

RÜDIGER GÖRNER

Wortspuren ins Offene

Lyrische
Selbstbestimmungen



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 352



RÜDIGER GÖRNER

Wortspuren ins Offene

Lyrische
Selbstbestimmungen

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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

UMSCHLAGBILD

Juan Gris: *The Open Window*

ISBN 978-3-8253-6600-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

Prolyricon. Eine Zuspriechung	7
I.....	11
Poetik der Zeit.....	13
Dichten aus dem Geist der Historie. Das Europäische in Schillers Lyrik.....	23
Mörrike oder Das Abgründig-Anakreontische	37
„Matte Herbstfliege“ und „personifizierte Ruine“. Zur Motivik in Franz Grillparzers Lyrik.....	51
„Immer bloß Zaungast?“ Theodor Fontanes balladeskes Weltbild und ‚tapfere Modernität‘	67
Gedicht als Landschaft. Ein Wort zur Lyrik Georg Trakls	83
II	107
Letzte Lieder. Zur Sprache des Späten in der Lyrik Hermann Hesses.....	109
Die Antirose zwischen Ich und Du. Zum Dialoggedicht bei Yvan und Claire Goll.....	129
Gewichte leichtern. Versuch über W.H. Auden.....	153
Nach-Worte über die melancholisch-lyrische Formlust des Alexander Lernet-Holenia.....	159
Im „sanglosen Sirren der Fledermäuse“. Zur Poetologie in den Gedichten Hans Keilsons	167
„Im Innern der Gedichte“. Bemerkungen zum poetischen Prozess am Beispiel von Nicolas Born	185

„Nie wieder eine Weltanschauung“. Zum poetischen Weltbild Peter Rühmkorfs unter besonderer Berücksichtigung seines Gedichts „Tagelied“	199
„What were those caryatids bearing?“ Ted Hughes’ mythopoetisches Verfahren.....	207
Weltenstücke. Der Lyriker Thomas Bernhard	221
Am Sonnenstein des Octavio Paz. Zum Gedicht als kosmopoetischem Ort und einer Kritik Peter Rühmkorfs	247
Zehn Thesen zur politischen Lyrik	259
III	261
Lyrik als literaturkritischer Gegenstand.....	263
Aus der kritischen Praxis: Gegenwartslyrik in Rezensionen	277
Nachweise.....	315
Personenverzeichnis	319

Prolyricon. Eine Zusprechung

Gedichte brauchen keine Begründung, Diskurse über sie dagegen schon. Gedichte gleichen Sprachereignissen. Sie intervenieren und brechen die Banalitäten des alltäglichen Geredes auf.

Gedichte sind gleichzeitig monologisch und dialogisch. Sie widerstehen dem nachlässigen Umgang mit Sprache. Denn bei ihnen kommt es auf jedes Wort und Zeichen an. Gedichte belegen, dass es das gibt, das Andere in der Sprache.

Um über Gedichte etwas aussagen zu können, müssen ernstzunehmende Kritiker das Äußerste ihres eigenen Sprachvermögens aufbieten; denn einem Gedicht gegenüber gilt es, sich sprachlich nach Kräften zu bewähren. Man müsse lange gelebt haben, um ein Gedicht zu schreiben, lautet ein bekanntes Wort über den poetischen Prozess. Entsprechend ausgeprägter Erfahrung im Umgang mit der Sprache bedarf es, um Lyrik ‚besprechen‘ zu können. Das bedeutet aber auch: Wie sonst nur beim Schreiben über Musik erweist sich beim Verfassen von Lyrik und Reflektieren über sie die eigene sprachliche Unzulänglichkeit.

Aus einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit Lyrik und dem Lyrischen lege ich hier eine Auswahl von Arbeiten vor, die gerade auch die stilistische Bandbreite dieses Bemühens dokumentieren möchte. Wissenschaftliche Abhandlung steht neben Vortrag, Essay neben Nachworten zu Anthologien, Kommentare zum Charakter des Lyrischen finden sich neben Kritiken, das aber in der Hoffnung auf ein Gespräch der diskursiven Formen über die Essenz des Gedichts. Letztere verdanken sich unter anderem einem publizistischen Experiment, dass Dank des Einsatzes von Harald Klauhs im *Spectrum* der Wiener Tageszeitung *Die Presse* über vier Jahre möglich war: auf einer Zeitungsseite konnte ich alle sechs Monate über Lyrikerscheinungen berichten. Das war ungewöhnlich in einer Zeit, die – gerade im Feuilleton – im wesentlichen nur dem Roman wirklichen Wert zubilligt(e). Noch heute werde ich gelegentlich auf diese Reihe angesprochen, und so erschien es sinnvoll, einige dieser Texte hier mit aufzunehmen.

Das Zusammenspiel von poetischer Produktion, literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der lyrischen Tradition und kritisch-feuilletonistischer Vermittlung von Gegenwartlyrik hat mich von meinen vergleichsweise beschaulichen Anfängen an den Ufern des Neckars bis heute im Brodeln Londons begleitet. Als ich in studentischen Zeiten meine erste akademische Abhandlung, eine Untersuchung des Motivs *Zeit als lyrische Form- und Sinnstruktur bei Ingeborg Bachmann und Heinz Piontek* Anfang der achtziger Jahre in der Zeitschrift *Sprachkunst* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften veröffentlichen konnte, hatte ich bereits damit begonnen, Lyrik feuilletonistisch zu besprechen. Die Grundlage hierfür fand sich weniger in universitären Seminaren als in Überlegungen zum Sprachgefühl, zu der Ende der siebziger Jahre die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung aufgerufen hatte. Ich fühle mich angesprochen und der damals entstandene Versuch sollte sich vor allem als eine erste Selbstklärung in Sachen Sprache erweisen und bewähren oder genauer: als Klärung des Selbstverhältnisses zur eigenen Sprache.

Wie aber bildet sich Sprachgefühl, die Grundvoraussetzung gerade lyrischen Sprechens, in einer Sprache, die man zusätzlich zu seiner eigenen erlernt hat? Dass man die eigene Sprache (– freilich: ist sie das jemals?) neu lernt durch das Erarbeiten einer fremden Sprache ist längst Gemeinplatz. Aber lyrische Sensibilität in ihr zu erreichen bleibt das Schwerste. Bei diesen Prozessen erweisen sich Übersetzungen als nur bedingt hilfreich. Denn Übersetzungen können nie mehr sein als Zwischentexte. Selbst die gelungenste – und das gilt besonders für Übertragungen von Lyrik – kann allenfalls ein Platz zwischen den jeweiligen Sprachen behaupten. Wenn etwas hilft dann das Gehör, die Ausbildung sprachmusikalischen Hörens, das eines jedoch nie sein kann: absolut. Wer es versäumt hat sich beizubringen, hörend zu schreibend, kann es zumindest in der Lyrik zu nichts bringen. Und dabei handelt es sich tatsächlich um ein Sich-Beibringen, um einen vorrangig autodidaktischen Prozess. Lernen kann man dies nur bis zu einem bestimmten Punkt – etwa Einsichten in die rhythmischen Strukturen bei Klopstock und Hölderlin oder Droste-Hülshoff. Aber damit werden wir dem Klang der Worte nicht gerecht, den (dis-)harmonischen Strukturen, die sie bilden, dem für die lyrische Komposition so wesentlichen Zusammenspiel von Wörtlichkeit und syntaktisch-metrischen Transformationen.

Zwar werden diese Zusammenhänge in den folgenden Texten nicht durchgängig explizit, aber sie bilden den unverzichtbaren Hintergrund, vor dem es sich lohnt, die ‚Wortspuren ins Offene‘ aufzunehmen. Mein besonderer Dank gilt meinem Verleger, Dr. Andreas Barth, der diese Einschätzung teilte und die Realisierung dieses Buches förderte. Auf bewährt kompetente Weise hat meine Mitarbeiterin Annette Grötler die Einrichtung und technische Umsetzung des Manuskripts bewerkstelligt. Ich möchte ihr dafür nachdrücklich danken.

London, im Frühjahr 2016

Rüdiger Görner

I

Poetik der Zeit

Zifferblatt, Zeiger und Gehäuse lagen einzeln umher – auf einer Sandbank am Meer. Oder: eine Sanduhr in der Gelehrtenstube. Oder: die digitale Variante von Uhren, die nicht mehr nachgehen können. Immer versucht man, sich von der Zeit, dem Verrinnenden schlechthin, ein Bild zu machen, zum Teil mit erheblichem Aufwand. Je mehr die Aufklärung und später die Industrialisierung um sich griff und mit beidem die Rationalisierung des Zeitbegriffs, je aufwendiger wurden die Uhrengehäuse gearbeitet und mit ihnen die Zeit ornamentiert. Werfen wir einen Blick auf folgendes Uhrenkunstwerk, französisches Empire, massives Messing, der Zeit Gewicht verleihend: Neben dem Zifferblatt sitzt, sehr plastisch, Orpheus. Er kehrt der Uhr den Rücken. Eine reizvolle Spannung entsteht so zwischen konkreter Zeit und Mythologie. Mit seinem Instrument, halb Leier, halb Mandoline, soll er offenbar nicht nur wilde Tiere zähmen, sondern auch die Zeit sich gefügig machen. In der ihm zugewiesenen Lage vermag er dies schon deswegen nicht zu leisten, weil er die Zeiger nicht sehen kann. Kunstverliebt, aber zeitblind greift er folgerichtig nicht in die Saiten, sondern ins Leere. Das bedeutet auch, dass gerade die eigentliche Zeit-Kunst, die Musik, am mythologischen Anspruch der Überzeitlichkeit scheitern muss, wenn sie sich der alltäglichen Zeit nicht stellt, so ewigkeitsverliebt ihre Melodien auch schwelgen mögen.

Kunst arbeitet mit Zeitwerten; geradezu messbar sind jene in der Musik. Der Notenwert ist wesentlich ein Zeitmass, nicht dagegen der Farbwert, der optischer Natur ist, wobei die seit der Ästhetik der Aufklärung gestellte Frage, wie es die bildende Kunst mit der Zeit halte, keineswegs als beantwortet betrachtet werden kann. Von Wortwerten dagegen spricht man allenfalls im übertragenen Sinne, obzwar gerade dieser Begriff brauchbar wäre, um die unterschiedliche Zeitwertigkeit von Wörtern zu bezeichnen. Sie reicht von der Silbenzahl, der metrisch-rhythmischen Beschaffenheit bis zum eigentlichen ‚Zeit-Wort‘, dem Verb, der grammatischen Zeit und Zeitadverbien. Je virtuoser der Sprachkünstler mit diesen Wortzeitwerten umzugehen versteht, desto

temporal vielschichtiger, temporal dimensionierter oder einfach ‚zeitgestaltiger‘ tritt sein Wortwerk in Erscheinung.

Der poetische Raum des Textkörpers versammelt Zeitwerte; in ihm staut sich Werden und Vergehen. Durch die Gestalt oder Form des Werkes lassen sich diese meist erkennbar unterschiedlichen Zeitwerte als ein Jetzt fassen. Im Wiederlesen, Wiederhören, Wiederbetrachten erhält sich dieser Jetzt-Charakter des Kunstwerks, steht aber in unvermeidlichem Widerspruch zu der zwischen der ersten und wiederholten Wahrnehmung vergangenen ‚natürlichen‘ oder ‚alltäglichen‘ Zeit.

Hegel verstand die Zeit als „angeschautes Werden“, aber auch als „Abstraktion des Verzehens“ (in der *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 258). „Angeschautes Werden“ bedeutete für Hegel, wie Heidegger gezeigt hat, das „Übergehen vom Sein zum Nichts, beziehungsweise vom Nichts zum Sein.“ Die Zeit ist demnach Modus des Über-Gehens von einem (Seins-)Zustand in den anderen. Dieses Vorüber- oder Übergehen der Zeit ist messbar; es lässt sich unmittelbar nachvollziehen, wie bereits Augustinus bemerkte. Ihm verdanken wir die Unterscheidung zwischen innerer und äusserer Zeit. Überhaupt stellt das elfte Buch seiner *Bekenntnisse*, das wesentlich der Zeitproblematik im Verhältnis zum Göttlich-Ewigen gewidmet ist, eine Art Prolegomena zur Psychologie der Zeit dar. Wie einst der platonische Timaios die Götter um Wissen bat, damit sich etwas Verlässliches über deren Ursprünge sagen lasse, schloss auch Augustinus die Bitte um Wissen über die Zeit in sein Gebet ein. Erste Voraussetzung dafür, so Augustinus, um etwas über die Zeit zu erfahren, sei es, Zeit zu haben. Die Erforschung der Zeit brauche Zeit, wobei er zu dem Schluss kam, auch die Zeit sei von göttlicher Hand ‚geschaffen‘ worden. Als Teil der Schöpfung beansprucht sie Universalität, aber nicht Ewigkeit. Augustinus unterscheidet drei Zeitbereiche: „Gegenwart des Vergangenen, Gegenwart des Gegenwärtigen und Gegenwart des Zukünftigen. Denn diese drei sind in der Seele, und anderswo sehe ich sie nicht.“ Wichtig daran ist die Betonung auf der Vergegenwärtigung von Zeit als einer Notwendigkeit ihrer Erfahrung. Augustinus weiter – und das Folgende ist Kern jeder Erinnerungspoetik bis heute –: „Gegenwart des Vergangenen ist die Erinnerung, Gegenwart des Gegenwärtigen die Anschauung, Gegenwart des Zukünftigen die Erwartung“, man mag hinzufügen ‚die Ahnung‘.

Worauf es hier ankommt ist die wörtliche Bedeutung einer ‚Poetik der Zeit‘, eben im Sinne eines Schaffens der Zeit und mit der Zeit. Sie bietet einen Gestaltungsbereich, der sich jedoch dem Gestaltenden beständig entzieht. Gerade deswegen benötigt er Surrogate, in diesem Fall Vergegenwärtigungsarten. Heidegger schloss *Sein und Zeit* mit drei Fragen; die beiden letzten seien zitiert: „Führt ein Weg von der ursprünglichen *Zeit* zum Sinn des *Seins*? Offenbart sich die Zeit selbst als Horizont des Seins?“ Diese Fragen sind selbst zum Horizont der nach-existentialistischen Zeitphilosophie geworden und damit auch einer Kunst, die sich dem Bewusstmachen von Zeitwerten verschrieben hat und von Marcel Proust und Thomas Mann bis Giorgio de Chirico, John Cage und Samuel Beckett reicht, besonders aber in der Lyrik der (Nach-) Moderne beziehungsreiche Formen entwickeln konnte.

Aber auch ein Blick in eine ganz andere Richtung verlohnt. Der aus Hannover stammende Musiker und Amateur-Astronom, William Herschel, der 1781 mit seiner Schwester Caroline den Planeten Uranus entdeckte, erkannte, dass er durch seine Teleskope in Greenwich, die er im Auftrag König Georgs III entwickelt hatte, nicht nur ins Universum als Raum blickte, sondern in die (scheinbar) unermessliche Tiefe der Zeit. Er schätzte aber das Alter externer Galaxien, die er sah, auf circa zwei Millionen Jahre und verlagerte damit das Augenmerk von der Grösse des Raumes auf jene der Zeit. Von Herschel stammt die Konzeption eines galaktischen Chronometers. Die romantische Sehnsucht nach Entgrenzung gewann somit eine ungeahnte zeitliche Kontur; und es mag wohl kein Zufall sein, dass ausgerechnet ein Komponist sein so ausgeprägten Sinn für zeitliche Verhältnisse hatte.

Es ist ein seltsames Phänomen: Je genauer die Zeit messbar, je teilbarer die Sekunde geworden ist, desto abstrakter wirkt sie. Zwischen der Zehntel, Hundertstel und Millionstel Sekunde löst sich unsere Vorstellungskraft in Nichts auf, wohl wissend, dass diese Zeiteilbereiche im ontologischen Sinne ‚etwas‘ *sind*. Wir aber brauchen Veranschaulichung – gerade des Abstrakten oder Abstrakt-Werdenden. Sie geschieht vor allem im sprachlichen Umgang mit Zeitwerten. Wir sagen: Mit oder gegen die Zeit gehen; auch trüben oder schweren Zeiten entgegen gehen. Wir verleihen der Zeit die verschiedensten Eigenschaften; sprechen von der ‚goldenen‘, der denkwürdigen, der besseren, neuesten, uralten, wilden, wunderbaren Zeit. Wir beziehen uns auf Zeitgenossen und die Zeitung, die das bietet, was sich an Ereignissen

gezeitigt hat; wir betreiben Zeitgeschichte oder begeben uns lesend in die dystopische Zeitmaschine des H.G. Wells. Zwischen verlorener und wiedergefundener Zeit entfaltet Marcel Proust sein erzählerisches Panorama einer ganzen Gesellschaft. Fragt man jedoch nach einer poetologischen Theorie und literarische Praxis vereinigenden Darstellung des Zeitproblems, dann verlohnt es, sich wieder einmal auf den Abschnitt „Strandspazierung“ zu besinnen, der das abschließende siebente Kapitel von Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* eröffnet. Natürlich stellt der Erzähler darin nur einen von unübersehbar vielen literarischen Zugängen zum Zeit-Problem dar, aber dieser Zugang hat den Vorteil, dass er selbst aus verschiedenen Wegen besteht, die in diesem Strandgang in Form peripathetischen Denkens zusammenfinden und er deshalb mit repräsentativerem Anspruch ‚auftreten‘ kann.

Dieser Gang am Meer, der sich in eine Zeitbegehung entwickelt, geschieht auf den Höhen des Davoser Zauberbergs, wo soeben Hans Castorps, des Protagonisten, Hamburger Vetter das Zeitliche gesegnet hatte und in einen Metallsarg gelegt wurde, in Form einer Erinnerung, in der Schneewehen und Dünen ineinander übergehen. Die zeitlichen und räumlichen Ebenen überlagern einander. Vor diesem Hintergrund stellt sich der Erzähler die Frage: „Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?“, um sie sogleich ironisch zu verwerfen: „Wahrhaftig, nein, das wäre ein närrisches Unterfangen! Eine Erzählung, die ginge: ‚Die Zeit verfloß, sie verrann, es strömte die Zeit‘ und so immer fort, – das könnte gesunden Sinnes wohl niemand eine Erzählung nennen. Es wäre, als wollte man hirnerbrannterweise eine Stunde lang ein und denselben Ton oder Akkord aushalten und das – für Musik ausgeben. Denn die Erzählung gleicht der Musik darin, daß sie die Zeit *erfüllt*, sie ‚anständig ausfüllt‘, sie ‚einteilt‘ und macht, daß ‚etwas daran‘ und ‚etwas los damit‘ ist“.

‚Gesunden Sinnes‘ wohl nicht, aber auf dem scheinbar zeitentrückten Zauberberg ist man todkrank oder zumindest angekränkelt; also kann man auch die Zeit hinter vorgehaltener Schreibhand zum Protagonisten des Romans erklären; und das geschieht ja auch von Anbeginn. Schon der „Vorsatz“ nennt den Erzähler einen „raunenden Beschwörer des Imperfekts“, und die Zeit bleibt seit der ersten Begegnung zwischen Hans Castorp und seinem Vetter Joachim Ziemßen Dauerthema, gerade *weil* sie „hier oben“ im Hochgebirgssanatorium Berghof, wo einem drei Wochen wie ein Tag vorkommen, kaum noch fassbar scheint. Über die Zeit

handeln sie alle wie über eine beständig sich entziehende Geliebte, die ihre Gegenwart gerade durch ihre Abwesenheit erzwingt – wie die an-und abwesende Clawdia Chauchat. Ja, das Verhältnis zur Zeit hat in diesem Roman erotische Qualitäten. Erzähler und Protagonist wollen mit der Zeit gleichsam intim werden – sie aber nicht mit ihnen. Liebe als das menschlich Absolute verträgt sich nun einmal nur schwer mit dem Relativen der Zeit.

Dass diese zitierte Stelle wie nebenbei den Minimalismus in der Musik vorwegnimmt („eine Stunde lang ein und denselben Ton oder Akkord aushalten“), kann dabei schon kaum mehr überraschen; scheint es doch, dass uns eine intensive Auseinandersetzung mit der Zeitfrage unweigerlich avantgardistisch werden lässt. Der Erzähler folgert aus diesen Missverhältnissen: „Die Zeit ist das Element der Erzählung [...]“. Man könnte auch sagen: Die Erzählung weiss sich in ihrem Element, wenn es um die Zeit geht.

Im Folgenden durchsetzt der Erzähler seinen Exkurs über die Zeit mit *anschaulichen* Vergleichen der Art: „Ein Musikstück namens ‚Fünf-Minuten-Walzer‘ dauert fünf Minuten, – hierin und in nichts anderem besteht sein Verhältnis zur Zeit. Eine Erzählung aber, deren inhaltliche Zeitspanne fünf Minuten betrüge, könnte ihrerseits, vermöge außerordentlicher Gewissenhaftigkeit in der Erfüllung dieser fünf Minuten, das Tausendfache dauern – und dabei sehr kurzweilig sein, obgleich sie im Verhältnis zu ihrer imaginären Zeit sehr langweilig wäre.“

Erzählte Zeit im Verhältnis zur Erzählzeit, psychologische Zeit und die Wahrnehmung der Zeit als Element des Lebens, die Prosa dieses Abschnitts durchwirken phänomenologische wie ästhetische, physikalische wie gefühlsbetonte Einsichten in das Wesen der Zeit, die ja gerade im „Zeitalter der Nervosität“ (Joachim Radkau) erhöhte Aufmerksamkeit beanspruchten. Gerade weil der *Zauberberg* auch und besonders „von der Zeit erzählt“, kann man gar nicht umhin, ihn einen Zeitroman auch in dem Sinne zu nennen, dass in ihm das erhöhte Interesse der Epoche vor dem Ersten Weltkrieg am Phänomen Zeit (von Bergson bis Husserl und Einstein) zur Geltung kommt.

Die Literarisierung der Zeiterfahrung geschieht in diesem Abschnitt, wie gesehen, durch spezifische Veranschaulichungen und poetische Vergleiche, wobei die psychologische Seite dieses Problems sich nicht nur auf das subjektive Empfinden von Zeitdauer beschränkt, sondern auch

Bezug nimmt auf das Verhältnis zur Zeit als Gewissensfrage. Der Erzähler vermerkt Castorps Dilemma, einerseits sich ganz wohl zu fühlen bei dem Gedanken, die Zeit vergessen zu können, andererseits beständig im Geist der ‚protestantischen Ethik‘ daran erinnert zu werden, dass es „offenbar die schlimmste Gewissenlosigkeit“ sei, „der Zeit nicht zu achten“.

Die Poetisierung der Zeiterfahrung erfolgt (nicht nur an dieser Stelle) im Roman durch Castorps Schnee-Erlebnis. Dadurch dass es beinahe das ganze Jahr hindurch auf dem Zauberberg schneien kann, vermengen sich ihm die Jahreszeiten. Der Schnee, also ein Naturphänomen, bringt „das Jahr um seine Gliederung“. Castorp „schwindelt“ angesichts der „großen Konfusion“ der „Gefühlsbegriffe und Bewußtseinslagen“ des „Noch‘ und des ‚Schon wieder“, das bedeutet, ihm schwindelt, meint aber auch, dass er sich über die reale Zeit hinweg lügt.

Wie eine Vorwegnahme von *Sein und Zeit* liest sich stellenweise der Kommentar des Erzählers, etwa wenn er der Zeit dann „sachliche Wirklichkeit“ zuschreibt, wenn sie „zeitigt“, also handelt, oder wenn er dem „wahren Sein der Dinge“ ein „stehendes Jetzt“ zuschreibt, was im Text freilich eher als ein profanes Echo des mystischen „Nû“ erscheint.

Ein weiteres poetisches Moment bedeutet Castorps Blick auf ein Zeit-Ding, nämlich seine wertvolle Taschenuhr und den „geschäftig pickenden Gang“ des „dünnen Sekundenzeigers“. Man kann gar nicht anders als seine Beobachtung vollständig zu zitieren: „Das Weiserchen trippelte seines Weges, ohne der Ziffern zu achten, die es erreichte, berührte, überschritt, zurückließ, weit zurückließ, wieder anging und wieder erreichte. Es war fühllos gegen Ziele, Abschnitte, Markierungen. Es hätte auf 60 einen Augenblick anhalten oder wenigstens sofort ein winziges Zeichen geben sollen, daß hier etwas vollendet sei. Doch an der Art, wie es sie rasch, nicht anders als jedes andere unbezifferte Strichelchen, überschritt, erkannte man, daß ihm die ganze Bezifferung und Gliederung seines Weges nur unterlegt war, und daß es eben nur ging, ging ... So barg denn Hans Castorp sein Glashüttenerzeugnis wieder in der Westentasche und überließ die Zeit sich selbst.“

Bedeutsam an diesem Abschnitt ist, dass die mechanische Zeitanzeige nichts von dem weiss, was der Kunst so wichtig ist, vom Vollenden. Künstlich ist sie, indifferent, genau, übergenua wohl und gerade deswegen (für Castorp) wert, sie zu ignorieren. Zweideutig ist damit auch dieses ‚Gehen‘ der Uhr, des Zeigers und des Versuches, sich durch den

Strandspaziergang ein Verhältnis zur Zeit gleichsam zu erlaufen. „Wir gehen, gehen, – wie lange schon? Wie weit? Das steht dahin. Nichts ändert sich bei unserem Schritt, dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; in ungemessener Monotonie des Raumes ertrinkt die Zeit, Bewegung von Punkt zu Punkt ist keine Bewegung mehr, wenn Einerleiheit regiert, und wo Bewegung nicht mehr Bewegung ist, ist keine Zeit.“

Man kann den *Zauberberg* auch als eine große siebenteilige Variation auf das Wort des Gurnemanz in Wagners *Parsifal* deuten: „Zum Raum wird hier die Zeit.“ Die Verräumlichung und Verkörperlichung der Zeit wurde in der literarischen und bildkünstlerischen Moderne zu einem Hauptanliegen. Dass dieser Satz jedoch in einem *Musikdrama* fiel, erhöht(e) seine Pikanterie. Denn Verräumlichung der Zeitwerte scheint das Bühnenbild, die Bühnengestalt, der theatralische Körper zu leisten. Aber dieser Vorgang ist Gegenstand der Zeitkunst Musik; er wird besungen, vielleicht soll er auch ersungen werden. In jedem Fall sieht er sich in Musik *gesetzt*, damit aber einem Medium überantwortet, das für Entkörperlichung steht und Auflösung des Raumes.

Das Bayreuther Theater versenkt bekanntlich das Orchester, macht die Musik unsichtbar, weist ihr einen tiefen, quasi unterirdischen Raum zu und inszeniert damit die perfekte optisch-akustische Täuschung: sie entzeitlicht scheinbar den Bühnenraum, in dem gleichzeitig die Verräumlichung der Zeit verkündet wird. *Diese* Einübung ins Paradoxe macht auch aus dem *Parsifal* ein Stück der Moderne.

Zu den häufig bemerkbaren Versäumnissen einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturforschung gehört es, zwischen der Untersuchung räumlich-körperlicher Verhältnisse in Texten und ihrer Behandlung der Zeit zu unterscheiden. Was sich dagegen aus dem *Parsifal* wie aus dem *Zauberberg* und anderen Beispielen der Moderne lernen lässt, ist gerade die Verschränkung beider Bereiche, die Zeitkörperlichkeit in der Kunst. In der kubistisch aufgebrochenen Körperlichkeit ist ebenso Zeit enthalten wie in Luigi Nonos Kompositionen und sei es in ‚Gestalt‘ des werkspezifischen ‚Drehmoments‘, durch den das Werk oder Fragment sein spezifisches Interesse gewinnt, sein Schillern und seine Anschaulichkeit.

Ein besonders ausgeprägtes Gespür für diese ‚Verschränkung‘ des Räumlichen mit dem Zeitlichen zeigte der frühe Rilke in der Thematik und Architektur seiner poetischen Komposition *Das Stunden-Buch* (1899-

1903), die ihn gleichsam über die (von ihm sehr bewusst reflektierte) Jahrhundertschwelle trug. Schon die ersten Verse stellen dies unter Beweis: „Da neigt sich die Stunde und rührt mich an/mit klarem, metallendem Schlag:/mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann –/und ich fasse den plastischen Tag.“ Dieses Ich vermag den Tag in seiner Gestaltbarkeit und damit nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich verortbaren Körperlichkeit zu erfassen. Der Stundenschlag verfügt noch über Eindeutigkeit und verleitet nicht wie später Castorp zur Indifferenz gegenüber der Zeit, gerade weil die Plastizität des Tageskörpers existent ist oder – betont subjektiv – als existent erfahren wird.

Doch schon wenige Gedichte später heisst es: Aus den „[Dunkelstunden] kommt mir Wissen, daß ich Raum/zu einem zweiten zeitlos breiten Leben habe.“ Prophetisch, absichtsvoll – so tritt dieses Ich der Zeit und ihrem Raum gegenüber, weist aber dem eigenen Leben einen entzeitlichten Doppelgänger zu. Das geschieht in der Stunde des (lyrischen) Gebets, wobei die gewählte Form, das mittelalterliche Stunden-Buch, selbst Ausdruck von kultureller Erinnerung ist. Die gewesene Zeit sieht sich durch diese Form aufgerufen, aber enthistorisiert. Dieses *Stunden-Buch* erinnert jenes des Duc de Berry, aber lässt es auch sogleich wieder vergessen, weil es bereits jenes Programm in sich birgt, das Rilke fortan verfolgen sollte: sich seine eigene Zeit zu erdichten, im Eigenen einen neuen Zeitraum zu erkunden und sich darin als beständig Unsesshafter einzurichten.

Aussagen über die Zeit, genauer: über das subjektive Zeitempfinden – und nur darum kann es im Falle einer Poetik der Zeit gehen –, entsprechen Einübungen in Paradoxa, und das seit Augustinus' Eingeständnis: „Was also ist die Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich's, will ich's aber einem Fragenden erklären, weiß ich's nicht.“ Poetisch kann das bedeuten, dass neben einem Gedicht, das die Verabschiedung der Zeit erwägt, ein anderes steht, das ein positiveres Verhältnis zur Zeit zumindest andeutet; so etwa bei Hermann Kasack, auf dessen Gedicht „Die letzte Strophe“ („Die Flut rauscht vorüber. Noch trägt der Kahn./Der Morgen des Abends ist aufgetan./Woher die Zeit? Wohin die Fahrt?/Zum Abschied von der gegenwart.“) ein „Zeitengruß“ folgt, der mit der Möglichkeit schließt: „Doch wenn wir uns zurückdrehn, und zugleich/Der Mond die rasche Mitternacht uns anzeigt,/Dann werden wir nach alter Zauberweise/Auch über unsern eignen Schatten

springen/Und einmal, der Vergangenheit entrückt,/Die Gegenwart als neue Zukunft retten.“

Keine lyrische Zeitformel hat freilich die Möglichkeiten einer Zeit-Poetik griffiger auf den Begriff gebracht als Ingeborg Bachmanns Rede von der „auf Widerruf gestundeten Zeit“, die „am Horizont“ (wieder) sichtbar wird. Und warum? Weil „härtere Tage“ kommen, gehärtet von der nicht länger stundbaren Zeit. Die Vorstellung, dass die Zeit und nur die Zeit sich selbst aussetzen, aufschieben kann, zeugt von ihrer Hermetik als einem in sich kontingenten Phänomen. Der Mensch kann nach dieser Vorstellung die Zeit nicht wirklich beeinflussen; er beobachtet sie, schaut sie an, aber im Wissen vermittelt des Alterungsprozesses ihr Gegenstand oder Opfer zu sein.

Wer die Uhren verstellt, betrügt sich selbst. Paul Celan deutet ein Denkspiel an: „Der Zeit wird Schach geboten – aber wie reagiert die Zeit darauf?“ und ergänzt: „wichtige Frage“. In der Tat. Denn die Zeit spielt nicht. Wie spielt man mit etwas, welches das Spielen verweigert? Man behilft sich mit Vergleichen, grammatischen Zeitebenen, adverbialen Bestimmungen und Präpositionen der Zeit, will sagen: man maskiert die Zeit mit Metaphern.

Eine ‚Poetik der Zeit‘ *arbeitet* mit Zeitpartikeln, wobei sie ihrerseits um die Zeitlichkeit dieses Arbeitens weiss. Ihr Material ist zugleich ihre *conditio sine qua non*. Sie verschränkt Gleichzeitigkeiten mit Nach- und Vorzeitigkeit, entdeckt das Langsame ‚von zeit zu Zeit‘ neu, aber auch, wenn es darauf ankommt, die „bellezza della velocità“ (Marinetti), das Schöne an der Geschwindigkeit, deren infernalische Seite Goethe bekanntlich das „Veloziferische“ genannt hat. Eine solche Poetik leistet aber noch mehr; sie nimmt Zeit-Stimmungen auf, das Atmosphärische, das in einer bestimmten Zeit liegt, aber auch Empfindungen, die sich mit spezifischen Zeitwerten einstellen (etwa das Melancholische mit dem Phänomen des Vergehens in der Zeit). Im Zeittypischen bietet sich einer solchen Poetik ein besonderer Stoff; er kann daraus bestehen, dass es Zeiten gibt, in denen die verschiedensten Lebensbereiche auf den Widerstand gegen die Zeit setzen, was Stoff für Grotesken bietet – Kosmetik gegen Altern, also das Tilgen von Zeitspuren am Körper. (Beispielhaft sieht sich dieses Phänomen bereits in jener Szene in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* vorgeführt, in der Aschenbach als ein bereits von der Todeskrankheit Gezeichneter sich beim Barbier

‚verjüngen‘ läßt mit dem Ergebnis, dass er nun wie ein geckenhafter Clown seine eigene Tragikomik illustriert und aufführt.)

Es mag zu einer ‚Poetik der Zeit‘ gehören, dass sie reflektiert, wie illusionär letztlich auch noch die gelungensten künstlerischen Bemühungen sind, mit diesem ‚Stoff‘ umzugehen. Kein Zeit-Wort kann die Zeit bannen. Eher ist es dieses Illusionäre selbst, das zum Gegenstand künstlerischer Arbeit werden kann. Nüchternheit in den (ästhetischen) Zeitdiskurs bringen Überlegungen wie jene des (sehr zu unrecht Vergessenen) Schriftstellers, Fritz Usinger, der im Jahre 1966 – die Raumfahrt war in aller Munde – folgende Überlegung notierte: „Wir haben gelernt, den Raum zu beherrschen, ihn zu durchdringen, in ihm schwebend zu verharren, aus ihm zurückzukehren. Die Zeit widersetzt sich all diesen Operationen. Wir können weder in sie eindringen, noch in ihr schwebend verharren, noch aus ihr zurückkehren. Die Zeit hat, sobald sie in der Welt erscheint, etwas Bewegungsmäßiges, und zwar nur in einer Richtung. Sobald sie da ist, beginnt sie zu gleiten, über uns hin, an uns vorbei, durch uns hindurch. Die Zeit beherrscht uns, nicht wir sie. Alles, was wir tun können, ist, sie zu akzentuieren, sie zu rhythmisieren. Das gliedert ihren Ablauf, kann ihn aber weder aufhalten, noch beschleunigen. Unser Verhältnis zur Zeit ist ohne tieferes Vertrauen, wohl intensiv, aber von der Furcht beherrscht. Wir lieben die Zeit nicht.“

Solches erwägend findet man sich unversehens in der Stiftsbibliothek von St. Gallen vor dem Traktat *De temporum ratione* des heiligen Beda Venerabilis, dem wir unsere kalendarische Zeitrechnung bis heute verdanken, die er um 700 n. Chr. entwickelt hatte; sie wurde aber erst durch die Gregorianische Kalenderreform 1582 umgesetzt. Es galt, den Zeitpunkt des Osterfestes einheitlich zu bestimmen, die Zeit der Kreuzigung und Auferstehung. Und man begreift: vor der Poetik der Zeit stand ihre Theologie. Und so fügt es sich sinnig, dass neben Bedas Zeit-Schrift Notkers gut drei Jahrhunderte später entstandenes Traktat zur Musik liegt, der älteste musiktheoretische Text in Althochdeutsch. Ein poetischer Moment oder geradezu lyrischer *kairos* ergäbe sich, wenn im Blick des Betrachters die bedeutungsschwangeren Ausstrahlungen beider Bücher sich überlagerten, Beziehungsfäden sich zwischen ihnen bildeten, ein Sinnmyzel, dem Unerhörtes an Aussagen über die Zeit entwüchse ... Aber eine gedämpfte schweizer Stimme wies mich mit sanfter Präzision darauf hin, dass die Besuchszeit nun abgelaufen sei. Es erwies sich, dass meine Uhr stehen geblieben war.

Dichten aus dem Geist der Historie. Das Europäische in Schillers Lyrik

Zu einer Zeit, als für einen Schwaben bereits die Kurpfalz und erst recht Thüringen zumindest staatsrechtlich Ausland bedeuteten, musste einem ‚Europa‘ wie ein exotisch-globales Phänomen vorkommen. Aus dieser provinziellen Binnenperspektive war kaum ein prinzipieller Unterschied auszumachen zwischen Kurhessen und Helvetien, einem deutschen Kurfürstentum und dem Königreich Neapel. Allein Frankreich und Britannien, zunehmend das Zarenreich und die sich gegenseitig zu lähmen versuchenden Mächte Preussen und Österreich standen für machtpolitische Größen eigener Art. Publizistischen Initiativen wie etwa Friedrich Justin Bertuchs Journal *London und Paris* verdankte sich jedoch gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Umstand, „dass die aufgeklärten, gebildeten Bürger [...] über so etwas wie ein ‚Europabewusstsein‘ verfügten und von einem grundsätzlichen Zusammenhang der europäischen Ereignisse ausgingen.“ Man kann zudem davon ausgehen, dass dieses Bewusstsein Teil eines Bürgerhumanismus wurde, der nicht nur zu Friedrich Schillers Ideenhorizont gehörte, sondern den er maßgeblich mit formte.

Schiller, genau in der Mitte des Siebenjährigen Krieges geboren, der sich zu dieser Zeit in einen ersten weltumspannenden Krieg ausgeweitet hatte, sollte später gerade auch im Sinne einer Fundierung bürgerhumanistischer Konzeptionen als Historiker die Zeitläufte ins Gewesene verfolgen, zudem eingedenk seiner früh erworbenen medizinischen und philosophisch-anthropologischen Erkenntnisse. Aus der anfänglichen Marbacher oder Ludwigsburger Sicht dürften jedoch zunächst auch für ihn Gotha und Göteborg, Passau und Paris, Leipzig und London ähnlich weit voneinander entfernt gewesen sein. Am nächsten lagen ihm schon bald das antike Rom und Griechenland. Mit deren Göttern war der poetische Verkehr leichter als mit Herzögen. Und für den Sohn eines Apfelexperten schien es selbstverständlich im Garten des Paris zu spielen und die gefährlich Schönen, Hera, Athene und Aphrodite, sich dazu vorzustellen, Paris, der von seinen Eltern ausgesetzte Bruder

Hektors und Kassandras, der unwissentlich den Trojanischen Krieg auslösen wird. Dieser mythische Krieg faszinierte Schiller in Vergils Darstellung; und über Aphrodite wusste er sich auch der Európe nahe, der von Zeus in Stiergestalt ent- und verführten Schönen; Aphrodite nun sollte nicht nur den auf dem Schlachtfeld bedrohten Paris retten, sondern auch nach Európe einen unbekanntem dunklen Kontinent benennen. In einem nachgelassenen Xenion ruft Schiller den mythischen Tityos auf, einen Vergewaltiger, den er über Europa, „das ihm huldigte“, ausgebreitet sah. Verstand Schiller ‚Europa‘ als ein Gebilde, das sich willentlich schänden ließ? Und ist in seiner Lyrik überhaupt ein Europa-Bild oder Europa als ein ‚Begriffsbild‘ erkennbar, das seiner Tendenz zur Allegorisierung – insbesondere der griechischen Götterwelt – entspreche? ‚Europa‘ verstünde sich so als Ort, wo sich kulturelles Bewusstsein mythologisch bildet und überliefert. Hierfür steht exemplarisch Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands*, aber auch die Auseinandersetzung über diese Dichtung, die Christian Gottfried Körner zu seiner ersten ästhetischen Schrift, die im 6. Heft der *Thalia* (1789) als Verteidigung des Gedichtes seines Freundes erschien: *Über die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffes*. Darin vertritt Körner emphatisch die Zweckfreiheit der Kunst, was einschließt, dass sie auch ein Motiv wie ‚Europa‘ nicht vertritt, sondern nur motivisch-allegorisch mit ihm arbeitet.

Gehen wir jedoch von der mythischen in die historisch wirkliche Zeit über, zur Eröffnung der Mailänder Scala am 3. August 1778; sie wurde zwei Monate nach Voltaires Tod mit Antonio Salieris Opera seria *L'Europa riconosciuta* (*Die wiedererkannte Europa*) gefeiert. Europa habe sich im Siebenjährigen Krieg zerfleischt und vergessen. Es gelte, dass der Kontinent sich selbst wiederfinde. So die Botschaft der Salieri-Oper. Zu dieser Zeit nun beginnen auch fernab in Ludwigsburg Friedrich Schillers lyrische Versuche. Sie gelten unter anderem der Reichsgräfin Franziska von Hohenheim, zu jener Zeit noch offizielle Mätresse des Herzogs Carl Eugen von Württemberg: „Elisische Gefühle drängen/Des Herzens Saiten zu Gesängen/Ein theurer Nahme wekte sie.“¹ (1, 12) In unmittelbarer Nachbarschaft zu diesem Huldigungsgedicht auf die

¹ *Schillers Werke*. Nationalausgabe, begründet v. Julius Petersen u. Friedrich Beißner, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Norbert Oellers u. Siegfried Seidel, Weimar (seit) 1943. (Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich alle Nachweise auf diese Ausgabe: Band- und Seitenzahl im Text.)

reichsgräfliche Buhlschaft seines Herzogs steht das furios-erotische fünfundsechzigstrophige Gedicht *Der Venuswagen*. (Später inspirierte Wolfgang Gurlitt dieses Gedicht übrigens dazu, unter diesem Titel eine dezidiert europäische Buchreihe mit erotischen Originalgrafiken zu gründen, die aber nur zwischen 1919 und 1920 Bestand haben sollte. Die Reihe begann mit einer von Lovis Corinth ausgestatteten Einzelausgabe von Schillers Gedicht.) Zwar tritt in diesem Gedicht Europa nicht wirklich in Erscheinung, aber das Wort ‚Europa‘ fällt in Schillers lyrischem Werk hier zum ersten und für lange Zeit einzigen Mal. Es geht um die Frage, wer der „weise Venusrichter“ sei, eine poetische Rätselfrage, die – so das Gedicht – nur ein Dichter beantworten könne, auch aufgrund seiner Rolle als Lenker des Venuswagens. Die Frage ist, wo er wohne:

Wo noch kein Europerseegel braußte,
Kein Kolumb noch steuerte, noch kein
Kortez siegte, kein Pizarro haußte,
Wohnt auf einem Eiland – Er allein. (1, 22)

Diese Insel nun schwimme im „Atlantischen Meere“, eine Art Atlantis, an dessen Stränden tödlich scheitert, wer dort landen will. Europa, das ist der Ausgangspunkt für Welteroberungen, bei denen deutsche Namen nicht vorkommen, nur eingedeutschte.

Für Schiller, dessen *Ode an die Freude* in Beethovens choraler Form zur inoffiziellen Hymne der Europäischen Union geworden ist, war ‚Europa‘ kein zwingender Begriff, kein im eigentlichen Sinne lyrischer Stoff. Bezeichnenderweise kehrt er wieder in Schillers spätem Entwurf [*Deutsche Größe* – eigentlich: „Deutsche Würde“], und zwar in der Wendung, der Deutsche befinde sich „in der Mitte von Europens Völker[n]“. (21, 433) Eher verstand er ihn als einen kulturellen Raum, eine Latenzsphäre, wenn man so will, die ihm aber lyrisch nicht eigens beispielbar erschien.

Schiller sah jedoch im kulturellen Pluralismus der deutschen Staaten ein Gegengewicht zur französischen Hegemonie und britischen Kulturanmaßung: „Keine Hauptstadt und kein Hof übte/eine Tyrannei über den deutschen Geschmack. Paris. London./Soviele Länder und Ströme und Sitten, soviele/eigene Triebe und Arten.“ (21, 432) Schiller wirft in diesem Fragment den Briten, die „fest auf [ihrem] Wellenthron“ stehen, nichts weniger als Kulturgüterraub vor („Gierig nach dem

kostbarn greifen/Und auf seiner Insel häufen/Was ein Schiff nur laden kann“. (21, 434) und Frankreich politische Selbstüberhebung. (Im Gedicht „Die Antiken zu Paris“ freilich bezieht er die Franzosen unter Napoleon in den Vorwurf des Raubens von Kulturgütern ausdrücklich ein. (21, 408) Das Deutsche dagegen hält er für eine „sittliche Größe“, die der Kultur innewohne und von „politischen Schicksalen unabhängig“ sei. Es wachse „mitten unter/den gothischen Ruinen einer alten barbarischen Verfassung“. (21, 431) Während des Deutschen politisches Reich wanke, habe sich „das Geistige immer fester und vollkommener/gebildet.“ (ebd.) Daher kann er behaupten: „Das ist nicht des Deutschen Größe/Obzuziegen mit dem Schwert./In das Geisterreich zu dringen/Vorurtheile zu besiegen [...]“, das sei seines „Eifers werth“. (21, 435) Dieses von der Forschung längst genau ausgelotete Fragment kommt jedoch ohne kulturimperialistische Geste nicht aus: „Unsere Sprache wird die Welt/beherrschen.“ (21, 432) Man kann dies euphemistisch „nationalen Universalismus“ nennen oder Weimarer Hybris. Die Grundlage für diesen fraglos anmaßenden Anspruch benannte Schiller mit folgender Formel: Man kenne das „jugendlich/griechische und das modern ideelle“ (ebd.) und verstehe sich auf deren Ausdruck. Dabei war seine Vorstellung von der deutschen Kulturmission in der Mitte Europas eher auf Bewahrung angelegt, wie aus der folgenden Stelle des Fragments hervorgeht: Der Deutsche sei „vom Weltgeist“ dazu auserkoren, „zu bewahren was die Zeit“ bringe: „Daher hat er bisher Fremdes sich angeeignet und es in sich bewahrt.“ In ihm seien die „Schätze von Jahrhunderten unverloren“. (21, 433)

Der Entstehungskontext dieses vielschichtigen Fragments ist auch deswegen von Interesse für unseren thematischen Ansatz, weil es aus einer europäischen Krisenkonstellation hervorgegangen ist, die Beendigung des zweiten Koalitionskrieges zwischen Frankreich und Österreich durch den Friedensschluss von Lunéville vom 9. Februar 1801. Göschen und Cotta hatten Schiller gebeten, auf dieses Ereignis poetisch zu reagieren. Die in dieser Zeit besonders verbreitete geschichtsphilosophische Frage nach der Möglichkeit eines ‚ewigen Friedens‘ dürfte Schiller zudem gereizt haben. Doch sublimiert sich dieser ‚Reiz‘ in den Schichtungen des poetischen Materials, das er zu diesem Thema aufhäuft. Göschen antwortet er auf dessen Anfrage jedoch abwinkend: „Gerne, lieber Freund, wollte ich Ihren Wunsch erfüllen, wenn ich nicht eine ähnliche Proposition von Cotta schon dreimal abgeschlagen hätte.

Auch fürchte ich, werden wir Deutsche eine so schändliche Rolle in diesem Frieden spielen, daß sich die Ode unter den Händen des Poeten in eine Satyre auf das deutsche Reich verwandeln müßte.“ Bekanntlich sollte sein Landsmann, Friedrich Hölderlin, unaufgefordert und in aller Stille diesem Ereignis eine seiner bedeutendsten Hymnen widmen (*Friedensfeier*), die den ersehnten Frieden mit einer neuen Sprache begrüßte, die Hölderlin selbst als „zu wenig konventionell“ für ein allgemeines Verstehen bezeichnete. Hölderlin kam es auf die Sprache an, an deren Entwicklung er – gleichsam in Entsprechung zum geschichtlichen Prozess – arbeiten wollte, auf dass sie als Verständigungsmittel zur Verfügung stehe, wenn „Stille“ kehre, also Frieden einkehre. Das Deutsche, gar die vermeintliche „deutsche Größe“ blieb in Hölderlins Hymne unerwähnt. Es war einzig präsent durch die Dichtung selbst und ihre ästhetische „Größe“.

Schiller dagegen sorgte, ja bekümmerte die konkrete politische Situation, in der sich auch nach dem Frieden von Lunéville die deutschen Länder befanden, er nahm sie augenscheinlich als paralysiert wahr. Während Hölderlin vom „Zeitbild“ spricht, „das der große Geist entfaltet“ und das als ein „Zeichen“ wahrgenommen werden könne, ja als eine „Bündnis“-Formel „zwischen ihm und andern Mächten“, ahnt Schiller bereits das Zerbrechen dieser neuen Friedensordnung aufgrund der Antinomie zwischen England und Frankreich. Hölderlin stand zum damaligen Zeitpunkt der Vorstellung vom ordnenden Hegel'schen „Weltgeist“ näher als Schiller, dessen idealistische Gedankenlyrik am Vorhaben, sich an diesem geschichtlichen Ereignis zu erproben, scheiterte, wenn nicht ganz in die Brüche ging. Was Schiller zwischen 1795 und 1799 sich lyrisch erarbeitet hatte, programmatisch vorgebildet zu Beginn dieser Schaffensphase in seinem Gedicht *Das Ideal und das Leben*, hat man schlüssig umschrieben mit dem Bild von zwei Waagschalen, auf denen sich „der tragische Widerstand gegen das Schicksal, Angst und Schwere des irdischen Daseins“ und „die göttliche Spielfreiheit der Gestalt, die heitere Region der reinen Formen“ in einem dynamischen Gleichgewicht halten; diese Waage konnte die Gewichtungen der politisch wirklichen Welt poetisch nicht länger austarieren. Erst in den späten Geschichtsdramen konnte er diese Antinomien wieder auffangen, sie symbolisch-allegorisch gestalten und ihnen sinnfällige Struktur verleihen – namentlich in *Maria Stuart* und der *Jungfrau von Orléans*. Im Vorgriff auf die unsere Ausführungen

abschließende Überlegung sei hier bereits die These gewagt, dass Schiller an sein lyrisches Schaffen aus dem Geist der europäischen Historie in den Chören der *Braut von Messina* noch einmal anzuknüpfen versucht hatte.

Von Schillers Kritik am politischen Gebaren Frankreichs und Britanniens zur Zeit des zweiten Koalitionskrieges bleiben jedoch ihre Geistesheroen, Rousseau und Newton, ausgenommen. Seltsam wie ihm an unvermuteter Stelle das Andere, Nicht-Deutsche in den Sinn kommt, so am Anfang seines Gedichts aus dem *Musenalmach* für das Jahr 1796 *Pegasus in der Dienstbarkeit*: „Auf einen Pferdemarkt – vielleicht zu Haymarket,/Wo andre Dinge noch in Waare sich verwandeln,/Bracht’ einst ein hungriger Poet/Der Musen Roß, es zu verhandeln.“ (1, 230) Auch das gehört in das Register impliziter England-Kritik. Dergleichen kann eben nur auf dem Haymarket zu London geschehen, dass der Dichter das Musenpferd veräußert. Das Ovid’sche „Verwandeln“ bedeutet hier Verhökern. Dieses Betonen des Deutschen als einer sittlichen Qualität schien Schiller stets auch als ein Mittel der Selbstvergewisserung gedient zu haben, womöglich verursacht durch eine Grundangst – wie Odysseus an Ithakas Küste zu erwachen „und jammernd das Vaterland“ nicht zu erkennen, wie Schiller in seinem Gedicht über den Irrfahrer schreibt. (1, 227)

Wiederholt weiß Schiller die deutsche Kultur auf der „Spur des Griechen und des Britten“, so in einem Gedicht, das er Goethe aus Anlass seiner Inszenierung von Voltaires *Mahomet* zugebracht hatte. (21, 404) Keine Illusionen dagegen machte sich Schiller über den Zustand Europas an der Jahrhundertwende 1800. Sein Gedicht *Am Antritt des neuen Jahrhunderts* sieht abermals Europa aufgeteilt in die beiden kriegerischen Einflussphären Britannien und Frankreich: „Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden,/Und das neue öffnet [sic!] sich dem Mord.“ (21, 362) Schiller sieht einen Kataklysmus am Werk:

Und das Band der Länder ist gehoben,
Und die alten Formen stürzen ein;
Nicht das Weltmeer hemmt des Krieges Toben,
Nicht der Nilgott und der alte Rhein.

Zwo gewalt’ge Nationen ringen
Um der Welt alleinigen Besitz,
Aller Länder Freiheit zu verschlingen
Schwingen sie den Dreizack und den Blitz. (21, 362)

Schiller hatte auf diese unsicheren Verhältnisse in Europa seiner Zeit unter anderem mit einer freien Übersetzung aus dem Zweiten Buch der *Aeneas* geantwortet, das von der Zerstörung Trojas handelt. Man könnte daher auch von einer freien allegorischen Übertragung reden. Auch Schiller hatte im Akt des Übersetzens offenbar einen Beitrag zur „transculturación“ gesehen, um einen heute gängigen Begriff von Fernando Ortiz zu gebrauchen, ein Zusammenspiel von verschiedenen Sprachen, ohne dass ihre Kulturen konvergierten.

Schillers schon früh untersuchtes Interesse an Vergil begründet sich auch aus seiner Neigung, eine Art Querschnitt europäischer Literatur in poetisch bearbeiteter Form vorzustellen. Das begleitet auch sein Bühnenschaffen bis zu seinen späten Bearbeitungen von *Macbeth*, *Der Parasit* und *Phädra*. Auf europäische Kultur bezogen flankierte Schiller diese Ambition mit Dichtungen wie *Pompeji* und *Herkulaneum*, dem parodistisch gemeinten Gedicht *Shakespeares Schatten* und *Der Spaziergang*.

Poetische Einsichten über Geschichte und Kultur vollzogen sich in Schillers Gedichten schon früh, seine eigene These in *Die Künstler* vorwegnehmend und danach vielfach neu einlösend: „Nur durch das Morgenthor des Schönen/drangst du in der Erkenntniß Land.“ (1, 202) Das Europäische zeigt sich ihm als ein kultureller Geschichtsraum, den er jedoch keineswegs idealisiert, sondern in seiner von Kriegen bedrohten und zerstörten Realität erfasst. Ihre mythologische Vorgabe heißt Troja und seine Zerstörung ist somit das, was allem – selbst kulturell hoch entwickelten Gesellschaften – drohe. Darüber aber wölbt sich die Hoffnung, die „Sinne Homers“ mögen auch uns „lächeln“. (1, 266) Und eben deswegen setzte er sich mit dessen Welt – meist von Vergil vermittelt – auseinander.

Sogar als Schiller in seiner kulturphilosophisch deutbaren *Elegie* von 1795/96, die für den jungen Hölderlin zum poetischen Modell wurde, Afrika und Arabien aufruft, versagt er sich den Begriff ‚Europa‘ und reduziert ihn wiederum auf das antike Griechenland, auch wenn er es im Heute durchwandert. Fand sich doch schon bei Hoffmannswaldau die Pointe: „Und was wir von Athen und von Corinth gelesen/Hieß London und Paris geringe Flecken seyn.“ Die *Elegie* setzt umfassend fort, was die *Distichen Die Antike. An einen Wanderer aus Norden* angedeutet hatten: Gelingt es nicht den „nordischen Fluch“ abzuschütteln, dann umstrahlt

uns „Ioniens Sonne umsonst“. (1, 257) Dieser „Norden“ lebt politisch von einem Gebilde, das Schiller als Restbestand des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und seiner von Samuel von Pufendorf untersuchten Verfassung wahrnahm. Auch wenn er in seinem ironischen Gedicht *Die Thaten der Philosophen* einmal mehr mokant auf Pufendorf und den Kant-Kritiker Johann Georg Heinrich Feder Bezug nimmt („So lehren vom Katheder/Herr Puffendorf und Feder“, 1, 269), den politischen Inhalt ihrer Lehre zweifelte er nicht an: die Staaten (Deutschlands und Europas) sollten ein „dauernd Band“ knüpfen. Ein mögliches „Band“ konnte für ihn auch ein gemeinsames Projekt sein, etwa der Wiederaufbau Pompejis und Herkulaneums, wie das bereits erwähnte Gedicht gleichen Titels nahelegt. Die Kunde von den Ausgrabungen dieser Stätten römischer Kultur, die von der Vesuv-Lava zerstört und gleichzeitig konserviert worden waren, wurde zu einem europäischen Kulturereignis, von dem auch Schiller durch Johann Jakob Volkmann und Johann Joachim von Winckelmann Kunde hatte. Schillers Elegie gilt inzwischen als das erste archäologische Gedicht deutscher Sprache, da es von „Referenzen auf archäologische Realien lebt“. Nur sollte man dieses Gedicht nicht auf die Verarbeitung des „musealen Verhältnisses der Moderne zur Vergangenheit“ reduzieren. Zwar trifft es zu, dass die Elegie den „Zeichencharakter des historischen Relikts in seiner Ambiguität von räumlicher Nähe und zeitlicher Ferne“ reflektiert, aber Schillers poetische Signale geben den Weg frei zur imaginativen Verlebendigung des archäologisch Gehobenen, das über einen europäischen Kulturereignischarakter verfügt: „O kommt! O seht, das alte Pompeji/Findet sich wieder, aufs neue bauet sich Herkules Stadt.“ (21, 304) Dieses Ereignis bleibt jedoch ästhetischer Natur: Mimen, bildende Künstler, Bacchantinnen sollen aufgeboten werden, um vor dieser ausgegrabenen Theaterkulisse die Geschichte in die Gegenwart zu *spielen*. Das freilich ist ‚Spiel‘ im Sinne der „ästhetischen Erziehung des Menschen“, das den griechisch-römischen Kulturhintergrund ebenso transzendiert wie Beschreibungsleistungen deutscher Gelehrter der Ausgrabung von Pompeji.

Das Deutsche im Europäischen und das Europäische im Deutschen befragt Schiller in seinen Gedichten zu gleichen Teilen, wobei ‚das Deutsche‘ bekanntlich unter zwei *Xenien*-Vorbehalten steht: „Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden,/Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf“ (1, 320) sowie „Zur Nation euch

zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens,/Bildet, ihr könnt es, dafür freyer zu Menschen euch aus.“ (1, 321) Er bedichtet die Hauptflüsse in Deutschland, aber der Blick auf das Andere bleibt skeptisch-ironisch. Zum Rhein fällt ihm ein: „Treu wie dem Schweitzer gebührt, bewach ich Germaniens Grenze./Aber der Gallier hüpf't über den duldenden Strom“ (1, 321) – eine Formel, die er übrigens in dem bereits zitierten Gedicht, das den Erbprinzen von Weimar auf seiner Reise nach Paris begleiten sollte, wiederholen wird. Und mit vergleichendem Blick nähert er sich auch dem Thema ‚Revolutionen‘: „Was das Luthertum war ist jetzt das Franzthum in diesen/Letzten Tagen, es drängt ruhige Bildung zurück.“ (1, 320) So steht es im *Musenalmanach für das Jahr 1797*. Ein Jahr zuvor veröffentlichte Schiller eines seiner zahlreichen epigrammatischen Gedichte unter dem Titel *Columbus*. Das zweite der vier Distichen lautet: „Immer, immer nach West! Dort muß die Küste sich zeigen,/Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.“ (1, 239) Dieses „Muß“ ist mit jenem aus der Ode *An die Freude* verwandt („Brüder – überm Sternenzelt/Muß ein lieber Vater wohnen“); es suggeriert im *Columbus*-Gedicht eine Zielgerichtetheit, wogegen es in der Ode die Existenz einer Transzendenz beschwört. Dass sich im „West“ eine Küste zeigen müsse will seinerseits die Erfahrung des Europäischen übersteigen. Sie geht auf im „schweigenden Weltmeer“. In der Figur des Kolumbus symbolisiert sich der Absprung von Europa, den Schiller in seinen geplanten, nur in fragmentarischen Notaten überlieferten *Seestücken* weiter auszuführen gedachte – ob in Gestalt eines bürgerlichen Rührstücks oder Schauerdramas. Dabei sollte das Schiff zur Bühne werden und die „außereuropäischen Zustände und Sitten“ die Kulisse bilden. „Der sich expatriierende Europäer redet die fremde Erde an“, heißt es im dritten Teil des *Seestück*-Fragments *Das Schiff*. So sehr auch Europa und die Neue Welt gegeneinander stehen, letztlich bleibt für den sich in Indien etablierenden Europäer der europäische Kontinent Projektionsfläche seiner Sehnsucht. Vorstellbar ist für Schiller jedoch auch die dramatisch-poetische Figur des zwischen diesen Welten stehenden Seemanns, „der überall und nirgends zu Hause ist und auf dem Meere wohnt“, eine Vorwegnahme des *Ancient Mariner*, wie ihn Samuel Taylor Coleridge entwerfen wird.

Man hat darauf hingewiesen, dass in Schiller eine Idee Emotionen entzünden konnte. Bekanntlich verhalf Schiller die Lektüre von Reisebeschreibungen zu imaginierten (Selbst-)Entgrenzungen. Es sei gut,

schreibt er am 27. November 1788 an Charlotte von Lengefeld, „daß Sie sich Ihr kleines Zimmer durch Reisebeschreibungen recht groß und weit machen. Mir ist es immer ein unaussprechliches Vergnügen, mich in möglichst kleinem körperlichen Raum im Geist auf der großen Erde herumzutummeln.“ ‚Europa‘ ist dabei Ausgangspunkt aber auch der Bereich, zu dem die poetische Imagination zurückkehrt.

Idee, Erfahrung und Emotion bildeten bei Schiller eine „unlöbliche Einheit“, die sich dem Leser dann zumeist als Pathetik oder Rhetorik zeige. Eine zweite Einheit ergibt sich für den Lyriker Schiller zwischen Mythos und Geschichte, also gerade jene Verbindung, die er als Historiker zu entwirren versuchte. In einer seiner Balladen, *Der Graf von Habsburg*, vermittelt die von einem Historiker, Aegidius Tschudi (1505-1572) in seinem *Chronicon Helveticum* (1534-1536) überlieferte Anekdote zwischen Mythos und Historie. Schiller war dieser Quellensachverhalt eine eigene Anmerkung wert. (21, 162)

Diese Ballade belegt einmal mehr, dass Schiller das Deutsche im Europäischen immer auch unter den Vorgaben des transnationalen Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation wertet. Er beschwört eine Welt, in der ein „Sänger“, ein Künstler also, ein Herrscherlob vorträgt, in dem die menschlich-soziale Eigenschaft des soeben gewählten Kaisers Rudolf von Habsburg gepriesen wird. Dieser Augenblick darf als *kairós* des ästhetischen Staates gelten: Künstler und Herrscher begegnen einander auf Augenhöhe. Dieses Mittelalter Schillers ist demnach alles andere als ‚finster‘. Die sieben Kurfürsten vergleicht die Ballade mit den sieben antiken Planeten, „der Sterne Chor“, der „um die Sonne sich stellt“. (21, 276) Sie verkörpern dieses europäisch dimensionierte Reich, wobei Schillers Interesse daran auch in Zusammenhang damit gestanden haben mochte, dass er die Entkörperlichung dieses Reichs in seinem Endstadium miterlebte – gewissermaßen in Analogie zum „entkörpertem Reich der Idee“, dem seine Gedankenlyrik ihre Stimme gegeben hatte. Was der Priester-Dichter als ein ästhetischer Erzieher in dieser Ballade poetisch sanktioniert, ist eine die Geschichte durchwirkende Humanität, die in europäischem Rahmen fruchten soll. Das politisch entwirklichte Heilige Römische Reich hatte sich durch die Liquidierung seiner Überreste durch Napoleon paradoxerweise in die reine Idee des Reichs verwandelt, in dem seine humane Substanz aufgehoben bleiben sollte. Dass sie jedoch nicht in diesem Sinne Idee blieb, sondern zum nationalisierten Mythos wurde, zählt zu jenen tragischen Verhängnissen,