Bernauer, ‚Schöne Welt, wo bist du?‘ (wie Anm. 24), 105–130; Klaus Berghahn, Schillers mythologische Symbolik. Erläutert am Beispiel der *Götter Griechenlands*, in: Weimarer Beiträge 31 (1985), 1803–1822; Heinz Gockel, Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik, Frankfurt am Main 1981 (Das Abendland; N.F. 12), 85–200; Helmut Koopmann, Poetischer Rückruf: ‚Die Götter Griechenlands‘, in: Norbert Oellers (Hg.), Gedichte von Friedrich Schiller, Stuttgart 1996 (Universal-Bibliothek, 9473), 64–83; Horst Turk, Machthaber um 1800. Schillers ‚Die Götter Griechenlands‘ und das Szenario politischer Theologie, in: Maria Gierlak u. a. (Hg.), Im Wechselspiel der Kulturen. Festschrift für Karol Sauerland, Torun 2001, 119–140; Werner Frick, Schiller und die Antike, in: Helmut Koopmann (Hg.), Schiller-Handbuch, 2. Aufl., Stuttgart 2011, 95–122; Norbert Oellers, Schiller und die Religion, in: Walter Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006 (Stiftung für Romantikforschung, 40), 165–186; David Pugh, Aesthetic and Moral Autonomy in Schiller’s *Gedankenlyrik*, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.), Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium, Tübingen 1990, 314–325; Peter-André Alt, Natur, Zivilisation und Narratio. Zur triadischen Strukturierung von Schillers Geschichtskonzept, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 18 (2008), 530–545.

sie als Konventionen durchzustreichen. Den „liebenswertig verspielten Zügen des Rokoko“,⁴⁶ die sich dem Einfluß Wielands verdanken, wird ein archaisch-animistisches Natur- und Weltverhältnis unterlegt.⁴⁷ Dessen Status bleibt zudem offen: Die indikativische Form („lenkte seinen goldnen Wagen“) überläßt die Entscheidung, ob die Präsenz der Götter in der Natur eine objektive Tatsache oder bloße subjektive Zuschreibung und Projektion ist, ganz dem Leser. Eher das letztere scheint der Fall, wenn es heißt: „An der Liebe Busen sie zu drücken, / gab man höhern Adel der Natur.“ (v. 13 f.) Subjektiver und objektiver Animismus verschmelzen. Der Exodus der Götter aus der Natur folgt dabei dem Schema des Ovidischen Weltaltermythos aus dem ersten Buch der *Metamorphosen*. Angesichts der sittlichen Dekadenz des Menschengeschlechts, heißt es dort am Ende, „verläßt die Astraeische Jungfrau als letzte der Himmlischen die blutriefende Erde“.⁴⁸ In der Ballade *Die vier Weltalter* (1801/02) greift Schiller die ovidische Erzählung in romantisierender Form und mittelalterlichem Kolorit auf und wiederholt die Leitthese der *Götter*:

[...]
Das Alter der göttlichen Phantasie,
Es ist verschwunden, es kehret nie.
Die Götter sanken vom Himmelsthron,
Es stürzten die herrlichen Säulen,
Und gebohren wurde der Jungfrau Sohn,
Die Gebrechen der Erde zu heilen,
Verbannt ward der Sinne flüchtige Lust,
Und der Mensch griff denkend in seine Brust.
(NA 2i, 195; v. 47–54)

Aus Ovids Sukzessionsmythos wird hier eine geheime Geschichte der Dichtkunst, die – ganz im Sinne der *Künstler* – zum Gedächtnisraum und „heiligen keuschen Altar“ einer glücklicheren Weltverfassung wird. Schillers Gedichte – die *Götter Griechenlandes* wie die *Vier Weltalter* oder auch *Nänie* – sind performative und metapoetische Texte, ‚Gedichtgedichte‘, sofern sie immer schon, wie auch Ovids *Metamorphosen*, in jenem imaginären „Feenland der Lieder“ (v. 147) zu Hause sind. Der Verlust des ‚Feenlandes‘ und seine Rückgewinnung sind in der Form der Elegie dialektisch, in der Logik des Sentimentalischen aufeinander be-

⁴⁶ Von Wiese, Friedrich Schiller (wie Anm. 28), 407.

⁴⁷ Peter-André Alt, Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie, Tübingen 1995 (Studien zur deutschen Literatur, 131), 603: „Die allegorische Interpretation der Mythologie ist Teil der sentimentalischen Perspektive und damit auch Objekt der poetischen Darstellung“. Dort 600–605 zum Verhältnis der Hymne zur Matthisson-Rezension.

⁴⁸ Met. I, v. 149 f. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. In deutsche Hexameter übertragen und hg. von Erich Rösch. Mit einer Einführung von Niklas Holzberg, München, Zürich¹¹ 1988, 14 f.: „victa iacet pietas, et virgo caede madentis, / ultima caelestum, terras Astrea reliquit“.

zogen. Der Vortrag konstituiert und rekonstruiert Dichtung als Gedächtnisraum, als einen kosmisch-universalhistorischen Bilderteppich. „Daher widerspricht das Gedicht sich selbst, die Form widerlegt den Inhalt“. ⁴⁹ Umso mehr kommt es in diesen Texten darauf an, die Szenerie ihrer eigenen Aufführung mitzuliefern: Wir wohnen dem rituellen Moment bei, in dem der Dichter in seinem Vortrag „das zusammengefaltete Leben“ (v. 14) ausbreitet (wie Ovid den Teppich der Arachne; met. 6, v. 1–145). Sein Singen ist daher Ritual, rituelle Wiederholung, die „ein Bild des unendlichen All / In des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall [drückt]“ (v. 23 f.). Dichtung ist mediale Übersetzung (vom Bild zum Schall), Vollzug und Rückholung, die nur im Akt des Vortrags bestehen. Der Sänger der *Vier Weltalter* errichtet auf dem „heiligen keuschen Altar“ (v. 61) der Muses ein Imaginarium, das nur im performativen Akt des Imaginierens selbst existiert. Intertextuell ist die Rettung der Götter dabei eine Rettung Ovids, aus dem der Moderne seine mythologischen Figuren bezieht: Helios (und Phaethon), Dryaden, Najaden, Daphne, Niobe, Syrinx, Philomena, Demeter und Persephone. Der Schillersche Klassizismus zeigt hier seine literarhistorische Eigenart: Die griechische Welt wird beschworen im Medium der lateinischen.

Daß die römische Literatur, vor allem Ovid und Horaz, eine entscheidende Rolle spielt, liegt an deren vergleichbarer, ‚moderner‘ Position gegenüber der griechischen Kultur und Literatur: Schillers lebenslanges Interesse an römischer Dichtung, das sich nach 1795 noch einmal intensiviert, läßt sich als Versuch verstehen, einen historischen Prototypen für das Ideal einer Klassizität in der Modernität zu finden. ⁵⁰ Der Sprecher des Gedichts ist ein Ovid-Leser, der die *Metamorphosen* beim Wort nimmt, zum naiven Dokument umdeutet und ihre poetische Quintessenz, die göttliche Ätiologie aller Dinge, zum Kern der griechischen (!) Welt- und Naturanschauung erhebt. Ohne diese Ovidische Vorlage, die zeitgemäß anakreontisch-rokokohaft umgedeutet wird, keine *Götter Griechenlandes*. Die *Metamorphosen* werden zum Schlüsseltext einer antiken Natur- als Mysterienreligion, in der jede Pflanze, Stern oder Stein „den eingeweyhten Blicken, [...] eines Gottes Spur“ (v. 15 f.) anzudeuten vermochte. Was dem Heutigen bleibt, ist die „goldne Spur“ (v. 148) der antiken Dichtung, die Gedächtnisspur des Textes. Klassizität und Intertextualität werden zum letzten Mittel der Tröstung und der Wiederbelebung der Natur.

⁴⁹ Bernauer, „Schöne Welt, wo bist du?“ (wie Anm. 24), 114.

⁵⁰ Zur Bedeutung der lateinischen Tradition vgl. Jörg Robert, Klassizität in der Modernität – Schillers Antike(n) und der Beginn der Klassik, in: Cordula Burtcher, Markus Hien (Hg.), Schiller im philosophischen Kontext, Würzburg 2011, 165–180; zum Kontext Angela Cornelia Holzer, Rehabilitationen Roms: Die römische Antike in der deutschen Kultur zwischen Winckelmann und Niebuhr, Heidelberg 2013.

Für den Modernen ist die Natur nach Newton („unsre Weisen“; v. 17) vernunft- und leblos, sie gehorcht der „blinde[n] Notwendigkeit“, die durch die Kausalität der Mechanik und der Gravitation verkörpert wird. ⁵¹ Mag diese Schwerkraft eine *vis occulta* sein, so ist sie doch keine göttliche. Das „Gesetz der Schwere“ (v. 167) steht schon atmosphärisch der heiteren Leichtigkeit der griechischen Kultur entgegen, die „an der Freude leichtem Gängelband“ (v. 2) geführt wird. Heiterkeit und Trauer, Leichtigkeit und Schwere, Levitation und Gravitation bilden ein Gefüge polarer Gegensätze, die durch keine historische ‚Figur des Dritten‘ versöhnt werden, wie später im Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Der moderne Mensch ist konstitutiv melancholisch. Die Gravitation drückt ihn physisch und geistig zu Boden. Dagegen ist die alte Welt von Leichtigkeit bestimmt. Zwischen Sinnen- und Geisterwelt, Menschen und Göttern besteht ein ständiges *commercium*, ein Wechsel von Auf- und Abstiegen, das sich im Gedicht in Szenen der Kommunion und Kommunikation darstellt (Verbindungen von Göttern und Menschen, Gabe und Tausch, Tanz und Fest usw.). Die moderne, götterlose Welt ist dagegen ein metaphysischer *locus desertus*, eine Welt ohne Wahrnehmung, anästhetische Natur: ⁵²

Ausgestorben trauert das Gefilde,
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
Ach! von jenem lebenswarmen Bilde
Blieb nur das Gerippe mir zurück.
(NA 1, 194; v. 149–152)

Die nach-mythische Welt erscheint in ihrer Leere als eine Toten- und Unterwelt, ein Reich der Schatten. Wenn Leben und Fühlen, Existenz und *Aisthesis*, untrennbar aneinander gebunden sind, so muß die postapokalyptische Welt nach der Katastrophe der Götterflucht wesentlich durch ihre Leere ausgezeichnet sein. Der Schauer des Sprechers ist ein ästhetisch-metaphysischer *horror vacui*: „Durch die Wälder ruf ich, durch die Wogen/ ach! sie wiederhallen leer!“ (v. 159 f.). Mit den Göttern scheinen in dieser postapokalyptischen Welt auch die Menschen verschwunden. Der Schrei *ex profundis* verhallt auf der Ebene des Gedichts ungehört. Im Monolog des einsamen Modernen bleibt es bei Klage, Trauer und Gebet an den *deus absconditus* („Werk und Schöpfer des Verstandes“, v. 194). Es ist das Gedicht selbst, das die ohne Wiederkehr verloren geglaubte Welt,

⁵¹ Vgl. Thomas Stachel, Der Ring der Notwendigkeit. Friedrich Schiller nach der Natur, Göttingen 2010; Peter Schaarschmidt, Die Begriffe ‚Notwendigkeit‘ und ‚Allgemeinheit‘ bei Schiller und Kant, Diss. Zürich 1971.

⁵² In diese Richtung deutet eine Überlegung Schillers zur ästhetischen Kategorie des „Unbestimmten“, die im Aufsatz *Vom Erhabenen* diskutiert wird: „Wenn uns Virgil mit Grausen über das Höllenreich erfüllen will, so macht er uns vorzüglich auf die Leerheit und Stille desselben aufmerksam. Er nennt es *loca nocte late tacentia* weitschweigende Gefilde der Nacht, *domos vacuas Ditis et inania regna* leere Behausungen und hohle Reiche des Pluto“ (NA 20, 189).

gleichsam im Rücken des Sprechers, beschwört. Die tragische Ironie dieser Stimme liegt in dieser dialektischen Konstellation: Nur in der Form der Elegie kann die Rückkehr der Götter aus dem „Feenland der Lieder“ (v. 147) stattfinden. Der Klassizismus, an Wieland geschult, wird zum Medium dieser poetischen ‚Rückrufaktion‘.⁵³ Die *Götter Griechenlandes* kommentieren die Allegorese der Alten und erneuern sie in sentimentalischer Perspektive. Der naive Animismus wird durch einen sentimentalischen, die *essentiale* Einheit durch *poetische* Operationen ersetzt.

IV. Mythentheorien – Heyne, De Brosses, Herder

Schillers Text steht am Schnittpunkt poetologischer, geschichtsphilosophischer und proto-ethnologischer Debatten. Letztere sind in der Forschung wenig beachtet worden, obwohl sie in den teilweise heftigen Reaktionen der Zeitgenossen widerhallen. Zunächst das Offensichtliche: Der Sprecher des Gedichts nimmt die antike Mythologie, wie sie ihm in den Quellen (Ovid) entgegentritt, ernst und deutet sie als Ausdruck einer primitiven, vor-zivilisierten Weltansicht. Antike Poesie und Mythologie ist wildes Denken und Dichten. Damit wird eine Position auf die Spitze getrieben, die in den Debatten um eine neue Mythologie⁵⁴ seit langem prominent vertreten ist. Schon Herder betont in seiner Abhandlung *Über den Ursprung der Sprache* (1769) die These vom primitiven Polytheismus, würdigt jedoch das Potential archaischer Sprache, in den Substantiven eine „sinnliche Hauptidee“ prägnant zu bezeichnen. Der Mythos wird zur Sprache der Sinnlichkeit und damit der Poesie:

Indem die ganze Natur tönt, so ist einem sinnlichen Menschen nichts natürlicher, als daß sie lebt, sie spricht, sie handelt. Jener Wilde sahe den hohen Baum mit seinem prächtigen Gipfel und bewunderte: der Gipfel rauschet! Das ist wehende Gottheit [...] Bei den Wilden in Nordamerika z. B. ist noch alles belebt: jede Sache hat ihren Genius, ihren Geist, und daß es bei den Griechen und Morgenländern ebenso gewesen, zeugt ihr ältestes Wörterbuch und Grammatik.⁵⁵

Schon Manfred Frank hat auf die Bedeutung des Göttinger Philologen und Herder-Freundes Christian Gottlob Heyne (1729–1812) hingewiesen, der eine „kri-

⁵³ Koopmann, *Poetischer Rückruf* (wie Anm. 45).

⁵⁴ Stellvertretend seien hier die Standardwerke von Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1982, bes. 123–152 (Herder); im Überblick und vollständiger Heinz Gockel, *Mythos und Poesie* (wie Anm. 45), 27–58 (Herder und die Vorgeschichte).

⁵⁵ Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, hg. von Hans Dietrich Irscher, Stuttgart 1966, 48.

tische Reform der Mythologie“⁵⁶ betrieb, die „auf die zeitgeschichtlichen Bedingungen von Weltbildern“ hinwies.⁵⁷ Für Heyne wie für die meisten Mythentheoretiker der Aufklärung ist der Mythos das Phänomen einer kulturellen Frühzeit. Schon in der frühen Schrift *De caussis fabularum seu mythorum veterum physicis* (1764) bietet Heyne eine Theorie des Mythos auf der Grundlage vergleichender Ethnologie und Mythenkunde.⁵⁸ In der Frühzeit befindet sich die Menschheit auf der Stufe der Kindheit („infantia generis humani“). Das Denken ist ganz Wahrnehmung. Die Armut der Sprache zwingt zur Verständigung durch Gesten und Mimik. Es entsteht eine Ausdrucksweise, die durch primäre Bildlichkeit gekennzeichnet ist (Allegorien, Tropen, Metaphern). In der Folgezeit werden die Mythen durch zufällige Tradierung vermischt, verändert, literarisch sublimiert. Auf der ersten Stufe bringt das Staunen (*miratio*) die Mythen hervor. Auf der nächsten Stufe wird Übersinnliches in Götterfabeln anthropomorphisiert. Heyne faßt die wesentlichen Elemente dieser historischen Genealogie des Mythos im späten wirkungsmächtigen Aufsatz *Sermonis mythici seu symbolici interpretatio* (1808) noch einmal zusammen. Seine berühmte Entstehungsformel lautet:

Cum [...] natura autem ac vis mythorum ab ingenii humani imbecillitate et a dictionis egestate sit profecta, ita ut verborum propriorum inopia ad symbolorum inuenta, post-haec ad lusus ingeniosos, orationis suavitatem, tandem ad commenta varia deducta sit [...].⁵⁹

Der *sermo mythicus* ist notwendige Frühstufe der Menschheitsentwicklung. Jetzt unterscheidet Heyne aber die naturwüchsigen, archaischen Mythen von ihrer poetischen Ausarbeitung. Weil die mythische Rede die einzige Ausdrucksweise ist,

⁵⁶ Im Sinne der Unterscheidung von Ute Heidmann Fischer nicht als „Gesamtheit oder Sammlung von Mythen einer Kultur“, sondern als „Erforschung und Konzeptualisierung von Mythologie mit historisch-rekonstruktivem oder philosophischem Interesse“. Ute Heidmann Fischer, *Art. Mythologie*, in: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar u. a., Bd. 2, Berlin, New York 2000, 660–663, hier 660 f.

⁵⁷ Frank, *Der kommende Gott* (wie Anm. 55), 142. Zur Bedeutung Heynes für die Literatur Hermann Bräuning-Oktavio, *Christian Gottlob Heynes Vorlesungen über die Kunst der Antike und ihr Einfluß auf Johann Heinrich Merck, Herder und Goethe*, Darmstadt 1971; Marianne Heidenreich, *Christian Gottlob Heyne und die alte Geschichte*, Leipzig, München, 2006 (Beiträge zur Altertumskunde, 229); Fritz Graf, *Die Entstehung des Mythosbegriffs bei Christian Gottlob Heyne*, in: F.G. (Hg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft: Das Paradigma Roms*, Stuttgart, Leipzig 1993, 284–294 (Colloquia Raurica, 3).

⁵⁸ Christian Gottlob Heyne, *Opuscula academica collecta et animadversionibus locupletata*, 6 Bde., Göttingen 1785–1812, hier Bd. 1, 184–206, hier 189–191.

⁵⁹ Heyne, *Opuscula academica* (wie Anm. 58), Bd. 6, 285: „Wesen und Wirkung der Mythen sind aus der Schwäche des menschlichen Geistes und aus der Armut der Sprache hervorgegangen, in der Weise, daß die Not an eigentlichen Bezeichnungen zur Erfindung der Symbole, später dann zu geistreichen Spielen, zu wohlklingender Rede und schließlich zu den verschiedensten wissenschaftlichen Reflexionen geführt wurde“ (Übers. J.R.).

läuft jeder allegorische Auslegungsversuch ins Leere. Oft ließen sich Mythen vielmehr über den Vergleich mit zeitgenössischen primitiven Kulturen verstehen. Heyne entwickelt eine fein differenzierte Hermeneutik des Mythos, die von vierzehn Regeln und Kautelen der Interpretation ausgeht.

Man kann Heyne als frühen Archegeten eines im 20. Jahrhundert zur vollen Geltung gelangenden literarisch-philologischen Primitivismus⁶⁰ beschreiben. In der Tat setzt Heyne Akzente, die fortwirken. Seine Überlegungen zur Funktion des *sermo mythicus* verbinden den antiquarischen mit einem historisch-ethnologischen Ansatz, der universale Gültigkeit beansprucht. Der Mythos wird zu einer primordialen Behelfssprache – bei den Griechen wie bei anderen, archaischen Völkern. Hier zeigen sich die Einflüsse der Reiseliteratur und der außereuropäischen Kulturkontakte, die nun auch auf das Bild der klassischen Mythologie durchschlagen. In einer Rezension zu Robert Woods *Essay on the original genius of Homer* stellt Heyne denn auch fest: „Aus Reise- und Länderbeschreibungen der Wilden und anderer Völker, die in einer noch ungebildeten Gesellschaft und Staatsverfassung leben, lernt man das meiste über den Homer“.⁶¹ Damit schärft sich der Blick auf die Überlieferung, auch die klassische. Heyne differenziert den primären Mythos als Not- und Behelfssprache von seinen sekundären Verfeinerungen in Sprache und Kultur. Er etabliert dabei – auf den Spuren Vicos – eine Art ‚genealogische Methode‘ im Sinne Nietzsches, die das Hohe (die Kunst) aus dem Niederen (dem *sermo mythicus*) ableitet. Indem Heyne primären und sekundären (d. h. poetischen) Mythos unterschied, formulierte er eine Theorie des ‚wilden Denkens‘, die den Mythos ernst nahm als eine archaische, aber doch funktionale und universale Form der Weltaneignung und Weltsicht. Dabei kommt er – *mutatis mutandis* – Lévi-Strauss’ Verständnis des mythischen Denkens als einer „Art intellektueller Bastelei“⁶² bereits nahe. Die Nähe und Entsprechung wird umso verblüffender, als schon Heyne eine strukturalistisch-semiotische Deutung

⁶⁰ Nicola Gess (Hg.), *Literarischer Primitivismus*, Berlin, New York 2013; hier bes. der Beitrag von Lucas Marco Gisi, *Die Genese des modernen Primitivismus als wissenschaftliche Methode. Konjekturen über eine primitive Mentalität im 18. Jahrhundert (141–158)*; vgl. meine Überlegungen in J.R., *Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der ‚Sattelzeit‘*, in: J.R., Friederike Günther (Hg.), *Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel*, Würzburg 2012, 3–39.

⁶¹ Vorwort zu: Robert Woods *Versuch über das Originalgenie des Homers*. Aus dem Englischen, Frankfurt am Main 1773, 6–26, hier 8 f.

⁶² Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1968 (zuerst 1962), 29: „Die Eigenart des mythischen Denkens besteht nun aber darin, sich mit Hilfe von Mitteln auszudrücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist und die, obwohl vielumfassend, begrenzt bleiben; dennoch muß es sich ihrer bedienen, an welches Problem es auch immer herangeht, denn es hat nichts anderes zur Hand. Es erscheint somit als eine Art intellektueller Bastelei, was die Beziehungen, die man zwischen mythischem Denken und Bastelei beobachten kann, verständlich macht“.

des Mythos als funktionale Sprache und *Code* unternimmt.⁶³ In dieser Auffassung, daß Mythos eine eigene *Sprache* darstelle – Sprache der Bilder, Sprache der Sinnlichkeit – folgen ihm alle Teilnehmer der Debatten um die neue Mythologie. Im Lichte der philologisch-ethnologischen Aufarbeitung ist die ‚neue Mythologie‘ – auch und gerade die *Götter Griechenlandes* – der Versuch einer Renaissance ‚wildes Denkens‘ im Zivilisierten.

Heynes Blick auf den *sermo mythicus* ist der des historischen Philologen und Proto-Ethnologen. An eine Renaissance des archaischen Denkens im Dienst des modernen denkt er nicht. Diese Wendung der Dinge verdankt Schiller offenkundig Herder, zumal wohl dem Aufsatz *Neuerer Gebrauch der Mythologie*. Die große Erzählung von der Zivilisierung der Religionsideen, der auch Heyne zustimmt, wird im ästhetischen Horizont Winckelmanns zum Loblied auf das mythische Denken und Dichten, zum Plädoyer eines literarischen Primitivismus, in dem schon die Projektionstheorie der *Götter Griechenlandes* vorweggenommen ist:

Zweitens: ein großer Teil der Mythologie ist *Allegorie! personifizierte Natur*, oder *eingekleidete Weisheit!* Hier belausche man die Griechen, wie ihre dichterische Einbildung zu schaffen, wie ihre sinnliche Denkart, abstrakte Wahrheit in Bilder zu hüllen wußte, wie ihr starrendes Auge *Bäume* als Menschen erblickte, Begebenheiten zu Wundern hob, und Philosophie auf die Erde führte, um sie in Handlung zu zeigen.⁶⁴

Diese neue ethnopoetische Position zeigt sich im Kontrast zu Texten der Jahrhundertmitte, die den Standpunkt der aufgeklärten Religions- und Idolatriekritik vertreten. Als Beispiel mag ein Gedicht aus Barthold H. Brockes’ *Irdischem Vergnügen in Gott* dienen, das noch J. J. Breitingen zustimmend zitiert. Auch Brockes fragt nach der Evidenz und Präsenz Gottes in der Natur. Wie ein metaphysischer Detektiv examiniert er Zeichen und ‚Spuren‘: Der Mensch sieht in der Natur die „Spur / Von der durch GOTTES Macht stets wirkenden Natur“.⁶⁵ Wer hier nichts oder etwas anderes sieht, ist „ein Atheist, / Ein Vieh, ein Klotz, ein Fels, ja noch was gröbers“.⁶⁶

Die Heiden haben dort bald Nymphen, bald Najaden,
Dryaden und Hamadryaden
Im Wasser, Feld’ und Wald’ erdacht,
Die gleichsam jedes Kraut theils machten, theils versorgten.
Dieß war zwar schädlicher Abgötterey
Verworfne Brut und eitle Phantasey,

⁶³ Umgekehrt weist Lévi-Strauss für die klassische Moderne auf den „mythopoetischen Charakter der Bastelei“ hin (ebd. 30).

⁶⁴ Johann Gottfried Herder, *Neuerer Gebrauch der Mythologie*, in: Johann Gottfried Herder, *Frühe Schriften 1764–1772*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt am Main 1985, 432–455, hier 449.

⁶⁵ B.H. Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott*, bestehend in Physicalischen und Moralischen Gedichten. Erster Theil [...] Hamburg 1732, 76 f. (*Betrachtung der Blätter*).

⁶⁶ Ebd., 77.

Die ihre Pfaffen bloß vom Lügen=Geiste borgten,
 Und die die Christenheit mit allem Recht verlacht:
 Doch die zu Gottes Ehr geschäft'ge Geistigkeiten,
 Die der Gewächse Pracht, den Schmuck der Büsch' und Bäume
 Vermuthlich zubereiten,
 Sind nicht, wie jene leeren Träume.⁶⁷

Brockes Text steht – ein Jahrzehnt vor der Zeitenwende Winckelmanns – fest auf dem Boden der rationalistischen Kritik des Polytheismus. Gegenüber dem Atheismus, der zum Ausdruck des Unmenschlichen wird, stellt die Vielgötterei immerhin eine leichtere Form der *superstitio* dar, die vom physikotheologischen Standpunkt als Form des Priesterbetrugs verurteilt wird. Eine Rechtfertigung dieser „Phantasey“ in poetischer Hinsicht liegt Brockes (noch) fern. Die Natur ist das Werk eines Artistengottes, dessen „Zeichnungs=Kunst“⁶⁸ der Dichter herausarbeitet. Der Betrachter („Lisander“) muß die göttliche Proto-Ästhetik („zarte Zierlichkeit / Des Umstrichs“; „Regel=recht, wie schön / Die zart'sten Linien“ usw.) in seinem eigenen Text sichtbar machen. Der physikotheologische Gottesbeweis ist zugleich ein ästhetischer. Daß Brockes dem paganen einen *eigenen* christlich-hermetischen Animismus entgegensetzt, zeigt jedoch bereits das Bedürfnis nach einer Respiritualisierung der Natur („geschäft'ge Geistigkeiten“), die um 1800 dann der Aktivität des Dichters und seinen „symbolischen Operationen“ der Beseelung und Animation überlassen wird.

Die Religionsdebatten der Aufklärung nehmen diesen Standpunkt im Rahmen des Fortschritts- und Zivilisationsparadigmas⁶⁹ auf. David Humes *Natural History of Religion* (1757) betont: „It appears to me, if we consider the improvement of human society, from rude beginnings to a state of greater perfection, polytheism or idolatry was, and necessarily must have been, the first and most antient religion of mankind“.⁷⁰ Vor 1700 Jahren seien alle Menschen Polytheisten gewesen. Je weiter man in die Antike zurückgehe, desto verbreiteter finde man die Idolatrie. Wie die Alten, so die Wilden heute: „The savage tribes of America, Africa, and Asia are all idolaters. Not a single exception to this rule“.⁷¹ Polytheismus und Idolatrie sind die „primitive Religion einer noch ungebildeten Menschheit“.⁷² Ihr religionspsychologischer Ursprung sind die „unablässigen Hoffnungen und Ängste, die den

⁶⁷ Ebd., 77 f.

⁶⁸ Ebd., 75.

⁶⁹ Dazu die klassische Studie von Johannes Rohbeck, *Die Fortschrittstheorie der Aufklärung. Französische und englische Geschichtsphilosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1987; ders. (Hg.), *Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien*, Darmstadt 2003; Jörg Dierken, *Fortschritte in der Geschichte der Religion? Aneignung einer Denkfigur der Aufklärung*, Leipzig 2012.

⁷⁰ David Hume, *The natural History of Religion*, in: D.H., *Four Dissertations*, London 1757, 3.

⁷¹ Ebd., 4.

⁷² Ebd., 10: „[...] idolatry and polytheism, the primitive Religion of uninstructed mankind“.

menschlichen Geist bewegen“.⁷³ Anthropomorphismus und Polytheismus stellen einen ersten Versuch dar, eine Ordnung hinter den sichtbaren Phänomenen herzustellen: „Der Mensch figuriert die unbekannte Welt im vertrauten Schema seiner selbst“.⁷⁴

Humes Religionsgeschichte und -psychologie ist zugleich Teil einer Naturgeschichte des wilden Denkens, die in diesen Jahren (1760–1790) auch das Phänomen des Fetischismus intensiv diskutierte.⁷⁵ Charles de Brosses' Traktat *Du Culte des Dieux Fétiches* (1760) wurde 1785 von Christian Brandanus Hermann Pistorius (1763–1823) ins Deutsche übertragen.⁷⁶ Hermann Andreas Pistorius fügte der Übersetzung seines Sohnes einen langen religionswissenschaftlichen Traktat mit dem Titel „Einleitungsversuch über Aberglauben, Zauberey und Abgötterey“ an, „die erste Schrift in Deutschland über den Fetischismus“.⁷⁷ De Brosses, Hume und Heyne folgend ordnet Pistorius senior die griechische Kultur dem Fetischkult zu: „Die Griechen, die es in dieser Verfeinerung und Ausschmückung der gröbern barbarischen Abgötterey am weitesten gebracht haben, waren in ihren Stammeltern, den Pelasgern und andern wilden Stämmen ursprünglich Fetischisten [...]“.

⁷³ Ebd., 12 f.: „[...] The first ideas of religion arose not from a concern with regard to the events of life, and from the incessant hopes and fears, which actuate the human mind“.

⁷⁴ Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg, 2006. Vgl. ebd. 185: „Es kann gar nicht in den Blick kommen, daß der afrikanische Fetischismus ein komplexes System der Ordnungserzeugung, der Handlungssteuerung, der Grenzbeziehung, des Schutzes, der Angstbewältigung, der symbolischen Sinnstiftung und der rituellen Integration von Gemeinschaften wie Individuen darstellt“.

⁷⁵ Die Frage, ob und wie Schiller von Humes Thesen Kenntnis erhielt, ist nicht eindeutig zu klären. Dazu die Überlegungen von Wolfgang Riedel, *Abschied von der Ewigkeit [Resignation]*, in: Norbert Oellers (Hg.), *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*, Stuttgart 1996, 51–63, hier 60–63. Ein Reflex von Humes „hopes-and-fears“-These findet sich in Abels *Philosophischen Sätzen über die Religionen* (1780) unter § 5 („Hoffnung, und am allermeisten Furcht“). Zu Abels Hume-Rezeption vgl. Jacob Friedrich Abel, *Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782)*. Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, 440–445. Die Hume-Tradition spielt in der Studie von Matthias Schulze-Bunte, *Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers*, Frankfurt am Main u. a. 1993, keine Rolle. Zur Hume-Rezeption in Deutschland Reinhart Brandt, Heiner Klemme, David Hume in Deutschland. *Literatur zur Hume-Rezeption in Marburger Bibliotheken*, Marburg 1989; Günter Gawlick, Lothar Kreimendahl, *Hume in der deutschen Aufklärung. Umriss einer Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1987.

⁷⁶ Charles de Brosses, *Du Culte des Dieux Fétiches ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la Religion actuelle de Nigritie*, Paris 1760 (Nachdruck 1988); deutsch: *Ueber den Dienst der Fetischengötter oder Vergleichung der alten Religionen Egyptens mit der heutigen Religion Nigritiens*. Mit einem Einleitungsversuch über Aberglaube Zauberey und Abgötterey und anderen Zusätzen, Berlin, Stralsund 1785. Zum Fetischismuskult der Aufklärung umfassend Böhme, *Fetischismus und Kultur* (wie Anm. 74), 155–211.

⁷⁷ Böhme, *Fetischismus und Kultur* (wie Anm. 74), 199. Text in: De Brosses, *Fetischengötter* (wie Anm. 76), 217–293.

Sie waren also grade in einem solchen Zustande, worin wir noch itzt die wilden Völkerschaften von Nordamerika antreffen“.⁷⁸ Plato wird als Gewährsmann angeführt, daß „die ältesten Einwohner Griechenlandes in dem weitläufigsten Sinne, worin wir das Wort nehmen, Fetischisten gewesen und auch noch zu seinen Zeiten waren“.⁷⁹ Auch Pistorius unterscheidet einen archaischen Fetischismus von seinen entwickelteren Formen. Über die *Theogonie* Hesiods heißt es: „Seine Götter, von deren Entstehung, Zeugungen, und Verwandtschaften er Nachricht giebt, sind nichts, als ein Versuch, die Natur zu vergöttern und zu beseelen und so gut er konnte mit Hülfe einer alles personificirenden Einbildungskraft die Entstehung des Weltalls und der vornehmsten Naturbegebenheiten und Erscheinungen sich zu erklären“.⁸⁰

V. Irritationen – Effekte eines Gedichts

Der Problemzusammenhang Fetischismus, Idolatrie und wildes Denken lag also in der Luft, als Schillers *Götter Griechenlandes* 1788 erschienen. Die aufgeklärte ‚Normalposition‘, repräsentiert durch Hume, de Brosses, Heyne u. a., die im Polytheismus eine überwundene, primitive und wilde Entwicklungsstufe des Menschen erblickte, hallt denn auch, wenig modifiziert, in den kontroversen Stellungnahmen der Kritik zu Schillers Text nach.⁸¹ Schon Karl Ludwig von Knebel rückt in einer der ersten Rezensionen im *Teutschen Merkur* die *Götter* in den grassierenden Diskurs über den Polytheismus (*Ueber Polytheismus. Veranlaßt durch das Gedicht, die Götter Griechenlandes, im letzten Stücke des T.M.*).⁸² Der Eingangssatz schließt deutlich erkennbar an Humes religionspsychologische These („incessant hopes and fears“) an: „Die Götter sind von jeher aus des Menschen Brust gekommen“.⁸³ In der Jenenser Antrittsvorlesung wird Schiller diesen Ball aufnehmen und in den aufgeklärten Normaldiskurs über die primitiven Kul-

⁷⁸ Pistorius, in: De Brosses, Fetischengötter (wie Anm. 76), 274.

⁷⁹ Ebd., 277 f.

⁸⁰ Ebd., 278.

⁸¹ Zu dieser Auseinandersetzung vgl. die Dokumente in Oscar Fambach (Hg.), *Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik*, Bd. 2: Schiller und sein Kreis, Berlin 1957, 40–70; Wolfgang Frühwald, *Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht ‚Die Götter Griechenlandes‘*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 13 (1969), 251–271; Hans-Dietrich Dahnke, *Die Debatte um ‚Die Götter Griechenlandes‘*, in: H.-D. D. (Hg.), *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, Bd. 1, Berlin u. a. 1989, 193–269; Norbert Oellers, *Stolberg, das Christentum und die Antike. Der Streit mit Schiller*, in: Frank Baudach (Hg.), *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750–1819). Beiträge zum Eutiner Symposium im September 1997, Eutin 2002 (Eutiner Forschungen, 7)*, 109–126.

⁸² Fambach: Schiller und sein Kreis (wie Anm. 81), 40–43.

⁸³ Ebd., 41.

turen einstimmen, für den er sich auf die „Reisebeschreiber“ beruft.⁸⁴ Die Hume’sche These steht hier am Ende des Abschnittes, der im Fetischismus ein Wesensmerkmal primitiver Religion erblickt:

Dort sah man einen Despoten Afrikas seine Unterthanen für einen Schluck Brandwein verhandeln: — hier wurden sie auf seinem Grab abgeschlachtet, ihm in der Unterwelt zu dienen. Dort wirft sich die fromme Einfalt vor einen lächerlichen Fetisch, und hier vor einem grausenvollen Scheusal nieder; in seinen Göttern mahlt [sic] sich der Mensch.⁸⁵

Kein Wunder, daß sich die Rezensenten ob Schillers vermeintlicher Volten verwundert die Augen reiben: „Hat der Dichter zwei Seelen“, fragt Stolberg.⁸⁶ Karl Ludwig von Knebel bezieht die *Götter Griechenlandes* kritisch auf die aufgeklärte Mastererzählung der Religionsentwicklung (vom Polytheismus zum Monotheismus). Ursprungsort der „Vielgötterey“ ist Ägypten, die Griechen beziehen den ihren von dort. Knebel sieht den Polytheismus durchaus in einem positiven Licht. Mit einem Argument, das schon Hume vorträgt, ist die Vielgötterey der Beginn einer „weise[n] Abstraktion“, die „sinnliches Anschauen“ zum Begriff läutert.⁸⁷ Die Geschichte der Religion folgt dem Gesetz der Induktion. Die Pointe des Textes liegt in der konfessionellen Polemik. Im Christentum – genauer: im Katholizismus – gerät der heidnische Polytheismus in das Fahrwasser eines „geistige[n] Despotismus“. Die Kunst dient der „Auszierung für Bilder und Gebäude jener himmlischen Barbaren, die man Heilige nennt“.⁸⁸ Im Katholizismus und seiner Kunst lebt der Polytheismus unterschwellig als Instrument des Priesterbetrugs fort: „Dieß ist der Geist und das Wesen des Pabstthums bis auf diesen Tag“.⁸⁹ In den konfessionell erhitzten 1780er Jahren liest sich das Lob des Polytheismus stets wie ein Rekatholisierungsaufforderung. An die Spitze seiner Argumentation setzt Knebel jedoch das kulturhistorische Argument, das Schiller im Essay *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* aufnehmen wird: „Unsere Denkart kann, alle äusserlichen Umstände ungerechnet, nimmermehr in die Zeiten der Griechen und Römer zurücktreten“.⁹⁰

⁸⁴ NA 17, 364.

⁸⁵ NA 17, 364 f.

⁸⁶ Fambach, Schiller und sein Kreis (wie Anm. 81), 47: „Bis zu Wonnethränen hat mich Schillers Rundgesang die Freude gerührt. Bei zwei andern lyrischen Gedichten [gemeint sind: *Freigeisterei der Leidenschaft* und *Resignation*] dieses Mannes empfand ich, was ich bei diesem Lobe der Götter Griechenlandes empfinde. Hat der Dichter zwei Seelen, wie jener junge Meder beim Xenophon zu haben wähnte?“

⁸⁷ Ebd., 41.

⁸⁸ Ebd., 42.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

Anders als Knebel, der das Gedicht behutsam mit dem Stand der historischen Religionskritik abgleicht und zu einem versöhnlichen Ende führt, geißelt Graf Stolberg in seiner Rezension unversöhnlich den verwirrenden Neopaganismus und verurteilt die animistische Naturreligion der heidnischen „Nationen“ in der schon bei Brockes geläufigen Weise:

Sie [die Vertreter eines Polytheismus; J.R.] erfüllen die Natur mit Göttern, Göttinnen, mit schalkhaften Nymphen und lüsternen Faunen, mit Tritonen, Najaden, Dryaden etc. Ihre Dichter schmückten diese Geburten der Fantasie aus. [...] Jeder Lasterhafte fand einen Gott, oder eine Göttin, gegen welche er unschuldig scheinen, oder mit deren Beispiel er wenigstens seine Frevel beschönigen konnte.⁹¹

Dialektik und Perspektivismus des Rollengedichtes werden in solchen Stellungnahmen ignoriert. Autor und Stimme des Textes fallen ineins. Einen differenzierteren Standpunkt nimmt Georg Forster in seinem apologetischen *Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller über Schillers Götter Griechenlands* ein.⁹² Er identifiziert zunächst Sprecher und Autor, um dann sorgfältig zwischen beiden zu unterscheiden:

Ein Grieche würde so klagen, der nach Jahrtausenden erwachte, und seine Götter nicht mehr fände: ein Grieche, dessen junge, in Bildern spielende Vernunft noch keinen Sinn hat für einen metaphysischen Gott. Dies ist das hohe Vorrecht des Dichters, mit jeder Seele sich identifizieren zu können. Dachten sich nicht die Schauspieldichter so an die Stelle eines jeden neuen Charakters in ihren unsterblichen Werken?⁹³

Damit ist der rhetorische Charakter des Textes gut beschrieben. Forster zieht die nahe liegende Parallele zum dramatischen Monolog und zur Figurenrede, die nicht notwendig mit der Auffassung des Dramatikers zusammenfallen muß.

VI. Ein verschollenes Julian-Projekt?

Im Hinblick auf *Die Götter Griechenlands* gewinnt diese Affinität des Lyrischen zum Dramatischen noch in anderer Hinsicht an Plausibilität. Wenn Forster die Elegie als dramatisch-elegischen Monolog, als Figurenrede eines spätantiken Siebenschläfers bezeichnet, ist nicht nur der rhetorisch-deklamatorische Gestus des Gedichts, sein Zug ins Arienhafte, gut erfaßt. Eine Bestätigung erfährt diese These von einem merkwürdigen Projekt des Jahres 1788, das Schiller offenbar parallel zur Arbeit an den *Göttern Griechenlands* bewegt. Sein Protagonist ist der spätantike Renegatenkaiser Julian Apostata (331–363 n. Chr.), der während seiner kurzen Regentschaft (361–363) den historisch folgenlosen Versuch unter-

⁹¹ Ebd., 45.

⁹² Ebd., 60–69.

⁹³ Ebd., 66.

nahm, das durch seinen Onkel Konstantin als Staatsreligion etablierte Christentum zugunsten einer synkretistischen, auf Neuplatonismus und Mysterienkulten beruhenden ‚paganen‘ Religiosität zurückzudrängen, ein Plan, der durch den frühen Tod des Kaisers auf dem Feldzug nach Persien (bei Maranga) vereitelt wurde: „Die Weltgeschichte sähe anders aus, wenn Julian nicht bereits nach neunzehnmönatiger Regierung gefallen wäre.“⁹⁴ Auf Julian, den Gegenrevolutionär des Glaubens, ließe sich Forsters Wort vom wiedererwachten Hellenen beziehen, der nach der christlichen Revolution „seine Götter nicht mehr fände“. Schillers poetisches Spiel mit der Apostasie und das Projekt über den Apostatenkaiser begegnen sich daher keineswegs zufällig in jenem Brief Körners, in dem dieser auf die erste Lektüre der *Götter Griechenlands* reagiert. Körner erkennt den Bezug zwischen beiden Arbeiten, von denen zuvor zwischen den Freunden die Rede gewesen sein muß. Nachdem er zunächst jene „Ausfälle“ kritisiert hatte, „die nur die plumpe Dogmatik, nicht das verfeinerte Christentum treffen“, stellt er am Ende die Assoziation zum Julian-Projekt her: „Im Ganzen habe ich Ideen zum Julian erkannt. Hast Du etwa wieder daran gedacht?“⁹⁵ Nimmt man Körners Assoziation ernst, gewinnen die antichristlichen „Ausfälle“ figurenpsychologische Plausibilität. Die *Götter Griechenlands* ließen sich verstehen als Fragment aus und Vorstudie zum Julian-Projekt, sie bezeichneten bei aller Kontinuität eine Akzentverschiebung von *Julius* zu *Julian*, von der metaphysischen Erkenntnis- und Glaubenskrise zur (aufklärerischen) Religionskritik, schließlich zur offenen, ‚klassizi-

⁹⁴ Alexander Demandt, *Handbuch der Altertumswissenschaft*, Abteilung 3, Teil 6: Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian (284–565 n. Chr.), München 2007, 119–136, hier 136. Vgl. die neueren Biographien von Klaus Rosen, *Julian. Kaiser, Gott und Christenhasser*, Stuttgart 2006; Klaus Bringmann, *Kaiser Julian. Gestalten der Antike*, Darmstadt 2004; zur Rezeption in der deutschen Literatur Richard Förster, *Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit* (Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, 5), Berlin 1905, und Käte Philip, *Julianus Apostata in der deutschen Literatur*, Berlin 1929; Wilhelm Kühlmann, *Romantik der Spätantike? Julian Apostata bei David Friedrich Strauss und Joseph von Eichendorff*, in: Hans-Günther Schwarz, Christiane von Stutterheim, Franz Loquai (Hg.), *Fenster zur Welt. Festschrift für Friedrich Strack*, München 2004, 134–143.

⁹⁵ Brief vom 25. 4. 1788 (NA 33i, 181). Zu Schillers Beschäftigung mit Julian eingehend, obwohl vielfach sehr spekulativ Rudolf Asmus, *Schiller und Julian*, in: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* 17 (1909), 71–114. Asmus geht vom Plan zu einem „Julianepos“ aus (ebd. 113), in dem der Komplex der Freigeisterei konzentriert wäre, der sich vor allem durch das Werk des frühen Schiller (*Resignation, Freigeisterei der Leidenschaft, Don Carlos*) zieht. Die erste Fassung der *Götter Griechenlands* zeige „wenn auch nicht aus dem Mund des Kaisers selbst, ganz unverhohlen eine julianische Tendenz“ (72). Asmus sieht als Quelle vor allem Klopstocks *Betrachtungen über Julian den Abtrünnigen* (zuerst in *Nordischer Aufseher* I, 1758; hier nach: *Werke*, Bd. 11, Leipzig 1816, 244–268). Für Klopstock ist Julian ein Freigeist, dessen Philosophie „die verwirrte verdorbene Philosophie seiner Zeiten“ gewesen sei (247). In Klopstocks Referat der Schrift *Gegen die Galiläer* konnte Schiller die Frage lesen: „Warum habt ihr unsre Götter verlassen und seid zu den Juden übergegangen?“ (ebd., 257).

stischen‘ Apostasie, deren publizistische Folgen Friedrich Schiller, den poetischen Häretiker, sogleich mit voller Wucht treffen. An einer Reihe von Stellen läßt sich zeigen, „dass die ‚Ideen zum Julian‘ bis auf Schillers Anfänge zurückreichen und integrierende Bestandteile seines Ideenvorrats bildeten“.⁹⁶

Schiller ist nicht der erste, der solche neo-paganen Gedankenspiele mit der Figur Julians verbindet. Erschien der Apostatenkaiser bis weit in die Frühe Neuzeit – v. a. im Drama der Jesuiten⁹⁷ – als vom Teufel verführter Despot, Christenverfolger und Feind der Kirche, bei Agrippa von Nettesheim als Häretiker im Namen der Philosophie, so bedeutet das 16. Jahrhundert für das Julian-Bild einen Umschwung. Dies gilt vor allem für die protestantische Seite und in Frankreich.⁹⁸ Schon Erasmus und Bodin hatten sich positiv geäußert, der Hugenotte Pierre Martini hatte einzelne Schriften des Kaisers ediert, die ein präziseres Bild seiner Persönlichkeit zeichneten. „Indem Constantins Stern sank, stieg der Julians“.⁹⁹ Montaigne nennt ihn „un très-grand homme et rare“ (Essais 2,19: *De liberté de conscience*), Montesquieu schildert ihn in *De l'esprit des lois* (1748) gar als idealen Herrscher, und bereits 1735 widmete ihm der Abbé de la Bletterie eine vorsichtig würdigende Biographie.¹⁰⁰

Eine Schlüsselrolle bei dieser Rettung und Rehabilitierung fiel Voltaire zu. Im Artikel „Julien“ seines *Dictionnaire Philosophique* hebt er den Wandel des Julian-Bildes im Zeichen einer progressiven Aufklärung und Toleranz deutlich hervor.¹⁰¹ Nichts unterstreiche dies mehr als die Tatsache, daß der Kaiser nunmehr ohne sein Attribut ‚Apostata‘ – Abtrünniger – angesprochen werde: „et c'est peut-être le plus grand effort de la raison qu'on ait enfin cessé de le désigner de ce surnom injurieux“.¹⁰² Wer dies nur hundert Jahre zuvor gewagt hätte, wäre, so Voltaire, selbst als Atheist verurteilt worden. Voltaire stellt Julian auf eine Stufe mit Marc Aurel, nennt ihn „le premier des hommes, ou du moins le second“,¹⁰³ Idealbild eines mit allen menschlichen Tugenden versehenen, aller Ausschweifung abgeneigten Philosophen- und Soldatenkaisers, in dem sich für Vol-

⁹⁶ Asmus, Schiller und Julian (wie Anm. 95), 82.

⁹⁷ Jeremias Drexel, *Summa der Tragödien von Keyser Juliano*, 1608; Anon., *Julianus Apostata Tragoedia*, 1659; Anon., *Litera occidit seu Julianus ex infelici doctore infelicissimus Apostata, Magus & Tyrannus* [...], Augsburg 1694; *Julianus Pseudo-Politicus. Comoedia*, Dillingen 1699.

⁹⁸ Jeanne-Marie Demarolle, L'image de l'empereur Julien dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Une attitude nouvelle chez quelques auteurs français, in: Raymond Chevalier (Hg.), *Aiôn. Le temps chez les Romains*, Paris 1976, 317–331.

⁹⁹ Demandt, Spätantike (wie Anm. 94), 135.

¹⁰⁰ In dieses Lob stimmt auch Friedrich d. Große mit einer Ode *An die Verleumdung* (1760) ein: „La vérité défigurée / Triomphe à la fin de l'Erreur; / Contre l'imposture sacrée / Julien trouve un défenseur“. Nach Demandt, Spätantike (wie Anm. 94), 135 Anm. 143.

¹⁰¹ Œuvres complètes de Voltaire, Bd. 14, Paris 1860, 80–86.

¹⁰² Ebd., 79.

¹⁰³ Ebd., 80 f.

taire die Züge eines „héros“ mit denen eines „homme d'esprit“ und „vrai philosophe“ verbinden. Voltaire vollzieht in seiner biographischen Studie psychologisierend die Entstehung von Julians Aversion gegen das Christentum nach. Der junge Mann – „amoureux déjà de la philosophie et de la simplicité“¹⁰⁴ – habe die Anmaßung des christlichen Klerus kennen und verachten gelernt und sich im Gegenzug der heidnischen Priesterschaft, die keine politischen Ambitionen verfolgt habe, zugewandt, um nicht die Repräsentanten beider Religionen gegen sich zu haben: „Il fallut opter entre deux partis qui se combattaient“.¹⁰⁵ Voltaires Julian folgt mithin nur einem Gebot politischer Klugheit, das Verstellung auch in Glaubensfragen fordere und Aberglauben („credulité“) zum Kalkül des Regierens erhebe. Voltaire erscheinen beide religiöse[n] Optionen – Christentum wie pagane Götter – gleichermaßen indiskutabel; beide sind Formen naiven Un- und Leichtglaubens, die als Motiv einer Rückwendung nicht ernsthaft in Betracht kommen. Julians Regression zum paganen Kult mit seinen abergläubischen Praktiken habe seine Vernunft nicht weniger erniedrigt als der christliche Glaube, den sein Großonkel Konstantin eingeführt hatte. Allein aus Gründen politischer Opportunität und mithin durch Vernunft läßt sich sein Verhalten deuten; weder Julians christliche Opponenten noch seine neopaganen Enkomiaten wie Ammianus Marcellinus seien demnach über „Märchen“ („fables“) hinausgekommen. Für Voltaire ist Julian ein zutiefst rationaler, selbstdisziplinierter und aufgeklärter, mit allen politischen Wassern gewaschener Staatsmann und *politicus*, Heerführer und – allenfalls – Philosoph mit stoischer Ausrichtung.

Julian war für die Religionskritik der Aufklärung zugleich Reiz- und Projektionsfigur. Der Impuls zu seiner Rehabilitation im Zeichen einer historischen Wahlverwandtschaft ruft Mitte des 18. Jahrhunderts eine Reihe von Apologien auf den Plan, etwa aus der Feder des Abts de la Blatterie, Cramer oder Klotz. Im selben Jahr wie Voltaires *Dictionnaire* erscheint in Berlin eine kommentierte zweisprachige Ausgabe der erhaltenen Fragmente aus Julians polemischer Schrift *Contra Galileos* („Gegen die Christen“), herausgegeben unter dem Titel *Défense du paganisme par l'Empereur Julien* durch den Voltaire-Freund und Vizedirektor der neu gegründeten Berliner Akademie der Wissenschaften, Jean-Baptiste de Boyer Marquis d'Argens (1703–1771). In ihr bezieht d'Argens, der seit 1741/42 am Preußischen Königshof wirkte, am Fall Julians zu Fragen des Priesterbetrugs, des Deismus und Atheismus Stellung. D'Argens' Schrift stößt in Deutschland auf lebhaftes Interesse. Herder schreibt ihr im zweiten seiner *Kritischen Wälder* (1769) das „Verdienst [zu], genauere Erörterungen über Julians Charakter und

¹⁰⁴ Ebd., 82.

¹⁰⁵ Ebd., 83.

Zeitpunkt veranlaßt zu haben“.¹⁰⁶ Die Schrift provoziert Reaktionen und Rezensionen der bekanntesten Philologen und Philosophen. Auch Christian Gottlob Heyne (1765)¹⁰⁷ verfaßt eine Rezension, die in philologischer Perspektive die zahlreichen Fehler und Versehen der Ausgabe in Textkonstitution und Übersetzung anprangert. Georg Friedrich Meier verfaßt eine *Beurtheilung der Betrachtung des Herrn Marquis von Argens über den Kaiser Julian* in Buchformat, die wiederum von Thomas Abbt in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* rezensiert und durch eigene Überlegungen angereichert wird.¹⁰⁸ All diese Publikationen, die in dichter Folge erscheinen, zeigen, auf welche Skepsis die Rehabilitierung Julians aus dem Geist der französisch inspirierten Religionskritik der Aufklärung stoßen konnte. Abbt immerhin bleibt die (konstruierte) Wahlverwandtschaft nicht verborgen: „Der Marquis thut immer als ob Julian des Hrn. v. Voltaires Schriften gelesen, und Herr Meier, als ob der Abtrünnige bey dem sel. Baumgarten über die symbolischen Bücher gehört hätte“.¹⁰⁹ Abbt plädiert angesichts der offenen Partei- bzw. Distanznahme der Julian-Rezeption für eine gelassene historische Beurteilung seiner Person, die von der Prämisse ausgeht, „daß unsere Religion bey Julians Denckungsart gar nicht intereßiert ist“.¹¹⁰ In Julians frühem Tod erblickt er dennoch den Fingerzeig der göttlichen Providenz, die „augenscheinlichste Rettung, die Gott jemals der christlichen Religion hatte wiederfahren lassen“.¹¹¹ Für Abbt ist Julians Handeln historisch bedingt: „Seine Zeiten waren abergläubisch. Man war nun einmal darauf verfallen, daß die Menschen zum Umgang mit höhern Geistern könnten zubereitet werden“.¹¹² Julians Faszination für die heidnische Religiosität führt er auf die Schwäche der christlichen zurück, die schon damals „keine Gabe mehr, Wunder zu thun, keine Gabe mehr zu weissagen, kein[en] geheimnisvolle[n] Umgang mit höhern Naturen“ gekannt habe.¹¹³ Julian präfiguriert in Abbts historischer Psychologie jenen Typus des Schwärmers und Geistersehers, der zeitgenössisch mit dem Namen Emanuel Swedenborgs verbunden wird – daher Abbts Hinweis auf die Verbindung von „Schwärmerei und Betrügerei“ im Hinblick auf Julian. Im folgenden Jahr sollte die bekannteste Ausein-

¹⁰⁶ Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend*, nach Maßgabe neuerer Schriften (1769), in: Herders Sämmtliche Werke, Bd. 3, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1878, 450.

¹⁰⁷ In: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 1. Bd., 1. Stück, Berlin, Stettin 1765, 188–198.

¹⁰⁸ Thomas Abbt, Rezension über G.F. Meier, *Beurtheilung der Betrachtung des Herrn Marquis von Argens über den Kaiser Julian*, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 1. Bd., 2. Stück, Berlin, Stettin 1765, 134–153.

¹⁰⁹ Abbt, Rezension (wie Anm. 108), 140.

¹¹⁰ Ebd., 141.

¹¹¹ Ebd., 145.

¹¹² Ebd., 147.

¹¹³ Ebd.

andersetzung mit Swedenborg erscheinen: Kants *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766). In der Abbt'schen Lesart – Julian als spätantiker Geisterseher – liegt ein weiterer Aspekt, der die Figur des Apostaten für Schiller um 1788 interessant machen mußte. Julian bot Anregung für beide Entwürfe, den *Geisterseher* wie die *Götter Griechenlandes*: die Physiognomie des Schwärmers wie den Typus des häretischen Klassizisten.

Letzterer gewinnt schon bei Abbt jene Konturen, die auch Schillers elegischen Klassizismus in den *Göttern* bestimmen werden. Es ist die Faszination für die Sinnlichkeit und Sichtbarkeit der alten Götter, die ästhetische Gestalt des Numinosen:

So einfach fand Julian die Religion, in welcher er war unterrichtet worden; und so wundervoll wurde ihm die Religion seiner Väter verheißen, zu der er wieder treten sollte, und die man ihm mit ganz neuen Vorzügen bekannt zu machen versprach. Alle Schriften, die seinen Geist ergötzten, redeten voll Anmuth und Majestät von den Gottheiten, denen er neuen Weyhrauch widmete: ihre Bildsäulen erfüllten ihn mit Ehrfurcht, und ihre dunklen Tempel mit heiligem Schauer [...] Er fühlte, oder glaubte zu fühlen, die Gegenwart der Götter, und so schien ihm eine Religion, welche gleichsam den Himmel mit Majestäten bevölkerte, auf der Erde aller Augen fesselte und in unterirdischen Grüften den Geist vollends gefangen nahm, der schicklichste Gottesdienst für den römischen Erdkreis zu werden.¹¹⁴

Abbts Psychogramm Julians nimmt präzise jene Vermengung des Religiösen und der (bildenden) Kunst zu einer häretischen Kunst-Religion vorweg, die Schillers Prinzen von O** wie den Mortimer der *Maria Stuart*, seinen kongenialen Verwandten, auf die Bahn des Katholizismus, der ästhetisch-sinnlichen Religion bringt.¹¹⁵ Für Abbt ist Julian ein religiöser Träumer und Geisterseher, dem das Heilige nur als ästhetisches Erlebnis gerechtfertigt ist – auch wenn Abbt der entscheidende Schritt, Klassizismus und Renaissance der paganen Götter zu verbinden, noch fern liegt. So erscheint Julians Unternehmung als die eines Schwärmers und Phantasten, der an Stelle des Versuchs behutsamer „Correctivmittel“ das Kind mit dem Bade ausschüttet und letztlich auch politisch scheitert, weil er gegen die göttliche Providenz verstößt:

Da es Gott einmal der Ordnung der ganzen Welt für gemäß gehalten auf unserm Erdkreise das Licht der christlichen Lehre leuchten zu lassen, und den Leuchter dazu besonders in unserm Europa beständig zu erhalten: so ist jedes Widerstreben gegen diese Ordnung moralischbö.¹¹⁶

Verglichen mit der identifikatorischen Energie, die in der französischen Religionskritik der Aufklärer und *politicus* Julian auf sich zieht, fällt die hochgradig

¹¹⁴ Ebd., 147 f.

¹¹⁵ Robert, Vor der Klassik (wie Anm. 18), 206–222.

¹¹⁶ Abbt, Rezension (wie Anm. 108), 150.

skeptische Haltung der deutschen Rezeption ins Auge. Sie bestimmt etwa Herders Bild Julians, der sich in den *Kritischen Wäldern* von Gustav Adolph Klotzens Rehabilitierung Julians als „vir [...] elegantissimi magnique ingenii [...] magnique animi, nec militaris solum rei, sed artium quoque liberalium“¹¹⁷ deutlich distanzierte. Im zweiten Abschnitt von *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) erscheint der von Julian angefachte Streit der Religionen als „großes und sehenswertes Schauspiel“, der Kaiser wird gezeichnet als religiöser Synkretist, der

zu allem [griff], wozu er konnte; zur *kräftigsten* und *ältesten Religion*, die er kannte, zur *Religion des Morgenlandes* – regte in ihr alle *Wunderkräfte*, *Zaubereien* und *Erscheinungen* auf, daß sie ganz *Theurgie* ward; nahm soviel er konnte, *Philosophie*, *Pythagorism* und *Platonism* zu Hülfe, um allem den *feinsten Anstrich der Vernunft* zu geben – setzte alles auf den *Triumphwagen* des größten *Gepräuges*, von den zwei unbändigsten Tieren, *Gewalt* und *Schwärmerei* gezogen, von der *feinsten Staatskunst* gelenkt – alles umsonst! sie erlag! sie war verlegt – elender *Aufputz* eines *toten Leichnams*, der nur zu andrer Zeit hatte *Wunder* tun können: die *nackte, neue christliche Religion* siegte!¹¹⁸

VII. *Wallenstein oder: Die Wiederkehr der Götter*

Der Heros, der Schwärmer, der Religionsstifter – dies sind die drei widerspruchsvollen Julian-Bilder, die im Religionsdiskurs der 1760er Jahre zirkulieren. Wenn Körners Assoziation zutrifft, hat Schiller dieser Deutungstrias eine vierte Variante hinzu gefügt: die des Mythenpoeten und Klassizisten Julian, dessen Stimme wir hinter der lyrischen Ich-persona der *Götter Griechenlandes* vermuten dürfen. Im Kontext der späten achtziger Jahre bleibt der Körner-Brief vom 25. April 1788 zunächst der singuläre Beleg für eine solche Verbindung. Das Projekt bleibt jedoch virulent, und es vergehen zehn Jahre, bis es, nur scheinbar unvermittelt, wieder auf die Tagesordnung gesetzt wird. Anfang Januar 1798, mitten in der Arbeit am ersten Teil des *Wallenstein*, kommt Schiller brieflich gegenüber Goethe auf eine „alte Idee“ zu sprechen:

Ich möchte wohl einmal, wenn es mir mit einigen Schauspielen gelungen ist, mir unser Publikum recht geneigt zu machen, etwas recht böses thun, und eine alte Idee mit Julian dem Apostaten ausführen. Hier ist nun auch eine ganz eigen bestimmte historische Welt, bei der mirs nicht leid seyn sollte, eine poetische Ausbeute zu finden, und das fürchterliche Interesse das der Stoff hat, müßte die Gewalt der poetischen Darstellung desto wirksamer machen. Wenn Julians Misopogon oder seine Briefe (übersetzt neh-

¹¹⁷ Herder, *Kritische Wälder* (wie Anm. 106), 451.

¹¹⁸ Peter Müller (Hg.), *Deutsche Literatur von Lessing bis Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften*, 2 Bde., Berlin, Weimar 1978, hier Bd. 1, 325.

lich) in der Weimarer Bibliothek seyn sollten, so würden Sie mir viel Vergnügen damit machen, wenn Sie sie mitbrächten.¹¹⁹

Ob Goethe sein Versprechen („an den Julian will ich denken“)¹²⁰ eingelöst hat, ist dem weiteren Briefwechsel nicht mehr zu entnehmen. Daß Schiller auch im Fortgang der Arbeit am *Wallenstein* immer wieder gesprächsweise auf das Projekt zurückkam, geht immerhin aus einer Tagebuchnotiz Goethes vom 25. Mai 1798 hervor. Goethe, der sich zwischen 20. und 31. Mai in Jena aufhält und täglich mit Schiller zusammenkommt, vermerkt neben der Lektüre von Humboldts Abhandlung *Über Hermann und Dorothea* und der Besprechung der „Einleitung zu den Propyläen“ auch Gespräche „über verschiedene Gegenstände besonders Julian“ und „über Gibbons Geschichte“.¹²¹

So bleibt die Auseinandersetzung mit dem spätantiken Häretiker und Apostaten ein brisantes und „böses“ Sujet, noch immer gewöhnungsbedürftig für das Publikum. Wenn Schiller das „fürchterliche Interesse[,] das der Stoff hat“, betont, so ist dies ein Hinweis auf die neue Konzeption einer radikalen Furchtdramatik, die seit 1797 in der Auseinandersetzung mit der Aristotelischen *Poetik* und ihrer Pathos- wie Katharsislehre geführt wird. Nur wenige Wochen vor der Julian-Erwähnung im Brief vom 6. 1. 1798 hatte Schiller anlässlich einer Neulektüre von Shakespeares *Richard III.* von der „reine[n] Form des tragisch furchtbaren“¹²² gesprochen, mit welcher der Dichter diesem „unbehülflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte“.¹²³ Vor diesem dramenpoetischen Horizont muß Schiller das Julian-Projekt situiert haben, auch wenn sich kaum näher bestimmen läßt, ob die dramatische Furcht hier politischen oder weltanschaulichen („sentimentalischen“) Quellen entsprungen wäre. Wie der wenig später bearbeitete Agrippina-Stoff oder der Plan eines Themistokles-Dramas bleibt auch dieser Versuch eines genuinen Antikendramas unausgeführt. Einerseits barg die Reizfigur Julians zu offensichtlich die Gefahr, den eine Dekade zurückliegenden Disput um die *Götter Griechenlandes* neu zu entfachen. Andererseits hätte Schiller sich mit diesem Stoff zum ersten und einzigen Mal in die „ganz eigen bestimmte historische Welt“ der Spätantike begeben, die ihm als Historiker weit weniger vertraut war als die Perikleische Ära oder die frühe Kaiserzeit (*Agrippina*). Immerhin belegt die Lektüre von Edward Gibbons *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, deren vierter bis sechster Band ebenfalls 1788 erschienen war, eine singuläre Faszination für jene kulturelle Spätphase der Antike, die in den klassizisti-

¹¹⁹ NA 29, 183.

¹²⁰ NA 37, 214.

¹²¹ Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe), Weimar 1887–1919, III. Abt., Bd. 2, 209.

¹²² NA 29, 162.

¹²³ NA 29, 161.

schen Projekten und Diskussionen zwischen Jena und Weimar sonst eher randständig ist. Schiller hatte das Werk zuerst zu Beginn des Jahres 1789, in der Vorbereitung auf sein Amt als Professor der Geschichte in Jena studiert, schließlich erneut in Rudolstadt und Volkstätt zwischen dem 18.9. und 21.10.1789. Hier konnte Schiller in Kap. 23 eine ausführliche Darstellung der Person Julians sowie der Motive seiner Christenverfolgung finden, die dann – dies belegt Goethes Tagebuchnotiz – für die späteren Dramenpläne der Neunziger Jahre unmittelbar verbindlich gewesen sein dürfte.

Schiller hat das Julian-Projekt im Anschluß an den *Wallenstein* nicht mehr realisieren können oder wollen; dennoch ist es nicht vergessen, im Gegenteil: das Thema der verlorenen bzw. wiedergewonnenen Götter kehrt wieder als Bestandteil der Trilogie selbst. Im Februar 1798 – nur einen Monat also nach der letzten Erwähnung der „alten Idee“ eines Julian-Dramas – greift Schiller auch die andere ‚alte‘ Idee der *Götter Griechenlandes* auf, um sie nun dem dritten Akt der Piccolomini einzuschreiben. Die Götter aus dem Fabelland haben die „lächerliche Fratze“ der Astrologie angenommen.¹²⁴ Es bleibt Max Piccolomini in Auftritt III/4 überlassen, These und Tendenz des elegischen Klassizismus ein zweites Mal vorzutragen, und es ist kein Zufall, wenn es sich bei diesem sentimentalischen Plädoyer für die entflohenen Gestirngötter tatsächlich um eine dramatische Figurenrede handelt. Wir befinden uns hier im Zentrum des Stückes, in dem der Glauben bzw. Aberglauben Wallensteins steht. Thekla hatte soeben die Eindrücke beschrieben, die ihr der „astrologische Turm“, das „Heiligtum“ Senis und Wallensteins, mit seinen „Königs-“ bzw. Planetenbildern erweckt hatte. In Theklas Erzählung schwingt Skepsis mit; auf sie reagiert Max mit einer religionspsychologischen Digression, die alle wesentlichen Elemente der *Götter Griechenlandes* in den neuen Kontext des astrologischen Denkens transponiert. Auch die Astrologie ist ein „Glauben“, den Max dem Vater nicht bestreiten will, auch wenn ihm bewußt ist, daß der „Stolz des Menschen [...] den Raum [füllt]“.¹²⁵ Max nutzt die Gelegenheit, um gleichsam über die Bande der Astro-Mythologie seiner Liebe zu Thekla Ausdruck zu verleihen; damit kehrt auch die Vorstellung der Liebe als kosmologischer Kraft – „Venus Urania“ in den *Künstlern* – wieder, die Idee, daß „über uns, in unermeßnen Höhn, / Der Liebe Kranz aus funkelnden Gestirnen, Da wir erst wurden, schon geflochten ward“.¹²⁶ Wie die *Götter Griechenlandes*, so ist auch deren Reprise durch Max Piccolomini ein Plädoyer für die Dichtung, das poetische „Wunder“, die „Fabel“ als „der Liebe Heimatwelt“.

Die Fabel ist der Liebe Heimatwelt,
Gern wohnt sie unter Feen, Talismanen,

¹²⁴ An Goethe, 4. Dez. 1798; NA 30, 8.

¹²⁵ NA 8, 124; v. 1621.

¹²⁶ NA 8, 124; v. 1647–1649.

Glaubt gern an Götter, weil sie göttlich ist.
Die alten Fabelwesen sind nicht mehr,
Das reizende Geschlecht ist ausgewandert;
Doch eine Sprache braucht das Herz, es bringt
Der alte Trieb die alten Namen wieder,
Und an dem Sternenhimmel gehn sie jetzt,
Die sonst im Leben freundlich mit gewandelt,
Dort winken sie dem Liebenden herab,
Und jedes Große bringt uns Jupiter
Noch diesen Tag, und Venus jedes Schöne.
(NA 8, 124; v. 1632–43)

Mythengeschichtlich kommt Max damit auf dasselbe Ergebnis, das Jean Seznec in seiner Studie über das „Fortleben der antiken Götter“ herausgearbeitet hat.¹²⁷ Mit und in den Planeten sind – astrologischer Animismus – die antiken Götter gemeint: „Die Astrologie vermischt ständig die astronomische Beobachtung mit der mythologischen Überlieferung“.¹²⁸ Max versteht diese Erkenntnis jedoch mit ‚sentimentalischen‘ Vorzeichen, indem er sie mit der Tradition des Weltaltermythos und der ‚alten‘ Klage über die ‚entgötterte Natur‘ verbindet. Max argumentiert auch hier ‚aufgeklärt‘-anthropologisch: es ist der „alte Trieb“ (sc. des Religiösen), der die „alten Namen“ (der klassischen Mythologie) wiederbelebt; anders als in den *Göttern Griechenlandes* ist ihr Refugium nun nicht mehr eine ‚neue‘ Dichtung. Die ‚neue Mythologie‘ ist die Astrologie, verstanden als ‚Glauben‘ und Religionssurrogat. So hat der „alte Trieb“ ein doppeltes Ziel: Er ist zugleich *nisus religiosus* und *nisus poeticus*. Das Himmelszelt wird buchstäblich zur Projektionsfläche, die Stern- zu Sprachzeichen, zur ‚Sprache des Herzens‘. Die Astrologie ist eine sentimentalische Wissenschaft, der sich Max mit einer Theorie der sentimentalischen (Liebes-)Dichtung nähert. Ihre Anregung bezieht sie aus der antiken Dichtung selbst, der das Genre der aitiologischen Gestirnsage („Katasterismoi“) seit hellenistischer Zeit (Eratosthenes von Kyrene) bestens vertraut war. Auch hier mußte Schiller nur auf Ovids *Metamorphosen* zurückgreifen, die eine Fülle solcher ‚Verwandlungen‘ in Gestirn- und Planetengötter enthielt.

Mit Max Piccolomini weiß der moderne Autor immer schon um das Anachronistische der Gestirnsagen und Gestirnbilder, die *sub specie veritatis* keinen Bestand haben können. Mehrere kurze Texte aus dem Vor- und Umfeld des *Wallenstein* artikulieren diese Skepsis an der Astronomie / Astrologie, z.B. das Epigramm *Menschliches Wissen*:

¹²⁷ Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1990 (zuerst franz. 1940), 31–63.

¹²⁸ Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie: Schillers Wallenstein*, Frankfurt am Main 1988 (2. Aufl. 2003), 27.

Weil du liesest in ihr, was du selber in sie geschrieben,
 Weil du in Gruppen fürs Aug ihre Erscheinungen reyhst,
 Deine Schnüre gezogen auf ihrem unendlichen Felde,
 Wähnst du, es fasse dein Geist ahnend die große Natur.
 So beschreibt mit Figuren der Astronome den Himmel
 Daß in dem ewigen Raum leichter sich finde der Blick,
 Knüpft entlegene Sonnen, durch Siriusfernen geschieden,
 Aneinander im Schwan, und in den Hörnern des Stiers.
 Aber versteht er darum der Sphären mystische Tänze,
 Weil ihm das Sternengewölb sein Planiglobium zeigt?
 (NA 1, 271; v. 1–10)

Maxens elegischer Ton weicht hier einer Kritik der Projektion. Sie schafft zwar Ordnung in der disparaten Pluralität der Welten. Der astronomische Blick greift jedoch nur eine Ordnung für *uns*, nicht die Ordnung *an sich*. Der Astronom verfällt der Suggestion seines eigenen, bildgebenden Darstellungsverfahrens, das an der Oberfläche verbleibt und nicht in die Tiefe sieht. Das Wesen der „großen Natur“ offenbart sich in der Musik („Tänze“), nicht im Bild, das immer – im Sinne Bacons – ein *Idol des Stammes* („idola tribus“) darstellt. Schiller aktualisiert die frühneuzeitliche, pythagorisierte Linie der Musiktheorie (*musica theoricæ*), die im bereits behandelten Hymnus *Der Abend*, dann in den Laura-Gedichten der *Anthologie auf das Jahr 1782* (z. B. *Laura am Klavier*, *Fantasie an Laura*) oder zeitnah in der Elegie *Der Tanz* anklingt. Wesen und „Wohllaut der großen Natur“¹²⁹ offenbaren sich allein in den harmonischen Ordnungen der Sphären, deren irdisches Abbild die Schönheitslinien des Tanzes sind. Auch dieser Ansatz ist jedoch monotheistisch: „Des Wohllauts mächtige Gottheit“ regiert Gestirn wie Tanz, während die *Götter Griechenlandes* im Namen einer ästhetischen Wissenschaftskritik nun auch aus ihrem letzten Refugium vertrieben werden. Daß dieser musikalische Gottesbeweis nun seinerseits zu den überholten Beständen der vormodernen Kosmologie zählt, zeigt die dilemmatische Position einer Dichtung, die unaufhebbar in den Prozess der Entgötterung und Entzauberung der Natur eingebunden ist.

Ab Natur ist ein Angelpunkt in Schillers Philosophie, Anthropologie und Ästhetik. Ziel des Artikels ist es, wichtige Stationen dieser Thematik, insbesondere im Hinblick auf die Lyrik, herauszuarbeiten. Einen Wendepunkt markiert dabei die Elegie Die Götter Griechenlandes. Der Verlust der griechischen Götterwelt impliziert den Verlust eines unmittelbaren Verkehrs mit der Natur und der Schönheit („schöne Welt, wo bist du?“). Der zweite Teil des Artikels verfolgt die Idee einer naiven archaischen Kultur zurück in die philosophischen, religiösen und ethnologischen Diskussionen der Aufklärung (David Hume, Barthold H. Brockes). Die frühe griechische Kultur erscheint bei Schiller als eine primitive Fetisch-Kultur, wie sie Charles de Brosses in seiner Fetisch-Schrift skizziert hatte. Zudem

sind die Götter Griechenlandes Teil eines unvollendeten Arbeitsvorhabens, das sich mit dem römischen Kaiser Julian Apostata beschäftigen sollte.

Nature is a main issue in Schiller's philosophy, anthropology and aesthetics throughout his work. The article aims at sketching important landmarks of this concern, starting with his first published poem (Der Abend). An important turning point is the elegiac poem Die Götter Griechenlandes where the loss of the greek polytheistic Pantheon implies the loss of an immediate relationship to nature and beauty („schöne Welt, wo bist du?“). The second part of the article traces these concepts of an „naïve“ and archaic culture back to central philosophical, theological and ethnological discussions of the enlightenment (David Hume, Barthold H. Brockes). Early greek culture is envisaged by Schiller as a primitive fetish-culture (as outlined by Charles de Brosses). Furthermore the Götter Griechenlandes are part of a project on the late Roman emperor Julian Apostata which remained unfinished.

Prof. Dr. Jörg Robert, Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen, E-Mail: joerg.robert@uni-tuebingen.de

¹²⁹ NA 1, 228, v. 27.