

JÖRG ROBERT

KLASSISCHE ROMANTIK UND ÄSTHETIK DER TIEFE.

Schillers Ballade *Der Taucher* und
Athanasius Kirchers *Mundus subterraneus*

»Wenn Taucher sich unter dem Meere befinden und das Sonnenlicht in ihre Glocke scheint, so ist alles Beleuchtete, was sie umgibt, purpurfarbig (wovon künftig die Ursache anzugeben ist); die Schatten dagegen sehen grün aus.«¹

1. Popularität – populäre Klassik

In seiner viel gelesenen Schiller-Biografie findet Rüdiger Safranski lobende Worte für eine Gruppe von Texten, die in der Schiller-Rezeption eine überragende, aber auch höchst ambivalente Rolle gespielt haben – die Balladen. *Der Taucher* wie auch *Der Handschuh* zählten zu jenen Texten, »mit denen Schiller bewies, daß hoher geistiger Anspruch und Volkstümlichkeit sich durchaus miteinander verbinden ließen«². Es seien »Werke von solch wunderbarer Deutlichkeit, daß man sie nicht zu kommentieren braucht«³. Volkstümlichkeit und Deutlichkeit – Safranski benennt damit pointiert zwei Schlüsselaspekte der Produktion wie Rezeption der Schiller'schen Balladen: »Volkstümlichkeit« – »Popularität«⁴ – bezeichnet ein poetologisches Leitkonzept, das für Schillers Balladenprojekt und für das literarische Feld ›vor der Klassik‹ von zentraler Bedeutung ist.⁵ Denn in den Früchten

1 Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 23,I, hg. von Manfred Wenzel, Frankfurt a.M. 1991, S. 56 (Zu Faust II, S. 247, v. 6009 f.).

2 Rüdiger Safranski, Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus, Wien 2004, S. 464.

3 Ebd., S. 465.

4 Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22: Vermischte Schriften, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1991, S. 247–251 (Im Folgenden zitiert: NA Bandnummer, Seitenzahl).

5 Jörg Robert, Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin und Boston 2011.

des »Balladenjahres« 1797 konvergiert jene Schlacht um das Populäre, die Schiller durch seine Rezension *Ueber Bürgers Gedichte* in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* 1791 (Nr. 13 und Nr. 14) angezettelt hatte.⁶ Diese Schlacht um das Populäre bzw. um eine populäre Klassik schloss an die Kontroversen um die »Volkspoesie« an, die sich im Vor- und Umfeld von Herders *Volksliedern* (1778/1779) zwischen Stürmern und Drängern auf der einen und Klassizisten wie Friedrich Nicolai⁷ auf der anderen Seite entzündet hatten.⁸ In Bürger traf Schiller jenen Autor, der u. a. durch seinen Aufsatz *Aus Daniel Wunderlichs Buch* (1776; hier der Abschnitt *Herzensausguß über Volks-Poesie*)⁹ die Polemik um Volkslied, Volkspoesie und Popularität entscheidend befeuert hatte. Bürger, der Autor der *Lenore*, sprach hier vom »Zauberschalle der Balladen und Gassenhauer« und forderte: »Und alles Lyrische und Epischlyrische sollte Ballade oder Volkslied sein!«¹⁰ Es möge »ein deutscher Percy aufstehen, die Überbleibsel unserer alten Volkslieder sammeln«¹¹. In der Vorrede zu seinen *Gedichten* (1789) nahm Bürger diese Gedanken auf: »Popularität eines poetischen Werkes ist das Siegel seiner Vollkommenheit.«¹² Daher erhebe er den Anspruch, »Volksdichter, oder lieber ein populärer Dichter zu sein«¹³. Bürger, dem Übersetzer Homers und Vergils, ging es bei aller Kritik an bloßer »Nachäffung«¹⁴ der Alten nicht um ein Ende der *imitatio veterum*, im Gegenteil. Die Zeichen der Zeit standen 1789 auf Synthese des Klassischen und des Romantischen. Homer blieb der Leitstern, aber Vergil behielt ebenso seine Stellung.¹⁵ Bürger hatte beide

6 Die zeitgenössische Rezeption und Diskussion dokumentiert die Anthologie: Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik (1750–1850), Bd. 3: Der Aufstieg zur Klassik in der Kritik der Zeit, hg. von Oscar Fambach, Berlin 1959, hier S. 458–489.

7 Vgl. Frieder von Ammon, Kampfplätze der Literatur. Friedrich Nicolai und die Streitkultur des 18. Jahrhunderts, in: Friedrich Nicolai im Kontext der kritischen Kultur der Aufklärung, hg. von Stefanie Stockhorst. Göttingen 2013, S. 23–49.

8 Vgl. Johann Gottfried Herder, Volkslieder. Stimmen der Völker in Liedern, zwei Teile, hg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1975 (Nachwort S. 463–496); Johann Gottfried Herder, Werke in 10 Bänden, Bd. 3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1990, hier der Kommentar von Ulrich Gaier, S. 848–924.

9 Gottfried August Bürger, Sämtliche Werke, hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München 1987, S. 685–697, hier S. 687–697.

10 Ebd., S. 691.

11 Ebd., S. 693.

12 Ebd., S. 14.

13 Ebd., S. 15.

14 Ebd., S. 16.

15 Zur langen Geschichte der Querelle d'Homère vgl. Gregor Vogt-Spira, Warum Vergil statt Homer? Der frühneuzeitliche Vorzugsstreit zwischen Homer und Vergil im Spannungsfeld von Autorität und Historisierung, in: *Poetica* 34 (2002), S. 323–344; Carsten Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart und Weimar 1995, S. 100–103.

Klassiker übersetzt und dabei in mehreren Beiträgen (z. B. *Bürger an einen Freund über seine teutsche Ilias*, erschienen in Wielands *Teutschem Merkur* 1776) zu Fragen der Übersetzungspoetik, insbesondere zu deutscher Prosodie und Metrik, Stellung bezogen. Schiller folgte ihm und dem Trend zur Popularisierung der Klassiker durch Übersetzung. Seine Übertragungen des zweiten und vierten Buches der *Aeneis* in der *Thalia* standen im Kontext eines geplanten Übersetzungswettstreits mit Bürger.¹⁶ Die Verbindung von Popularität und Klassizität war denn auch für die »Journalpoetik«¹⁷ der *Thalia* entscheidend.

Die Polemik, die Schiller gegen Bürger vom Zaun brach, muss hier nicht im Einzelnen nachvollzogen werden.¹⁸ Dass sie vor allem werk- und literaturpolitische Ziele verfolgte, ist sofort gesehen worden.¹⁹ Schiller bekämpfte seinen Kontrahenten weniger wegen abweichender als wegen konvergierender Ziele. Schiller ging es in der Bürger-Rezension nicht um eine »Austreibung des Populären«²⁰, sondern um dessen Okkupation für eigene Zwecke, d. h. für das Konzept ›ästhetische Erziehung‹. Dies erklärt einen befremdlichen Befund: Vergleicht man nämlich Bürgers Positionen in der Vorrede zur Gedichtsammlung von 1789 mit Schillers Kritikpunkten, so stellt man eine frappierende Überein-

- 16 Jörg Robert, Klassizität in der Modernität. Schillers Antike(n) und der Beginn der Klassik, in: Schiller im philosophischen Kontext, hg. von Cordula Burtscher und Markus Hien, Würzburg 2011, S. 165–180, hier bes. S. 174–177; Astrid Dröse und Jörg Robert, Editoriale Aneignung und usurpierte Autorschaft. Schillers »Thalia«-Projekt, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 27 (2017), H. 1, S. 108–131, hier S. 119–125.
- 17 Zum Begriff Astrid Dröse und Jörg Robert, Editoriale Aneignung und usurpierte Autorschaft sowie Astrid Dröse und Jörg Robert, Journalpoetik. Kleists »Erdbeben in Chili« und Cottas »Morgenblatt für gebildete Stände«, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 63 (2019), S. 197–216.
- 18 Walter Müller-Seidel, Schillers Kontroverse mit Bürger und ihr geschichtlicher Sinn, in: Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann, hg. von dems. und Wolfgang Preisendanz Hamburg 1964, S. 294–318; Walter Hinderer, Die ästhetische Kontroverse zwischen Schiller und Bürger, in: Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller, hg. von dems., Würzburg 1998, S. 76–93; Walter Hinderer, Schiller und Bürger. Die ästhetische Kontroverse als Paradigma, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1986), S. 130–154; Gerhard Köpf, Friedrich Schiller: ›Über Bürgers Gedichte‹. Historizität als Norm einer Theorie des Lesers, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 81–83 (1977–1979), S. 263–273; Klaus F. Gille, Schillers Rezension ›Über Bürgers Gedichte‹ im Lichte der zeitgenössischen Bürger-Kritik, in: Konstellationen. Gesammelte Aufsätze zur Literatur der Goethe-Zeit, hg. von dems., Berlin 2002, S. 41–61; Günter Oesterle, Friedrich Schillers Polemik gegen die Gedichte Gottfried August Bürgers und die Antwort der romantischen Schriftsteller, in: Positive Dialektik, Oxford u. a. 2007, S. 101–115.
- 19 Zum Konzept ›Werkpolitik‹ Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. ins 20. Jahrhundert, Berlin 2007, bes. S. 168f. zu Schiller und Bürger.
- 20 Hans Richard Brittnacher, Die Austreibung des Populären. Schillers Bürger-Kritik, in: Goethe Yearbook 25 (2018), H. 1, S. 97–107.

stimmung²¹ fest. Schiller bediente sich bis in den Wortlaut hinein (»Hopp Hopp, Hurre Hurre«²²) bei Bürgers Selbstkritik. Auch Bürger wollte Prinzipien des Sturm und Drang und des Klassizismus mit der neuen Mode des Romantischen verbinden, wie sie sich seit den 1770er Jahren im ›Zweiten Petrarkismus«²³, in der Ariost- und Tasso-Rezeption²⁴ (man denke an Wielands *Oberon*) sowie in der Produktion von Romanzen (z. B. Herders *Volkslieder*) niederschlug. Schillers Strategie gegenüber Bürger beruhte darauf, ›Volk« und ›Popularität« nicht als Stilproblem, sondern einerseits als soziale Kategorie (im Sinne von *vulgus*) und andererseits als Charakterzug zu behandeln. In der Rezension floss beides auf eine für den Rezensierten verletzende Art und Weise zusammen: Die Kritik an den Gedichten wurde zur Kritik an Bürgers Person.²⁵ Dagegen führte Schiller ein Programm ins Feld, das in den *Künstlern* formuliert worden war und wenig später unter dem Schlagwort ›ästhetische Erziehung« firmieren sollte. Insbesondere der Lyrik kam für dieses Projekt große Bedeutung zu.²⁶ Schiller verband mit dem Schlagwort ›Popularität« andere Absichten als Bürger oder Herder. ›Popularität« war kein Selbstzweck, sondern diente der Popularisierung, ganz im Sinne einer lyrischen ›Popularphilosophie«²⁷, welche »die Geheimnisse des Denkers in leicht zu entziffernder Bildersprache dem Kindersinn zu erraten geben«²⁸ sollte. Der »Volksdichter für unsere Zeiten« müsse wesentlich Erzieher seines Volkes auf dem Weg zum »ganze[n] Menschen« sein. Angesichts der »Auswahl einer Nation und der Masse«²⁹ müsse er sich hüten, sich einfach »der Fassungskraft des großen

21 Vgl. Jörg Robert, Vor der Klassik, S. 315–319.

22 Gottfried August Bürger, Sämtliche Werke, S. 13; vgl. NA 22, S. 254.

23 Katrin Korch, Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts, Aachen 2000; Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, hg. von Achim Aurnhammer, Tübingen 2006; Petrarca in Deutschland. (Katalog zur) Ausstellung zum 700. Geburtstag (20. Juli 2004), hg. von Achim Aurnhammer, Heidelberg 2004.

24 Achim Aurnhammer, Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, Berlin und New York 1995.

25 Entsprechend urteilt Schiller anlässlich eines Besuchs Bürgers in Jena (April 1789): »Der Charakter von Popularität, der in seinen Gedichten herrscht, verläugnet sich auch nicht in seinem persönlichen Umgang, und hier, wie dort verliert er sich zuweilen in das Platte.« An Charlotte von Lengefeld, 30. April 1789; NA 25, S. 251.

26 Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 1: Gedichte, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M. 1992, S. 813 (Im Folgenden zitiert: FA Bandnummer, Seitenzahl).

27 Zum Überblick Helmuth Holzhey, Art. Popularphilosophie, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 7: P–Q, Basel 1989, Sp. 1093–1110.

28 NA 22, S. 249.

29 NA 22, S. 247.

Haufens zu bequemen«³⁰, sondern vielmehr »als der aufgeklärte, verfeinerte Wortführer der Volksgefühle«³¹ auftreten.

Im Kalkül der Volksbildung und der ästhetischen Erziehung spielten die Balladen eine wichtige Rolle. Mit ihnen griff Schiller eine populäre Gattung der 1770er Jahre auf, um sie einem aktuellen Programm einzuschreiben (eben: der ästhetischen Erziehung). Für die Zeitgenossen war die Ballade prototypisch durch Bürger, Goethe und Herder geprägt. Bürgers *Lenore* erschien 1773 (im selben Jahr wie Herders Aufsatz über *Ossian*), Herders Sammlung *Volkslieder 1778/79*, 1782 verfasste Goethe den *Erkönig*. Schiller hatte sich an dieser ersten Balladen-Mode nicht beteiligt. In den 1780er Jahren vollzog sich – ausgehend von Goethe und Wieland – gleichzeitig mit der Volkslied-Welle eine Wende zum Klassizismus, die auch Schiller in der Zeit des *Geistersehers* und des *Don Karlos* reflektiert. In einem Brief an Körner vom 20. August 1788 schreibt er: »Du wirst finden, daß mir ein Vertrauter Umgang mit den Alten äuserst wohl thun – vielleicht Classicität geben wird.«³² Zehn Jahre später boten die Balladen ein Experimentierfeld an, auf dem sich populäre Synthesen zwischen dem Antiken und dem Modernen, dem Klassischen und dem Romantischen erproben ließen. Schiller hatte diese Synthese praktisch in seinen Vergil-Übersetzungen (Buch 2 und 4 der *Aeneis*) erprobt. Die lateinischen Hexameter wurden in die *ottavarima*, die Form des *romanzo* in der Tradition Ariosts und Tassos, übertragen. Schiller romantisierte Vergil. Die »Ver-einigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken«³³, die Friedrich Schlegel 1794 theoretisch beschwor, findet sich in Übersetzungskultur und ›Journalpoetik‹ der 1780er Jahre bereits praktisch verwirklicht.

2. Klassische Romantik – Ballade und Romanze

An die Vergil-Übersetzung als erstes Experiment einer Romantisierung des Klassischen schlossen die Balladen wenige Jahre später unmittelbar an – in Verfahren, Stoff und Form. Wieder arbeitete Schiller mit stilistischen Anachronismen und Verfremdungseffekten, die nun an der ›modernen‹ Form der Stanze (*ottavarima*) ansetzten. Viele der von Schiller geprägten Balladenstrophen gehen von der *ottavarima* aus, ohne sie als solche unverändert zu übernehmen. Damit

30 NA 22, S. 248.

31 NA 22, S. 249.

32 NA 25, S. 97.

33 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 23: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, hg. von Ernst Behler, Paderborn u.a. 1987, S. 185; Dorit Messlin, *Antike und Moderne. Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenskunst*, Berlin und New York 2011.

ergibt sich ein dialektischer Dreischritt, der Antike *und* Renaissance in der sentimentalischen Perspektive der Gegenwart aufhebt: Auch das Ritterromantische wird durch »hybride Kombination«³⁴ historisiert und verfremdet. Daraus lässt sich eine Grundregel ableiten: Schiller macht den Chiasmus zwischen Stoff und Form zum poetologischen Leitprinzip: Klassische Stoffe, wie sie *Die Kraniche des Ibycus*, *Der Ring des Polykrates*, *Die Klage der Ceres*, *Die Bürgschaft*, *Hero und Leander* usw. bieten, wurden in die moderne Form der Ballade übersetzt, während in den Dramen seit dem *Wallenstein* moderne (d. h. frühneuzeitliche) Stoffe in klassische Formen und Sprachgebärden gefasst wurden. Zudem wurden romantische Stoffe wie Carlo Gozzis *Turandot* klassizistisch umgearbeitet.³⁵ Hinzu kommt die Affinität zwischen Ballade und Romanze: Stücke wie *Der Taucher*, *Der Handschuh*, *Der Graf von Habsburg* und *Der Gang nach dem Eisenhammer* sind aufgrund ihrer ritterromantischen Sujets als Romanzen zu bezeichnen. Dasselbe gilt aufgrund der formalen Behandlung aber auch für Texte des antiken Stoffkreises wie *Hero und Leander*. Diese Durchlässigkeit zwischen Ballade und Romanze ist in den klassischen gattungsgeschichtlichen Studien immer wieder beschrieben worden.³⁶ Im Rückblick lässt sich erkennen, »daß die ›Romanzen‹ Gleims (und seiner Nachfolger) die ›Balladen‹ Bürgers (und Goethes) nur vorbereitet haben«³⁷. Im Kontext der Romantik ließ sich dann unmittelbar an die spanischen Romanzen in Herders *Volkliedern* anschließen (auch Schiller versuchte sich am *Don Juan*-Stoff³⁸). In den Kompendien der Aufklärungsästhetik werden Ballade und Romanze unterschiedlich eingeordnet. In Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* findet sich ein Artikel zur ›Romanze‹, nicht aber zur Ballade.

34 Karl Pestalozzi, Die suggestive Wirkung der Kunst, in: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller, hg. von Norbert Oellers, Stuttgart 1996, S. 223–236, hier S. 227. Pestalozzi untersucht exemplarisch für die *Kraniche des Ibycus* Schillers Technik, antike ›Spolien‹ in die moderne Form der Ballade einzubauen. Das Griechische wird dabei durch das Medium der lateinischen Dichtung rekonstruiert: »Schiller war sichtlich bemüht, antike Sprachfiguren, wie er sie aus dem Lateinischen kannte, nachzuahmen« (ebd., S. 225).

35 Astrid Dröse, Klassische Romantik. Schiller bearbeitet Carlo Gozzis *Turandot*, in: Schiller und die Romantik, hg. von Helmut Hühn, Nikolas Immer und Ariane Ludwig im Auftrag des Schillervereins Weimar-Jena, Weimar 2018, S. 47–70.

36 Winfried Freund, Die deutsche Ballade. Theorien, Analysen, Didaktik, Paderborn 1978; Hartmut Laufhütte, Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte, Heidelberg 1979; Deutsche Balladen, hg. von Hartmut Laufhütte, Stuttgart 1991; Balladenforschung, hg. von Walter Müller-Seidel, Königstein 1980.

37 Christian Wagenknecht, Ballade, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1: A–G, hg. von Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller, Berlin und New York 1997, S. 192–196, hier S. 193.

38 FA 1, S. 727–730.

In Eschenburgs *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* werden dagegen Gattungsmerkmale der Ballade auf die Romanze übertragen.³⁹

Schiller hat keine Poetik der Ballade vorgelegt. In den Briefwechseln mit Goethe, Humboldt oder Körner werden Details einzelner Texte diskutiert; die Rede vom »Balladenjahr«⁴⁰ ist – wie viele andere Erwähnungen der entstehenden Balladen⁴¹ – nicht mehr als launiges Aperçu. Gattungspoetisch bietet der Blick in die Erstpublikationen in den *Musen-Almanachen für das Jahr 1798* bzw. 1799 einen gewissen Aufschluss.⁴² Hier finden sich fast durchweg Gattungsbezeichnungen: Im Jahrgang 1798 wird *Der Handschuh* als »Erzählung«⁴³ bezeichnet, als »Balladen« sind *Ritter Toggenburg* (1798, S. 105), *Der Taucher* (1798, S. 119), *Die Kraniche des Ibycus* (1798, S. 267) und *Der Gang nach dem Eisenhammer* (1798, S. 306) klassifiziert. Goethes *Die Braut von Corinth* (1798, S. 88) trägt die Gattungsbezeichnung »Romanze«. Im *Musen-Almanach für das Jahr 1799* zeigt sich ein anderes Bild: Hier erscheint der ritterromantische *Kampf mit dem Drachen* passend als »Romanze« eingeordnet (1799, S. 157) – aber auch die in keiner Weise »romantische« *Bürgschaft* (1799, S. 176; allerdings nur im Inhaltsverzeichnis, nicht im Text selbst). Der Befund zeigt, dass die Gattungsbezeichnungen »Ballade« und »Romanze« für Schiller und seine Leser durchlässig waren. Auch die Unterscheidung zwischen »nordischen« und »südlichen« Stoffen spielt keine entscheidende Rolle. In der Ausgabe der Gedichte letzter Hand (Crusius, Leipzig 1804) hat Schiller die Gattungsbezeichnungen aus den Almanach-Publikationen weitgehend übernommen und damit bestätigt.⁴⁴

- 39 Gottfried Weißert, *Ballade*, Stuttgart u. a. 1993, S. 4. Zur problematischen Differenzierung beider Formen siehe Sven-Aage Jørgensen, *Romanze*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P–Z, hg. von Jan-Dirk Müller u. a., Berlin und New York 2003, S. 331–333.
- 40 Brief an Goethe vom 22. September 1797: »Auch ist dieses einmal das Balladenjahr, und das nächste hat schon ziemlich den Anschein das Liederjahr zu werden.« NA 29, S. 137.
- 41 Angelika Reimann, »Leben Sie recht wohl und lassen Ihren ›Tauerer‹ je eher je lieber ersaufen«. Ein Blick in die Dichterwerkstatt Goethes und Schillers im Balladenjahr 1797, in: *Palmbaum* 5 (1997), H. 2, S. 6–21.
- 42 Zu den Almanachen FA 1, S. 814–817.
- 43 *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, hg. von Friedrich Schiller, Tübingen 1797, S. 41.
- 44 Die Gattungen spielen jedoch als Ordnungsschemata keine Rolle; sie treten zurück hinter Datierungen, die auf eine Empfehlung Körners hin aufgenommen werden. Sie sollten gerade Schillers ältere Texte »als historische Zeugnisse seiner poetischen Entwicklung« rechtfertigen (FA 1, S. 819). Zu Entstehung und Disposition der Gedichtausgabe siehe FA 1, S. 817–827, hier S. 823: »Was die Anordnung [des ersten Teils; J.R.] betrifft, so ist entgegen anderer Auffassung [...] kein vorherrschendes Prinzip festzustellen, außer dem der Abwechslung.«

Schillers Balladen haben – wie die Gattung Ballade insgesamt⁴⁵ – nach wie vor einen schweren Stand in der Forschung. Es war Hans Magnus Enzensberger, der 1966 in einer berühmten Polemik gegen das *Lied von der Glocke*⁴⁶ die Deutorisierung der Klassik reflexartig auf die Balladen bezog. Der Angriff zeigte Wirkung, die ideologiekritische Entzauberung der Weimarer Klassik begann. Allenfalls ließ sich die Schiller-Forschung nach der Epochenscheide 1968 noch als »Abschied von der Klassizität«⁴⁷ begründen, die den »Hofpoet[en] des deutschen Idealismus«⁴⁸ dialektisch gegen den Strich bürstete oder kritisch-korrigierend an seiner ästhetischen Theorie ansetzte.⁴⁹ Als »überdeutliche Moralgedichte«⁵⁰, deren altertümliche Sprachgeste und »typisierende Tendenz die Grenze zum unfreiwillig Komischen«⁵¹ überschritten, rückten die Balladen zunehmend an den Rand des Forschungsinteresses. Diese ›Deutorisierung‹ ist im Gefolge der Schiller- und Klassik-Renaissance seit 2005 immerhin teilweise revidiert worden. Peter-André Alt hob in seiner Schiller-Biografie von 2000, die den Balladen ein eigenes Kapitel widmete,⁵² die »skeptische Auseinandersetzung mit den vielschichtigen Bedingungen menschlicher Autonomie«⁵³ als thematisches Zentrum hervor. Dennoch widmete sich zuletzt nur Rahel Beelers Studie zur »Poetologie von Schillers Balladendichtung« in monografischer Form diesem Themenkomplex.⁵⁴ Innerhalb des Korpus galt das Interesse vor allem einigen alten Bekannten: den *Kranichen des*

45 Christian Wagenknecht stellt am Ende seines Artikels ›Ballade‹ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* fest (S. 195): »Die künftige Forschung wird insbesondere Laufhüttes ›Grundlegung einer Gattungsgeschichte‹ [Erscheinungsjahr 1979!; J.R.] zu überprüfen und fortzuführen haben.« Die letzte systematische Publikation zur Ballade ist die zweite Auflage der zuerst 1980 erschienenen Einführung von Gottfried Weißert (1993).

46 Hans Magnus Enzensberger, Festgemauert aber entbehrlich. Warum ich Schillers berühmte Balladen wegließ, in: Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland, Bd. 2: 1860–1966, hg. von Norbert Oellers, Frankfurt a.M. 1976, S. 467–472.

47 Herbert Kraft, Um Schiller betrogen, Pfullingen 1978, S. 9.

48 Theodor W. Adorno, Ist die Kunst heiter? Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Mors und Klaus Schultz, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 2003, S. 599–606, hier S. 599.

49 Vgl. Michael Hofmann u. a., Wirkung, in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart 2005, S. 561–604, hier S. 579 f.

50 Rahel B. Beeler, »dunkel war der Rede Sinn«. Zur Poetologie von Schillers Balladendichtung, Würzburg 2014, S. 15.

51 Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, 2 Bde., München 2000, hier Bd. 2, S. 350.

52 Ebd., S. 344–360.

53 Ebd., S. 350.

54 Rahel B. Beeler, »dunkel war der Rede Sinn«.

*Ibycus*⁵⁵ oder dem *Taucher*, während die ritterromantischen Sujets eher randständig blieben. Dass im Fall der Balladen »höchste Simplizität«⁵⁶ nicht mit geistiger Schlichtheit und literarischer Unterkomplexität verwechselt werden darf, scheint in den meisten jüngeren Beiträgen auf. Safranskis – lobend gemeinte – Schlagworte »Volkstümlichkeit« und »Deutlichkeit« sind immerhin relativiert worden. In den rezenten Interpretationen erscheinen die Schiller'schen Balladen als vielstimmige, offene und provozierende Texte, in denen sich eine ›andere‹ Klassik artikuliert. Polyphonie und Deutungs Offenheit zeigen sich insbesondere an der Ballade *Der Taucher*, der sich zuletzt mehrere Beiträge zugewandt haben. Dabei stand immer wieder Schillers Darstellung des Abgründigen, der Tiefe⁵⁷ und damit des Unheimlichen im Mittelpunkt, die psychoanalytischen Deutungsansätzen Nahrung gab.⁵⁸ Ungebrochen bleibt daneben das Interesse der Literaturdidaktik.⁵⁹

Die folgenden Überlegungen zum *Taucher* gehen von den eingangs skizzierten literatur- und werkpolitischen Kontexten des ›Balladenjahres‹ aus. *Der Taucher* ist exemplarisch für das, was man als ›Klassische Romantik‹ bezeichnen

- 55 Bernhard Greiner, Das Theater als Ort der Präsentation »ganzer« Natur (Die Kraniche des Ibycus, Die Jungfrau von Orleans), in: Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen, hg. von dems. und Georg Braungart, Hamburg 2005, S. 191–205; Achim Geisenhanslüke, Kranich und Albatros. Schillers klassische Lyrik, in: Schiller neu denken. Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Kunstgeschichte, hg. von Peter Philipp Riedl, Regensburg 2006, S. 31–41; Dirk von Petersdorff, »Als ob die Gottheit nahe wär«. Schillers Ballade »Die Kraniche des Ibycus« und das Verhältnis von Kunst und Religion in der Moderne, in: *Wirkendes Wort 57* (2007), H. 1, S. 1–10.
- 56 NA 22, S. 248.
- 57 Exemplarisch Vera Bachmann, *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013, S. 91–123, die den *Taucher* als »poetologische Ballade« liest: »was hier verhandelt wird, ist nicht nur der Grund des Meeres, sondern auch die Tiefe der Kunst« (ebd., S. 92). Die Tiefe steht »hier als Metapher für den Bedeutungsüberschuss der literarischen Rede« (ebd., S. 121); Maren Conrad, *Aufbrüche der Ordnung, Anfänge der Phantastik. Ein Modell zur methodischen Balladenanalyse*, entwickelt am Beispiel der phantastischen Kunstballade, Heidelberg 2014, S. 245–268; Wolfgang Struck, *Über die wirbelreichen Tiefen des Meeres. Momentaufnahmen einer literarischen Hydrographie*, in: *Die Werkstatt des Kartographen. Materialien und Praktiken visueller Welterzeugung*, hg. von Steffen Siegel und Petra Weigel, München 2011, S. 123–142.
- 58 Dominic Angeloch, *Reißende Mutter Natur. Zur Dialektik des Unheimlichen: Schillers ›Der Taucher‹ und ›Der Handschuh‹*, in: *Friedrich Schiller*, hg. von Astrid Lange-Kirchheim, Joachim Pfeiffer und Carl Pietzcker, Würzburg 2016, S. 111–147; Alexandra Pontzen, *Psychoanalytischer Blick auf die Balladen ›Der Taucher‹ und ›Der Handschuh‹ – eine Miniatur*, in: *Friedrich Schiller*, hg. von Astrid Lange-Kirchheim, Joachim Pfeiffer und Carl Pietzcker, Würzburg 2016, S. 149–170.
- 59 Maren Ladehoff, »Wer ist der Beherzte, ich frag wieder, zu tauchen in diese Tiefe nieder?« Schillers Ballade »Der Taucher« als Gegenstand eines symmedialen Deutschunterrichts in der Grundschule, 2013.

kann.⁶⁰ Schiller nutzt den ritterromantischen Rahmen, um eine wilde und archaische Antike zu Tage zu fördern. Wie die Erinnyen in den *Kranichen des Ibycus* zeigt sich im wütenden Meeresstrom der Charybde, mit der eine Gestalt der homerischen Welt auf dämonische Weise wieder aufliebt, zugleich eine »Nachtseite der Antike«⁶¹ und die Wiederkehr des verdrängten Mythos.⁶² Wie viele andere Balladen Schillers ist auch der *Taucher* um Schwellenszenarien herum angelegt, in denen sich die menschliche Autonomie im Angesicht physischer Bedrohungen und Grenzerfahrungen bewähren muss. Diese Herausforderung geht einerseits von der Gesellschaft, andererseits von der Natur aus, die dem Menschen heteronom und feindlich als das Andere der Vernunft⁶³ selbst gegenübersteht. Der »Sprung ins Bewußtsein«⁶⁴ erweist sich dabei hermeneutisch als Tauchfahrt ins Ungewisse. *Der Taucher* ist eine klassisch-romantische Heldenballade; eine idealistische Ideenballade von »wunderbarer Deutlichkeit«, wie Safranski behauptet, ist der Text sicher nicht. Seine Deutungsoffenheit liegt in der Bodenlosigkeit der Erfahrung selbst, die er thematisiert. Der *descensus* des Tauchers rührt an eine Transzendenz, ein Tabu, das unaussprechbar bleibt und daher nur als Leerstelle beschworen werden kann. An »des Meers tiefunterstem Grunde«⁶⁵ findet auch die Ästhetik der Tiefe ihre Grenze.

Am Beispiel des *Tauchers* soll im Folgenden das Bild einer ›anderen‹ Klassik⁶⁶ gezeichnet werden, die den beiden eben skizzierten Schlagworten ›Popularität‹ und ›klassische Romantik‹ zugeordnet ist. Um die besonderen Signaturen dieses Projekts nachzuzeichnen, wird zunächst (3.) Schillers Stellung in der langen Stoffgeschichte der *Taucher*-Legende neu kartiert.⁶⁷ Alle modernen Bearbeitungen

60 Der Begriff geht zurück auf eine Tagung zum Thema »Klassische Romantik – Schiller und Italien« (Villa Vigoni, 7.–10. November 2016), organisiert von Francesco Rossi (Pisa) und Jörg Robert (Tübingen).

61 Karl Pestalozzi, *Die suggestive Wirkung der Kunst*, S. 228.

62 Im Medium der Literatur wird so jener Prozess der Aufklärung umgekehrt, den Adorno und Horkheimer an Odysseus' Entzauberung der Fabelwesen in der *Odyssee* herausgearbeitet hatten. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 1988 (1. Auflage 1969; zuerst engl., 1944) S. 50–87.

63 Gernot Böhme und Hartmut Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt a.M. 1985; Christian Begemann, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1987.

64 Gerhard Kaiser, *Sprung ins Bewußtsein*, in: *Gedichte von Friedrich Schiller*, hg. von Norbert Oellers, Stuttgart 1996, S. 201–216.

65 *Der Taucher* NA 2,I, S. 271, v. 138. Im Folgenden zitiert nach dieser Ausgabe.

66 Künftig Anne-Sophie Renner, *Lyrik und Klassizität. Schillers ›Andere Ästhetik‹*, Diss., Tübingen 2020.

67 Die Stoffgeschichte des *Tauchers* ist in den vergangenen Jahren kaum durch neue Forschungen bereichert worden. Grundlegend für die Tradition ist weiterhin Klaus J. Heinisch, *Der Wassermensch. Entwicklungsgeschichte eines Sagenmotivs*, Stuttgart 1981, hier S. 269–281.

des Taucher-Stoffes gehen auf einen Text zurück: Das zweibändige Kompendium *Mundus subterraneus* (1665) des Jesuiten Athanasius Kircher, des bedeutendsten und fruchtbarsten Gelehrten des Barockzeitalters. Kircher bietet eine Fassung der Erzählung vom Taucher Cola Pesce, in der dieser als amphibischer Grenzgänger zwischen Land und Meer, als *monstrum marinum*, erscheint. Im Vergleich mit dieser zentralen stoffgeschichtlichen Folie zeichnet sich (4.) bei Schiller eine anthropologische Wende ab. Der Taucher ist als Mensch einer Natur ausgesetzt, die ihm als das Andere der Vernunft feindlich gegenübersteht. Der erste Sprung in die Charybde erweist sich als erotisch codierte Grenzerfahrung im Rahmen eines sozialen Übergangs- und Initiationsritual, das durch den zweiten Sprung radikal in Frage gestellt wird. Der physischen wie sozialen Grenzerfahrung korrespondiert (5.) eine ästhetische, die vom Bericht des Tauchers ausgeht. Seine Ambivalenz liegt darin, dass er zugleich den *delightful horror* weckt und die Grenze der Darstellung markiert. Diese Konstellation hat ihren Ort in den ästhetischen Reflexionen der 1790er Jahre: Die Ästhetik der Tiefe erweist sich als Seitenstück zur Theorie des Erhabenen und als Reflexion auf die Grenzen des Darstellbaren.

3. Kirchers Taucher – Cola Pesce als *monstrum marinum*

Die folgende Abbildung (Abb. 1) zeigt eine Illustration aus einer der bemerkenswertesten Enzyklopädien des siebzehnten Jahrhunderts:

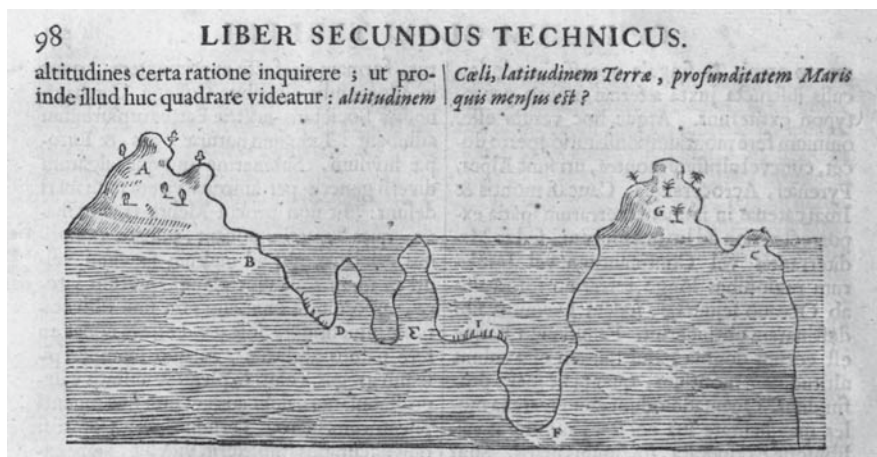


Abb. 1: Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, in XII libros digestos [...], 2 Bde., Amsterdam 1665, Bd. 1, S. 98 (Buch II, Kap. 14). Exemplar der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2 Nat 78–1, S. 98, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11200287–3.

Sie entstammt dem monumentalen zweibändigen *Mundus subterraneus* (Amsterdam 1665) des Jesuiten und Universalgelehrten Athanasius Kircher; dort findet sie sich im zweiten Buch (»liber secundus technicus«) am Ende des 14. Kapitels,⁶⁸ welches sich der umstrittenen Frage widmet, »ob die Tiefe des Meeres der Höhe der Berge auf der Erde entspreche«⁶⁹. Kircher betont, dass beides nichts miteinander zu tun habe; jede geologische Formation im »Geocosmos«⁷⁰ (so Kirchers Neologismus) habe ihrer eigenen Natur entsprechend ihre gottgewollte Funktion. Der Meeresboden sei eine faszinierende, vielgestaltige Landschaft, in der sich – analog zur Landfläche – Berge unterschiedlicher Höhe, unterseeische Wälder und Wiesen mit Unterwasserblumen fänden, die den jesuitischen Brüdern in Karthago sogar als Altarschmuck dienten, so Kircher.⁷¹ Für Kircher steht fest, dass »der Meeresboden nicht anders als die Erde uneben, rau und

68 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus* in XII libros digestos [...], Bd. 1, Amsterdam 1665, S. 98f. *Mundus subterraneus* dürfte zu Kirchers einfluss- und wirkmächtigsten Schriften zählen. Noch Jules Verne dient das Kompendium als Quelle für seinen *Voyage au centre de la terre*. Dazu Irene Zanot, Per una geografia del meraviglioso: il »Mundus subterraneus« di Athanasius Kircher come fonte del »Voyage au centre de la terre« di Verne, in: *Rivista di letterature moderne e comparate* 64 (2011), S. 115–139. Einen Zugang zum Gesamtwerk über die Methodik bietet Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, Berlin 1993; eine populäre aber profunde Übersicht über die Themenbereiche vermittelt der Katalog *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602–1680. Universalgelehrter – Sammler – Visionär. Katalog zur Ausstellung im Martin von Wagner Museum der Univ. Würzburg (1. Oktober – 14. Dezember 2002) und im Vonderau Museum Fulda (24. Januar – 16. März 2003)*, hg. von Horst Beinlich, Christoph Daxelmüller, Hans-Joachim Vollrath und Klaus Wittstadt, Dettelbach 2002. Weiterhin Tina Asmussen, Lucas Burkart und Hole Rößler, *Schleier des Wissens. Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch*, in: *Lo Sguardo. Rivista di filosofia* 6 (2011), S. 47–72; *Theatrum Kircherianum. Wissenskulturen und Bücherwelten im 17. Jahrhundert*, hg. von Tina Asmussen, Lucas Burkart und Hole Rößler, Wiesbaden 2013; Tina Asmussen, *Scientia Kircheriana. Die Fabrikation von Wissen bei Athanasius Kircher*, Affalterbach 2016; Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit, hg. von John Edward Fletcher, Wiesbaden 1988; John Edward Fletcher, *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, »Germanus Incredibilis«. With a Selection of His Unpublished Correspondence and an Annotated Translation of His Autobiography*, Leiden und Boston 2011.

69 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Bd. 1, S. 96: »Utrum maris sive Oceani profunditas altitudinibus montium respondeat.«

70 Ebd., S. 55: »Globus Terrenus, quem Geocosmum sive Mundum Terrestrem appellamus, uti est universae Creaturae finis & Centrum, ita ea quoque à Divina Sapientia rerum opifice, arte & industria dispositus est, ut quicquid in universo virium, quicquid in particularibus stellarum globis proprietatum abditum latet, id totum in hunc veluti in epitomen quandam congestum videatur [...].«

71 Ebd., S. 97.

zerklüftet ist, voller Berge und unzugänglicher Täler bzw. Abgründe« (»vallibus seu abyssis impenetrabilibus refertum«): »Wer hätte«, ruft der Jesuit Kircher mit Jesus Sirach (1,3) aus, »je die Höhe des Himmels, die Breite der Erde, die Tiefe des Meeres ermessen (bzw. ausgemessen)«?⁷²

Um die These von der zerklüfteten Struktur des Meeresbodens zu erhärten, schaltet Kircher im 15. Kapitel den Fall einer solchen »curiösen« Vermessung der submarinen Unterwelt ein. Die »denkwürdige Geschichte« des Tauchers *Cola Pesce* (»Nikolaus der Fisch«) wurde das wirkmächtigste Kapitel des *Mundus subterraneus*, vielleicht in Kirchers Werk überhaupt. Kirchers Version dieser Wandersage vom Wassermenschen⁷³ erfährt durch den barocken Universalgelehrten ihre für die Folgezeit verbindliche Form. Dies gilt auch und zumal für Schillers Ballade *Der Taucher* aus dem »Balladenjahr« 1797. Schon bei Kircher ist das Gerüst der Taucher-Handlung im Wesentlichen angelegt: Der Schauplatz ist Sizilien, die Meerenge von Messina mit dem gefährlichen Strudel der Charybdis (Abb. 2).

Der König fordert den bekannten Taucher Cola Pesce auf, eine goldene Schale aus dem Meer zu holen; ihn, den König, treibt der Wunsch, »die inneren Eigenheiten der Charybdis«⁷⁴ zu erkunden. Der Auftrag ist keine Mutprobe, sondern ein Befehl (»jussus«). Der Taucher leistet dem Befehl Folge, bringt die Schale triumphierend zurück, um sogleich zu bekennen: »Ich habe eine große Unbesonnenheit (»temeritatem«) begangen, weil ich es für Unbesonnenheit hielt, dem Befehl meines Königs nicht zu gehorchen.«⁷⁵ Befragt nach seinen Erlebnissen unter Wasser, gibt der Taucher einen umfassenden Bericht über die submarinen Verhältnisse, der erkennbar an Kirchers eigene Ausführungen im vorangehenden Kapitel anschließt. Der Taucher berichtet von unterirdischen Flüssen, die an dieser Stelle entspringen, von reißenden Wirbeln, Strudeln und Strömungen. Er spricht von »Schwärmen von Riesenpolypen, die an den Hängen der Riffe hingen

72 Ebd., S. 98: »Altitudinem Coeli, latitudinem Terrae, profunditatem Maris quis mensus est?«

73 Die umfangreichen Studien zur Stoffgeschichte der Tauchersage und zu Schillers Quellen sollen hier nicht resümiert werden. Die wichtigste Zusammenfassung bietet die Monographie von Klaus J. Heinisch, *Der Wassermensch* (mit umfangreichen Literaturhinweisen), hier bes. S. 159–169 (u. ö.); flankierend Reinhard Breymayer, *Der endlich gefundene Autor einer Vorlage von Schillers »Taucher«*. Christian Gottlieb Göz (1746–1803), Pfarrer in Plieningen und Hohenheim, Freund von Philipp Matthäus Hahn?, in: *Blätter für württembergische Kirchengeschichte* 83/84 (1983/1984), S. 54–96 mit neuem Quellenfund. Den weiteren Kontext der »Unterwasser-Literatur« erschließt Beate Otto, *Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*, Würzburg 2001. Für Einzelnes s. den Kommentar der Nationalausgabe Schillers Werke: NA 2/IIA, S. 608–613.

74 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Bd. 1, S. 98: »interiorem Charybdis constitutionem explorandum duxit«.

75 Ebd.: »Temeritatem magnam commisi, dum temeritatem putavi, Regis jussui non parere.«

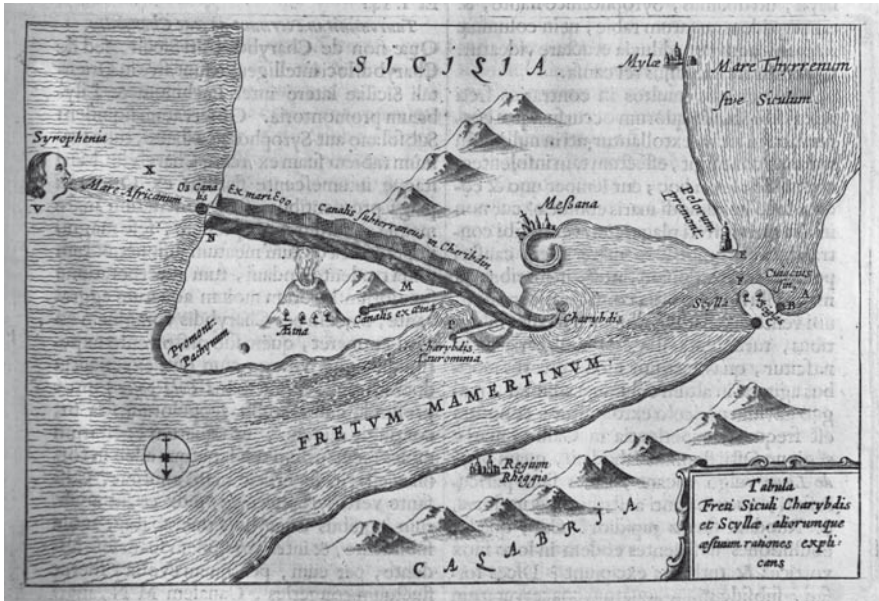


Abb. 2: Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Bd. 1, S. 101. Exemplar der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2 Nat 78–1, S. 101, urn:nbn:de:hbz:12-bsb11200287–3.

und ihre Tentakel weit und breit streckten, ein Anblick des Schauderns⁷⁶, ferner von Haien (»canes marini«) und anderen schrecklichen Meeresbewohnern. Von den Umstehenden befragt, gibt der Taucher weitere Auskunft über die geologischen Verhältnisse vor Ort. Die Bergung des Bechers wird dabei zum Beweis für Kirchers These vom zerklüfteten und alpinen Profil des Meeresbodens. Die wechselnden Strömungen hätten den Becher auf ein Riff getragen; andernfalls wäre er unweigerlich im unendlich tiefen Abgrund versunken. Der Ausgang der Geschichte ist bekannt: Der Taucher lässt sich durch Gold verleiten, noch einmal in die Tiefe hinabzusinken, die ihn dann jedoch für immer aufnimmt – er wird Opfer der unterseeischen Strömungen, die ihn ins »Labyrinth der (unterirdischen) Gebirge«⁷⁷ verschlagen.

Für Kircher ist die Geschichte des Tauchers *Cola Pesce*, die er vom Archivsekretär des Ordens erfahren haben will, von entscheidender Bedeutung. Sie hat emblematische Funktion für *Mundus subterraneus* insgesamt. Kircher nutzt

76 Ebd., S. 99: »Ingentium Polyporum greges, qui scopulorum lateribus adhaerentes cirris longè lateque exprorectis summum mihi horrorem incutiebant.«

77 Ebd.: »intra montium labyrinthos abductus.«

beide, den König und den Taucher, als Reflexionsfiguren.⁷⁸ Als »curiöser« Naturforschender ähnelt Kircher selbst dem König, als Unterweltsgänger, der die Charybdis wissenschaftlich ausleuchtet,⁷⁹ gleicht er dem Taucher, dessen wissenschaftliche Explorationen und Auskünfte ja lediglich Kirchers eigenen Text belegen und umspielen. In der Vorrede inszeniert Kircher seine Studie dementsprechend als wissenschaftlichen Unterweltsgang, für den sich der Dichter die Legitimation seines großen Mentors, Papst Alexanders VII. (Fabio Chigi), einholen muss. Kircher wollte mit der Hilfe des Papstes »unerschrocken den Schritt in die unterirdischen Heiligtümer einer Welt setzen, die uns verborgen und verschlossen sei.«⁸⁰ Nur dem Priester – also Kircher selbst – ist der Eintritt in das »geheime Innere, das Heiligtum« erlaubt.⁸¹ Die Kircher'sche Personalunion von Priester und Naturforscher legitimiert eine Wissenschaft der Tiefe, die sich an der Schwelle zur Hybris bewegt. Die Unterwasserwelt ist eine Anderwelt, die dem Menschen verschlossen bleiben muss; das Eindringen in die *terra inviolata*⁸², stellt einen Akt der Tempelschändung dar, der nur durch die religiöse Fundierung der Forschung selbst geheilt werden kann.

4. Schillers *Taucher* – Liminale Anthropologie

Kircher, »der Kronzeuge aller Taucher-Erzählungen«⁸³, war mittelbar oder unmittelbar die Quelle für Schillers Ballade. Denkbar ist, dass Schiller ihn aus einem Werk des Gottorfer Bibliothekars und Paul Fleming-Freundes Adam Olearius (*Gottorfische Kunst-Kammer*, Schleswig 1666 und öfter) kannte.⁸⁴ Daneben kommen andere Quellen in Frage: wissenschaftliche wie Johann Friedrich Wilhelm Ottos

78 Zu Begriff und Konzept »Reflexionsfigur« vgl. Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert, Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven, in: Reflexionsfiguren der Künste. Formen, Typen, Topoi, hg. von Annette Gerok-Reiter, Anja Wolkenhauer, Stefanie Gropper und Jörg Robert, Heidelberg 2019, S. 11–33.

79 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Bd. 1, S. 102 ff.

80 Ebd., *Dedicatio unpag.* [S. 2]: »in subterranea disclusi à nobis & reconditionis Mundi adyta, mihi pedem intrepidè liceat introferre.«

81 Ebd.: »Enimverò cùm olim in arcanum templi penetrare, seu adytum, nemini aditus, nisi Sacerdoti patuerit.«

82 Hans Blumenberg, *Geistesgeschichte der Technik*, hg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Frankfurt a. M. 2009, S. 29.

83 Klaus J. Heinisch, *Der Wassermensch*, S. 162.

84 Dierk Puls, Schillers Quelle für den »Taucher«. In: *Muttersprache* 69 (1959), S. 353–356, hier S. 355: »Doch scheint mir das Schillersche Gedicht so sehr von der Atmosphäre der Übersetzung des Olearius getragen, daß ich der Ansicht zuneige, daß er dessen Buch gekannt haben muß.«

Abriß einer Naturgeschichte des Meeres (1792) oder die Romanze *Nicolaus der Taucher* des Franz Alexander von Kleist (ebenfalls 1792), die sich ihrerseits auf den Bericht Kirchers in *Mundus subterraneus* zurückführen lassen.⁸⁵ Angesichts dieser Ausgangslage verspricht ein Vergleich der Ballade mit Kirchers Fassung Aufschluss über Schillers Interessen und Akzente. Schiller hat den Bericht im Wesentlichen in folgenden vier Aspekten verändert:

1. Klassische Romantik: Schiller transponiert den Stoff in die Sphäre des Ritterromantischen. Aus Kirchers curiöser Tauchfahrt wird ein Beispiel »klassischer Romantik« im oben skizzierten Sinne.
2. Enthistorisierung und Typisierung: Die Namen der historischen Figuren (Friedrich II., Cola Pesce) werden getilgt. Die handelnden Personen werden gattungsgemäß typisiert (der König, ein Edelknecht, die Knappen).
3. Motivationen: Die Grundstruktur der Handlung ist bei Kircher angelegt. Sie entspricht dem »Doppelweg«-Schema des Artus-Romans.⁸⁶ Schiller ändert jedoch Motivation und Charakter der Prüfung. Bei Kircher begründet die *curiositas* des Königs beide Tauchgänge. Bei Schiller ist der erste ein soziales Übergangsritual (Mutprobe bzw. Bewährungsprobe), erst der zweite ist durch die Neugier des Königs motiviert: »Versuchst du's noch einmal und bringst mir Kunde, / Was du sahst auf des Meer's tief unterstem Grunde« (v. 137 f.). Neu eingeführt wird die Figur der Königstochter als Movens zum zweiten Sprung. Auf die Mutprobe (1. Sprung) folgt die Brautwerbung (2. Sprung) als neues Motiv.⁸⁷ Die Liebe des

85 Mit der Kultur Unteritaliens und Siziliens zur Zeit der Stauer hatte sich Schiller bereits 1790 in seiner *Universalhistorischen Übersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrichs I.*, der Einleitung zum dritten Band der *Sammlung historischer Memoires*, beschäftigt. Vgl. Peter-André Alt, Schiller, Bd. 2, S. 351. In der Vorrede zur *Braut von Messina* werden die interkulturelle Gemengelage und das Nebeneinander der Religionen am Spielort Messina besonders hervorgehoben: »Aber der Schauplatz der Handlung ist Messina, wo diese drey Religionen theils lebendig, theils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprachen.« NA 10, S. 15.

86 Armin Schulz, *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, Berlin 2012, S. 241–244. Die mediävistische Kritik am Doppelweg sei hier nicht verschwiegen: Prominent ist dazu Elisabeth Schmid, *Weg mit dem Doppelweg. Wider eine Selbstverständlichkeit der germanistischen Artusforschung*, in: *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, hg. von Friedrich Wolfzettel und Peter Ihring, Tübingen 1999, S. 69–86.

87 Vera Bachmann, *Stille Wasser – Tiefe Texte?*, S. 102: »Der Übergangsritus wird nachträglich in ein Brautwerbungsschema umgedeutet.« Bedenkenswert ist auch der Hinweis auf das Märchenschema der drei Bewährungen, das hier durch den Tod des Knappen fragmentarisch bleibt.

Knappen zu ihr unterstreicht das Element des Ritterromantischen und macht aus dem *Taucher* eine Romanze im Sinne der »klassischen Romantik«. Bei Kircher hatte der »verfluchte Hunger nach dem Gold«⁸⁸ beide Tauchgänge motiviert. Schiller erwähnt die Habgier des Tauchers, die in allen zeitgenössischen Verarbeitungen – z. B. in Franz Alexander von Kleists Romanze – eine Rolle spielt, nur am Rande.

4. Vorgeschichte: Die wichtigste Änderung gegenüber der Stofftradition betrifft die Figur des Tauchers selbst, die Kircher zu Beginn seines Kapitels eingehend beschreibt. Schiller hat diese Kircher'sche Vorgeschichte, die äußere Beschreibung des Tauchers, ganz ausgelassen. Die Frage ist, warum?

4.1. Vom *monstrum marinum* zum Edelknappen

Der Beginn der Ballade gibt Aufschluss. Der Auftakt ist – wie auch in der *Bürgerschaft* – dramatisch; dies gilt auch für die Struktur des Gedichts, die sich nicht unpassend mit dem »Aufbau einer griechischen Tragödie« vergleichen lässt.⁸⁹ Die beiden Tauchgänge werden durch die bekannten Refrain-Strophen (v. 31 f. und v. 67 f.: »Und es wallet und siedet und brauset und zischt, / Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt«) abgehoben, welche die Brandung der Charybdis ›malend‹ darstellen; bekanntlich faszinierten schon Goethe diese Verse.⁹⁰ Dramatischer Einstieg und dramatische Struktur können also durchaus das formal-ästhetische Motiv für die Auslassung der Vorgeschichte sein. Möglich ist jedoch auch eine andere Erklärung. Zunächst einmal fällt auf, dass der Titel der Ballade (»Der Taucher«) eigentlich irreführend ist. Denn Schillers Taucher ist gar kein Taucher. Ein Taucher ist, so Adelung, »ein Mensch welcher Fertigkeit besitzt, sich unter das Wasser zu tauchen, und eine Zeitlang auf dem Grunde desselben auszuhalten«⁹¹.

88 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Bd. 1, S. 99: »aurique sacra fame allectus.« Nach Vergil, *Aeneis* 3, 357.

89 Peter-André Alt, Schiller, Bd. 2, S. 352.

90 Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, in: J.W. Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 8.1, hg. von Manfred Beetz, München 1990, S. 425 (Brief an Schiller vom 25. und 26. September 1792): »Bald hätte ich vergessen Ihnen zu sagen daß der Vers: *es wallet und siedet und brauset und zischt* pp. sich bei dem Rheinfall trefflich legitimiert hat; es war mir sehr merkwürdig wie er die Hauptmomente der ungeheuern Erscheinung in sich begreift.« Vgl. den Kommentar in *NA* 2,II/A, S. 611.

91 Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Bd. 4, Leipzig 1801, S. 542.

Auf Schillers »Edelknappen« bezogen ist dies gleich doppelt verfehlt: Er taucht nicht (aktiv), sondern lässt sich fallen und treiben; sein Verhalten unter Wasser ist ganz passiv, bis hin zu seinem Flehen zu Gott *ex profundis* (v. 103: »Gott, zu dem ich rief«). Auch den Grund des Meeres, die »purpurne[] Finsterniß« (v. 110), erreicht er gerade *nicht*. »Taucher« ist eine Berufsbezeichnung, ein Handwerk (lat. *urinator*). Auf Kirchers Nicola Pesce trifft sie zweifellos zu. Er ist in jeder Hinsicht für das Wasser geboren, hier ist er in seinem Element. Aus dieser Eigenschaft erklärt sich sein Name – »Nicolaus Pesce« oder *Colapesce*, also etwa »Fischnickel«⁹², »Nikolaus, der Fisch«. Laut Kircher ist er von Kindheit an das Leben im Meer gewohnt, er ernährt sich von Muscheln, Korallen und rohen Fischen⁹³. Den Fischern erscheint er daher als eine »Art Meeresungeheuer« (»marinum quoddam monstrum«)⁹⁴, das seinen Lebensraum zwischen Land und Meer wechselt. Der lange Aufenthalt im Wasser verändert jedoch seine Physis derart, dass er »einem Amphibium ähnlicher sieht als einem Menschen«.⁹⁵ Dies zeigten die »Schwimmhäute, die ihm – wie bei den Gänsen – zwischen den Fingern (und Zehen) wachsen und ihm das Schwimmen erleichtern«, aber »auch seine Lunge, die sich so vergrößert habe, dass er einen ganzen Tag ohne zu atmen unter Wasser bleiben könne«⁹⁶. Kurz: Kircher schildert den Taucher als ein Hybridwesen an der Schwelle zwischen Mensch und Tier.

Alle rezenten Quellen bzw. Vorläufer, z. B. Ottos *Abriß einer Naturgeschichte des Meeres* (1792) und auch Kleists Romanze (1792), heben diese amphibische Existenz des Tauchers, seine Zugehörigkeit zum Element Wasser, eigens hervor. In solchen theriomorphen Zügen spiegelt sich eine lange Tradition zoomythologischer Spekulationen um Wassermänner, Mönchsfische u. ä.⁹⁷ Kirchers Fassung der Taucher-Sage nimmt diese Erzählungen rationalisierend auf, appelliert aber doch an den Geist der »Monstrengegeschichte« (*Monstrorum historia*) eines Ulisse Aldrovandi⁹⁸

92 So Johann Friedrich Wilhelm Otto, *Abriß einer Naturgeschichte des Meeres*. Ein Beytrag zur physischen Erdbeschreibung, Berlin 1792, S. 23 Anm. (unter Verweis auf Kirchers Fassung).

93 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Bd. 1, S. 98.

94 Ebd.

95 Alle Zitate Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Bd. 1, S. 98.

96 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Bd. 1, S. 98: »[...] ut amphibio, quam homini similior esset, excrescente inter digitos in formam pedum anseris cartilagine ad natandum necessaria.«

97 Zum Begriff »Zoomythologie«: Jörg Robert, *Grenzen der Menschheit*. Menschenwissen und Mythologie im Zeitalter der Aufklärung (Voltaire, Linné, Goethe), in: *Liminale Anthropologien*. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie, hg. von Jochen Achilles, Roland Borgards und Brigitte Burrichter, Würzburg 2012, S. 105–130.

98 Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium* [...], Bologna 1642, S. 26–30. Umfassend die brillante Arbeit von Bernd Roling, *Drachen*

oder an die *mirabilia* der barocken Wunder- und Kunstkammern, von denen Kircher ebenfalls eine berühmte unterhielt.⁹⁹ Kirchers Taucher geht unter, weil er *sein* Element (das Wasser) verlässt und sich den Menschen und ihrer Wissbegierde ausliefert, die dem Tier fremd sein muss. Der Tauchgang in die »kimmerische« Tiefe widerspricht dem Instinkt des Fisches, der die Tiefe meidet – im Gegensatz zum Menschen, d. h. dem König, den die naturwissenschaftliche *curiositas* gleich doppelt antreibt. Insofern wird Nicola Pesce seinem Element, dem Meer, und damit seiner tierischen Natur untreu. Genau anders stehen die Dinge bei Schiller: Er tilgt alle Hinweise auf ein amphibisches Wesen seines Tauchers; die Amphibien – »Salamander[] und Molche[] und Drachen« (v. 113) – werden dagegen in den »Höllentrachen« (v. 114) der Tiefsee verbannt, was Wilhelm von Humboldt sogleich zu einer zoologischen Kritik herausforderte.¹⁰⁰ Schiller unternimmt alles, um seinen Taucher von den Meeresbewohnern abzusetzen. Sein Protagonist ist ganz Mensch, der im Sprung nunmehr *sein* Element aufgibt.

4.2. Ästhetik der Tiefe und Grenzen der Menschheit

Indem der Taucher mit dem ganz Anderen, einer radikal heteronomen Natur, konfrontiert wird, erfährt er die Grenzen seiner Menschheit, und dies in doppelter Richtung:¹⁰¹ Nach unten grenzt er sich von den fühllosen »Larven« (v. 123) der Tiefseefische ab, nach oben von den Göttern, in deren Arkana sich der Mensch

und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten, Leiden und Boston 2010, der die wissenschaftsgeschichtliche Rezeption der mythologischen Hybridwesen (Satyrn, Meerjungfrauen, Drachen) von der Antike bis ins achtzehnte Jahrhundert verfolgt.

- 99 Aus der vielfältigen Literatur zu den barocken Kunst- und Wunderkammern zitiere ich nur exemplarisch Patrick Mauriès, *Das Kuriositätenkabinett*, Köln 2011; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, 4. Auflage, Berlin 2012 sowie Gabriele Beßler, *Wunderkammern – Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. 2., leicht veränderte Auflage, Berlin 2012; zum wissens- und kulturgeschichtlichen Rahmen vgl. Lorraine Daston und Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York 2001.
- 100 NA 37, I, S. 63. Brief vom 9. Juli 1797: »Da alle Schilderungen in ihrem Taucher eine so große Wahrheit haben, so wollte ich, daß Sie die Molche und Salamander aus dem Grunde des Meers wegbrächten. Sie sind zwar Amphibien, wohnen indeß nie in der Tiefe und mehr nur in Stümpfen. Mit den Drachen kann man schon liberaler umgehen, da sie mehr ein Geschöpf der Fabel und der Phantasie sind.«
- 101 Zum Aspekt der Grenzerfahrung vgl. Jan-Oliver Decker, *Problematisierte Grenzen – begrenzte Probleme. Grenzerfahrungen in Schillers »Der Taucher« und Goethes »Die Braut von Corinth«*, in: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – Realistische Imaginationen*, hg. von Hans Krahl und Claus-Michael Ort, Kiel 2002, S. 71–94.

nicht zu drängen habe. Die Tiefsee ist eine radikale Dystopie, eine geokosmische Hölle und Unterwelt, die der Topik des Schreckensortes (vgl. v. 126: »traurige[] Oede«) folgt. Schillers andere Ästhetik der Tiefe lässt sich in vier Aspekten zusammenfassen:

1. Die Tiefsee ist eine Welt des Hässlichen, der verflochtenen Formen, der A-Morphie.¹⁰² Die Wesen der Tiefsee verbinden sich scheinbar »in grausem Gemisch, / zu scheußlichen Klumpen geballt« (v. 115f.); sie sind, wie z.B. der Hammerhai, »greuliche Ungestalt« (v. 118), wo das Ideal der klassischen Ästhetik eben »lebende Gestalt«¹⁰³ heißt. Hier herrscht geisterhafte Stille (v. 111: »und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief«). Die Ästhetik der Tiefe beruht auf dem Fehlen von *Aisthesis*.

2. Für den Erzähler wie für den Taucher selbst stellt sich die Unterwelt als »Höllenraum« (v. 40) dar. Der Lebensraum Tiefsee ist ein Totenreich, auf das Schiller die Szenerie und Semantik des Unterweltsganges überträgt.¹⁰⁴ Die Lebewesen der Tiefsee, die den »furchtbaren Höllenrachen« (v. 114) besiedeln, sind die biologischen Nachfolger der klassischen Unterwelts- und Höllenbewohner.¹⁰⁵ Wie diese bleiben sie schemenhaft, sie gleichen »Larven« (v. 123). Der Unterweltsgänger reagiert »ästhetisch« auf sie, ohne dass sie ihn unmittelbar anzugreifen scheinen: Da »dacht ich's, da kroch's heran« (v. 127). Sind sie überhaupt real oder Angstphantasmen? Zunächst einmal scheinen sie Projektionen des Knappen zu sein, Interpretationen seines abergläubischen Vorwissens über die Fauna der Tiefsee. Die Furcht verzerrt die jugendliche Wahrnehmung; bezeichnenderweise ist von des »Schreckens Wahn« (v. 129) die Rede.

102 Ähnlich der Befund im Entwurf einer Ballade mit dem Titel *Orpheus in der Unterwelt*. NA 2,I, S. 425. Die Beschreibung des Lokals erinnert frappierend an den *Taucher*: auch hier »eindrängende Larven«. Die Unterwelt ist eine Welt ohne Wahrnehmung, ohne Farben und Klang. Tod bedeutet Amorphie und Anästhesie: »Beschreibung des Locals, alles geisterhaft, gierig, farb und gestaltlos.« Dagegen zieht Orpheus' Musik einen »Lebenskreis« um ihn her. Sein Lied auf die »Macht« des Gesangs hebt die sinnliche Erfahrung hervor: »Das Licht, die Farbe, die Wärme, die Gestalt, die Fülle, die Schönheit.«

103 NA 20, S. 355 (15. Brief).

104 Unterwelten. Modelle und Transformationen, hg. von Joachim Hamm und Jörg Robert, Würzburg 2014; Höllen-Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos, hg. von Markwart Herzog, Stuttgart 2006; Rosalind Williams, *Notes on the Underground. An Essay on Technology, Society, and the Imagination*. New Edition, Cambridge/MA und London 2008; Isabel Plathaus, *Höllenfahrten: Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*, München 2004; Evans Lansing Smith, *The Descent to The Underworld in Literature, Painting, and Film*. 1895–1950: The Modernist Nekyia, New York 2001.

105 Vgl. die monströsen Personifikationen im *vestibulum* der Unterwelt in Aeneis VI, S. 274–289.

3. Ähnlich verhält es sich mit dem Eingreifen Gottes. Wenn der Taucher berichtet, »Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief, / In der höchsten schrecklichen Noth, / Aus der Tiefe ragend ein Felsenriff« (v. 103–105), dann beweist dieses *de profundis* nur die Kenntnis von Psalm 130; damit wird eine religiöse Erwartung geformt, der dann wiederum die Ereignisse – zufällig? – entsprechen. Kurz: Der Taucher ist ein subjektiver, ein unzuverlässiger Erzähler, der gar nicht anders kann, als das Fremde der Tiefe durch Übertragung ins Bekannte zu semantisieren. Schon die Zoologie belegt dies. Alle Benennungen der Tiefseetiere gehen metaphorisch aus Landtieren hervor. Der »entsetzliche Hay« ist »des Meeres Hyäne« (v. 120), die Tiefsee der »Höllentrachen« (v. 114), die Tiere sind »Larven« (v. 123). Der Erzähler ist da vorsichtiger und betont den metaphorischen Charakter der Gleichsetzung: »Grundlos als gieng's in den Höllenraum« (v. 40).

4. Natur erscheint bei Schiller als das Andere der Vernunft. Dabei wird eine kartesische Biologie vorausgesetzt, die im Tier nicht den lebenden Organismus, sondern den fühl- und seelenlosen Automaten sieht.¹⁰⁶ Der Humanist Schiller bleibt in biologischen Fragen Mechanist. Das Tier ist das Andere des Menschen und umgekehrt. In der Tiefe findet der Taucher das ›Offene‹. Der Sprung ins Bewusstsein ist ein Sprung in die Humanität, die »aus der Zäsur und der Gliederung zwischen Humanem und Animalischem [resultiert]«. Diese Zäsur, die »allererst im Inneren des Menschen« verläuft, bildet auch die Zäsur innerhalb des Textes.¹⁰⁷

Man kann, um diese Aspekte zusammenzufassen, den *Taucher* als Beitrag zu einer liminalen Anthropologie auffassen. Denn der Taucher erlebt eine doppelte Grenzerfahrung. Er berührt die Schwelle des Todes und die Sphäre des Inhumanen. Wo Kirchers Taucher Amphibium ist, das sich vom Menschen zur Überschreitung der Grenze überreden lässt, da ist Schillers Held ganz Mensch, der in Berührung mit dem ganz Anderen der Natur kommt. Nicht er ist das Mischwesen, sondern die Charybde, in die er sich stürzt. Schiller konnte also die amphibische Natur des Kircher'schen Tauchers, die sich so sehr in seinem Namen verdichtet, in keiner Weise brauchen, im Gegenteil. Er hat sie daher aus der Ballade ausgeschlossen, man möchte sagen: verdrängt. Herder, dem Schiller die Ballade übersandt hatte, muss in dem oben erwähnten Brief auf das Vorbild Cola Pesce hinweisen (28. Juli

106 Ilse Jahn, Naturphilosophie und Empirie in der Frühaufklärung (17. Jh.), in: Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiographien, hg. von ders., Berlin 2000, S. 196–212. Zum Komplex vgl. Giorgio Agamben, Das Offene. Der Mensch und das Tier, Frankfurt a.M. 2003 (zuerst it., Turin 2002), S. 33–41.

107 Ebd., S. 87.

1797): »Mich hat mein alter *Nicolaus Pesce* in dieser veredelnden Umarbeitung sehr erfreuet.«¹⁰⁸ Schiller interpretiert dies in einem Brief an Goethe so, als habe er »in dem *Taucher* bloß einen gewissen *Nicolaus Pesce*[,] der dieselbe Geschichte entweder erzählt oder besungen haben muß«¹⁰⁹, umgearbeitet. So fragt er Goethe nach einem Autor dieses Namens, mit dem er, also Schiller, »da so unvermuthet in Concurrenz gesetzt werde«¹¹⁰. Goethe schließlich rückt die Dinge zurecht: »Der *Nikolaus Pesce* ist, so viel ich mich erinnere, der Held des Märchens das Sie behandelt haben, ein *Taucher* von Handwerk.«¹¹¹

Es ist aufgrund des leicht unpassenden Titels und vieler Einzelwendungen (v. a. der Beschreibung der Strudel und des Absinkens in die Unterwelt), die ganz auf Kircher verweisen, sehr unwahrscheinlich, dass Schiller der Name des »Fischmannes« und dieser Teil der Geschichte unbekannt geblieben sein kann. Eher wird man annehmen, dass er ihn – bewusst oder unbewusst – unterdrückt hat, um im *Taucher* eine Anthropologie zu entfalten, die dergleichen *monstra* und Mitteldinge zwischen tierischer und menschlicher Natur, wie sie die *Cola Pesce*-Figur darstellte, ausschloss. *Der Taucher* wird zu einer anthropologischen Inversion der Stofftradition im Zeichen einer gefährdeten Humanität. Der ganze Mensch war für Schiller eben ganz Mensch, nicht Hybridwesen und *monstrum marinum*. Der Sprung in die *Charybdis* ist daher nicht nur ein »Sprung ins Bewußtsein«¹¹², sondern in jenen Abgrund, der unversöhnlich zwischen Natur und Mensch klafft.

4.3. Übergangsriten und gescheiterte Initiation

Das Unheimliche der Natur zeigt sich daher gerade dort, wo ihr menschliche oder halb-menschliche Züge verliehen werden. Dies gilt vor allem für die Figur der *Charybde*. Sie wird von einem Naturphänomen (das sie bei Kircher ist und zwar ausschließlich¹¹³) in jene Frauengestalt zurückverwandelt, die sie in der klassischen Mythologie und bei Homer war.¹¹⁴ Wo Kircher Entzauberung im

108 NA 37,I, S. 83.

109 NA 29, S. 115.

110 Ebd., S. 115.

111 NA 37,I, S. 97.

112 Gerhard Kaiser, *Sprung ins Bewußtsein*, S. 201–216.

113 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Bd. 1, S. 102: »*Charybdis*, quae quidem nihil aliud, quàm absorptio maris.«

114 Konkret steht hinter Schillers Versen die Beschreibung der *Charybdis* in Homers *Odyssee* 12, S. 237–243 (in der Übersetzung von Heinrich Voss). Vera Bachmann, *Stille Wasser – Tiefe Texte?*, S. 95 f.; Gerhard Kaiser, *Sprung ins Bewußtsein*, S. 208. Den Stand des mythographischen Wissens spiegelt Benjamin Hederichs *Gründliches mythologisches Lexicon*

Namen der Wissenschaft betreibt, geht es Schiller um eine Wiederverzauberung im Namen der Dichtung. Diese Operation der Wiederverzauberung ist ein wichtiger Aspekt von Schillers klassischer Romantik. Die Ballade spiegelt eine archaische Weltsicht, in der die Natur keineswegs entgöttert ist. Der Erzähler der Ballade steht – zumindest teilweise – bewusstseinsgeschichtlich auf der Stufe dieses mythisch-animistischen Zeitalters, in dem Natur als beseelt aber auch als dämonisch besetzt gedacht ist. Anders als in den *Göttern Griechenlandes* ist diese beseelte Natur jedoch keine »schöne Welt«, sondern eine dunkle Zone bedrohlicher Naturgottheiten und toter Monstren. In Benjamin Hederichs *Gründlichem mythologischem Lexicon* ist Charybde »ein ungemein gefräßiges Weibesstück, welches dem Herkules einige von des Gerpons Rindern entführte, und verzehrete, allein dafür auch von dem Jupiter mit dem Blitze erschlagen und in das Meer gestürzt wurde«¹¹⁵. Auch im *Taucher* hat die Charybde Züge dämonischer Weiblichkeit. Dies zeigen der »schwarze Mund« (v. 4), ihr »Geheul« (v. 10) und Brüllen (v. 28); die Wasser »entstürzen [...] schäumend dem finstern Schoße« (v. 30), aus dem »das Meer noch ein Meer gebären« (v. 36) wolle. Im Angesicht der Tiefe werden die Geister der alten Mythologie lebendig. Die Charybde ist dabei zugleich eine Sirene. Der Tauchgang steht also nicht nur in der Tradition des Gangs in die Unterwelt, sondern auch in der literarischen Nachfolge jener erotischen Meer- und Flussfahrten, die – wie in der galanten Lyrik Hofmann von Hofmannswaldaus¹¹⁶ und später in Goethes Gedicht *Der Fischer* oder Heines Loreley-Lied – das Scheitern der Liebesekstase an den Klippen der Weiblichkeit schildern. In diesem Sinne erwähnt auch Schiller symbolisch das Kentern von »wohl manche[m] Fahrzeug« im »alles verschlingenden Grab« der Charybde (v. 61 bzw. 64). Der Sturz ins Meer ist ein Sturz in den verschlingenden Schoß des Weiblichen.¹¹⁷ Der Taucher wird zum Opfer seiner Triebnatur. Er kann dem »schwindelnde[n] Drehen [...]

wider, das s. v. Charybdis erklärt: »Neptuns und der Erde Tochter, ein ungemein gefräßiges Weibesstück, welches dem Herkules einige von des Geryons Rindern entführte, und verzehrete, allein dafür auch von dem Jupiter mit dem Blitze erschlagen und in das Meer gestürzt wurde. Serv. ad Virg. Aen. III. v. 420. Es war aber solche nichts mehr, als eine Meergegend zwischen Italien und Sicilien, unfern von Messina, welche die Alten besonders gefährlich vorstellen, Homer. Odys. M. v. 101. die heutigen Seefahrer aber gar nicht achten. Der Namen soll einen Schlund bedeuten. Bochart. Chan. L. I. c. 28.« Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexicon*, Leipzig 1770, S. 700.

115 Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexicon*, S. 700.

116 Exemplarisch das Gedicht »So soll der purpur deiner lippen/ Itzt meiner freyheit bahre seyn?«, in: Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster Teil, Bd. 1 (1. Aufl. 1695), hg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson, Tübingen 1961, S. 449.

117 Dominic Angeloch, *Reißende Mutter Natur*, S. 125–136; Vera Bachmann, *Stille Wasser – Tiefe Texte?*, S. 98–107.

nicht widerstehen« (v. 101 f.). Dieser Schwindel ist eine »Erfahrung des Selbstverlusts«¹¹⁸. Es handelt sich um eine ambivalente, ›vermischte‹ Empfindung, wie sie Roger Caillois beschreibt: »Certes, le vertige suppose la peur, plus précisément un sentiment panique, mais ce dernier attire, fascine: il est un plaisir.«¹¹⁹ Der Taucher treibt im Meer seines (Todes-)Triebes. Die Tiefsee ist, wie die See überhaupt, bei Schiller das »Lokal des Ausnahmezustands«¹²⁰.

Man erkennt jetzt, warum Kirchers Berufstaucher bei Schiller gegen die gesamte Stofftradition zum »Edelknappen« werden musste und warum Schiller die erotische Motivation auf der Handlungs- wie auf der Bild- und Symbolebene eingeführt hat. Beide Elemente sind Schillers eigene Erfindung, beide hängen eng mit der Transformation der Taucherlegende im Sinne einer ›klassischen Romantik‹ zusammen. Dies gilt nun auch für die Variation der bei Kircher schon angelegten ›Doppelweg‹-Struktur. Der erste Sprung in die Tiefe – die Bewährungsprobe – ist nicht nur ein Sprung ins Bewusstsein, sondern ein Sprung in die Männlichkeit.¹²¹ Daher wird die Nacktheit des Knappen vor und nach dem Akt der Verwandlung betont. »Den Gürtel wirft er, den Mantel weg«, so dass die »Männer umher und Frauen / Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen« (v. 22–24). Mit erotischen Konnotationen wird nach dem Auftauchen vom »glänzende[n] Nacken«, der sich »schwanenweiß« erhebt, gesprochen (v. 75 bzw. 74). Die Schilderung des Strudels ist voller »sexual- und natursymbolischer Konnotation[en]«¹²². Für den jungen Mann bedeutet das Eintauchen in die Charybde

118 Haru Hamanaka, Rhetorik des Erhabenen. Das Meer in Schillers Ballade »Der Taucher«, in: Goethe-Jahrbuch der Japanischen Goethe-Gesellschaft 48 (2006), S. 49–62, hier S. 55.

119 So Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard 1967, S. 327; vgl. seine Klassifikation des Spiels, in der auch der Wirbel und Schwindel (›Ilinx‹) eine zentrale Rolle spielen. Ebd. S. 67–75.

120 Gerhard Neumann, Ausnahmezustand. Antike und Moderne in Schillers Balladen, in: Schiller und die Antike, hg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg 2008, S. 91–109, hier S. 99. Neumann weist in diesem Zusammenhang auf die Verbreitung des Meeresmotivs in den Balladen (*Ring des Polykrates*, *Hero und Leander*) oder in den Dramenfragmenten (*Seestücke*) hin. Auf den *Taucher* hin wäre v. a. die Ballade *Hero und Leander* neu zu bedenken, die in mancher Hinsicht vergleichbare Konstellationen (der Schwimmer am Abgrund, die Liebe als »heil'ge Göttermacht«, v. 13) enthält. Hier ist das Meer jedoch ein männliches und eifersüchtiges Element (›Schöner Gott«, v. 104, d. h. Pontus/Poseidon), das den bzw. die Liebenden zu sich in die Tiefe reißt.

121 Zum *Taucher* als ›Initiationsgedicht‹ Sebastian Zilles, »Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp, / Zu tauchen in diesen Schlund?«. Männlichkeit in Schillers Balladen »Der Taucher« und »Der Handschuh«, in: Die Ballade. Neue Perspektiven auf eine traditionsreiche Gattung, hg. von Andrea Bartl, Corina Erk, Annika Hanauska und Martin Kraus, Würzburg 2017, S. 129–144, hier S. 132–139.

122 Gerhard Kaiser, Sprung ins Bewußtsein, S. 209.

eine »Initiation zur Liebeserfüllung«¹²³, die alle Züge einer Neugeburt trägt. Versinkt der Jüngling zunächst im Strudel des Geschlechts, so wird er schließlich aus eben dem »finster flutenden Schooß« neu und »schwänenweiß« (v. 73 f.) geboren. Dieser Schoß ist symbolisch überdeterminiert: er ist ein Ort des Verschlingens, der Vereinigung, der Verwandlung und der Wiedergeburt.¹²⁴ Der Taucher wird von Schiller beschrieben wie der Myste und Neophyt einer Mysterienreligion. Wie bei dieser ist Initiation gleichbedeutend mit einem symbolischen und transitorischen Tod. Doch erst die Erfahrung verschlingender Weiblichkeit hat ihn reif gemacht für die »liebliche[] Tochter« (v. 88). Der dunkle Eros (Charybde) ist Vorbedingung des hellen und lichten (Königstochter).¹²⁵ In der Logik des Gedichts ist es daher zwingend, dass die Königstochter erst jetzt und hier ihren Auftritt im Text hat, während wir am Anfang nur den König und die »Ritter, die Knappen um ihn her« (v. 13), sehen. Der Erzähler hat zu Beginn ebenso wenig Augen für sie wie der Knappe selbst.

Natürlich handelt es sich bei der dargestellten Erfahrung um eine klassisch-romantische Männerphantasie¹²⁶ vom Typus Undine, Melusine, Loreley, »schöne Lau« usw.¹²⁷ Doch hinter ihr steht ein sozio-anthropologisches Modell, das des Übergangsritus (»rite de passage«), wie ihn Arnold van Gennep und Victor Turner beschrieben haben.¹²⁸ Die Ballade lässt idealtypisch die drei konstitutiven

123 Ebd.

124 Vera Bachmann, *Stille Wasser – Tiefe Texte?*, S. 99 stellt zu Recht fest: »Die Tiefe in Schillers *Taucher* ist überdeterminiert, sie ist Schlund und Schoß, Grab und Grund, Höhle und Höllenraum, und so ist auch der Sprung des Knappen in die Tiefe mehrfach motiviert. Er changiert zwischen inzestuöser Fantasie und Übergangsritus, Brautwerbungsschema und Tabuübertretung, Unterwerfung und Selbstermächtigung.«

125 Alexandra Pontzen, *Psychoanalytischer Blick auf die Balladen »Der Taucher« und »Der Handschuh«*, S. 160.

126 Vgl. Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, München 1995, S. 292 f.: »die Frau als Wasser, als brausendes, spielendes, kühles Meer, als reißender Strom, als Wasserfall, als unbegrenzte Gewässer [...] die Frau als lockende (oder gefährliche) Tiefe, als Becher, in dem der Saft sprudelt, als Vagina der Welle, als Schaum, als dunkler Ort, umrahmt von Pazifikkränen. [...] Die Vagina als Eingang in den Ozean, als Teil aller Ozeane, die Ozeane als Teil jeder Vagina.«

127 Inge Stephan, *Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué*, in: *Kulturgeschichte des Wassers*, hg. von Hartmut Böhme, Frankfurt a.M. 1988, S. 234–262.

128 Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg (1. Aufl. 1981), Frankfurt a.M. und New York 1999; Victor W. Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur* (1. Aufl. 1969), Frankfurt a.M. 2005 und Victor W. Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Aus dem Englischen von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M. u. a. 2009. Zur Anwendung auf den *Taucher* Vera Bachmann, *Stille Wasser – Tiefe Texte?*, S. 101–104.

Stadien von Trennung (von der Gemeinschaft der Ritter), Schwellen- oder Transitionsphase (Untertauchen, hier mit dem Aspekt der Initiation und Katharsis) und Angliederung¹²⁹ (Wiederaufnahme durch die Gemeinschaft der »jubilende[n] Schaar« (v. 85)) erkennen. Der erste Sprung des Tauchers verweist auf den Aspekt der sozialen Pubertät. Hier zeigt sich, dass der König keineswegs nur Despot und »Versucher«¹³⁰ ist. Die Auslobung des Bechers ist weder ein »frevelhafte[s] Spiel des Menschen mit dem Menschen«¹³¹, noch ein Akt beargwöhnter *curiositas* und *temeritas*, wie bei Athanasius Kircher. Der erste Sprung ist vielmehr ein Angliederungsritual, sozial legitim in einer vormodernen Gesellschaft und poetisch gerechtfertigt im ritterromantischen Kontext von Auszug, Bewährung und Probe. Mit keinem Wort wird es vom Erzähler kritisch kommentiert; wir hören von den Anwesenden keine warnende Stimme. Der König ist durchaus im Recht, die Bewährungsprobe zu fordern (»Wer wagt es« (v. 1), »Wer ist der Beherzte« (v. 11)). Es geht um die Bewährung und Einübung ritterlicher Verhaltensweisen, zunächst also darum, Loyalität und »Dienst« gegenüber dem König zu demonstrieren. Der Jüngling nimmt die Herausforderung »sanft und keck« (v. 20), aber nicht im Bewusstsein einer hybriden Tat, an. Nach der rituellen Trias von Trennung, symbolischem (Nah-)Tod und Wiederaufnahme in die Gemeinschaft müsste die Geschichte ihr Ende haben, und so scheint es auch zunächst: Der König winkt der Tochter, füllt den Becher mit Wein – scheinbar bereit, die Verbindung zu vollziehen.

Der Vortrag des Tauchers wendet jedoch die Geschichte. Die Erzählung in der Erzählung ist Zentrum und Peripetie des Gedichts.¹³² Der Übergangsritus misslingt, weil die legitime soziale Praxis ohne Absicht *aller* Beteiligten plötzlich und unerwartet an ein Tabu stößt: »Und der Mensch versuche die Götter nicht, / Und begehre nimmer und nimmer zu schauen, / Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen« (v. 94–96).¹³³ Die Tragik des Tauchers liegt darin, dass er, der doch vor der Hybris der *curiositas* warnt, zugleich durch den *delightful horror*

129 Vgl. Arnold van Gennep, Übergangsriten, S. 25–33; vgl. ebd. S. 21: Trennungsriten, Schwellen- und Umwandlungsriten, Angliederungsriten.

130 Benno von Wiese, Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 614.

131 Gerhard Kaiser, Sprung ins Bewußtsein, S. 211; Peter-André Alt, Schiller, Bd. 2, S. 353 spricht von einem »heimtückisch und egoistisch handelnden König«. Benno von Wiese, Friedrich Schiller, S. 613 schreibt: »Der König ist eine einzige Verkörperung von Willkür und Tyranis.« Diese politische Auslegung findet sich in nahezu allen Beiträgen; siehe v. a. Wulf Segebrecht, Die tödliche Losung »Lang lebe der König«. Zu Schillers Ballade »Der Taucher«, in: Gedichte und Interpretationen – Deutsche Balladen, hg. von Gunter E. Grimm, Stuttgart 1988, S. 108–132; Hans-Günther Thalheim, »Und der Mensch versuche die Götter nicht...«. Zum Kernmotiv in Schillers »Taucher«, in: Goethe-Jahrbuch 98 (1981), S. 62–71, hier S. 70 f.

132 Maren Conrad, Aufbrüche der Ordnung, Anfänge der Phantastik, S. 257–265.

133 Hans-Günther Thalheim, »Und der Mensch versuche die Götter nicht...«, S. 62–71.

seiner phantastischen Tiefseereise die Wissbegierde des Königs allererst entzündet. Dieser ist nicht mehr der Führer der Gruppe, der den *rite de passage* anordnet und routiniert vollzieht, sondern faszinierter Zuhörer, der sich wie elektrisiert vom Bericht aus der Tiefe zum interessierten Naturforscher wandelt (v. 137f.: »bringst mir Kunde, / Was du sahst auf des Meer's tief unterstem Grunde«) – das, was er bei Kircher von Anfang an war und durchgehend bleibt. Erst hier beginnt der Bereich seiner Schuld. Der zweite Sprung zerstört die Logik der Initiation, weil sie der legitim vollzogenen die Anerkennung verweigert. »Er hat euch bestanden, was keiner besteht«, ruft die Tochter (v. 142). Der tragische Ausgang des Gedichts besteht also nicht darin, dass der Taucher mit dem ersten Sprung »aus dem Paradies der Unschuld gefallen ist«¹³⁴. Es ist die Kunst des Erzählens, die den Untergang des Erzählers *und* das Desaster des sozialen Ritus herbeiführt. Damit gerät ein tragendes Fundament der Autopoiesis einer archaischen Gesellschaft ins Wanken, die ihre Reproduktion an die rituelle Vereinigung mit der See als Instanz dämonischer Weiblichkeit bindet. Indem ihrem rechtmäßig zum Mann initiierten Mitglied die Aufnahme verweigert wird, legt der König, von der Erzählkunst geblendet, die Axt an die Wurzeln der Gemeinschaft, ohne sich dessen bewusst zu sein.¹³⁵ Durch das Ansinnen des Königs ist der Taucher ein sozial Unmöglicher und Ortloser geworden, nicht Knappe und nicht Ritter, nicht Jüngling und nicht Mann – ein soziales Amphibium, kein biologisches. Der zweite Sprung »auf Leben und Sterben« (v. 156) kommt daher einer Selbstausslöschung gleich. Sie führt von der himmlischen zurück zur höllischen Weiblichkeit, von der Königstochter zur Charybde-Sirene, dem mythologischen Hybridwesen, dem sich der ganze Mensch um seiner Humanität willen nicht hingeben darf. Wo der König zum wissbegierigen Naturforscher wird, scheitert der Knappe, weil er sich dem dunklen Trieb bzw. dem Trieb zum Dunklen anheimgibt. »Da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben« (v. 155). Die »Himmelsgewalt« (v. 151) der Liebe erweist sich als eine zutiefst ambivalente Kraft. König *und* Knappe tragen die Schuld, wenn die Angliederung an die »communitas«¹³⁶ der Lebenden misslingt. Nach der Erzählung in der Erzählung ist nichts mehr wie zuvor. Mit und durch sie ereignet sich, schicksalhaft für den Helden wie die Gruppe, der Einbruch der Neuzeit. Mit dem zweiten Tauchgang beginnt die Ausforschung des »innerweltlich Unsichtbaren«¹³⁷.

134 Gerhard Kaiser, *Sprung ins Bewußtsein*, S. 215.

135 Insofern ist Jan-Oliver Decker, *Problematisierte Grenzen – begrenzte Probleme*, S. 91 zu widersprechen, der betont, »dass der Untergang des Tauchers nichts an der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung ändert.«

136 So der Begriff Victor Turners; vgl. Victor W. Turner, *Das Ritual*, S. 96 f.

137 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit* (1. Aufl. 1966), Frankfurt a.M. 1988, S. 422–439.

5. Das Erhabene – Ästhetische Grenzerfahrungen

Der Taucher ist ein Text, der auf verschiedenen Ebenen Grenzerfahrungen umkreist. Die Begegnung mit und der symbolische Durchgang durch den Tod im *descensus*-gleichen Tauchgang spielen hier eine zentrale Rolle. Der anthropologischen entspricht eine ästhetische Grenzerfahrung. Der Bericht des *Tauchers* erfasst lediglich eine Ahnung dessen, was sich »Bergetief, / In purpurner Finsterniß« verbirgt (v. 109 f.). Das »Bodenlose« (v. 108), »des Meer's tiefunterste[r] Grund[]« (v. 138) ist für den Menschen undurchdringlich, ein *valde aliud*. Die Meerestiefe ist – wie oben gesagt – als *locus desertus* ein Ort der *An-Aisthesis* in akustischer (v. 125: »unter dem Schall der menschlichen Rede«) wie optischer Hinsicht (v. 110: »in purpurner Finsterniß«). Die ästhetische Deprivation ist der eigentlich unmenschliche, Schaudern erregende Aspekt der Erfahrung des Tauchers. Es ist die »Einsamkeit«, die »gräßlich[]« ist (v. 124). Die Forschung hat für Schillers Imaginationen der Meerestiefe die Kategorie des Erhabenen in Anschlag gebracht.¹³⁸ Einzelne Passagen aus den ästhetischen Schriften der Kant-Rezeption lassen sich geradezu als vorgreifende Reflexionen auf die Ballade lesen. Über den Sog der Tiefe und die »unwiderstehliche Macht der Natur«, die uns »unsre Ohnmacht zu erkennen« gibt, reflektiert der Aufsatz *Vom Erhabenen* (1793), der über weite Strecken ein kommentierendes Exzerpt aus Kants *Kritik der Urteilskraft* darstellt und daher von der Forschung weniger beachtet wurde. Schiller geht von Kants Bestimmung des Erhabenen aus: »Die unwiderstehliche Macht der Natur [...] giebt uns, als Sinnenwesen betrachtet, zwar unsre Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich in uns ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurtheilen.«¹³⁹ Dies entspricht der Erfahrung des Tauchers, der das »Vermögen« zum Widerstand gegen die Macht der Natur am Ende nicht aufbringen kann. Mit seiner moralischen Autonomie verliert er zugleich sein Leben. Wie er beim ersten Sprung vom Strudel getragen wird (v. 101 f.: »mit schwindelndem Drehen / Trieb mich's um«), so trägt ihn am Ende die »Himmelskraft« der Liebe (v. 155: »Da treibt's ihn«). Der Strudel der Charybde symbolisiert den Strudel der Leidenschaft, der die »moralische Sicherheit«¹⁴⁰ auslöscht und am Ende zu ohnmächtiger Selbstausslöschung führt. Darüber hinaus nimmt die Schrift *Vom Erhabenen*, wieder von Kant ausgehend¹⁴¹, alle Elemente der Naturschilderung

138 Vor allem Haru Hamanaka, *Rhetorik des Erhabenen*.

139 NA 20, S. 175.

140 Ebd., S. 182.

141 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant. *Werk in zwölf Bänden*, Bd. 8, *Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie 2*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1968, S. 359 (KdU § 29): »Die *Verwunderung*, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heilige Schauer, welcher den Zuschauer bei dem Anblicke himmelansteigender Gebirgs-

im *Taucher* vorweg: Den »reissende[n] Strom«¹⁴², das »Schiff auf dem Meere«¹⁴³, aber auch den »Abgrund«¹⁴⁴.

Schiller setzt jedoch auch eigene Akzente. Im Zusammenhang des »Kontemplativerhabene[n] der Macht«¹⁴⁵ werden durch Klassikerlektüre gestützte Reflexionen über eine Ästhetik des Dunklen und der Unterwelt vorgetragen, die ohne jedes Pendant bei Kant sind. Wie der *Taucher* umkreisen sie den Indifferenzpunkt von Kunst und Religion. Zunächst werden Elemente des »Furchtbaren« zusammengetragen, die unmittelbar an den *Taucher* erinnern. Vor allem sind dies »eine tiefe Stille, eine große Leere«, die in der ästhetischen Betrachtung »ein Gefühl des Schreckens« erregen.¹⁴⁶ Als erstes Beispiel nennt Schiller Vergils Beschreibung der Unterwelt, Buch VI der *Aeneis*:

Wenn uns Virgil mit Grausen über das Höllenreich erfüllen will, so macht er uns vorzüglich auf die Leerheit und Stille desselben aufmerksam. Er nennt es *loca nocte late tacentia* [Aen. VI, 265; J.R.], weitschweigende Gefilde der Nacht, *domos vacuas Ditis et inania regna* [Aen. VI, 269; J.R.] leere Behausungen und hohle Reiche des Pluto.¹⁴⁷

Wieder spielt also Vergil eine entscheidende Rolle für eine ›andere‹ Romantik, die sich aus dem Klassischen speist. Dort, wo sich *Der Taucher* der Schauerballade nähert, speist er sich aus den Nachtseiten der Antike, die sowohl durch die griechische Tradition (Charybde) als auch durch die lateinische (Vergil) repräsentiert werden. Vor allem aber bei Vergil und in der von ihm ausgehenden *descensus*-Linie konnte Schiller ein Motivrepertoire für eine Ästhetik der Tiefe bzw. der Tiefsee finden. Immer schon ist die Grenze zur Unterwelt dabei mit einem Tabu belegt. Auch diese enge Verbindung von Unterwelt, Tabu und Religion findet sich in *Vom Erhabenen* reflektiert: »Bey den Einweihungen in die Mysterien der Alten wurde vorzüglich auf einen furchtbaren feyerlichen Eindruck gesehen, und dazu bediente man sich besonders auch des Stillschweigens.«¹⁴⁸ Die weiteren Aus-

massen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tiefbeschatteter, zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden u.s.w. ergreift, ist, bei der Sicherheit, worin er sich weiß, nicht wirkliche Furcht, sondern nur ein Versuch, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen.«

142 NA 20, S. 176.

143 Ebd.

144 Ebd., S. 187.

145 Ebd., S. 186.

146 Ebd., S. 189.

147 Ebd.

148 Ebd.

fürungen in *Vom Erhabenen* bestätigen den Eindruck: Die Finsternis der Unterwelt (etwa der Tiefsee) ist eine numinose Erfahrung, das Numinose wiederum (in Gestalt der Isis-Religion) ist eine Erfahrung der Unterwelt, des Todes, der Finsternis und der Tiefe. Ähnliches gilt für die Kategorie des »Unbestimmte[n]«¹⁴⁹. Im *Taucher* realisiert sie sich im Bodenlosen einer Tiefe, die sich den Blicken entzieht: »Alles was *verhüllt* ist, alles *Geheimnißvolle*, trägt zum Schrecklichen bey«, schreibt Schiller. »Alle Religionen haben ihre Mysterien, welche ein heiliges Grauen unterhalten.«¹⁵⁰ Dies gilt vor allem für die Mysterien der Isis, denen Schiller bereits im Jahr 1790 eine universalhistorische Schrift – *Die Sendung Moses* – gewidmet hatte.¹⁵¹ »Von dieser Art ist die Aufschrift, welche man zu Sais in Egypten über dem Tempel der Isis las. ›Ich bin alles was ist, was gewesen ist, und was seyn wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleyer aufgehoben.«¹⁵² Die fatalen Konsequenzen eines solchen Tabubruchs schildert *Das verschleierte Bild zu Sais*. Auch hier rückt *curiositas* der Wahrheit zu Leibe und die »dünne Scheidewand« zwischen dem Menschen und der »Wahrheit« reißt.¹⁵³

Zusammen mit dem *Taucher* oder dem *Eleusinischen Fest* aber auch dem *Geisterseher* zeichnet sich hier ein Reflexionszusammenhang ab, der religiöse und ästhetische (Grenz-)Erfahrungen eng aneinanderbindet. Man könnte von einem Mysterienkomplex im Werk des klassischen Schiller sprechen. Er steht unter den Vorzeichen einer skeptischen, metaphysikkritischen Wende. *Der Taucher* und *Das verschleierte Bild zu Sais* thematisieren sie ausdrücklich. Immer wieder geht es um Grenzen des Wissbaren. Nicht mehr (wie in *Resignation*) in offener, an Hume geschulter Religionskritik¹⁵⁴, sondern in einer metaphysischen Verzichtsgeste. Das entscheidende Dokument dieser Krise ist das Philosophische Gespräch des *Geistersehers*.¹⁵⁵ Einer seiner Höhepunkte ist eine »Allegorie vom Vorhange«¹⁵⁶, die schon Körner faszinierte. Der Prinz betont hier, dass der Mensch Begriffe wie »Zukunft«¹⁵⁷ und »ewige Ordnung«¹⁵⁸ lediglich »aus seiner eigenen Brust genom-

149 Ebd., S. 191.

150 Ebd.

151 Jörg Robert, *Die Sendung Moses – Ägyptische und ästhetische Erziehung bei Lessing*, Reinhold, Schiller, in: Würzburger Schiller-Vorträge 2009, hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2011, S. 109–174.

152 NA 20, S. 191.

153 NA 1, S. 255, v. 36 f.

154 Vgl. Wolfgang Riedel, *Abschied von der Ewigkeit. Zu Schillers Resignation*, in: *Gedichte von Friedrich Schiller. Interpretationen*, hg. von Norbert Oellers, Stuttgart 1996, S. 51–63; Jörg Robert, *Vor der Klassik*, S. 201–205.

155 Jörg Robert, *Vor der Klassik*, S. 190–206.

156 NA 33, I, S. 313 (Körner); die Stelle in NA 16, S. 166 f.

157 NA 16, S. 166.

158 Ebd., S. 161.

men und seiner eingebildeten Gottheit als Zweck, der Natur als Gesetz untergeschoben hat.«¹⁵⁹ Religion ist – hier wirken Hume und Lukrez fort – Projektion, Ausdruck von »hopes and fears«¹⁶⁰. Jede Hoffnung auf und Spekulation über ein Jenseits muss vergeblich bleiben:

Was mir vorherging und was mir folgen wird, sehe ich als zwei schwarze undurchdringliche Decken an, die an beiden Grenzen des menschlichen Lebens herunterhängen und welche noch kein Lebender aufgezogen hat. Schon viele hundert Generationen stehen mit der Fackel davor und raten und raten, was etwa dahinter sein möchte. Viele sehen ihren eigenen Schatten, die Gestalten ihrer Leidenschaft, vergrößert auf der Decke der Zukunft sich bewegen und fahren schauernd vor ihrem eigenen Bilde zusammen. Dichter, Philosophen und Staatenstifter haben sie mit ihren Träumen bemalt, lachender oder finstrier, wie der Himmel über ihnen trüber oder heiterer war.¹⁶¹

Das Dunkel jenseits der Decke entspricht der »purpurnen Finsterniß« und dem »Bodenlosen«, in das der Taucher beim ersten Tauchgang blickt: »Eine tiefe Stille herrscht hinter dieser Decke, keiner, der einmal dahinter ist, antwortet hinter ihr hervor; alles was man hörte, war ein hohler Widerhall der Frage, als ob man in eine Gruft gerufen hätte.«¹⁶² Eben diese Erfahrung macht der Taucher. Wer hinter die Decke zu blicken versucht, der kehrt nicht wieder. Die Tiefe des Meeres ist ein Reich des Todes, ein *mundus subterraneus*, der im Doppel- oder Gegensinn des lateinischen *sacer* zugleich ein heiliger und verfluchter, jedenfalls tabuierter Raum ist.¹⁶³

Schillers Erkundungen im Grenzgebiet von Religion und Ästhetik konfigurieren das Verhältnis von Kunst und Religion neu. Für den Schiller der 1790er Jahre ist Religion nur noch als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt, gewissermaßen: Religion in den Grenzen der bloßen Kunst. Der Essay *Vom Erhabenen* berührt die

159 Ebd.

160 Die berühmte Stelle in David Humes *Dialogues Concerning Natural Religion* (1779) lautet: »Agitated by hopes and fears of this nature, especially the latter, men scrutinize, with a trembling curiosity [...] events of human life. And in this disordered scene, with eyes still more disordered and astonished, they see the first obscure traces of divinity«, David Hume, *The Natural History of Religion*. Edited with an introduction by H.E. Root. Stanford 1956, S. 28.

161 NA 16, S. 166.

162 Ebd., S. 167.

163 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 1995 (zuerst it., Turin 1995), S. 85–91.

Erfahrungen der Unterwelt, des Mysteriums und der Initiation nicht als genuin religiöse, sondern als ästhetische. Blickt man auf den *Taucher*, so erweist sich diese Differenz als lebensentscheidend. Schiller hat sie geradezu in die Ballade selbst eingezogen. Es ist der Taucher, der in der Tiefe die Erfahrung eines *valde aliud* macht und an ein Tabu rührt. Die Grenzerfahrung bringt auch die Sprache an ihre Grenzen. Im Angesicht des Unbeschreiblichen hilft nur der Sprung in alte Topiken und Semantiken: die Sprache der Psalmen oder die Figuren der klassischen Unterwelt. Der Bericht des Tauchers ist aber auch in anderer Hinsicht der Logik des Erhabenen unterworfen. Damit die physische Grenzerfahrung zu einer ästhetischen werden kann, bedarf es zuerst eines festen Standpunktes »physische[r] Sicherheit«¹⁶⁴, der durch den Standort der Gruppe, die Klippe, repräsentiert wird.¹⁶⁵ Es hat also auch einen guten ästhetischen Sinn, wenn Schiller »den Sprung des Tauchers als theatrale Situation«¹⁶⁶ inszeniert und – gegen seine Quellen – den Part der zuschauenden Ritter und Knappen ausbaut. Diese sind zusammen mit dem König das primäre Publikum des Tauchers, in dessen Reaktionen sich das sekundäre, der Leser von Schillers Ballade, spiegeln kann. Wo der Taucher physisch der Gefahr ausgesetzt wird, erleben die Zuhörer das »gemischte Gefühl« eines *delightful horror*, das dann die – verhängnisvolle – Lust auf weitere Erzählungen aus der Tiefe weckt. Das Spiel mit dem ästhetischen Schauer und Schrecken hat fatale Effekte, zumal für den Erzählenden selbst. Der Taucher kehrt zwar aus der Tiefe zurück, einen Einblick in die Beschaffenheit der »purpurnen Finsterniß« hat er jedoch nicht gewonnen. Insofern hat die *vox populi* Recht: »Was die heulende Tiefe da unten verhehle, / Das erzählt keine lebende, glückliche Seele« (v. 59 f.). Das ganz Andere lässt sich nicht erzählen, allenfalls die Schwelle. *Der Taucher* steht mit dieser Haltung in einer Reihe von Texten, in denen Schiller »die Verheißungen der Metaphysik mit Skepsis« betrachtet.¹⁶⁷ Beginnend mit dem philosophischen Gespräch aus dem *Geisterseher*, über die *Sendung Moses* bis zur philosophischen Ballade *Das verschleierte Bild zu Sais* tritt die Spannung zwischen Religion (Mysterium), Kunst und Wissenschaft ins Zentrum von Schillers Ästhetik.

164 NA 20, S. 182 und öfter.

165 Vgl. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher* (1. Aufl. 1979), Frankfurt a.M. 1997 und Ralph Häfner, *Konkrete Figuration. Goethes ›Seefahrt‹ und die anthropologische Grundierung der Meeresdichtung im 18. Jahrhundert, Tübingen 2002* (zur Meeres- und Seefahrtsthematik im achtzehnten Jahrhundert).

166 Vera Bachmann, *Stille Wasser – Tiefe Texte?*, S. 108.

167 Peter-André Alt, *Schiller*, Bd. 2, S. 355.