



Karlheinz Schulz

Die Begründung des historischen Kunstbegriffs und des ästhetischen Modernismus bei Tieck

Vorbemerkung

Karlheinz Schulz, Autor einer Goethebiographie, hat ein ausgearbeitetes, aber noch nicht abgeschlossenes und redigiertes Typoskript „Ästhetische Anarchie. Ein Epochenphänomen von 1794 bis 1848“ hinterlassen. Aus diesem Werk wird hier das dritte Kapitel „Die Begründung des historischen Kunstbegriffs und des ästhetischen Modernismus bei Tieck“ wiedergegeben. (Mit Genehmigung der Erbin publiziert im Januar 2010.)

Das Kapitel gliedert sich wie folgt:

- 3.1. Geschichtsphilosophisch fundierte Literaturbetrachtung bei Herder*
- 3.2. Geschichtsphilosophisch fundierte Literaturbetrachtung bei Schiller*
- 3.3. Historische Kunstbetrachtung in Tiecks Sternbalds Wanderungen*
 - 3.3.1. Die Weiterentwicklung der Kunst: Handwerker und Neuerer*
 - 3.3.2. Die Begründung des historischen Kunstbegriffs und des ästhetischen Modernismus*
 - 3.3.3. „Das Gebiet unsrer Kunst erweitern ...“*
- 3.4. Tiecks Modernismus im Kontext seiner Zeit*

Tiecks zweiter Roman, *Franz Sternbalds Wanderungen*, der 1798 erschien, widmet sich Themen, die um Kunst und Künstler kreisen. Schon die "Vorrede"¹ verdeutlicht: "Am meisten habe ich bei diesem Werke meiner Laune an Euch, ihr Jünger der Kunst, gedacht, die Ihr Euch mit unermüdetem Streben zu den großen Meisterwerken hinandrängen wollet, die Ihr Euer wechselndes Gemüt und die wunderbaren Stimmungen, die Euch beherrschen, nicht begreift, die Ihr gern die Widersprüche lösen möchtet, die Euch in manchen Stunden ängstigen. Euch widme ich diese Blätter mit besonderer Liebe und mit herzlichen Wünschen, dass Euch hie und da vielleicht eine Wolke schwindet, die Eure Aussicht verdeckte."(S.9)² Hier werden die Adressaten des Romans, die "Jünger der Kunst", und die zentralen Themenbereiche der Kunstproduktion und des Verhältnisses zur Tradition ("Streben zu den großen Meisterwerken") bereits angesprochen.

Verknüpfungen mit der Tradition (systeminterne Verknüpfungen) finden sich auf sehr unterschiedliche Weise: von direkter Nachfolge oder Nachahmung überlieferter Muster bis zu deren bewusster Verdrängung durch eine radikale Erneuerung, wie sie avantgardistische Kunstströmungen oft anstreben. Dazwischen gibt es zahlreiche Übergänge oder Zwischenstufen: von eher konservativ, dem Alten verhaftet, bis zu ausgesprochen neuerungswillig. Es geht hier um die Frage, welche Art von Verknüpfung mit der Tradition in Tiecks zweitem

Roman bevorzugt wird, und das Werk beantwortet sie recht genau, da die "Wanderungen" Sternbalds, die vordergründig eine Bewegung des Protagonisten durch Städte und Landschaften zeigen, auf einer zweiten Ebene eine Erörterung von Fragen und Problemen der Kunstproduktion darbieten.³

Tieck vertritt dabei insofern einen grundsätzlich neuen Standpunkt, als er das Verhältnis zur Tradition schon aus einer Perspektive betrachtet, die durch das Aufkommen des Historismus und dessen Eindringen in Kunst und Literatur bedingt ist. Dieses muss man folglich vorab behandeln, und zwar wenigstens - auf idealtypische Weise⁴ - in zwei Aspekten. Der erste ist das Aufkommen einer geschichtlich orientierten Hermeneutik, der Einsicht, dass ein Text oder Werk nicht aus den Perspektiven gesehen werden darf, die vom Horizont des jeweiligen Betrachters oder anderen von außen kommenden Interessen gelenkt oder geleitet werden, sondern dass es - wenigstens zuerst - aus dem Kontext seiner Entstehungszeit zu betrachten sei. Als passendes Exempel dafür gilt seit jeher Herder. An dem zweiten hier aufzugreifenden Aspekt, dem Gegensatz zwischen Geschichtsphilosophie und geschichtlich-empirischer Vorgehensweise, ist dann zu zeigen, was diesen noch von dem damals aufkommenden Historismus trennt.

3.1. Geschichtsphilosophisch fundierte Literaturbetrachtung bei Herder

Dass ein Objekt der Tradition aus den Bedingungen seiner eigenen Zeit zu verstehen sei, wurde in der Literaturgeschichte bekanntlich zum erstenmal beim Vergleich zwischen dem elisabethanischen und dem griechischen Theater offenkundig. Herder nimmt in seiner Verteidigung Shakespeares gegen das zeitgenössische Vorurteil, dass dieser "wenn auch ein grosser Dichter, doch kein guter Schauspieldichter" sei⁵, eine im eigentlichen Sinn historisch begründete Unterscheidung vor. Er verweist zuerst auf die ganz unterschiedlichen Entstehungsbedingungen des Theaters der Griechen und desjenigen Shakespeares und fällt dann das Urteil: "In Norden ist also nicht und darf nicht seyn, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben."⁶ Aufgrund der Verknüpfungen mit ihrer jeweiligen Entstehungszeit und ihrer Bühne mussten die Stücke der alten Griechen und die Shakespeares ganz unterschiedlich ausfallen, und damit ist letzterer den ästhetischen Kategorien entzogen, die auf die Antike zurückgehen. Dies war Herders ausdrückliche Intention.

Trotz seiner Begründung historisch-hermeneutischer Prinzipien, die zur Grundlage späterer Kunst- und Literaturgeschichte wurden, war Herder aber noch der Geschichtsphilosophie verhaftet. Er war nicht nur einer ihrer bekanntesten zeitgenössischen Vertreter; in seinem Aufsatz über Shakespeare schlug sich seine Haltung auch darin nieder, dass er den Engländer den Griechen als "Dichter der Nordischen Menschheit"⁷ entgegen stellte. Geschichte wurde von Herder als zielgerichtet verstanden, und das "Nordische" wies anderswohin als der griechische und lateinische Kulturkreis.

Um den grundlegenden Gegensatz zwischen Geschichte und Geschichtsphilosophie zu zeigen, soll zunächst ein ganz eindeutiger Beispiel angeführt werden. Rousseau schrieb in seinem zweiten Diskurs, demjenigen über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen von 1754/55: "Beginnen wir damit, alle Tatsachen beiseite zu lassen ... Man muß die Untersuchungen (...) nicht als historische Wahrheiten, sondern, ähnlich wie es täglich unsere Naturforscher zu machen pflegen, wenn sie den Ursprung der Welt behandeln

wollen, als bedingte und hypothetische Vernunftschlüsse betrachten, die mehr die Natur der Dinge beleuchten als ihren wahren Ursprung zeigen.“⁸ ("Commençons donc par écarter ... tous les faits (...) Il ne faut pas prendre les Recherches (...) pour des vérités historiques, mais seulement pour ... des raisonnements hypothétiques et conditionnels ... ". ^{8a})

Geschichtsphilosophie interessiert sich für die Natur bzw. das Wesen der historischen Erscheinungen in einem ideellen, letztlich wohl vom platonischen Denken geleiteten Sinn, und enthält daher immer ein spekulatives Element. Dagegen nimmt das historische Denken die Begriffe Ursprung und Entwicklung ernst und fragt nach ihren erfassbaren Daten; es interessiert sich gerade für jene empirisch gegebenen Fakten (les faits), die Rousseau ohne weiteres beiseiteschiebt, aus denen man versucht, die tatsächlichen Geschehnisse zu rekonstruieren.⁹

Das Neben- und Gegeneinander von geschichtsphilosophischen und geschichtlichen Denkweisen bestand lange. Noch in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts befanden sich an der Berliner Universität zugleich der Geschichtsphilosoph Hegel und der Historiker Ranke.¹⁰ Bereits 1795 hatte Heeren, einer der Historiker aus der Göttinger Schule, die nach neuerer Sicht als eine der Keimzellen moderner Geschichtswissenschaft gilt, sich jedoch gegen die Forderung des Kantianers Pölitz nach einer teleologisch fundierten Geschichtsschreibung gewandt.¹¹ Und der gleiche Antagonismus trat zuvor schon in der Auseinandersetzung zwischen Herder und dem Göttinger Historiker August Ludwig Schlözer hervor.

Herder verfasste zu A. L. Schlözers *Vorstellung seiner Universal-Historie*¹² eine Kritik, die 1772 in den "Frankfurter Gelehrten Anzeigen", einem bekannten Organ des Sturm und Drang, erschien und die, von einigen scharfsichtigen Bemerkungen abgesehen, weitgehend verständnislos und überpolemisch war. Schlözer war über sie so erbost, dass er der *Vorstellung seiner Universal-Historie* einen fast 200-seitigen zweiten Teil folgen ließ, der es sich vornahm, Herders Rezension, die, wie er wörtlich schrieb, "nicht nur in Grobheit und Unge rechtigkeit, sondern auch in lächerlicher Unwissenheit, gegen die übrigen allzu sehr" abstach¹³, Satz für Satz zu zerhacken. Schlözer nannte sie "eine Urkunde des leidigen Recensenten=Unfugs, der seit etwa zehen Jahren unsre Deutsche Litteratur schändet",¹⁴ und sah sich im übrigen veranlasst, seinem Kontrahenten gleich auf der ersten Seite der Entgegnung vorzuhalten: "Hr. Herder ist bekanntlich so wenig ein Historiker, als ich ein Belletriste."¹⁵ Diese Bemerkung war gewiss von Ärger diktiert, traf aber doch einen richtigen Punkt: dass Herder eigentlich kein Historiker war.

Man hat Herders Kritik später als eine Auftragsarbeit identifiziert, die den Vorstellungen Ch. G. Heynes und J. C. Gatterers entsprach. Diese standen ihren Göttinger Kollegen Schlözer und Michaelis nicht wohlgesonnen gegenüber und beneideten ersteren überdies um seinen zunehmenden Erfolg. Der Erfolg schlug sich auch in einem materiellen Ertrag nieder: Schlözer brachte es durch seine Tätigkeit als wissenschaftlicher Publizist zu solchem Wohlstand, dass ihn einige Zeitgenossen als "reich" bezeichneten. Es war eine Übertreibung; aber Schlözers Einkommen lag tatsächlich fast um das Dreifache über dem seines nicht armen, aber verhältnismäßig wenig bemittelten Königsberger Professorenkollegen Kant.¹⁶ Von der Gegebenheit eines Auftrags für Herder ausgehend, hat man die Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und Schlözer später dann sehr heruntergespielt,¹⁷ obwohl 1772 zwischen ihren Auffassungen so grundlegende Differenzen bestanden, dass sich beide in einigen Punkten ihrer Kontroverse nicht einmal richtig verstanden.

Zur Erklärung ist voraus zu schicken, dass die Geschichtskonzeption Schölzers universalistisch war und beanspruchte, die Geschichte der Menschheit in ihrer Gesamtheit zu erfassen, womit sie einen stets problematischen Ganzheitsbegriff implizierte. Von einem solchen ging auch Herder aus, verstand ihn jedoch in einem ganz anderen Sinn, und daraus ergaben sich grundlegende Differenzen. Herder bemerkte zu Schölzers Auffassungen: "dass es mit dem Einen in der Geschichte, "fürs menschliche Geschlecht" betrachtet, immer für uns Menschen eine so problematische Sache sey = wo steht der Eine, große Endpfahl? wo geht der gerade Weg zu ihm? was heists, "Fortgang des menschlichen Geschlechts"? Ists Aufklärung? Verbesserung? Vervollkommung? mehrere Glückseligkeit? Wo ist Maaß? wo sind Data zum Maaße in so verschiedenen Zeiten und Völkern [...]. Der Schwimmer schwimmt mit seinem Ideal über das Alles weg, aber der Taucher?"¹⁸

Die Passage ist nicht einfach zu verstehen. Auch Herder hatte nicht unbedingt das, was Kant "das Talent einer lichtvollen Darstellung" nannte und wovon er im Hinblick auf seine eigenen Schriften bedauernd einräumte, dass er sich dessen "eben nicht bewußt" sei.¹⁹ Wer mit Herders Werk etwas vertraut ist, sieht aber, dass mit dem "Endpfahl", zu dem ein "grader Weg" gehen soll - dies ist schon eine schwerwiegende Implikation - eine teleologische Zielrichtung der Geschichte gemeint sein muss, und dass er bei Schölzer deren Bestimmung vermisst. Nach seiner Auffassung hatte Schölzer, wenn er schon die Geschichte in ihrer Gesamtheit erfassen wollte, und dies war der ausdrückliche, problematische Anspruch seiner *Universal-Historie*, ihre Zielrichtung und die Möglichkeiten zu deren Erfassung beschreiben sollen; er hätte zeigen sollen, wie der Historiker aus der Menge der Fakten, die es gab, jene herausfand, die als Maßstab der geschichtlichen Entwicklung verwendet werden konnten: "wo sind Data zum Maaße ...".

Als Herder wenige Jahre später seine Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) verfasste, stellte er ausdrücklich die Frage: "gibts einen Faden der Entwicklung Menschlicher Kräfte durch alle Jahrhunderte und Umwandlungen in der Hand des Schicksals, und kann ihn ein Menschliches Auge bemerken".²⁰ Man mag bezweifeln, ob die Frage in dieser Schrift eindeutig beantwortet wurde. Das Problem war, etwas grob formuliert, dass Herder zwar zum geschichtsphilosophischen Optimismus der Aufklärungszeit neigte, in diesen Jahren, stark von Rousseau beeinflusst, sein eigenes Jahrhundert aber als völlig verdorben betrachtete und von den Ur- und Patriarchenzeiten schwärmte, in denen die Menschen noch in Hutten gehaust hatten. Zehn Jahre später, als Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* erschienen, hatten sich die Verhältnisse geklärt. Der Einfluss Rousseaus hatte nachgelassen und nach der optimistischen anthropologischen Prämisse, dass der Zweck der Menschennatur in der Humanität liege, wurde der geschichtsphilosophische Leitsatz konstruiert, nach dem die Zeitenfolge deren Förderung diene. Dass Schölzer sich um all diese Dinge, die Herder so beschäftigten, gar nicht kümmern wollte, hatte diesen in seiner früheren Rezension zu dem vorwurfsvollen Vergleich mit dem "Schwimmer" veranlasst, der "über das Alles" hinweg gleite.

Schölzers Standpunkt war von dem Herders ganz verschieden. Der Göttinger Historiker entwickelte einen Geschichtsbegriff, der sich systematischer und umfassender als jener der späteren historischen Schule in der Romantik ausnahm. Zur Definition seiner "Universal-Historie" hieß es bei ihm: "Sie ist weder Stats=, noch Religions=, noch Handels=, noch Kunst= und Gelertengeschichte; sondern aus allen zusammen borget sie, ihrer Bestimmung

getreu, Begebenheiten, die den Grund erheblicher Revolutionen des menschlichen Geschlechts enthalten. Conqueranten und Weltverwüster zeichnet sie allerdings sorgfältig auf, wie Ueberschwemmungen, Erdbeben, Pest, und Hungersnoth; aber noch sorgfältiger Gesetzgeber, und andere Woltäter der Nationen, die oft im Dunkeln, ohne Geräusch, und folglich unbemerkt, die Welt verschönert haben. Die Erfindung des Feuers, des Brodtes, des Kompaßes etc., sind ihrer eben so würdige Facta, als die Schlachten bei Arbela, bei Zama, und bei Merseburg. Und tausend andere Dinge, die die bloße Staten- und Völkergeschichte als Kleinigkeiten verschmähet, ziehet sie aus dem Staube [...]".²¹

Ein ziemlich umfassender Geschichts-Begriff, dem Herder die zweifelnde und berechtigte Bemerkung entgegenhielt, "dass sich das Alles weit leichter sagen, als thun lasse". Er insistierte weiter, "dass zu den meisten Forderungen noch lange nicht Vorarbeiten genug sind! dass bei der ganzen alten Geschichte noch die wahre Reinigung des Grundes fehle!"²² Es war insofern richtig, als die historische Kritik damals noch nicht einmal einen Stand erreicht hatte, der eine zuverlässige Geschichte des Altertums zuließ. Seine Einwände wirken umso berechtigter, als Schlözers Behandlung der Vor- und Frühgeschichte der Menschheit heute archaisch anmutet: die Bücher des Alten Testaments dienen bei ihm noch als die Hauptquelle, aus der Einteilungen in Epochen von der "Schöpfung" bis zur "Sündfluth" und ähnliche Kategorien hervorgehen.

Zwischen dem modern anmutenden Geschichtsbegriff Schlözers und der damaligen Lage der Quellenkritik bestand also eine enorme Kluft, die die historische Schule in der Romantik zuerst mit einer gründlichen Registrierung und Aufbereitung der Quellen zu verringern suchte, während ihre Perspektive weit weniger universal blieb, als man es in der Göttinger Schule intendiert hatte - in vielem doch eine Geschichte der Herrscher und ihrer Kriege war oder eine "Staaten- und Völkergeschichte", wie Schlözer es genannt hatte.

Nun aber zu dessen Reaktion auf Herders Einwand, dass er sich um die Teleologie der Geschichte nicht bekümmere. Diesen Vorwurf verstand Schlözer gar nicht - so fern lag es ihm als Historiker, eine geschichtsphilosophische Orientierung anzustreben. Er gab auf Herders Frage "wo steht der eine, große Endpfahl?" daher als erstes die Antwort: "Auf dem Ararat bei Noahs Kasten"²³ - die u.a. durch seine Einteilung der Vor- und Frühgeschichte nach den alttestamentarischen Büchern bedingt war. Danach folgte die für sein Unverständnis noch kennzeichnendere Bemerkung: "Wie mag aber der Hr. Consistorial=Rath so wunderliches Zeug fragen? Und diese wunderliche Fragen gar in die Frankfurter Gelerte Anzeigen drucken lassen? (....) der Eine große Endpfahl des menschlichen Geschlechts; wo steht er? heißt in ordentlichem Deutsch: wie heißen die Stamm=Eltern aller Menschen?"²⁴

Das Missverständnis war total: Schlözer begriff nicht, dass mit Herders "Endpfahl" der Zielpunkt einer teleologischen Entwicklung der Geschichte gemeint war! Im nächsten Punkt verstand er dessen Haltung jedoch um so besser. Denn auf Herders Frage nach dem "Fortgang des menschlichen Geschlechts" berief Schlözer sich darauf, dass er in der *Vorstellung seiner Universal-Historie* von den "Revolutionen des menschlichen Geschlechts" oder dessen "stufenmäßige(r) Veredlung oder Verschlimmerung" gesprochen habe, und er insistierte nun ausdrücklich: "Veredlung und Verschlimmerung ist deutlich und präcis geredet. Warum setzt mir Herr H. abermals einen Endpfal vor, "Fortgang des menschlichen Geschlechtes", und verammelt dadurch, oder erschweret wenigstens, den sonst leichten Zugang zum Verständnisse meines Satzes! (...) Dass Veredlung so viel als Verbesserung und Vervollkommnung in allen

Kräften, woraus der Mensch besteht, sei; wissen alle Menschen. (...) Aber warum sagt Hr. H. von Verschlimmerung gar nichts? Merkte er etwa nicht, dass ich zum Character der Menschheit mit Reimarus die Unbestimmtheit, das ist, nicht bloße Perfectibilität, sondern auch Deterioribilität (....) wolbedächtig angenommen habe? Selbst Veredlung, wann sie nur partial oder einseitig ist, kan verschlimmern.“²⁵

Dem geschichtsphilosophischen Ansatz Herders, der, von einer optimistischen anthropologischen Prämisse ausgehend, auf eine positive teleologische Zielrichtung der Geschichte schloss, stellte der Historiker Schlözer bewusst die Kategorie der Unbestimmtheit entgegen, die bei Mensch und Geschichte eine mögliche Deterioribilität nicht ausschloss. Dies wirkt nach Hitler realistischer denn je; dieser lässt die Annahme einer positiven teleologischen Richtung der Geschichte naiv scheinen. Überdies machte Schlözers Entscheidung es unmöglich, vorab eine bestimmte Entwicklungslinie zu konstruieren, und erst damit entstand die eigentliche Historik. Denn nun begann man nicht mehr mit einem teleologischen Zielpunkt und ordnete danach die entsprechenden, d.h.: die dazu passenden Daten an, sondern die unübersehbare Menge der Zeugnisse wurde zur Fundgrube, aus der der Historiker zu eruieren suchte, wie Geschichte eigentlich verlaufen war. Historiographie bestand, wie Schlözer richtig gegen Herder hielt, nicht in einem Nachvollzug einer Entwicklungsrichtung, die man sich vorab aus bestimmten Prämissen zurecht gelegt hatte, sondern im Versuch zu erkennen, was eigentlich geschehen war.

Schlözer betonte seinen Abstand zu der damals beliebten Geschichtsphilosophie noch mit einer verächtlichen Bemerkung über das "Rodel historischer Denker",²⁶ mit dem er nichts zu tun haben wollte, und die Historiographie setzte sich damit schon zu Beginn ihrer Laufbahn ganz bewusst und präzise von ihrer spekulativen Schwester, der Geschichtsphilosophie, ab.

Es gibt noch zwei Aspekte: A. L. Schlözers Konzeption zielte auf eine "Geschichte der Menschheit"²⁷. Deren Aufbau und Begründung setzte, wie Schlözer in aufklärerisch-systematischer Weise formulierte, die Erstellung eines "Systems" der Weltgeschichte voraus, das - fast selbstverständlich - nur aus "wahren Sätzen" bestehen durfte. Die Unterscheidung von wahr und falsch war nach Schlözer Aufgabe der vorausgehenden historischen Kritik; diese war ihm - aus dem Kontext der Göttinger Schule - also durchaus bekannt, wenn er sie selbst auch nur sehr begrenzt und gegenüber der Bibel als Quelle überhaupt nicht anwandte. Diese vorgeschaltete Kritik brachte das hervor, was Schlözer das "Aggregat" der Geschichte nannte: die Gesamtheit aller wahren historischen Satze.

Um daraus das "System" der Universalgeschichte zu erstellen, war eine Auswahl aus dem viel umfangreicheren "Aggregat" erforderlich, und diese richtete sich u.a. nach der Bedeutung der jeweiligen Sätze. Schlözer schrieb: "keine Kleinigkeiten. Nicht Esaus Linsengericht, nicht Scharmützel des Messenischen und Peloponnesischen Kriegs u.s.w. Was haben diese Begebenheiten für Einfluß in die Welt gehabt?"²⁸ Jeder, der die Detailwelt gewisser historischer Darstellungen kennt, mag freudig zustimmen.

Doch tatsächlich findet sich hier eine Aporie: indem der Historiker aus den Daten diejenigen auswählt, denen Bedeutung zukommt, vermag er - so Schlözer - den Gang der Weltgeschichte zu beschreiben. Aber woher weiß der Historiker denn, welche Begebenheiten die bedeutenden waren? Welche - innere - Eingebung sagt ihm, welche Geschehnisse den Lauf der Geschichte bestimmten? Bildlich gegen Schlözer gesprochen, mag sich zuletzt auch Esaus

Linsengericht als völlig unverzichtbar erweisen. Denn nach dem Prinzip, dass kleine Ursachen oder Anfangsbedingungen aufgrund zahlreicher verstärkender Wechselwirkungen zuletzt schwerwiegende Folgen nach sich ziehen, mag auch diese Begebenheit völlig unerlässlich sein: als eine Art Stein des Anstoßes, ohne den alles Weitere ganz anders verlaufen wäre.

Die Annahme, dass der Historiker durch die Auswahl der wichtigen Daten und Sätze in der Lage sei, ein "System" zu schaffen, das die Geschichte der Menschheit darstellt und ihm und seinem Leser zeigen kann, was den Weltlauf bestimmte, übergeht stillschweigend ein grundlegendes Problem: wie der Geschichtsschreiber überhaupt zur Erkenntnis dessen gelangen kann, was wichtig gewesen ist. Dies mag sich - z.B. bei einem Ereignis wie der Französischen Revolution - als eine nie abschließend und vollständig, sondern immer nur näherungsweise lösbare Aufgabe erweisen. Und die Beantwortung der Frage, welche Vorkommnisse denn die entscheidenden waren, läuft letztlich sogar auf die Lösung der Frage hinaus, welche Faktoren eigentlich den Lauf der Geschichte bestimmten.^{28a}

Mit der simplen Annahme, dass der Historiker aus der Gesamtheit der richtigen historischen Sätze nur die wichtigsten herausnehmen müsse, um den Gang der Weltgeschichte in der Hand zu haben, übergibt Schlözer diese schwierige Problematik ganz und gar. Trotz dieser Lücken in entscheidenden Grundlagen übernahm die spätere historische Schule aus Schlözers Auffassungen gerade den Anspruch, den Gang der Geschichte erfassen zu können. Dies gilt zum Teil bis heute. Im Vorwort zur neuen, zehnten Auflage des "Gebhardt" (Handbuch der deutschen Geschichte) heißt es zu dessen Vorgehensweise völlig naiv: „er wählt das Wesentliche aus ...“.²⁹

Neuere Geschichtswissenschaft mit gewissem theoretischem Reflexionsniveau geht selbstredend davon aus, dass Historiographie stets den Versuch einer Rekonstruktion vergangener Geschehnisse darstellt oder, wie A. Heller es nennt, "only the *mental construction* of our history" sei.³⁰ Aber wie immer man den Zusammenhang ausdrücken will - dass ein zeitgenössisches Handbuch eine Position vertritt, die so naiv wirkt, als ob man noch keine kritischen Reflexionen über die eigene Vorgehensweise zur Kenntnis genommen habe, verwundert doch.

Die Etablierung von Geschichte als wissenschaftliche Disziplin setzte eine fundierte Quellenkritik voraus. Wenn Schlözer diese zwar kannte - sein "Aggregat" der Geschichte setzte sie prinzipiell voraus - sie gegenüber der Bibel als Quelle aber noch nicht anwandte, zeigt dies, dass Geschichte vor dem Einsetzen solcher Quellenkritik stets von historischen Mythen durchzogen war. Dies sei hier noch kurz erläutert, weil es auch Goethe betraf.

Dieser fasste 1776/77, also nur ein paar Jahre nach der Auseinandersetzung zwischen Schlözer und Herder, in seinen Beiträgen zu Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* den sog. älteren Brutus noch als eine geschichtliche Gestalt auf. Damit war er ganz der alten, mythologisch durchsetzten Geschichtsbetrachtung verhaftet, die das fiktive Datum der legendären Befreiung Roms von den Tyrannen auf das Jahr 510 v.Chr. gesetzt hatte. Die spätere kritisch-philologische Historiographie hat diesen Termin ebenso wie das Geschehen und die Gestalt in Frage gestellt, und in modernen Geschichtsbüchern fungiert der ältere Brutus daher meist nur noch als jener nicht näher bekannte, legendäre Stammvater des Geschlechts der Iunier, nach dem Marcus Iunius Brutus, der bekannteste Teilnehmer der Verschwörung gegen Cäsar, seinen Namen trug.

3.2. Geschichtsphilosophisch fundierte Literaturbetrachtung bei Schiller

In Schillers bekanntem, 1795/96 in den *Horen* erschienenen Aufsatz *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* wurde die Literatur in die zwei grundlegenden Kategorien des Naiven und des Sentimentalischen eingeteilt, und es hieß apodiktisch: "Und dieß sind auch die zwey einzig möglichen Arten, wie sich überhaupt der poetische Genius äußern kann."³¹ In diese beiden Generalkategorien der Literatur ist der geschichtsphilosophisch fundierte Gegensatz zwischen der Kultur der alten Griechen, die sich stets im Einklang mit der Natur befunden habe, und der Kultur der neueren Zeit eingegangen, die - hier stützt Schiller sich auf Rousseau - durch "die Naturwidrigkeit unsrer Verhältnisse, Zustände und Sitten"³² bestimmt sei. Die bekannte Grundtendenz seines Aufsatzes wird in der Bemerkung deutlich: "Denn freylich, wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahirt hat, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen."³³ Es ging Schiller also darum, die Moderne gegenüber normativen Ansprüchen zu verteidigen, die aus der Antike abgeleitet wurden, und dazu diente ihm die geschichtsphilosophisch fundierte Dichotomie zwischen beiden, die Herder eingeführt hatte und die im Denken der Zeit um 1800 eine so große Rolle spielte.

Schiller verleugnete auch im historischen Gebiet seine geschichtsphilosophische Orientierung nicht. In dem Artikel *Ueber Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter*, der in den "Kleinere(n) prosaische(n) Schriften" von 1792 erschien, also nicht lange vor dem Aufsatz *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, wurde die Frage gestellt: "War die Völkerwanderung und das Mittelalter, das darauf folgte, eine nothwendige Bedingung unserer bessern Zeiten?"³⁴ Hier interessiert nicht die Antwort auf diese geschichtsphilosophische Frage, sondern die Tatsache, dass Schiller von "unseren bessern Zeiten" spricht. Auch aus anderen Formulierungen wird deutlich, dass die Bewertung nicht allein gegenüber dem als mehr oder minder "finster" eingestuften Mittelalter gilt: "Aus der unnatürlichen und entnervenden Ruhe, in welche das alte Rom alle Völker, denen es sich zur Herrscherin aufdrang, versenkte, aus der weichlichen Sklaverei, worin es die thätigsten Kräfte einer zahlreichen Menschenwelt erstickte, sehen wir das menschliche Geschlecht durch die gesetzlose stürmische Freiheit des Mittelalters wandern, um endlich in der glücklichen Mitte zwischen beiden Äußersten auszu-ruhen, und Freiheit mit Ordnung, Ruhe mit Thätigkeit, Mannigfaltigkeit mit Uebereinstimmung wohlthätig zu verbinden."³⁵ Schiller sucht das Wesen der Zeiten zu deuten und fügt hinzu: "Die Frage kann wohl schwerlich sein, ob der Glücksstand, dessen wir uns erfreuen, dessen Annäherung wir wenigstens mit Sicherheit erkennen, gegen den blühendsten Zustand, worin sich das Menschengeschlecht sonst jemals befunden, für einen Gewinn zu achten sei, und ob wir uns gegen die schönsten Zeiten Roms und Griechenlands auch wirklich verbessert haben. Griechenland und Rom konnten höchstens vortreffliche Römer, vortreffliche Griechen erzeugen - die Nation, auch in ihrer schönsten Epoche, erhob sich nie zu vortrefflichen Menschen. (...) wir haben Menschenfreiheit; ein Gut (...) das, von keiner wandelbaren Form der Verfassung, von keiner Staatserschütterung abhängig, auf dem festen Grunde der Vernunft und Billigkeit ruhet. Der Gewinn ist also offenbar ...".³⁶

Schillers Verankerung in der Aufklärung wird hier ebenso deutlich wie seine ausgesprochen positive Einschätzung seiner eigenen Zeit. So verwundert es nicht, wenn er sich in dem etwas später in den *Horen* publizierten Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung einerseits das Ziel setzt, "unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freyheit, zur Natur zurückfuhren."³⁷ Andererseits muss man sich fragen, wie er denn zu dem

Verdikt von der "Naturwidrigkeit unsrer Verhältnisse, Zustände und Sitten" kommt - da sein Zeitalter sonst doch "Freiheit mit Ordnung" zu einer "glücklichen Mitte" verbinden soll.

Schiller vermengte Kategorien miteinander, die aus unterschiedlichen Wurzeln kamen. Angesichts seiner optimistischen Prämissen war ihm das Verdikt von der "Naturwidrigkeit unserer Verhältnisse" eigentlich fremd. Um die neuere Literatur vor den normativen Ansprüchen antiker Wertnormen zu befreien, schreckte er dennoch nicht davor zurück, es zu verwenden, mochte es nun zu seinen sonstigen Auffassungen passen oder nicht.³⁸ Das Diktum hatte im Gefolge der Rousseau-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts³⁹ zudem den Vorteil, dass es als eine Art intellektueller Gemeinplatz gelten konnte, gegen den kaum ein Einspruch zu erwarten war.

Interessanter als die Widersprüchlichkeiten in Schillers geschichtsphilosophischer Literaturkonzeption sind deren Folgen, die sich etwa in den Kommentaren niederschlugen, die er im Lauf der Jahre über die *Iphigenie auf Tauris* seines älteren Kollegen Goethe abgab.

Als er 1788 zum erstenmal das Stück las, schrieb er über dessen Wirkung auf sich: "Die Iphigenia hat mir wieder einen recht schönen Tag gemacht, obschon ich das Vergnügen, das sie mir gibt, mit der niederschlagenden Empfindung büßen muss, nie etwas ähnliches hervorbringen zu können."⁴⁰ Aus dieser Bemerkung sprach sichtlich ein beinahe drückendes Gefühl des Respekts vor dem älteren und berühmteren Kollegen: seine Bewunderung für ihn war so groß, dass sie zuletzt in eine Niedergeschlagenheit darüber umschlug, nichts Ähnliches schaffen zu können. Und in dem bekannten Brief Schillers, der kurz vor Goethes fünfundvierzigsten Geburtstag, dem 28.8.1794, verfasst wurde, hieß es über die geistige Konstitution des Empfängers dann, er sei als ein "griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen".⁴¹

Merkwürdigerweise hat man in der deutschen Literaturgeschichte kaum je die einfache und naheliegende Frage gestellt, wie Schiller eigentlich auf die Idee kam, Goethe für einen "griechischen Geist" zu halten? Denn dieser hatte nach seiner Italienreise zwar *Römische Elegien* und *Venezianische Epigramme* verfasst und zeigte ein starkes Interesse an der Antike und der Renaissance, die griechische Kultur spielte zunächst aber keine größere Rolle. Die literarischen Projekte, in denen Goethe direkt mit den alten Griechen wetteifern wollte, die *Achilleis* und *Die natürliche Tochter*, tauchten erst später auf. In der Ausgabe von Goethes *Schriften* schließlich, die 1787-1790 bei Göschen erschienen war und auf der Schillers Kenntnisse der literarischen Arbeiten seines älteren Kollegen vor allem beruhten, hatte sich nur ein Werk gefunden, das allein in einer sehr ungefähren oder, um den Punkt, auf den es uns ankommt, genauer auszudrücken: bloß in einer ganz und gar unhistorischen Betrachtungsweise als griechisch erscheinen mochte, eben die *Iphigenie auf Tauris*.

Eine Äußerung aus dem Jahr 1802 macht deutlich, was es mit dieser Assoziation von Goethe und "griechischem Geist" auf sich hatte. Auf Goethes Wunsch beschäftigte sich Schiller damals erneut mit dessen "Iphigenie" und gab dazu in einem Brief an seinen Freund Körner einen Kommentar, mit dem er sein früheres Urteil vollständig revidierte: "Hier wollen wir im nächsten Monat Göthens Iphigenia aufs Theater bringen: Bei diesem Anlaß habe ich sie aufs neue mit Aufmerksamkeit gelesen ... Ich habe mich sehr gewundert, dass sie auf mich den günstigen Eindruck nicht mehr gemacht hat wie sonst, ob es gleich immer ein seelenvolles Produkt bleibt". Er führte auch den Grund an, warum ihm die "Iphigenie" inzwischen nicht mehr in einem so günstigen Licht erschien wie ehemals: "Sie ist aber so erstaunlich modern

und ungrüchisch dass man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stücke zu vergleichen (!) [...] Indeßen ist dieses Product in dem Zeitmoment, wo es entstand, ein wahres Meteor gewesen, und das Zeitalter selbst, die Majorität der Stimmen, kann es auch jezt noch nicht übersehen [...]".⁴²

Zunächst stellt sich die Frage, wer denn die *Iphigenie* auf diese Weise griechischen Dramen gleichgestellt haben soll, und die Antwort ist zwangsläufig, dass Schiller selbst sie in der antiken Tradition gesehen haben muss: denn eben daraus war ja die ungeheure Bewunderung entstanden, die er und andere Zeitgenossen zunächst für sie empfanden ("ein wahres Meteor"). Und daraus war auch jene Zuschreibung des Jahres 1794 hervorgegangen, nach der Goethe als ein "griechischer Geist in diese nordische Schöpfung" geraten sein sollte. Die Grundlage dieser Einschätzung war ein ganz und gar unhistorisches Verständnis der *Iphigenie auf Tauris* "als griechisches Stück" gewesen! Heute mag es merkwürdig scheinen, dass Schiller das Werk, das modern-aufklärerische Frage- und Problemstellungen auf einem antiken Schauplatz behandelte, offenkundig über Jahre als eine Art Wiedergeburt des griechischen Dramas ansah.

Doch andere Zeitgenossen äußerten sich ganz ähnlich,⁴³ und daraus ergibt sich zwangsläufig, dass sie vor dem Aufkommen des Historismus dasjenige, was später als eine Nachahmung der Antike erschien - die diversen Strömungen des Klassizismus -, als deren Fortsetzung verstanden. Sie hatten noch kein Bewusstsein dafür, dass schon mit dem Ausgang der Antike ein grundlegender Kontinuitätsbruch eingetreten war, der eine Fortsetzung unmöglich machte: selbst 1795/96 dachte Schiller ja noch, dass man außer "sentimental" bzw. modern auch "naiv" sein und der Antike folgen könne! Dies ist im Vergleich zu dem nicht besonders originellen, geschichtsphilosophisch fundierten Begriff Schillers von Modernität das eigentlich Überraschende an seiner Konzeption: dass ausgerechnet der nichtreflektierende Dichter immer noch der antiken Kultur folgen können soll, die doch seit den Merowingern allenfalls noch im romanisierten Südfrankreich bestand und sich dann auch dort verflüchtigte.

Ein Geschichtsbewusstsein im modernen, von Herder mitbegründeten Sinn, nach dem Zeitenwandel immer Kulturwandel einbegreift, ist Schiller zunächst offenkundig ganz fremd. Erst mit dem Aufkommen des Historismus und der Rezeption seiner Perspektiven wurde ihm klar, dass der Klassizismus der "Iphigenie" nicht den Geist der Griechen zurückbrachte, sondern nur deren Formsprache adaptierte, dass die "Nachricht" modern war und bloß die "Kodierungsweise" auf alte Vorbilder zurückgriff. 1802 sah er, dass das Griechenland der "Iphigenie" eine von einem modernen Schriftsteller geschaffene Kulisse war, das Stück aber der Aufklärung verhaftet. Schließlich geht es darin seit dem Moment um Politik, an dem Arkas Iphigenie versichert, ihre Gegenwart habe

„ ... uns

Des schweigenden Gehorsams Pflicht erleichtert ... ". (V. 136f).

Dies ist ein politischer Grundsatz früherer Zeiten: das Volk, in der "Iphigenie" sind es die Taurer, hat keinerlei politische Teilhabe und es hat auch kein Recht auf sie, ein solches ist in der Staats- und Politiktheorie bis in das 18. Jahrhundert in der Regel nicht vorgesehen: es hat einfach nur zu gehorchen, und zwar in Goethes Stück sogar schweigend, also ohne irgendeine Widerrede. Weitere politische Implikationen ergeben sich, wenn Iphigenie im selben ersten Gespräch mit Arkas über Thoas klagt:

" ... Sinnt er, vom Altar
Mich in sein Bette mit Gewalt zu ziehn?" (V.195f)
«Will er vom Altar
Mit Gewalt mich in sein Bette ziehen?»

Da Thoas der Herrscher ist, sinnt er folglich darauf, "Gewalt" über seine Untertanin auszuüben, was ihm selbstverständlich dadurch erschwert wird, dass diese das Amt einer Priesterin bekleidet, und Iphigenie beruft sich in ihrer Antwort auf Thoas Antrag, seine Frau zu werden, so auch auf "die Göttin"(V.438), die "[a]llein das Recht" (V.439) habe, über sie zu verfügen.

Doch noch einmal zur zuerst zitierten Stelle: sie spiegelt eben das wider, was über mehr als ein Jahrtausend hinweg von Päpsten, Königen, Kaisern und ihren Ideologen als die gültige Ordnung verkündet wurde: die einen herrschen und gebieten, die anderen haben nur zu gehorchen. Eine politische Mitbestimmung des Volks gab es nicht, und da das Muster dieser Auffassung von Gregor d. G. im Jahr 595 über Adalbero von Laon und Ger(h)ard von Cambrai (im 11.Jahrh.) und den "Traité des Ordres et Simples Dignitez"⁴⁴ (1610 und 1636) bis zu seinem späten Widerklang in Goethes "Iphigenie"(1786/87) immer wieder auftaucht, kann man in den sich durchaus wandelnden Zeiten nach dem Verfall des Römischen Reichs eine durchgehende Konstante, eine grundlegende Kontinuität ausmachen: die politische Theorie oder Ideologie veränderte sich über knapp 1200 Jahre in ihren Grundzügen kaum. Denn auch Th. Hobbes passt natürlich in die angeführte Reihe der Verfechter des "monarchischen Prinzips", der Lehre, dass der Herrscher der Souverän sei, oder ist vielmehr deren brilliantester Anwalt. John Locke markiert dagegen schon die Aufklärung, die mit der darauffolgenden Revolution einen grundlegenden Umbruch einsetzen lässt, dessen Ergebnis eine vollkommene Umkehrung dieser alten politischen Maxime darstellt: denn ist der Herrscher zuerst der Souverän und das Volk nur eine Masse, die zu gehorchen hat, so geht danach die Staatsgewalt immer vom Volk aus (in Deutschland seit der Weimarer Verfassung), es ist also selbst der Souverän und die Herrschenden haben nur einen gewissen, meist recht komplex beschriebenen und zugleich unklaren Auftrag: den einer Art Repräsentation des Volkswillens.

Goethe steht mit der "Iphigenie"(1779/87) noch vor dem 1789 beginnenden grundlegenden Umbruch, und in seinem Stück sind die Untertanen sogar zu "schweigendem Gehorsam"⁴⁵ verpflichtet - was Thoas gewisse despotische Züge verleiht. Darum stellt sich hier die Frage, wie man der Macht eines solchen Herrschers Grenzen setzen und verhindern kann, dass er zu Willkürmaßnahmen greift, um sich durchzusetzen.^{45a} Dies ist das zentrale Thema von Goethes Stück, auf das es eine aufklärerisch-utopische Antwort gibt: Thoas verzichtet zum Schluss freiwillig – auf bloßes gutes Zureden hin kann Iphigenie Tauris doch verlassen.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass der milde und tugendhafte Herrscher ein verbreiteter Topos des 18.Jahrhunderts war: einer seiner berühmtesten Vertreter fand sich schon in "La Clemenza di Tito" von P. Metastasio aus dem Jahr 1734. Metastasio war Hofdichter in Wien, und 1791 schuf Mozart unter Mithilfe seines Schülers Süßmayr für die Krönung Leopolds II. in Prag noch einmal eine Neuadaption, die wieder den milden Herrscher beschwor - obwohl inzwischen die ersten Revolutionsjahre angebrochen waren. Mozart unternahm seine Adaption auf Wunsch der böhmischen Stände, und das Datum ist deshalb besonders bemerkenswert, weil es darauf verweist, dass die Standespersonen, die die Auftraggeber waren, die Französische Revolution damals offenbar noch nicht ernst nahmen bzw. sie wenigstens noch nicht als

grundlegenden historischen Umbruch verstanden: sie muss ihnen eher als eine Rebellion und ein jedenfalls noch umkehrbarer oder aufhebbarer Prozess erschienen sein. Denn wenn sie das Ereignis schon als jene irreversible historische Transformation wahrgenommen hätten, als das es später erschien, dann hätten sie doch nicht noch einmal auf den damit obsolet und veraltet gewordenen Topos des milden Herrschers zurückgegriffen bzw. Mozart veranlasst, ihn erneut aufzunehmen.

Das Bewusstsein eines grundlegenden Wandels entstand also erst mit der Etablierung der Revolution, und etwas Ähnliches gilt auch für die Ästhetik. Wann immer sich verschiedenartige Kunstrichtungen aus einem geschlossenen Zeitstil herauszulösen begannen (vermutlich mit Empfindsamkeit und Sturm und Drang bzw. Präromantik); die Diagnose eines Zustands der "Anarchie" markiert bereits dessen endgültigen Zerfall und das Eindringen des Vorgangs in das Bewusstsein der Zeitgenossen.

Dass der Thoas in Goethes "Iphigenie auf Tauris" in einer festen Tradition des 18. Jahrhunderts steht, ist im übrigen offenkundig; verwunderlich ist nur, dass und wie sich die deutsche Literaturgeschichte über weit mehr als ein Jahrhundert sowohl über den Diskurs des 18. Jahrhunderts wie über die zwangsläufigen politischen Implikationen des Stücks hinweg zu täuschen vermochte.

Schillers Zeugnis bietet ein signifikantes Beispiel dafür, wie sehr das Eindringen geschichtlicher Kategorien die Beurteilung der Literatur veränderte: erst unter ihrem Einfluss wurde deutlich, dass Goethes Werk kein Wiederaufleben des griechischen Dramas, sondern eine moderne Handlung vor einem antiken Schauplatz bot. Zu dieser Einsicht gelangte man jetzt, weil mit dem Historismus auch die vorher unbekannte Kategorie der Originaltreue aufkam, die die Differenz zwischen den Werken des Altertums und ihren späteren Adaptionen unübersehbar machte. Nun erst ließ sich der Anschein, den die Nachbildung schuf, nicht mehr mit dem Original gleichsetzen, und das Tauris der "Iphigenie" wurde zur Kulisse eines erstaunlich modernen und ungriechischen Stücks.

Im übrigen lässt sich der letzte Satz von Schillers Äußerung, dass "die Majorität der Stimmen" die ihm selbst inzwischen deutlich gewordene Stellung der *Iphigenie* immer noch nicht "übersehen" könne, als ein Anzeiger für den damaligen Stand des historischen Bewusstseins auffassen. Sie besagt ja nichts anderes, als dass die meisten Zeitgenossen das Werk auch damals noch für griechisch hielten, und demzufolge kann man resümieren: beurteilte Schiller die *Iphigenie auf Tauris* im Jahr 1788 in einer ganz unhistorischen Sicht noch als antik und nannte Goethe 1794 einen "griechischen Geist in nordischer Schöpfung", so wurde ihm bei der erneuten Lektüre im Jahr 1802 der moderne Charakter des Stücks deutlich.

Bei den meisten Zeitgenossen hatte sich das historische Bewusstsein, das auch die ästhetischen Kategorien nachhaltig veränderte, aber noch nicht so weit durchgesetzt, und sie hielten die *Iphigenie* immer noch für eine Fortsetzung antiker Traditionen und eine Wiedergeburt des griechischen Dramas. Soweit man Schiller für einen auf der Höhe seiner Zeit stehenden Beobachter halten kann, sollte also in den Jahren vor 1802 jener Wandel der Anschauungen eingesetzt haben, der durch das Eindringen historischer Kategorien in die Literatur ausgelöst wurde, und damit ist auch die gesuchte - ungefähre - Datierung dieses Vorgangs gefunden.

Es sei kurz noch auf die Auflösung der Dichotomie zwischen Antike und Moderne eingegangen, die im Geistesleben der Jahre um 1800 eine so große Rolle spielte und die trotz

des aufkommenden Historismus nur sehr zögerlich betrieben wurde. Erst K. W. F. Solger sah sich in seiner 1819 entstandenen Besprechung oder Abhandlung zu A. W. Schlegels Vorlesungen *Ueber dramatische Kunst und Literatur* veranlasst, gegen derartige Vorstellungen schwerwiegende Bedenken anzumelden. Er äußerte zu Schlegels Begriffsbestimmung von antiker und romantischer Poesie, die wiederum die gängige Dichotomie zwischen Moderne und Antike aufgriff: "An dieser Darstellung könnten nun wohl gleich einige Zweifel aus dem ersten Anblick der Sachen entstehen; woher denn, könnte man sagen, der durchherrschende melancholische Ton in der ganzen griechischen Kunst? Woher der trübe Anstrich ihrer sinnlich schönsten Gestalten der jugendlichen Heroen [...]. Sind die ungeheuren Bitterkeiten des *Prometheus*, der *Sieben gegen Theben* der Ausdruck des frohen Besitzes, oder die tiefe geheimniß= und ahnungsvolle Wehmuth des *Oedipus in Kolonus*, von welcher dieses Gedicht ganz durchzogen ist, der einer veredelten Sinnlichkeit? Höchstens für die späteren Werke eines Theokrit, eines Meleager, könnte dieser Ausdruck erschöpfend scheinen. Wo finden wir dagegen in der ganzen alten Kunst ein so ungetrübtes und schrankenloses Entzücken, einen solchen Jubel der Seele, wie in manchen Werken des Correggio und anderer christlicher Maler, eine so klare, rein sinnliche Heiterkeit wie beym Ariost [..]."⁴⁶

Der gängigen geschichtsphilosophischen Kategorisierung von Antike und Moderne gegenüber sieht sich der historisch orientierte Betrachter zu erheblichen Einwänden veranlasst. Solger bezweifelt ganz zu Recht, dass dasjenige, was die Zeitgenossen in Antike und Griechentum sehen wollten - und was sich etwas plakativ mit der Formulierung vom Ursprung der Kunst unter dem glücklichen Himmel Griechenlands umschreiben lässt -, viel mit den überlieferten empirischen Daten zu tun hat, in denen er als Kenner der Materie eine ganze Reihe gegensätzlicher Erscheinungen findet. Damit entlarvt er das damalige Bild des alten Griechenland als eine Projektion, die den Wünschen und Bedürfnissen der Ära entsprach. Die Zeitgenossen hatten in einer Art rückgreifenden Utopie in die Antike jene glückliche Einheit von Natur und Kunst hineingelegt, die sie in ihrer eigenen Epoche vermissten. Und das Griechenlandbild der Jahre um 1800 war darum weniger ein Abbild der realen Verhältnisse als vielmehr eine durchaus romantisch zu nennende⁴⁷ Projektion eigener Wünsche und Sehnsüchte in eine ferne Vergangenheit - oder ein von der Zeit um 1800 geschaffener geschichtlicher Mythos.

3.3. Historische Kunstbetrachtung in Tiecks *Sternbalds Wanderungen*

Tiecks zweiter Roman, der nur gut zwei Jahre nach Schillers Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung erschien, begründete nicht nur einen historischen Kunstbegriff, sondern wandte diesen auch so konsequent an, dass eine völlig neuartige Ästhetik entstand. Bei der zentralen Frage nach dem Verhältnis des Künstlers zur Überlieferung geht es stets darum, welche Formsprache (Kodierungsweise) gewählt werden soll. Dieses Problem stellte sich in der Zeit Dürers, der Ära der fiktiven Handlung des *Sternbald*, ebenso wie um 1800 - und Tieck unterscheidet ihm gegenüber nun zwei grundsätzlich verschiedenartige Haltungen: eine traditionelle, am Handwerklichen orientierte einerseits und eine an Innovationen und künstlerischen Neuerungen ausgerichtete andererseits.

3.3.1. Die Weiterentwicklung der Kunst: Handwerker und Neuerer

In den Gesprächen, die Lukas von Leyden, Albrecht Dürer und Franz Sternbald zu Beginn des

zweiten Buchs führen, tritt die Frage nach der Weiterentwicklung der Kunst in den Mittelpunkt, und die drei Maler geben darauf Antworten, deren Verschiedenartigkeit durch ihren jeweiligen Charakter bedingt ist. Lukas von Leyden wird als besonders emsig und arbeitsfreudig dargestellt und sagt über sich selbst: "Ich weiß mir auch keine größere Freude, als wenn ich nun endlich ein Gemälde, an dem ich lange arbeitete, zustande gebracht habe, wenn nun alles fertig geworden ist, was mir bis dahin nur in den Gedanken ruhte, wenn man nun zugleich mit jedem Bilde merkt, wie die Hand geübter und dreister wird [...]".(S.96)

Mit dieser Selbstcharakterisierung tritt eine Produktionsweise hervor, die durch ein allmähliches Fortschreiten von Bild zu Bild gekennzeichnet ist und von der Hoffnung, wie Lukas noch sagt, "mit jedem Tage weiterzukommen." (S.96) Dieses stete Vorgehen stellt für ihn auch das Muster dar, nach dem die weitere Entwicklung der Kunst überhaupt stattfindet. Er äußert: "Ein Meister tritt [...] in die Fußstapfen des andern und verbessert, was bei ihm etwa noch mangelhaft war; was dem ersten schwer war, wird dem zweiten und dritten leicht, und so wird die vaterländische Kunst endlich zur höchsten Vortrefflichkeit hingeführt." (S.100)

Auch Franz Sternbald hat einen derartigen Lernprozess des allmählichen, handwerklichen Einübens in die Kunst durchgemacht. Er sagt: "Ich lernte mich aus Gewohnheit ein, den Pinsel zu führen; ich fühlte, wie ich nach und nach etwas weiterkam ... ". (S.98) Doch seit einiger Zeit ist es damit vorbei, wie er Lukas von Leyden erzählt: "Aber seit meiner Abreise aus Nürnberg hat sich alles das geändert. Meine innerlichen Bilder vermehren sich bei jedem Schritte, den ich tue, jeder Baum, jede Landschaft, jeder Wandersmann, Aufgang der Sonne und Untergang, die Kirchen, die ich besuche, jeder Gesang, den ich höre, alles wirkt mit quälender und schöner Geschäftigkeit in meinem Busen, und bald möcht' ich Landschaften, bald heilige Geschichten, bald einzelne Gestalten darstellen, die Farben genügen mir nun nicht, die Abwechslung ist mir nicht mannigfaltig genug, ich fühle das Edle in den Werken anderer Meister, aber mein Gemüt ist nunmehr so verwirrt, dass ich mich durchaus nicht unterstehen darf, selber an die Arbeit zu gehn." (S.99)

Lukas von Leyden entgegnet darauf "Lieber Freund, ich glaube, dass Ihr so auf einem ganz unrichten Wege seid. Ich kann mir Eure Verfassung wohl so ziemlich vorstellen, aber ich bin niemals in solcher Gemütsstimmung gewesen. Von der frühesten Jugend habe ich einen heftigen Trieb in mir empfunden, zu bilden und ein Künstler zu sein; aber von je an lag mir die Nachahmung klar im Sinne, dass ich nie zweifelhaft war oder zögerte [...]. Euer Zagen, Eure zu große Verehrung des Gegenstandes ist, will mich dünken, etwas Unkünstlerisches; denn wenn man ein Maler sein will, so muss man doch malen, man muss beginnen und endigen, Eure Entzückungen könnt Ihr ja doch nicht auf die Tafel tragen." (S.99f.)

Für den handwerklich orientierten Lukas von Leyden stellen Sternbalds Zweifel "etwas Unkünstlerisches" dar; nach seiner Meinung hat ein Maler einfach zu malen und zu sehen, dass er "mit jedem Bild" geübter werde. Aber seinen Zweifeln stehen umgekehrt auch Zweifel Sternbalds an Lukas von Leyden gegenüber; der Schüler fragt sich, ob dieser nicht doch eher ein Handwerker als ein richtiger Künstler sei: "Er kämpfte oft mit der Verehrung, die er vor dem niederländischen Meister empfand, denn er schien ihm in manchen Augenblicken nur ein Handwerker zu sein ... ". (S. 105)

Die Widersprüche werden durch Albrecht Dürers Ankunft in Leyden gelöst. Vor diesem legt Lukas von Leyden ein aufschlussreiches Selbstbekenntnis ab. Er sagt: "Ihr wart mein

Vorbild [..]. "(S. 112) - Tieck befindet sich hier auch im historischen Sinn auf richtigem Grund. Denn der wirkliche Lucas van Leyden (1494-1533) orientierte sich etwa in seinen Kupferstichen wiederholt an Dürers Arbeiten. Die Art, wie der Künstler in Tiecks Roman diese Anlehnung eingesteht, nimmt sich freilich recht naiv aus. Der fiktive Lukas von Leyden sagt: "Ich muss es gestehen, dass ich Euch auch meine meisten Erfindungen zu danken habe [...]". (S. 112) Er fügt an, dass es ihm oft an genauen Vorstellungen mangle, "bis ich dann ein andres Blatt in die Hände nehme, da fällt es mir denn ein, dass ich das auch darstellen und hie und da wohl noch verbessern könnte, aus dem Bilde, das ich vor mir sehe, entwickelt sich ein neues in meiner Seele, das mir dann nicht eher Ruhe lässt, als bis ich es fertiggemacht habe." (S. 113) Er zeichnet treuherzig-naiv die handwerkliche Produktionsweise nach, die er schon Sternbald als Muster für die Weiterentwicklung der Kunst gepriesen hat, und Dürer bestätigt: "Ich weiß es recht wohl", sagte Albert mit der gutmütigsten Freundlichkeit, 'und ich versichere Euch, ich habe viel von Euch gelernt. Wie Ihr mit Eurem Körper behender und gewandter seid, so seid Ihr es auch mit dem Pinsel und Grabstichel. Ihr wißt eine gewisse Anmut mit Wendungen und Stellungen der Körper in Eure Bilder zu bringen, die mir oft fehlt [..]". (S. 113)

Dürer ist sich über die handwerkliche Arbeitsweise seines Kollegen völlig im klaren. Er kennt dessen genaues und penibles Feilen und Verbessern an Sujets und Motiven, die oft Vorlagen entnommen sind, und er räumt ihm sogar einige Vorzüge ein; er erkennt an, dass Lukas von Leyden in gewissen Details geschickter und gewandter ist als er selbst. Er stellt diesem handwerklichen Umgang mit der Kunst dann jedoch eine ganz anders geartete Produktionsweise entgegen. Als der niederländische Kollege ihn fragt, warum er denn seinen Schüler, Franz Sternbald, nach Italien reisen lasse, "da er doch gewiß bei Euch [also: bei Dürer, K. S.] seine Kunst so hoch bringen kann, als es ihm nur möglich ist" (S. 120), erwidert er: "Eben weil ich an dem zweifle, was Ihr da behauptet, Meister Lukas. Ich weiß es wohl, dass ich in meiner Wissenschaft nicht der Letzte bin; aber es würde töricht sein, wenn ich dafür halten wollte, dass ich alles geleistet und entdeckt hätte, was man in der Kunst vollbringen kann. Glaubt Ihr nicht, dass es künftigen Zeiten möglich sein wird, Sachen darzustellen und Geschichten und Empfindungen auszudrücken auf eine Art, von der wir jetzt nicht einmal eine Vorstellung haben?" (S. 121)

Hier geht es nicht mehr darum, in handwerklicher Manier das zu verbessern, was schon bei älteren Meistern auftaucht, sondern darum, neue Wege und Mittel, Darstellungs- und Ausdrucksweisen der Kunst zu finden, von denen die Zeitgenossen noch "nicht einmal eine Vorstellung haben". Und eben Franz Sternbald, der zu dem geschickten und emsigen, aber doch recht handwerksmäßigen Lukas von Leyden in so großem Kontrast steht, soll nach Albrecht Dürers Auffassung zu jenen gehören, die solche Wege beschreiten: " .. .ich glaube, dass es Kunstgeister gibt, denen der Anblick des Mannigfaltigen ungemein zustatten kömmt, in denen immer neue Bildungen entstehn, wenn sie das Neue sehn, die eben dadurch vielleicht ganz andre Wege auffinden, die wir noch nicht betreten haben, und ich glaube fast, dass Sternbald zu diesen gehört. " (S. 122)

Franz Sternbald fungiert als Beispiel eines Künstlertypus, der die Kunst auf neue Wege zu führen vermag, und zu seinen Ängsten und Unsicherheiten erläutert Dürer: "Wenn Franz auch eine Zeitlang in Verwirrung lebt und durch sein Lernen in der eigentlichen Arbeit gestört wird, und ich glaube wohl, dass sein sanftes Gemüt dem ausgesetzt ist; so wird er doch

gewiß dergleichen überleben und nachher aus diesem Zeitpunkte einen desto größern Nutzen ziehn.-" (S. 122) Die Zweifel, die dem handwerklich orientierten Lukas von Leyden als etwas Unkünstlerisches erscheinen, stellen in dieser Perspektive notwendige Momente eines Lernprozesses dar, den Sternbald durchlaufen muß, um neue Mittel und Wege der Kunst zu finden.

Schließlich gibt Dürer noch ein Beispiel dafür, dass sein Schüler schon dabei ist, sich neuartige Darstellungsweisen zu erschließen: "Ich bin über das Dorf gereiset, mein lieber Franz, in dem du dich aufgehalten hast, und ich muß dir sagen, dass ich eine rechte Freude empfunden habe. Du hast in der Kirche dort ein Blatt aufgestellt, wozu ich dir wirklich nicht die Kräfte zugetrauet hatte, und mich dünkt, es beweiset eben, dass du einen neuen Weg einschlagen wirst. (!) Ich kann Euch, Meister Lukas, das Gemälde unmöglich beschreiben; es ist die Verkündigung des Heilandes, die den Hirten auf dem Felde geschieht. Franz hat darin zwei wunderbare Erleuchtungen angebracht, die das Bild sehr rührend machen und worauf ich noch niemals gefallen bin." (S. 122f.) Der Schüler hat schon eine maltechnische Erfindung gemacht, die der Lehrer noch nicht kannte.

3.3.2. Die Begründung des historischen Kunstbegriffs und des ästhetischen Modernismus

Tieck kannte natürlich auch die Auffassungen Herders, akzeptierte sie zu einem Teil aber nicht. In seinem zweiten Roman gebraucht Lukas von Leyden Herders Kategorie des Nordischen. "Mein lieber Sternbald", sagt er zu dem jungen Künstler: "wir sind gewiß nicht für die Antiken, wir verstehen sie auch nicht mehr, unser Fach ist die wahre nordische Natur [...]". (S. 101) Zuerst wird noch einmal die Distanz zur Antike bekräftigt, die zuvor schon ausgesprochen wurde, dann beruft der Maler sich auf das Nordische und verbindet damit den Ratsschlag, Sternbald möge von der geplanten und von Dürer befürworteten Reise nach Italien absehen: "Wir sind einmal keine Italiener, und ein Italiener wird nimmermehr deutsch empfinden. Wenn ich Euch also raten soll, so stellt lieber Eure Reise nach Italien ganz ein und bleibt im Vaterlande [...]." (S. 100).

Nach Lukas von Leyden soll Sternbald zu Hause bleiben; er kann sich damit aber nicht durchsetzen. Mit der Bekräftigung von Sternbalds Absicht, entgegen den Ratschlägen Lukas von Leydens doch die geplante Italienreise anzutreten, wird diese Haltung dann als zu eng und heimatverbunden gekennzeichnet, und damit erhält die deutsche Romantik, die später manchmal nationale und nationalistische Züge annimmt,⁴⁸ von Anfang an eine weltoffene, kosmopolitische Komponente, die aufgrund des großen Einflusses, den Tieck zu seiner Zeit ausübte, nie ganz verloren geht.

Aber im Gegensatz zu Herder begründet Tieck auch einen historischen Kunstbegriff. Albrecht Dürer sieht sich durch seine Auffassung, dass die Weiterentwicklung der Kunst nicht bloß in jener handwerklichen Vervollkommnung des Überlieferten bestehe, die Lukas von Leyden anstrebt, sondern ebenso im Auffinden neuer Wege, Formmittel und Darstellungsweisen, zur Einführung einer neuen Sichtweise auf die geschichtliche Entwicklung der Kunst genötigt.

Er gibt zuerst folgendes Beispiel dafür, dass die Entstehung immer neuer Formen und Darstellungsweisen ein im Grunde natürlicher Prozess ist: "Dem alten Wohlge-muth würde das Ketzerei geschienen haben, was ich jetzt male, so würde Euer Lehrer [sic] Engelbrecht schwerlich wohl auf die Erfindungen und die Manieren verfallen sein, die Euch so geläufig

sind." (S. 121) Und völlig konsequent folgert er daraus: "Warum sollen unsre Schüler nun uns nicht wieder übertreffen?" (S. 121) Lukas von Leyden, dem diese Aussicht nicht gefallen will, entgegnet: "Was hätten wir aber dann mit unsrer Arbeit gewonnen?" (S. 121)

Die Antwort auf diese Frage stellt die Explikation des historischen Kunstbegriffs dar: "Dass sie ihre Zeit ausfüllt", sagte Dürer gelassen, "und dass wir sie gemacht haben. Weiter wird es niemals einer bringen. Jedes gute Bild steht da an seinem eigenen Platze und kann eigentlich nicht entbehrt werden, wenn auch viele andre in andern Rücksichten besser sind, wenn sie auch Sachen ausdrücken, die man auf jenem Bilde nicht antrifft. Ich habe mich immer darin gefunden, dass vielleicht mancher zukünftige Maler von meinen Gemälden verächtlich sprechen mag, dass man meinen Fleiß und wohl auch mein Gutes daran verkennt. Viele machen es schon jetzt mit denen Meistern nicht besser, die vor uns gewesen sind, sie sprechen von ihren Fehlern, die jedem in die Augen fallen, und sehn ihr Gutes nicht, ja es ist ihnen unmöglich, das Gute daran zu sehn. Aber auch dieses Schlimme rührt bloß vom bessern Zustande unsrer Kunst her, und darum müssen wir uns darüber nicht erzürnen." (S. 121f.)

Eine wesentliche Voraussetzung des historischen Kunstbegriffs ist es, ein Werk aus seiner Zeit und seiner Umwelt zu verstehen: es ist immer damit verknüpft und somit in gewisser Weise vom jeweiligen "Zustand der Kunst" bedingt. Dies heißt retrospektiv, im Rückblick, dass die Bilder der älteren Maler, jener vor der Renaissance und Dürer-Zeit, für ihren naiven Gold-Hintergrund und ihre mangelhafte Beherrschung der Perspektive darum nicht zu tadeln sind, weil sie zu ihrer Zeit eben noch nicht über die dazu erforderlichen Kenntnisse verfügten. Die Einwirkung geschichtlicher Begriffe führt also zu einem neuen Verständnis dessen, was man heute als "alte Kunst" bezeichnet. Und Sternbald kümmert sich in der Kirche seines Heimatdorfs, die er mit einem neuen Altarbild versieht, auch schon fürsorglich um das alte Gemälde, das durch sein eigenes ersetzt wird: „er sorgte dann dafür, dass das Bild nicht weggeworfen wurde, sondern er verschloß es selbst in einen Schrank in der Kirche, damit auch künftig ein Kunstfreund dies alte Überbleibsel wiederfinden könne." (S.69) Der Künstler, der ein neues, den Zeitgenossen besser und schöner erscheinendes Gemälde an die Stelle des verblichenen Alten setzt, nimmt fast schon die Züge eines Konservators an, der sich um die Erhaltung des Überlieferten sorgt.

Bei der Betrachtung der Bilder alter Meister zeigt sich, dass deren vermeintliche Fehler ("die jedem in die Augen fallen") den Nachkommen nur darum als Mängel erscheinen, weil die Kunst inzwischen weiter fortgeschritten und auf eine andere Stufe geraten ist. Der Entwicklungsbegriff, den Tieck hier voraussetzt, beruht auf dem Rüstzeug, das der Historismus zur Verfügung stellte: A. L. Schlözer hatte, wie oben zitiert, bei seiner Konzeption der "Universalgeschichte" von einer "stufenmäßigen Veredelung oder Verschlimmerung" gesprochen.

Der historische Begriff wirkt einmal also retrospektiv, er verhilft zu einem anderen Verständnis der alten Kunst und ihrer technischen Unvollkommenheiten. Denn diese beruhen eigentlich ja nur auf einem Fehlen erst später gefundener und entwickelter Mittel und Darstellungsweisen: die Kodierungsmöglichkeiten enthielten damals also bestimmte Elemente noch nicht, die erst in der Zwischenzeit hinzugefügt wurden. Aber wenn man diese mittlerweile entwickelt hat, dann ist es bei einem einigermaßen konsequenten Denken nur logisch anzunehmen, dass man auch in der Zukunft wieder neue schaffen wird, Elemente einer künstlerischen Formsprache, die man im Augenblick noch gar nicht kennt.

Auf diese Weise wirkt der Entwicklungsbegriff dann in die umgekehrte Richtung, in die Zukunft hinein, und die Kunst wird in dem Moment, in dem man sie mit ihrer Entstehungszeit verknüpft sieht, zu einer variablen und offenen Erscheinung: es sind bereits Formen und Ausdrucksmittel der Kunst geschaffen worden, die man früher nicht kannte, und in Zukunft werden - aller Wahrscheinlichkeit nach - solche auftreten, von denen man jetzt "noch nicht einmal eine Vorstellung" hat. Eine derartige Perspektive schloss - Schölzers Erläuterungen gemäß - den Begriff der Unbestimmtheit ein und ließ künftige Verbesserungen bzw. Weiterentwicklungen ebenso zu wie Deterioribilität bzw. Verschlechterung. Es ist im übrigen eine Tatsache, dass in der Geschichte der Kunst immer schon Glanz- und Dürrezeiten einander abgewechselt haben.

Angesichts der vielfältigen Möglichkeiten, die die ästhetische Anarchie der Epoche bot, hegte Tieck freilich einigen Optimismus und dachte, dass es gelingen werde, die Formsprache der Kunst zu erweitern. Seine Programmatik stellte insofern eine folgerechte Umsetzung seines Selbstverständnisses als bewusster Experimentator in eine neuartige Ästhetik dar. Zugleich zog er damit die Konsequenzen aus dem Aufkommen des Historismus und übernahm eine geschichtliche Perspektive in Kunst und Literatur, die sowohl ein neues Verständnis für das Alte begründete wie den Blick auf neue Entwicklungen und Wege der Kunst in der Zukunft eröffnete, also ein Art Modernismus schuf

Der Begriff des Modernismus hat insofern Vorzüge, als er Tiecks ästhetische Position nicht umstandslos mit der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts gleichsetzt. Und der Schriftsteller soll hier auch nicht als deren Vorläufer dargestellt werden. Denn diese Bezeichnung enthält meist eine merkwürdige Unterschätzung des Vergangenen und Überschätzung der neueren Position: die Vorstellung, dass dem Früheren im Verhältnis zum Späteren stets nur der Rang eines Vorgängers zukommen soll, obwohl sich aus einer etwas anderen Perspektive das Spätere ebenso als Nachfolger des Vorangegangenen verstehen lässt. Die Antwort auf die Frage, ob Tieck nun ein Vorläufer der Moderne sein soll oder diese nicht eher als eine Nachfolgerin Tiecks und vieler anderer sogenannter "Vorgänger" gelten muss, ist tatsächlich vollkommen relativ und weitgehend vom Standpunkt des Betrachters abhängig: sie wird einzig davon bestimmt, wie man die Rollen und den Stellenwert von Vergangenheit und Folgezeit gewichten will. Und es ist offenkundig, dass man aus einem einseitig auf die Moderne des 20. Jahrhunderts fixierten Blickwinkel allem Früheren, das sich zu ihr in Bezug setzen ließ, stets nur eine antizipierende Rolle zuschreiben wollte, obwohl sich bei einer gewissen Verschiebung der Perspektive die Frage stellt, ob es sich tatsächlich nicht eher umgekehrt verhielt, ob die immer zahlreicheren sog. "Vorläufer" der Moderne, die man im Lauf der Zeit fand, es nicht nahelegen, dass moderne Kunst die Nachfolgerin einer umfangreichen Tradition ist, die sie neu facettierte und weiterentwickelte.

Wenn die Verbindungen zwischen Romantik und Moderne auch wiederholt betont wurden, so ist im Fall Tiecks allerdings zu beachten, dass er aufgrund einer erklärten Feindschaft des späteren 19. Jahrhunderts gegen die Romantik und einer besonders ausgeprägten Feindschaft gegen ihn selbst meist nicht direkt, sondern nur über seine Nachfolger, am meisten über E.T.A. Hoffmann, weiterwirken konnte. Die Rezeption Tiecks wurde im 19. Jahrhundert nahezu unterbrochen, und erst im 20. Jahrhundert wieder fortgesetzt. Diese späte Wiederaufnahme der Tieck-Rezeption ist u.a. daran zu sehen, dass etliche seiner Werke als Vorlagen für moderne Bearbeitungen und auch Opern dienen (z.B. G. Bialas "Der gestiefelte

Kater"; zwei Fassungen: 1975/1987). Was darauf hinweist, dass die Moderne sehr wohl auf eine umfangreiche Tradition zurückgreift.

3.3.3. „Das Gebiet unsrer Kunst erweitern ...“

Im zweiten Teil des Romans *Franz Sternbalds Wanderungen* werden der im Gespräch zwischen Dürer und Lukas von Leyden entwickelte ästhetische Modernismus und dessen vielfältige Möglichkeiten gegen eine normative Kunstauffassung verteidigt, die stets einschränkend wirkt. Der Bildhauer Bolz tritt von Anfang an als ein geradezu fanatischer Anhänger Michelangelos auf und hält darauf, dass allein dieser jene "höchste Höhe der Kunst erreicht hat" (S. 210), die nach seiner Auffassung z.B. auch "Raffael niemals" kannte. (a.a.O.) Er übernimmt damit Vasaris Haltung, der in der ersten Ausgabe seiner *Lebensläufe* von 1550 Michelangelo als Höhe- und Kulminationspunkt der Renaissance betrachtete, und er übersteigert sie insofern, als er sie zum Maßstabe einer Ästhetik macht, deren "Ideal" allein in dessen Kunst liegt. (S. 339/40)

Es sei nicht dieser eher vage Begriff des Ideals erörtert. Man sieht unmittelbar, dass er zu einer erheblichen Einengung und einer starken Eingrenzung der Form- und Ausdrucksmittel (Kodierungsmöglichkeiten) führt, die dem Künstler zur Verfügung stehen, und Sternbald hält Bolz daher in einfachen Worten entgegen: "Soll denn ein Mann allein die Kunst und alle Trefflichkeit erschöpft und beendet haben, so dass mit ihm, nach ihm kein anderer nach dem Kranze greifen darf? Wie beengt und klein müßte dann das himmlische Gebiet sein, wenn es ein einziger Geist durchschwärmte und wie ein Herkules an den Grenzen seine Säulen setzte, um der Nachwelt zu sagen, wie weit sie gehen könne." (S. 211f.)

Sternbald will als Künstler natürlich keine eng gesteckten Grenzen, er möchte das Gebiet der Kunst möglichst weit haben - es ist der typische Antagonismus zwischen den Wünschen und Erwartungen der Praktiker und den Bestrebungen der Kunstreformer und Doktrinäre, die alles genau bestimmen und damit immer eingrenzen wollen. Da der Bildhauer Bolz an seinen Auffassungen festhält, wird die Kontroverse zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal aufgenommen. Auf Sternbalds Frage, wie denn künftig "die Kunst beschaffen sein" werde (S. 340), erwidert jener, dass Michelangelo ihr einziges Muster sein könne: "Man wird (...) die unnützen Bestrebungen, die schlechten Manieren ganz niederlegen und nur dem allmächtigen Buonarotti folgen." (a. a. O.) Der Bildhauer mit dem sprechenden Namen Bolz verfißt genau jene Reinigung von verkehrten und falschen Bestrebungen, die alle Kunst-Reformer, -Eiferer und -Doktrinäre immer verfolgen, und sein Ziel besteht in eben der Einschränkung und Verengung auf die einzige, vermeintlich heilsame Norm, die damit meist einherzugehen pflegt. Der Bildhauer zieht aus der ästhetischen Anarchie der Zeit, die hier im Hintergrund auftritt ("unnütze Bestrebungen", "schlechte Manieren"), Konsequenzen, die Sternbald aus gutem Grund nicht ziehen will: die einer Eingrenzung im Zeichen eines Ideals, das möglicherweise zwar den Übelstand, ebenso aber auch die üppig wuchernde Vielfalt beschneiden würde.

Beide treffen auf ihrer Wanderung bald darauf auf eine Eisenhütte, es ist eben Anbruch der Nacht in einer bewaldeten, bergigen Gegend, und Tiecks Protagonist erhält damit eine Gelegenheit, derart einschränkende Kategorien noch einmal die fast unbegrenzten Möglichkeiten eines in die Zukunft offenen Kunstbegriffs entgegen zu stellen, dessen Anwendung neue, bisher unbekannte Form- und Darstellungsmittel (Kodierungsmöglichkeiten) schaffen kann. Der Landschaftshintergrund ist folgender: "Der Mond stieg eben unten am Horizont

herauf, sie hatten schon fernher Hammerschläge gehört, jetzt standen sie vor einer Eisenhütte, in der gearbeitet wurde. Der Anblick war schön; die Felsen standen schwarz umher, Schlacken lagen aufgehäuft, dazwischen einzelne grüne Gesträuche, fast unkenntlich in der Finsternis. Vom Feuer und dem funkenden Eisen war die offene Hütte erhellt, die hämmernden Arbeiter, ihre Bewegungen, alles gleich bewegten Schatten, die von dem hellglühenden Erzklumpen angeschienen wurden. Hinten war der wildbewachsene Berg so eben sichtbar, auf dem alte Ruinen auf der Spitze vom aufgehenden Monde schon beschimmert waren: gegenüber waren noch einige leichte Streifen des Abendrots am Himmel." (S. 340f.)

Das Konstruktionsprinzip von Tiecks zweitem Roman, nach dem Sternbalds physischer "Wanderung" durch Städte, Orte und Landschaften auf einer zweiten, dahinter liegenden Ebene ein Diskurs über zeitgenössische Möglichkeiten von Kunst und Ästhetik entspricht, tritt wohl an keiner Stelle seines Werks deutlicher und treffender hervor. Denn Franz Sternbald macht den beschriebenen Hintergrund nun umgehend zum Thema eines Gemäldes: " ... was könntet Ihr sagen, wenn Euch ein Künstler auf einem Gemälde diese wunderbare Szene darstellte? Hier ist keine Handlung, kein Ideal, nur Schimmer und verworrene Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten bewegen. Aber wenn Ihr dies Gemälde sähet, würdet Ihr Euch nicht mit mächtiger Empfindung in den Gegenstand hineinsehen? Würde er die übrige Kunst und Natur nicht auf eine Zeitlang aus Eurem Gedächtnisse hinwegrücken, und was wollt Ihr mehr? Diese Stimmung würde dann so wie jetzt Euer ganzes Inneres durchaus ausfüllen, Euch bliebe nichts zu wünschen übrig, und doch wäre es nichts weiter als ein künstliches, fast tändelndes Spiel der Farben. Und doch ist es Handlung, Ideal, Vollendung, weil es das im höchsten Sinne ist, was es sein kann, und so kann jeder Künstler an sich der Trefflichste sein, wenn er sich kennt und nichts Fremdartiges in sich hineinnimmt." (S. 341)

Die hier vollzogene Auflösung der Begriffe Ideal und Handlung ist insofern nicht völlig konsequent, als es die Terminologie nicht ist: die Begriffe werden beibehalten, jedoch so weit relativiert, dass sie fast jeden Inhalt verlieren. Tieck will nicht so weit gehen, dass er auch Bilder ohne Ideal oder Handlung für vollgültig erklärt, sondern beansprucht für sie lieber die alten, eigentlich aber sinnentleerten Termini.

Es ist kennzeichnend für den sprachlichen Wandel, der seit der Revolution einsetzt, und wäre zuvor kaum möglich gewesen, weil man in älteren Zeiten noch mehr oder minder selbstverständlich davon ausging, dass ein Wort dasjenige meinen sollte, was es beinhaltet: und dann war Handlung eben immer eine Art Geschehen oder Ablauf. Aber neben dieser Aufweichung der Terminologie - auf die wir zurückkommen -, erfolgt hier noch eine Transformation. Tieck bezeichnet das, was gemalt werden soll und keine Handlung hat, sowohl als "eine wunderbare Szene", womit das Sujet quasi als Bühnenerscheinung aufgefasst wird, als auch als "künstliches ... Spiel der Farben". Damit beginnt jene Verschiebung der Wahrnehmung einzusetzen, die die Voraussetzung für die in der Romantik so beliebte Synästhesie ist. Denn diese bedingt immer schon, dass etwas, das unter rationalistischen Gesichtspunkten in eine bestimmte Wahrnehmungskategorie oder Dimension fällt - Handlung hat eine zeitliche -, ebenso in eine andere zu übertragen sei: ein Spiel mit Farben hat keine zeitliche Dimension, sondern fällt in die Kategorie rein optischer Wahrnehmung. (Und wenn demselben Sujet noch ein bestimmter Klang zuzuordnen wäre, hätte es auch eine akustische Dimension.)

Franz Sternbald tritt noch mit weiteren Vorschlägen zu Kunstwerken hervor, die ohne "Handlung und Komposition" auskommen sollen (S. 342). Aber nicht nur der Protagonist,

auch der Bonvivant Rudolf Florestan und der Abenteurer Ludoviko machen Vorschläge zur Erneuerung der Kunst. Rudolf Florestan scheint der erste zu sein, der dem anfangs eher braven Sternbald den Gedanken nahelegt, Gemälde ohne Ideal und Handlung zu entwerfen. Vor ihrer Begegnung mit Ludoviko sagt er zu ihm: "Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen ... ". (S. 280)

Am ausgefallensten nehmen sich die Vorschläge des Abenteurers Ludoviko aus, der wie ein ziemlich unvollständiges Relikt aus der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur wirkt: seine Rolle oder Funktion in der Handlung ist ziemlich unklar. Immerhin sagt er von sich selbst, "wenn mir die Geschicklichkeit zu Gebote stände" - und meint damit wohl: eine hinreichende technisch-handwerkliche Fertigkeit zur praktischen Umsetzung -, so "würde ich recht wunderbare und merkwürdige Sachen ausarbeiten." (S. 314) Sein erster Vorschlag lautet: "Einzelne Bäume und Gesträuche, die die Einsamkeit nur noch besser ausdrücken, auf die Verlassenheit noch aufmerksamer machen." (S. 315) Derartige Motive und Sujets findet man bekanntlich in der Malerei der Romantik. Weitere Vorschläge Ludovikos lauten: "Äußerst seltsame Gestalten würde ich dann hinmalen, in einer verworrenen, fast unverständlichen Verbindung, Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigten: Insekten und Gewürme, denen ich eine wundersame Ähnlichkeit mit menschlichen Charakteren aufdrücken wollte ... ". (S. 315) Sternbald entgegnet darauf "Ihr würdet auf eine eigene Weise das Gebiet unsrer Kunst erweitern, mit wunderbaren Mitteln das Wunderbarste erringen oder in Euren Bemühungen erliegen. Eure Einbildung ist so lebhaft und lebendig, so zahlreich an Gestalt und Erfindung, dass ihr das Unmöglichste nur ein leichtes Spiel dünkt. Oh, wie viel billigere Forderungen muß der Künstler aufgeben, wenn er zur wirklichen Arbeit schreitet." (S. 315)

Sternbalds Kommentar hat zwei Seiten. Einmal spricht er deutlich aus, was offenkundig in der Intention des programmatisch gehaltenen Romans liegt: "das Gebiet unsrer Kunst [zu] erweitern", ihr neue Bereiche zu eröffnen, oder, wie Dürer vorher zu Lukas von Leyden sagt, für sie neue "Wege aufzufinden."

Andererseits erzwingt die Konstruktion oder Anlage der Geschichte Franz Sternbalds gewisse Einschränkungen: Tiecks Werk entwirft eine Ästhetik der Neuerung in der Handlung eines historischen Romans; sein Kolorit ist, wenn oft auch nur angedeutet, dasjenige der Dürer-Zeit. Zwar lässt sich auch in einem derartigen Rahmen zeigen, dass in der Kunst neue Wege gefunden und beschritten werden sollen: nicht wenige der unmittelbar folgenden Romantiker scheinen Tieck ja sofort verstanden zu haben,⁴⁹ während manche Kritiker bald das etwas blasse Kolorit des Werks bemängelten.

Dieses Urteil beruht auf einem mangelnden Verständnis für den Aufbau bzw. die Konstruktion des Romans: denn das nicht eben breit ausgemalte oder - sozusagen - etwas aquarellhafte Kolorit ist einfach dazu da, eine Staffage oder Kulisse für den Kunstdiskurs bereit zu stellen, an manchen Stellen, wie etwa Sternbalds zuvor zitiertem Entwurf zu einem neuen Gemälde, geht es sogar direkt in diesen über.

Zu einem gewissen Problem gerät das Konstruktionsprinzip von Tiecks Roman aber dort, wo es sich um die Werke handelt, die unter Anwendung der neuen ästhetischen Prinzipien entworfen und geschaffen werden sollen: denn soll sich dieses "neu" nun auf die Dürerzeit beziehen - so verhält es sich etwa bei der zitierten, von Dürer gelobten neuartigen Be-

leuchtung in Sternbalds Altarbild für eine Kirche (S. 122f.) - oder eher auf die Gegenwart des Autors, also die Jahre vor 1800. Tieck bleibt in diesem Punkt eher im ungefähren - oder genauer: er beginnt altdeutsch, nähert sich später jedoch immer mehr der Moderne. Und das Problem hätte sich bei einer Fortsetzung der beiden ersten Teile oder Bände des "Sternbald" noch verschärft. Um nicht als unproduktiv zu erscheinen, hätte der Maler Franz Sternbald nun auch etwas hervorbringen müssen. Aber was? Bilder der Zeit um 1550/60 - oder Gemälde der Ära um 1800, die dann allerdings das historische Kolorit des Romans vollkommen aufgelöst hätten. Dies tritt in Ansätzen ja bereits gegen Ende des zweiten Buchs hervor: wenn hier quasi moderne Sujets für Gemälde auftauchen, beginnt das ohnehin nicht kräftige altdeutsche Kolorit langsam zu schwinden.

Bei einer Fortsetzung hätte sich dieses kaum lösbare Dilemma noch vergrößert, und so beließ Tieck es dann bei den zwei vorhandenen Bänden des Romans. Doch diese Beschränkung ist letztlich nicht so fragmentarisch, wie sie auf den ersten Blick wirken mag. Denn man erfährt zwar nichts mehr über Sternbald - und der Autor erspart sich die kaum lösbare Aufgabe, etwas über sein weiteres Schaffen zu berichten -, aber der Kunstdiskurs ist an einem Punkt angelangt, den man als Ende akzeptieren kann: die Positionen von Tiecks modernistischer Ästhetik sind klar abgesteckt.

Sie wurden von den Zeitgenossen oft recht unmittelbar aufgegriffen. Bei Novalis findet sich ein Fragment, das in der Literaturgeschichte mehrfach als Beleg für seine Modernität angeführt wurde: "Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume. Gedichte, bloß wohlklingend und voll schöner Worte - aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang - höchstens einzelne Strophen verständlich - sie müssen, wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen [seyn]."⁵⁰

Man findet fast wörtliche Entlehnungen aus Tiecks *Sternbald*, und ein Zufall ist schon darum ausgeschlossen, weil dieses Fragment aus den handschriftlichen Konvoluten vom Ende des Jahres 1799 stammt, die etwas früheren Sammlungen von 1798/99 aber ganz ausdrücklich auf "Tiecks neue Romane"⁵¹ verweisen.

Neben solch unmittelbarer Einwirkung auf die Zeitgenossen finden sich auch viel entferntere Bezüge. Es scheint eine Tendenz vieler Erneuerungsbewegungen der Kunst zu sein, dass sie zuerst auf eine Erweiterung der Ausdrucksmittel und der Formsprache (Kodierungen) zielen und danach, vielleicht damit verbunden, auf eine Ausweitung der Möglichkeiten der Kunst überhaupt. So äußert Kandinsky im Vorwort zu dem berühmten Almanach *Der Blaue Reiter* von 1912, dass dieser gedacht sei als ein "Sammelplatz derjenigen Bestrebungen, die heute auf allen Gebieten der Kunst sich so kräftig bemerkbar machen und deren Grundtendenz ist: Die bisherigen Grenzen des künstlerischen Ausdrucksvermögens zu erweitern."⁵² Das romantische Erweitern des "Gebiets unsrer Kunst" und das Überschreiten der entweder überlieferten oder von Theoretikern gezogenen "Grenzen", gegen die Sternbald in seiner Kontroverse mit dem Bildhauer Bolz ausdrücklich Einspruch erhob, sollte also noch viele Nachfolger finden, darunter so prominente wie Kandinsky, dessen Almanach als eine der bedeutendsten programmatischen Schriften der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts gilt.

3.4. Tiecks Modernismus im Kontext seiner Zeit

Von einigen terminologischen Unklarheiten abgesehen, entwickelt Tieck seine Auffassungen mit bemerkenswerter Konsequenz. Um ihre Neuartigkeit deutlich zu machen, wollen wir ei-

nen Blick darauf werfen, wie sich sein Zeit- und Generationsgenosse Friedrich Schlegel zum Thema der Erneuerung der Kunst äußerte. In dem bereits erwähnten Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* nahm die Frage nach der Erneuerung der zeitgenössischen Ästhetik und Literatur eine zentrale Rolle ein. Dabei wurde eine blinde Anlehnung an die "Auktorität der Alten"⁵³ zwar kritisiert; doch die zeittypische, geschichtsphilosophisch fundierte Dichotomie zwischen Antike und Moderne trat auch hier hervor, und Schlegel zog aus ihr Schlussfolgerungen, die sich um einiges konsequenter ausnahmen als die Schillers.

Denn während dieser einen erstaunlichen Optimismus über seine eigene Zeit in widersprüchlicher Weise mit einem von Rousseau entlehnten Kulturpessimismus verband, hielt Schlegel sich ganz auf der Seite des letzteren und wies einer neuer Ästhetik folgerecht die Aufgabe zu, die korrumpierten künstlerischen und literarischen Normen der Epoche zu revidieren und wieder ins Lot zu bringen: "Es wäre eigentlich ihre große Bestimmung, dem vererbten Geschmack seine verlorne Gesetzmäßigkeit, und der verirrtten Kunst ihre echte Richtung wiederzugeben."⁵⁴ Seine Auffassungen zielten auf eine Revision im Zeichen einer "verlorenen Gesetzmäßigkeit", einer richtigen, objektiven Norm. Er befand sehr idealistisch, dass "das Objektive möglich" sei⁵⁵, und äußerte einige Seiten später noch deutlicher: "Der Augenblick scheint in der Tat für eine ästhetische Revolution reif zu sein, durch welche das Objektive in der ästhetischen Bildung der Modernen herrschend werden könnte."⁵⁶ Schlegels Absichten zielten auf eine Umwälzung der Ästhetik nach dem Muster der Revolution, die im ursprünglichen Sinn eine Rückwendung meinte; denn jenes Objektive, das wieder herrschend werden sollte, hatte sich nach seiner Auffassung allein in der Antike verkörpert.⁵⁷

Dies schien schon in dem Moment, in dem Schiller seinen Aufsatz *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* publizierte, als zurückgeblieben, und Schlegel sah sich darum genötigt, in einem nachträglich zu seinem einleitenden Aufsatz (von 1795/96) geschriebenen Vorwort (von 1797) seine Haltung bereits wieder zu revidieren.⁵⁸

Dies ist natürlich bekannt; doch Friedrich Schlegel fehlte auch zu späterer Zeit noch die vorwärtsweisende, modernistische Komponente, die der historisch fundierte Kunstbegriff Tiecks entwickelt hatte. In seinem *Gespräch über die Poesie* aus dem Jahr 1800 setzte er "das eigentliche Centrum, den Kern der romantischen Poesie" bei Shakespeare und "bey den ältern Modernen" an, und er folgert daraus: "gewiß ist es, dass alles vorzüglichste der modernen Poesie dem Geist und selbst der Art nach dahinneigt; es müßte denn eine Rückkehr zum Antiken seyn sollen."⁵⁹ Schlegel wollte eindeutig zurück: entweder zur Antike oder zum "Kern" der Romantik bei Shakespeare u.a. - was gewiss nicht die Absicht des bewussten Experimentators Tieck war. Und wenn Schlegel in einem bekannten Athenäums-Fragment von romantischer Poesie als "progressiver Universalpoesie" spricht und es ausdrücklich heißt: "Die romantische Dichtart ist noch im Werden ...",⁶⁰ lässt sich dies ebenfalls als ein Fortsetzen vergangener Traditionen begreifen - es findet sich eigentlich kein Hinweis, dass er selbst es anders verstanden hätte.

Dem Modernisten Tieck steht F. Schlegel also als Traditionalist gegenüber. Ihm ist auch die Relativierung vollkommen fremd, mittels derer der historisch fundierte Kunstbegriff alle Werke, auch die höchsten oder größten - im *Sternbald* die Michelangelos, bei ihm selbst die der Antike bzw. Shakespeares - primär als Erzeugnisse ihrer Entstehungszeit versteht. Er fasst sie vielmehr nach wie vor als normative Wegweiser für die Kunstpraxis auf und empfiehlt den Zeitgenossen daher eine Rückwendung zu ihnen.

Das Eindringen historischer Kategorien in die Kunst und Literatur, das um 1800 erfolgte, führte in vielen Fällen nicht zu dem bei Tieck entwickelten Modernismus, sondern zuerst zu einer entschiedenen Verschärfung der Normen für alle Adaptionen. Für Übernahmen aus der Kunst früherer Zeiten - damit ging Klassizismus in den Historismus des 19. Jahrhunderts über - ebenso wie für Übersetzungen aus anderen Sprachen. Dass nun auch bei diesen viel striktere Regeln beachtet wurden, hing unmittelbar mit dem neuen, durch den Historismus geschaffenen Verständnis von Originaltreue zusammen.

Die Entwicklung veranlasste Goethe um 1800 dazu, seine in den vorangegangenen Jahren geschriebenen Verse in antikisierenden Formen nach den neuen, strengeren Normen umzuformen oder sich von Kennern der Materie, wie August Wilhelm Schlegel oder Johann Heinrich Voß d.J., beraten und Vorschläge zu entsprechenden Abänderungen machen zu lassen.

Die Forderung nach Originaltreue, die zu einer Verschärfung der Adaptionsregeln führte, wirkte umso stärker, weil sie als Fortschritt erschien: Die Väter und Vorväter hatten nach der nunmehr gewonnenen Perspektive mit ihrem Klassizismus doch immer bloß Mischformen produziert. Einer der Hauptvertreter der neuen Richtung war Johann Heinrich Voß, der Vater des eben genannten, gleichnamigen Sohns. Der Altphilologe Voß hatte offenbar früher als andere ein historisch orientiertes Bewusstsein, das ihn zu einer möglichst genauen Assimilation an die überlieferten Muster führte. So betrachtete er schon anfangs der 90iger Jahre des 18. Jahrhunderts seine alte Version der "Odüsee" von 1781 als nicht mehr genau und originalgetreu genug und verfertigte neben seiner Ilias-Übersetzung auch eine neue bzw. nach den neuen Regeln verbesserte Übertragung von ihr (1793).⁶¹

Die immer stärker werdende Forderung nach Originaltreue trug Autoren, die sich den neuen Kategorien nicht unterwerfen wollten, bald strenge Kritik ein. Über Goethes Hexameter fällt Voß schon im Jahr 1794 ein äußerst ungünstiges Urteil. Er bemerkte zu dessen *Reineke Fuchs* in einem Brief: "Goethe bat mich, ihm die schlechten Hexameter anzumerken; ich muß sie ihm alle nennen, wenn ich aufrichtig sein will."⁶² Goethes Hexameter waren seiner Meinung nach schlecht, weil sie sich zu wenig an das antike Muster hielten. Damit begann sich die Problematik der Forderung nach Originaltreue abzuzeichnen: alles, was nicht genau den Vorbildern entsprach, galt nun als inkorrekt und schlecht. Gut waren allein möglichst antikisierende Verse, unabhängig von der Frage, wie weit sie sich mit den Gepflogenheiten der deutschen Sprache vereinbaren ließen. Mischformen wurden als "unrein" betrachtet - so äußerte sich nun auch Goethe, der in der Praxis doch nicht ohne sie auskam. Und seine theoretischen Forderungen stehen darum nicht selten in einem deutlichen Widerspruch zu seiner literarischen Praxis.

Während sich die zeitgenössische Kunst auf der einen Seite neue Form- und Ausdrucksmöglichkeiten erschloss, wurden ihr mit der Forderung nach Originaltreue auf der anderen Seite ein Teil der bisherigen Tradition versperrt, jener, der durch eine freie Adaption älterer Muster erschlossen und gewonnen wurde und der insbesondere in der kaum präzise zu bestimmenden Strömung des Klassizismus über Jahrhunderte in vielfältigster Weise immer wieder aufgegriffen worden war.

Dass der Klassizismus so schwer zu fassen ist, beruht darauf, dass er sich stets auf eine freie Adaption überlieferter Muster stützt und dabei die verschiedensten Vorbilder aufgreifen kann: so pflegte Robert Adam (1728-92) eine Vorliebe für die Inneneinrichtungen der Villen

der spätrömischen Kaiserzeit - er hatte in jungen Jahren den Palast des Diokletian in Split vermessen -, der rund zwanzig Jahre jüngere Goethe orientierte sich bei seiner "Iphigenie" in freier Weise am griechischen Drama. Beide schufen im Endergebnis Mischformen, die der Historismus verwarf, der Klassizismus jedoch zugelassen hatte. Dessen große Freiräume und Möglichkeiten werden schon bei einem Blick auf die ästhetischen Positionen Winckelmanns deutlich. Denn die "Nachahmung der Alten"⁶³, die für ihn ein Grundsatz gewesen war, hatte keineswegs eine Nachahmung antiker Formen in dem Sinn gemeint, den erst die Forderung nach Originaltreue aufbrachte. Es war nur darum gegangen, den Geist der Alten oder, wie Winckelmann in einer altmodischen Terminologie sagte: den "guten Geschmack" zu erfassen, der sich "zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden" begann.⁶⁴ Hier spiegelt sich der geschichtsphilosophisch gegründete Glaube an die Geburt der Kunst unter dem glücklichen Himmel Griechenlands unmittelbar wider.

Der gute Geschmack hatte sich aber ebenso in den Werken der Renaissance und anderer Nachfolger der Antike gefunden, und so konnte Winckelmann den Künstlern seiner Zeit auch Michelangelo, Raffael oder Poussin als Vorbilder empfehlen. Denn diese hatten "den guten Geschmack aus seiner Quelle geschöpft"⁶⁵, und nichts anderes sollten, seiner Auffassung gemäß, die Zeitgenossen ebenfalls tun: "Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich die Griechische Regel der Schönheit (!) Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur (!) führen wird."⁶⁶

Eine solche Ästhetik bot große Freiräume. Denn es ging eben nicht darum, bestimmte Muster nachzuformen, nicht einmal die der Antike selbst.⁶⁷ Die "Nachahmung der Alten" war nicht die ihrer Werke, sondern nur die ihrer Anschauungen, ihrer ästhetischen Vorstellungen. Die eigentlichen Grundsätze gab die Natur: sie sollte unter Zuhilfenahme jener "Regel der Schönheit" nachgeahmt werden, die der Betrachter in der Kunst der Antike oder, ihr folgend, auch in der Michelangelos, Raffaels oder Poussins finden konnte.

Winckelmanns Haltung gegenüber der Vergangenheit war noch nicht geschichtlich, sie verstand die Werke nicht als Produkte ihrer Entstehungszeit, sondern suchte eine ein für allemal gültige, normative Regel der Schönheit aus ihnen herauszulösen. Sie setzte dabei in einer von Tradition und Herkommen untermauerten Haltung voraus, dass sich diese Norm gerade in der Antike und deren Nachfolge verkörpert habe, nicht aber z.B. in den gotischen Kathedralen Frankreichs. Sie war von daher ausgesprochen einseitig, bot der Praxis jedoch insofern vielfältige Möglichkeiten, als sie anders als der spätere Historismus keine Nachahmung alter Muster und schon gar keine korrekte verlangte, sondern nur die Einhaltung der "Regel der Schönheit" und des "guten Geschmacks". Sie war, wenn man so will, zwar konservativ, aber liberal. Und sie war insofern naiv, als sie davon ausging, dass der Künstler nur eine gehörige Portion "Geschmack" im Sinn der antiken Tradition in sich aufnehmen müsse und dann frisch darauflos arbeiten könne. Tiecks von Selbstzweifeln geplagter Maler Franz Sternbald nimmt sich dagegen schon sehr reflektierend aus; aber er soll ja auch nicht den Geist der Antike in sich aufnehmen und fortsetzen, sondern als Exempel dafür dienen, dass Kunst sich durch das Aufsuchen neuer Wege und Darstellungsformen entwickelt.

Aus der Ausnutzung der Freiräume, die Winckelmann den Künstlern einräumte, ging noch Goethes *Iphigenie auf Tauris* hervor. Und ihr Autor hatte später selbst den Eindruck, dass sein Werk zu einem glücklichen Zeitpunkt entstanden war, kurz bevor der aufkommende Historismus mit seiner Forderung nach Originaltreue diese Form des "gräzisierungsschau-

spiels"⁶⁸ unmöglich machte. Denn im Jahr 1811, als sich Romantik und Historismus weitgehend durchgesetzt hatten, soll Goethe rückblickend geäußert haben: "Das Unzulängliche ist produktiv. Ich schrieb meine Iphigenia, aus einem Studium der griechischen Sachen, das aber unzulänglich war. Wenn es erschöpfend gewesen wäre, so wäre das Stück ungeschrieben geblieben."⁶⁹ In dieser von Riemer überlieferten Äußerung schlug sich die Einsicht nieder, dass die historistische Forderung nach Originaltreue dem Künstler jene Möglichkeiten einer freien Adaption überlieferter Muster nahm, die ihm die vorhistorische Ästhetik geboten hatte.

Goethe vermerkte auch den Unterschied, der zwischen solch freien Adaptionen und einer Nachformung überlieferter Muster bestand, sehr genau. In einem Schreiben aus dem Jahr 1813 hieß es: "Man hat in der Kunstgeschichte wohl das Beyspiel, dass frühere Werke in späteren Zeiten nachgeahmt worden, aber ich wüßte nicht, dass Künstler sich, mit Gemüth, Geist und Sinn, in eine frühere Epoche dergestalt versetzt, dass sie ihre eigenen Productionen an Erfindung, Styl und Behandlung denen ihrer Vorgänger hätten gleich machen wollen."⁷⁰ Der Wandel, den das Eindringen des Historismus und dessen Forderung nach Originaltreue auslöste, wurde hier sehr gut beschrieben: an die Stelle der freien Adaption von früher trat das Bemühen um eine möglichst korrekte Nachbildung überlieferter Muster.

Auch bei Tieck finden sich die beiden gegensätzlichen Auswirkungen des Eindringens historischer Kategorien in die Kunst. Dem modernistischen Schriftsteller, der sich in nicht wenigen Formexperimenten versucht - vor allem in seinen frühen Stücken -, steht ebenfalls im Drama der historisierende Autor gegenüber, der mit einem Rückgriff auf eine ganze Reihe überlieferter Mittel - vor allem in den Versformen - kunstvolle Neufassungen alter Sagen zu schaffen sucht: So entstehen *Leben und Tod der heiligen Genoveva* und *Kaiser Octavianus*, die der späteren Ausgabe seiner Schriften gleichsam als offizielle Hauptwerke vorangestellt werden. Die Form des historisierenden Dramas wurde von den Zeitgenossen vielfach aufgegriffen; heute gehört sie zu den am stärksten abgeblassten und gealterten Teilen der Kunst des 19. Jahrhunderts; es verhält sich mit ihnen nicht viel anders wie mit den Historienbildern der Epoche, die zu ihrer Zeit gefeiert wurden,^{70a} heute meist sehr distanziert gesehen werden. Im übrigen zeigen beide Beispiele, dass Werke, die einen großen Kunstanspruch erheben, nicht unbedingt über längere Zeit als große Kunst gelten.

Doch hier ist vor allem wichtig, dass sich Tieck mit solchen Werken keineswegs in einen Widerspruch zu dem gleichzeitig hervortretenden Modernismus begab. Denn beide Strömungen, die historistische wie die modernistische, waren ja nur zwei verschiedene oder vielmehr entgegengesetzte Resultate ein und desselben Vorgangs: des Eindringens geschichtlicher Kategorien in die Kunst. Dieses löste gleichzeitig ein neues Verständnis und Interesse für das Alte wie eine bisher unbekannte, bewusste Innovation aus. Ein strikter Gegensatz zwischen Historismus und Moderne entstand erst am Beginn des 20. Jahrhunderts und darf nicht auf das 19. Jahrhundert zurück übertragen werden, in dem sich beide stets nebeneinander fanden.

Wie wenig Tieck allein war, wenn er in seinem Werk einmal dem Modernismus, dann dem Historismus folgte, ist leicht zu zeigen. Zwei Beispiele aus der Musik: Hector Berlioz komponierte einerseits im avancierten Stil und galt darum als einer der großen Erneuerer ("Neutöner") der Musik; er versuchte sich aber auch in einem altertümlich-historisierenden Stil (*L'Enfance du Christ*).

Ein noch viel ausgeprägteres, ein wirklich krasses Beispiel war natürlich Richard

Wagner, bei dem sich Modernismus und historistische Rückwendung in ganz eigener Weise vermischten: als Komponist trugen ihm seine Avanciertheit und seine harmonischen Kühnheiten eine Bewunderung ein, die auch die meisten jüngeren Tonsetzer bis zu Mahler und Berg außerordentlich stark beeinflusste. Als Textdichter seiner eigenen Opern hingegen betrieb er den historisierenden Stil bis zum sich selbst parodierenden Exzess, bis zum: "Weia, waga, woge, du Welle" - so der Beginn des "Rheingolds". Es war eine Verbindung von einem ausgeprägt historisierenden Sprachstil mit avanciertem Neutönertum in der Musik. Auch diese systeminterne Verknüpfung brachte das 19. Jahrhundert hervor, und sie ist auf ganz bestimmte Weise so typisch für die Zeit, dass eine Gestalt wie Wagner in einer anderen Epoche gar nicht denkbar wäre.

Man kann dies in etwas formalisierterer Weise beschreiben. Es wurde schon gesagt, dass lediglich das, was sich im geistigen Horizont einer Zeit befindet, auch auf der Ebene der Kunst abgebildet werden kann. Dies nimmt sich folgerecht aus, und wenn man Wagner als Exempel dafür verwendet, sieht man, dass seine Orientierung an mittelalterlicher und germanischer Sagenwelt, sein ausgeprägt historisierender Sprachgebrauch als Librettist eigener Opern und seine völlig avancierte und moderne Verwendung der Harmonik zugleich ganz typisch für das 19. Jahrhundert waren. Denn eine ähnliche Kombination von stark vorwärtsgerichteten Tendenzen und ebenso stark rückwärtsgewandten, an der Vergangenheit bzw. einem mythologisierten Bild von Mittelalter und Germanentum verhafteten Vorstellungen gab es zu einer anderen Zeit nicht. Und ihre gegenseitige Überlagerung war natürlich nur unter der Vorbedingung möglich, dass beide in den geistigen Strömungen einer Epoche zugleich auftauchten - was bisher im Abendland nur im 19. Jahrhundert der Fall war.

Wagner entsprach als historisierender Textdichter, der mit Vorliebe mittelalterliche Sagen und germanische Mythen zu Textartefakten formte, also ganz seiner Zeit - weshalb er auch einen unmittelbaren großen Erfolg und kulthafte Verehrung erlangte. Um 1900, in einer Zeit, in der Bach und Mozart nicht viel galten, wurde er wenigstens im hoch- und niederdeutschen Raum neben Beethoven meist als der bedeutendste Komponist überhaupt betrachtet.⁷¹ Und in seiner breiten Rezeption, die ganz unterschiedliche Bevölkerungsschichten erfasste - keineswegs nur das Bürgertum -, kam es bis zu kitschhaften Nachbildungen; man sehe die Schlossartefakte eines Ludwig II. von Bayern, die Schwanengrotte, Sängersaal, Hundinghütte und Einsiedlerklause (nach "Parsifal") umfassen. Die Phantasie des Märchenkönigs war keineswegs sehr originell: sie bildete die Bühnenkulissen von Wagners Opernwelt in weitgehend zweckfreien architektonischen Ensembles nach.

Der Historiker T. Schieder bezeichnete das 19. Jahrhundert als ausgesprochen "widersprüchlich"⁷² - das Wagnersche "Gesamtkunstwerk" ist es ebenso: einerseits harmonisch äußerst avanciert, andererseits über einen historisierenden Stabreim nicht hinauskommand. Aber das 19. Jahrhundert war eben zugleich dasjenige des Fortschritts wie des Historismus - und seine Haltungen zu Vergangenheit und Zukunft entsprachen einander in der Gesellschaft wie in der Kunst so augenfällig, dass man erstens einen Hinweis auf die Gründe für Wagners unmittelbaren Erfolg findet und diesen selbst beinahe als ein Muster zur Falsifikation von N. Luhmanns Annahme einer allmählichen Entkoppelung zwischen den verschiedenen Ebenen oder Systemen der Gesellschaft verwenden kann.

Denn Wagners Werke sind zeitgebunden, obwohl sie natürlich autonom sind: sie bieten weder moralische Normen noch vorbildhaftes Verhalten; sie bilden nicht einmal die All-

tagswelt des 19. Jahrhunderts in irgendeiner Weise ab, und sie sollen dies natürlich auch gar nicht, denn alles an ihnen will ja eine Darbietung von großer - und vermeintlich zeitentrückter - Kunst sein. Seine Opern - insbesondere die "Ring"-Tetralogie - zielen so augenfällig auf Größe ab, wie sonst vielleicht Monumentalbauten; aber sie sind mit ihrem wohltonenden Pathos ebenso ihrer Zeit, dem 19. Jahrhundert, verhaftet wie mit ihrer Selbstverankerung zwischen germanischer Götterwelt, mittelalterlichen Sagen und modernster Harmonik. Und so sind sie, obwohl sie kein Bild der Umwelt, sondern einen Schein von Zeitentrücktheit schaffen wollen, mit ihren Grundhaltungen doch so dem geschichtsbegeisterten und historische Mythen produzierenden 19. Jahrhundert verhaftet, dass sie zuletzt nicht weniger zeitbestimmt auftreten als z.B. die viel realistischere Literatur der Epoche. Dies heißt zugleich: Zeitbestimmtheit ergibt sich nicht nur durch Realismus oder Mimesis, sondern ebenso durch eine Übereinstimmung mit Tendenzen einer Ära.

Wenn Tieck in seinem "Octavianus" und seiner "Genoveva" einen heute wenig geschätzten Historismus gebraucht, der die alten Sagen in romantischen Kunstdramen nachzubilden sucht, so geschieht dies, weil der experimentierfreudige Schriftsteller neben der ausgesprochen modernistischen Seite seiner Ästhetik auch deren rückwärtsgewandte, historisierende Seite erproben und realisieren wollte. Ohne dieses unmittelbare Nebeneinander der später so gegensätzlichen Kategorien von Historismus und Modernismus in der Kunst, wie es Wagner in noch extremerer Weise vertrat, ist der Autor kaum zu verstehen: nur so konnte auf ein derart kurioses und wohl nicht ganz geglücktes Formexperiment wie *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack*, geschrieben 1797/98, das historisierende romantische Trauerspiel *Leben und Tod der heiligen Genoveva* von 1799 folgen.

Der frühe Historismus dachte auch noch nicht, dass es unmöglich sei, die Werke der Vergangenheit zu wiederholen - nur darum konnte Voß überhaupt streng antikisierende Hexameter fordern. Wenn er schon gedacht hätte, dass die Vergangenheit endgültig abgeschlossen und unwiederholbar sei, hätte er auf den Gebrauch von Hexametern verzichtet: dies geschah aber erst in der weiteren Entwicklung zum 20. Jahrhundert hin - und heute schreibt, außer bei Übersetzungs- und Adaptionenversuchen, niemand mehr Hexameter.

Aufgrund dieser Inkonsequenz des frühen Historismus - man begann die Zeitbedingtheit der Kunst zu verstehen, erachtete frühere Kunstformen aber nicht unbedingt als abgeschlossen - trug Tieck sich über Jahre hinweg mit dem Gedanken, unvollendete mittelhochdeutsche Epen weiterzudichten, sie in einer ähnlichen Weise fortzusetzen bzw. zu vervollständigen, wie man dies damals bei gotischen Bauwerken, etwa dem Kölner Dom, erwog und eine Zeit später dann unternahm. Berücksichtigt man diese Parallelen, nehmen sich Tiecks letztlich nicht ausgeführte Pläne weniger merkwürdig aus, als sie auf den ersten Blick scheinen mögen.⁷³

Zum Schluss sei darauf hingewiesen, dass Schillers angestrengte Bemühungen in seinem Aufsatz "Über naive und sentimentalische Dichtung", der Moderne einen adäquaten, eigenständigen Platz neben der Antike einzuräumen, darauf verweisen, dass letztere zur damaligen Zeit eine oft noch als drückend empfundene Präponderanz besaß. In Tiecks "Sternbald" ist davon wenige Jahre später keine Spur mehr: es tritt eine modernistische Konzeption von Kunst hervor; die Antike wird in ein paar Sätzen als nicht mehr zeitgemäß hingestellt. Natürlich ist diese Haltung, mit der die "Querelle des anciens et des modernes" im Sinn der Neuerer zu Ende geführt wurde, dann auch konstitutiv für die Moderne geworden, der die

Antike nicht mehr als Norm, sondern als eine Tradition neben anderen gilt.

Anmerkungen

1) Eine der ersten Interpretationen, die auf diese "Vorrede" überhaupt einging, war die von W. J. Lillyman: *Der Erzähler und das Bild des Stomes in 'Franz Sternbalds Wanderungen'*. In: GRM 21 (1971) S. 378 ff; das verhinderte freilich nicht, dass L. Pikulik: *Frühromantik. Epoche - Werke - Wirkung*. München 2. Aufl. 2000, S. 288 ff. über den grundlegenden Zusammenhang von programmatischer Vorrede und Werk wieder hinweggeht und nur sehr vage über den Kunstdiskurs im "Sternbald" spricht. (vgl. S. 290).

2) mit bloßen Seitenangaben wird im folgenden stets zitiert L. Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Hrsg. v. A. Anger. Stuttgart 1966.

3) S. Scherers Auffassungen: "Der neuartige Status von Literatur um 1800" gehe darauf zurück, dass diese sich nun "nach systeminternen Regeln entfalte ..." - und weiter, dass Tieck "seinen Texten kein ästhetisches Programm unterlegt ..." (Drs.: *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin u.a. 2003, S. 16) stützen sich sichtlich auf N. Luhmann. Drs: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1995 spricht S.333 von "Selbstprogrammierung".

Eine "Selbstprogrammierung" benötigt in der Regel einen Steuerungsprozess: zunächst einmal eine Anleitung oder Anweisung, die ein Ziel vorgibt, und meist noch ein Optimierungsverfahren. Ohne Voraussetzungen (ein Programm) findet keine Programmierung statt. Bloße Hardware programmiert sich nicht von selbst.

4) Max Webers Begriff des Idealtypus ist für ihn ein "Gedankenbild", "welches nicht die historische Wirklichkeit oder gar die eigentliche Wirklichkeit" abbildet, sondern ein Instrument "zum Zwecke der geistigen Beherrschung des empirisch Gegebenen". (Zit. nach K.-G. Faber: *Theorie der Geschichtswissenschaft*. 5., erw.Aufl. München 1982, S. 98) Diese Konstruktion entstand nicht zuletzt, weil die gewaltige Fülle des statistisch-historisch-soziologischen Materials bereits an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von einem einzelnen nicht mehr zu beherrschen war; der berühmte Soziologe sprach in Bezug darauf metaphorisch von dem "ungeheuren chaotischen Strom der Geschehnisse, der sich durch die Zeit dahinwälzt"! (nach K.-G. Faber, S. 99 / Anm.34) Jede vorschnelle Kritik daran sollte berücksichtigen, dass die Kategorien der euklidischen Geometrie nichts anderes sind und der Mensch sie benutzt, um sich damit in der Realität zurecht zu finden, obwohl es dort weder Punkte ohne Ausdehnung noch tatsächlich gerade Linien gibt.

5) J. G. Herder: *Shakespear*. In: Drs.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. B. Suphan, 5. Bd., Berlin 1891, S. 208.

6) J. G. Herder, S. 210.

7) J. G. Herder, S. 220.

8) J.-J. Rousseau: *Sozialphilosophische und Politische Schriften*. München 1981, S.61.

8a) J.-J. Rousseau: *Oeuvres complètes*. Bd. III. Paris 1964, S. 132f.

9) Man hat zwischen Geschichte und Geschichtsphilosophie oft kaum Unterschiede gemacht. In P. Szondi Darstellung von "Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit" werden beide weitgehend miteinander vermengt: "Die ästhetischen Systeme des deutschen Idealismus, also der Goethezeit, sind selber historisch konzipiert". Diese Art "historischer" Konzeption meint allerdings Geschichtsphilosophie: "Das letzte große ästhetische System des deutschen Idealismus, das zugleich eine Synthese aller Erkenntnisse und Gesichtspunkte der Kunsttheorie der Goethezeit darstellt, nämlich die Ästhetik Hegels, gewährt auch einen Einblick in den Bauplan, welcher, mehr oder weniger berücksichtigt und verwirklicht, den verschiedenen Ästhetiken der Epoche zugrunde liegt." Doch in Bezug auf diesen "Bauplan" muss Szondi kurz darauf konzessieren, dass mit der Frage "nach dem Prozess der Kunstentwicklung [...] weniger die Kunstgeschichte als deren Philosophie gemeint ist". P. Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Bd. I. Frankfurt/M. 1974, S. 16.

Aber auch G. G. Iggers: *Deutsche Geschichtswissenschaft*. München (3.Aufl.) 1976, S. 44 findet bei Vico und Herder - umstandslos - die "beiden ersten großen theoretischen Darstellungen des Historismus im 18. Jahrhundert.". Es waren natürlich Darstellungen geschichtsphilosophischer Systeme!

10) vgl. F. Jäger: *Geschichtsphilosophie, Hermeneutik und Kontingenz in der Geschichte des Historismus*. In: W. Küttler / J. Rüsen / E. Schulin (Hrsg.): *Geschichtsdiskurs*. Bd.3: *Die Epoche der Histo-*

risierung. Frankfurt/M. 1997, v.a. S. 47f.

11) vgl. E. Schulz: Die Epochenschwelle zwischen Aufklärung und Historismus. In: W. Küttler / J. Rüsen / E. Schulz (Hrsg.): Geschichtsdiskurs. Bd.3: Die Epoche der Historisierung. Frankfurt/ M. 1997, S. 23.

12) A. L. Schläzers Vorstellung seiner Universal-Historie. Göttingen/Gotha 1772; A. L. Schläzer: Vorstellung der Universal-Historie. Göttingen 2. veränd. Aufl. 1775; eine weitere Überarbeitung ist A. L. Schläzer: Weltgeschichte nach ihren Haupttheilen (...) Göttingen 1785, darauf beruht eine 2. Aufl. von 1792, von der R. Haym als "einer wirklichen Universalhistorie" fabuliert, die durchaus "im Geiste jenes älteren Programms gehalten" sei [der "Vorstellung ... ", K.S.] vgl. R. Haym: Herder (...) I. Bd. Neudruck Berlin 1954, S. 643. Inzwischen gibt es einen Reprint, der freilich den Titel verändert: A. L. Schläzer: Vorstellung seiner Universal-Historie. Hrsg. v. H. W. Blanke. Hagen 1990.

13) A. L. Schläzers Vorstellung seiner Universal-Historie. 2. Tl. Göttingen/Gotha 1773, unpag. Vorbericht.

14) a.a.O.

15) A. L. Schläzer, S. 225.

16) R. Engelsing: Wieviel verdienten die Klassiker? Zur Entstehung des Schriftstellerberufs in Deutschland. In: Neue Rundschau 87 (1976) S.131.

17) vgl R. Haym: Herder nach seinem Leben und seinen Werken. I. Bd. (Berlin 1880) Neudruck Berlin 1954, S. 644 und auch H. W. Blanke in seiner Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Reprint von Schläzers "Vorstellung ... "(wie Anm. 12), v.a. S. 22 ff.

18) J. G. Herder: Sämtliche Werke. Hrsg. v. B. Suphan. 5. Bd. Berlin 1891, S. 438.

19) I. Kant: Werke. Hrsg. v. W. Weischedel. 2.Bd. Wiesbaden/Darmstadt 1956 (5. Aufl. 1983), S.40.

20) J. G. Herder, S. 588.

21) A. L. Schläzer, S. 243f.

22) J. G. Herder, S. 438.

23) A. L. Schläzer, S. 274.

24) A. L. Schläzer, S. 275.

25) A. L. Schläzer, S. 276f.

26) A. L. Schläzers Vorstellung seiner Universal-Historie. Göttingen/Gotha 1772, S.26.

27) A. L. Schläzer, S.30.

28) A. L. Schläzer, S.27.

28a) Nach einer modernen Annahme ist Geschichte häufig kontingent; dies ist insofern plausibel, als das moderne Weltbild mehr auf Zufälle, auf statistische Geschehnisse als auf exakt determinierte setzt. Die Annahme sagt aber nichts darüber aus, ob für die Entwicklung bestimmter Strukturen, z.B. die Geschichte gewisser Staaten (F,GB,D), nun eher wirtschaftlich-ökonomische Faktoren, soziale Gegebenheiten, militärische Stärke oder das Vorhanden- oder Nichtvorhandensein bedeutender Persönlichkeiten entscheidend waren. Und dass die Relation solcher geschichtlicher Faktoren untereinander nicht etwa konstant sein muss, sondern ganz erheblich schwanken kann, zeigt allein ein Blick auf die sehr verschiedenen Machtbefugnisse, die dem "Führer" Hitler und einem - bald danach - gewählten Bundeskanzler jeweils zur Verfügung standen: letzterer hatte gar nicht mehr die Möglichkeit, sich in ähnlicher, negativer Weise in der Weltgeschichte zu verwirklichen wie der erstere. Denn der im Parlament gewählte Kanzler war in die Entscheidungsstrukturen von diesem, den in ihm vertretenen Parteien etc. eingebunden, Hitler dagegen hatte auf der Basis eines immer wieder verlängerten "Ermächtigungsgesetzes" agiert - wobei die Benennung offen auf die damit intendierte Verlagerung bzw. Zusammenballung der Macht hinwies.

Das Beispiel soll nur zeigen, dass man keinesfalls von einer konstanten oder auch nur gleichmäßigen Relation solcher historischer Faktoren ausgehen kann, und d.h., dass der Historiker bei der Sichtung seiner empirischen Daten jedesmal kalkulieren muss, wie sich das Verhältnis von persönlicher Herrschaft (Macht) und z.B. wirtschaftlichen und sozialen Faktoren im jeweiligen Zeitraum verhalten hat.

29) z.B J. Kocka: Das lange neunzehnte Jahrhundert (=Gebhardt: Handbuch d. dt. Geschichte. 10. Aufl., Bd. 13) Stuttgart 2001, S.VIII (= Zur 10. Auflage des Gebhardt). Jede methodische Selbstreflexion müsste natürlich zu der Einschränkung führen: man wähle das aus, was nach derzeitigem Wissensstand für wichtig erachtet werde.

30) A. Heller: A theory of history. London u.a.1982, S. 281.

31) F. Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. In: Schillers Werke, NA, 20. Bd., Weimar 1962, S. 437.

- 32) vgl. Schillers Werke, NA, 20. Bd., S. 430.
- 33) Schillers Werke, NA, 20. Bd., S. 439.
- 34) zit. nach Schiller: Werke. Hrsg. v. H. Kurz. Leipzig & Wien o.J. (= Meyers Klassiker-Ausgaben) 6. Bd., S.295.
- 35) Schiller, Werke (wie Anm. 34), S. 294.
- 36) Schiller, Werke (wie Anm. 34), S. 295. Diese Äußerungen, die zum erstenmal 1790 erschienen, weisen offenkundige Übereinstimmungen mit solchen aus Herders 1775 und 1789 publizierten "Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Volkern ..." auf - vgl. J. G. Herder: Samtliche Werke. Hrsg. v. B. Suphan. 5. Bd. Berlin 1891, v.a. S. 650 ff.
- 37) Schillers Werke, NA, 20. Bd., S. 414.
- 38) P. Szondi (wie Anm. 9) bemerkt, "dass Schillers Terminologie an Konsequenz in bedauerlichem Ausmaß zu wünschen übrig lässt." (S. 155).
- 39) P. Szondi (wie Anm. 9, S. 157) hält irrigerweise das "Zurück zur Natur" für eine Maxime Rousseaus. Es war eine Maxime des Rousseauismus, der Rezeption des Denkers im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, die diesen anders verstand, als er sich in seinen Schriften geäußert hatte. Anstelle des "Zurück zur Natur" findet man bei Rousseau etwa den folgenden Kommentar: "Ein Volk, das gewohnt ist, Oberherren über sich zu haben, kann sie nicht mehr entbehren. Je mehr sie sich Mühe geben, das Joch abzuschütteln, desto mehr entfernen sie sich von der Freiheit. Eine Zügellosigkeit, die der Freiheit gerade entgegengesetzt ist, nehmen sie dafür an, und sie geraten durch die vielfältigen Revolutionen lauter Verführern in die Hände, die ihre Ketten nur immer mehr beschweren." (J.-J. Rousseau (wie Anm. 8), S. 42f.).
- 40) Schillers Werke, NA, 25. Bd., S.77.
- 41) Schiller/Goethe: Der Briefwechsel. Hrsg. v. S. Seidel. Leipzig/München 1984, Bd.1, S.10.
- 42) Schillers Werke, NA, 31. Bd., S. 89f.
- 43) Auch Wieland schien Goethes *Iphigenie* im Jahr 1787 "bis zur Täuschung [...] ein altgriechisches Werk" zu sein (zit. nach B. Witte u.a.(Hrsg.): Goethe-Handbuch. 2. Bd. Stuttgart/Weimar 1997, S.205).
- 44) vgl. G. Duby: Die drei Ordnungen. (Org.: Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme. Paris 1978) Frankfurt/M. 1981, der S.14 das Schreiben von Papst Gregor d. G. von 595 anführt, S.16 die französischen Bischöfe von Laon und Cambrai aus dem 11. Jahrhundert; S .11 ff. den "Traité des Ordres et Simples Dignitez" von Charles Loyseau (1610; Neuausgabe 1636).
- 45) In der Prosa-Iphigenie von 1779 findet sich "der schweigende Gehorsam" nicht.
- 45a) Der Mittelsmann Arkas entlarvt vor Iphigenie das Vorgehen Thoas gegen die Griechen als Willkürakt: "Des Königs aufgebrachter Sinn allein / Bereitet diesen Fremden bitterm Tod. / Das Heer entwöhnte längst vom harten Opfer / Und von dem blut'gen Dienste sein Gemüt." (V. 1466 ff.) Obwohl man das Hinschlachten auf Tauris schon gar nicht mehr gewöhnt ist, will der König es wieder einführen. Und zwar weil er über Iphigenies Haltung verärgert ist, wie Arkas schon mit dem vorhergegangenen Satz zu ihr deutlich macht: "Ich sage dir, es liegt in deiner Hand." (V. 1465)
- 46) K. W. F. Solger: Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. (Hrsg. v. W. Henckmann) München 1970, S. 399f.
- 47) In dem ursprünglichen, um 1800 verbreiteten und auch heute noch gängigen Sinn. Vgl. J- C. Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Leipzig 2.Aufl. 1798 (Neudruck Hildesheim u.a. 1970), Sp. 1155: "romantisch" komme "aus dem Franz. romanesque, welches gleichfalls (gemeint ist: wie "romanhaft" - K.S.) von Roman abstammt, aber nur in engerer Bedeutung von vorzüglich angenehmen und gleichsam bezaubernden Gegenden üblich ist, so wie sie in Romanen und Ritterbüchern beschrieben werden." Adelung führt als Beispiele an: "Eine romantische Gegend. Der romantische Styl, in der Malerey, die Vorstellung einer Gegend mit Ruinen."
- 48) Ralf Klausnitzer: Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Paderborn 1999 verweist mit Recht darauf, dass es bei der Verwendung von Romantik im Nationalsozialismus viele Umbrüche gab: das Erbe wurde stark umgedeutet. Es wurde aber nicht nur umgedeutet, sondern zum Teil auch abgelehnt, wie schon aus Buchtiteln hervorgeht: A. v. Klugen: Die Absage (!) an die Romantik in der Zeit nach dem Weltkriege. Zur Geschichte des deutschen Menschen. Berlin 1938. F. Lion veröffentlichte 1935 ein Buch mit dem Titel "Geschichte biologisch gesehen", das eine ausdrückliche Absage an die "romantische Geschichtsmethode" vertrat (vgl. F. Lion: Geschichte biologisch gesehen. Zürich / Leipzig 1935, S.9). 12 Jahre später verfasste derselbe Autor ein Werkchen über "Romantik als deutsches Schicksal" (F. Lion: Romantik als deutsches Schicksal. Stuttgart u.a. 1947), nach dem nicht etwa die "Absage an

die Romantik" (Klugen, 1938) und ein biologistisches Geschichtsverständnis (so Lion, 1935), sondern wieder die Romantik die Schuld an der deutschen Katastrophe tragen sollte - es war pure Heuchelei, und Papier scheint eben doch geduldig zu sein.

49) vgl. die Empfehlung von E. T. A. Hoffmann an Hippel: "lies so bald als möglich dies wahre Künstlerbuch"; zit. nach der Ausgabe des "Sternbald" von A. Anger (wie Anm. 2), S. 524.

50) Novalis: Schriften. Hrsg. v. Kluckhohn/Samuel u.a. 3.Bd. Stuttgart 3. Aufl. 1983, S. 572.

51) Novalis, Schriften, 3. Bd., S. 284.

52) Zit. n. M. M. Moeller: Der Blaue Reiter. Köln 1987, S.14.

53) F. Schlegel: Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. I. Bd. Hrsg. v. E. Behler. Paderborn u.a. 1979, S.238.

54) F. Schlegel, S .237.

55) F. Schlegel, S. 262.

56) F. Schlegel, S. 269.

57) F. Schlegel, S. 275: "Nur bei einem Volke entsprach die schöne Kunst der hohen Würde ihrer Bestimmung. Bei den Griechen ...".

58) Es heißt recht gewunden: "Die Freunde der modernen Poesie werden die Einleitung der Abhandlung über das Studium der Gr. P. nicht als mein Endurteil über die moderne Poesie mißdeuten, und sich mit der Entscheidung, dass mein Geschmack einseitig sei, wenigstens nicht übereilen." F. Schlegel, S. 207; S. 209 weist er ausdrücklich auf Schillers Aufsatz hin.

59) A. W. Schlegel/F. Schlegel: Athenäum. Bd. III/1 (1800 / Neudruck Darmstadt 1983), S. 122.

60) Athenäum, Bd. I/2 (1798), S. 205.

61) vgl. dazu G. Hantzschel: Johann Heinrich Voß. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung. München 1977.

62) zit. nach F. v. Biedermann/W. Herwig: Goethes Gespräche. 1. Bd. Zürich u.a.1965, S. 547.

63) vgl. J. J. Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. In: Drs.: Kleine Schriften ... (Hrsg. v. W. Rehm) Berlin 1968, S. 27 ff.

64) J. J. Winckelmann, S .29.

65) J. J. Winckelmann, S. 30.

66) J. J. Winckelmann, S. 38.

67) Dies galt in ähnlicher Form schon in der Renaissance, die natürlich nicht historistisch orientiert war. J. Hale: Die Kultur der Renaissance in Europa. München 1994, S.291: "... in allen Künsten ging es bei der Idee der Wiedergeburt, mit der Vasari Raffael so unmittelbar in Verbindung brachte, letztlich darum der Antike ein neues Leben zu vermitteln, aber nicht, sie zu reproduzieren."

68) so Goethe am 19.1.1802 an Schiller: Schiller/Goethe, Briefwechsel, Bd.2, S. 387.

69) F. v. Biedermann/W. Herwig: Goethes Gespräche. 2. Bd. Zürich u.a.1969, S. 677.

70) Goethe an Schlosser, 21.9.1813.

70a) Emil Nolde, einer der ältesten in der modernen deutschen Malerei, konnte sich später noch erinnern, dass in seiner Jugendzeit "Makarts Riesenbilder durch alle großen Weltstädte wanderten." (E. Nolde: Mein Leben. Köln 8. Aufl. 1990, S.23).

71) um ein Beispiel anzuführen: H. Viotta: Handboek der Muziekgeschiedenis. 2. Bd. Haarlem 1916, S. 285-377; kein anderer Komponist wird hier so breit – auf fast 100 Seiten - behandelt. Der bei weitem berühmteste Dirigent der ersten Hälfte des 20. Jhs., Toscanini, war ein großer Wagner-Verehrer, der bis 1932 in Bayreuth dirigierte; 1933 wurde er von R. Strauss abgelöst.

72) vgl. T. Schieder: Handbuch der europäischen Geschichte. 6. Bd. (= Europa im Zeitalter der Nationalstaaten und europäische Weltpolitik bis zum ersten Weltkrieg) Stuttgart 1968, S.3 ff.

73) Es ist allerdings auf einen gewissen Unterschied hinzuweisen: der Fortbau des Kölner Doms, der erst 1842 in seine entscheidende Phase trat, stützte sich außer auf die vorhandenen Mauern auch auf die inzwischen neu edierten alten Pläne - es war ein Vervollständigungsveruch nach vorliegenden Entwürfen. Tieck hatte bei mittelhochdeutschen Epen kein solches Material zur Verfügung gestanden.