

DIETER BORCHMEYER

»DER ARME SCHILLER«

Wandlungen Nietzsches im Bilde eines Klassikers

»Der hundertjährige Geburtstag Schillers hatte bei allen Verehrern des großen Deutschen den Wunsch einer allgemeinen Gedächtnißfeier ange-regt. Und nicht nur die Gebildeten, nein, auch die untern Stände des Volkes nahmen lebhaft an diesem Nationalfeste Antheil. Ueber die Grenzen Deutschlands hinaus war das Gerücht hievon gedrungen; fremde Länder, ja ferne Erdtheile trafen großartige Vorbereitungen zu diesem Tage, so daß man wohl behaupten kann, daß noch kein Schriftsteller ein allgemeineres Interesse hervorgerufen hat, als Schiller.« So schreibt Nietzsche am 8. Dezember 1859 über die Schillerfeier in Schulpforta.¹ In der Tat: das Schiller-Jubiläum von 1859 löste einen beispiellosen nationalen Rausch aus. »Nie, so lange die Welt steht, ist die Säkularfeier des Geburtstages eines Menschen im Vaterlande wie in der Fremde so allgemein, so dankbar und großartig begangen worden, wie Schillers hundertjähriger Geburtstag be-gangen wurde«, schreibt seinerzeit Johannes Scherr in seiner *Allgemeinen Geschichte der Literatur*.²

Nach dieser nicht mehr zu steigernden Schiller-Apotheose konnte es in der Wirkungsgeschichte des Dichters nur noch einen Abstieg, ja einen Sturz geben, und er sollte, nicht zuletzt durch die Wirkung Nietzsches, nicht mehr lange auf sich warten lassen. Welchen Gegensatz zu diesem Überschwang des Schiller-Jahrs bildete der hundertste Geburtstag Goethes ein Jahrzehnt zuvor, der mitten in den Wirbel des Revolutionsjahrs fiel! Kein Jubiläum – es bildete den absoluten historischen Tiefpunkt in der Wertschätzung Goethes – konnte unzeitgemäßer, angesichts der aufgeregten politischen Zeitstimmung unpassender sein als die Säkularfeier des großen Antipoden der Revolution und der nationalen Emphase.³ Und so sollte die Erinnerung an Goethe auch im Begeisterungstau-mel des Schiller-

¹ Friedrich Nietzsche, *Jugendschriften 1854-1861*, hrsg. v. Hans Joachim Mette, München 1994, Bd. 1, S. 186.

² A.a.O., 4. Aufl., Stuttgart 1872, Bd. 2, S. 243f.

³ Vgl. Dieter Borchmeyer, Goethe, in: *Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl*, hrsg. v. Etienne François u. Hagen Schulze, München 2005, S. 69-88, hier S. 75.

Jahrs 1859 nahezu ertrinken. Goethe war ganz einfach nicht an der Zeit. Es war Schiller, den man brauchte. Auf ihn wurden die – durch das Scheitern der Revolution und die erneute politische Zerstückelung der Nation nach den großen Paulskirchenhoffnungen – enttäuschten Freiheits- und Einigkeitsillusionen des liberalen Bürgertums projiziert, seine Dichtung wurde zum Surrogat der deutschen »Freiheit« Schiller war die Ersatzrevolution, der Hoffnungsträger der deutschen Einheit, der Nationalheilige schlechthin. Und so schloß auch Professor Koberstein seine Festrede in Pforta nach dem Bericht Nietzsches mit den Worten, »dieses Nationalfest sei ein bedeutsames Vorzeichen für das wiedererwachte deutsche Nationalgefühl, und man könne an diese Feier schöne Hoffnungen für die Zukunft knüpfen«.⁴

Wenn der junge Nietzsche über Schiller redet, spricht er nicht mit eigener Stimme, nicht als Person im modernen, sondern als ›persona‹ im antiken Sinne: durch ihn tönt die allgemeine Schiller-Begeisterung hindurch. Sie klingt noch bis in die *Unzeitgemäßen Betrachtungen* nach; dort – in der ersten Betrachtung – erlaubt Nietzsche sich freilich schon, sein Schiller-Bild von dem des deutschen »Bildungsphilisters«⁵ zu trennen, der da im Windschatten des siegreichen Kaiserreichs, im Zeichen der »Exstirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des ›deutschen Reiches«⁶ heranwächst.⁶ Den Philistern aber ruft Nietzsche zu (eine Passage, die sich schon zuvor, im Frühjahr 1872, in seiner Baseler Vorlesung *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* findet): »Ihr dürftet gar Schillers Namen nennen, ohne zu erröthen? Seht sein Bild euch an! Das funkelnde Auge, das verächtlich über euch hinwegfliegt, diese tödtlich geröthete Wange, das sagt euch nichts? Da hattet ihr so ein herrliches, göttliches Spielzeug, das durch euch zerbrochen wurde. Und nehmt noch Goethes Freundschaft aus diesem verkümmerten, zu Tode gehetzten Leben heraus, an euch hätte es dann gelegen, es noch schneller erlöschen zu machen!«⁷ Das Schiller-Bild, das Nietzsche hier vor Augen hat, ist offenbar das Portrait von Anton Graff, das während seines Militärdienstes in seinem Naumburger Studierzimmer gehangen zu haben scheint. »Wenn ich erschöpft und mit Schweiß bedeckt nach Hause komme«, berichtet er Erwin Rohde in seinem Brief vom 3. November 1867, »so beruhigt sich ein Blick auf das Bild an meinem

⁴ Nietzsche, Jugendschriften, a.a.O., Bd. I, S. 188.

⁵ Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, München 1980, Bd. 1, S. 165.

⁶ Ebd., S. 160.

⁷ Ebd., S. 183 sowie (fast identisch) S. 724f.

Schreibtisch«. ⁸ Schiller als seelisches Beruhigungsmittel, aber vor allem als ›Unzeitgemäßer‹ im Kampf mit seiner philiströsen Zeit.

Die frühe Schiller-Begeisterung scheint Nietzsche später zu einer Art Trauma geworden zu sein. ⁹ Nun wird sie ihm selbst Bildungspihilisterei und pubertäre Exaltation. In *Menschliches, Allzumenschliches* wird »der arme Schiller« ¹⁰ mit einem Male zu einem spöttisch herabgesetzten, für veraltet erklärten Schriftsteller, der den Deutschen wohl ansteht, aber mit Goethe, dem Überdeutschen, unter keinen Umständen mehr in einem Zuge zu nennen ist. Schiller, dessen »kosmopolitische Tendenz« er wenige Jahre zuvor noch gerühmt hatte, ¹¹ wird also mit den inzwischen zu einer negativen Kulturmacht herabgesetzten Deutschen gleichgesetzt – während er Goethe als »Zwischenfall ohne Folgen« aus der »Geschichte der Deutschen« aussondert: ¹² »wer wäre im Stande, in der deutschen Politik der letzten siebenzig Jahre zum Beispiel ein Stück Goethe aufzuzeigen! (während jedenfalls darin ein Stück Schiller [...] thätig gewesen ist.« Und – zweifellos im Rückblick auf seine Zeit in Pforta – streitet er hier, in seinem Aphorismus »Giebt es ›deutsche Klassiker?‹« in *Menschliches, Allzumenschliches II*, Schiller den Klassiker-Rang mit folgender Begründung ab: »Schiller ist jetzt aus den Händen der Jünglinge in die der Knaben, aller deutschen Knaben gerathen! Es ist ja eine bekannte Art des Veraltens, dass ein Buch zu immer unreiferen Lebensaltern hinabsteigt.« ¹³

Es offenkundig, daß Nietzsche spätestens seit *Menschliches, Allzumenschliches* von Schiller nichts mehr wissen will, von ihm auch immer weniger weiß, sich nie mehr auf eine seiner Schriften einläßt, sondern immer nur pauschal über sie urteilt. Nietzsches Schiller-Bild entsteht aus der nationalen Emphase der Säkularfeiern von 1859, schließt sich ihren kanonisierten und konventionell erstarrenden Urteilen an, individualisiert sich dann aufgrund der intensiven Beschäftigung mit Schillers Schriften in der ersten Hälfte der siebziger Jahre zu einem Portrait mit ganz und gar eigenständigen Zügen, um nach 1876 wieder ins bloße, nun fast gänzlich negativ

⁸ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe, München 1986, Bd. 2, S. 233.

⁹ Zu Nietzsches Beziehung zu Schiller vgl. neben den neuesten Studien von Jacques Le Rider (Anm. 61) und Volker Gerhardt (Anm. 14) bes. die Monographien von: Udo Gaede, *Schiller und Nietzsche als Verkünder der tragischen Kultur*, 2. Aufl., Berlin 1910, Matthias Politycki, *Umwertung der Werte? Deutsche Literatur im Urteil Nietzsches*, Berlin 1989, bes. S. 364-377 u. Nicholas Martin, *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*, Oxford 1996 (darin bes.: Nietzsche's *Schillerbild*, S. 13-52).

¹⁰ *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 2, S. 483.

¹¹ *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 7, S. 508.

¹² *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 2, S. 607.

¹³ Ebd., S. 608.

eingefärbte Klischee zurückzufallen. Nicht aber die ernsthaften analytischen Bemühungen Nietzsches um Schiller in den frühen siebziger Jahren haben bedeutende Folgen für dessen Wirkungsgeschichte gezeitigt, sondern die pauschalen Sottisen des späten Nietzsche, die kaum das berühmte Körnchen Wahrheit enthalten und durch die er sich eines Bundesgenossen in der Vergangenheit beraubt hat, als der dieser ihm doch wie Goethe, ja fast mehr noch als dieser, zur Seite hätte stehen können.¹⁴

Der frühe Nietzsche stimmte noch ganz in den Konsens der Gebildeten ein, wenn er Goethe durchaus noch in einem Atem mit Schiller nennt, der für ihn – mit jener zeittypischen nationalen Identifikationsfloskel, die auf Goethe so gut wie nie angewandt wird – »unser großer Schiller« ist.¹⁵ »Schiller und Goethe« – ausnahmslos in dieser Reihenfolge – zu sagen, den jüngeren Autor sonderbarerweise also dem älteren voranzustellen, ist für ihn durchaus noch nicht unter seiner Würde – im Gegensatz zur Zeit der *Götzen-Dämmerung*, als er sich über das »berüchtigte ›und« zwischen beiden Namen mokiert: »die Deutschen sagen ›Goethe und Schiller«, – ich fürchte, sie sagen ›Schiller und Goethe« ...«¹⁶ – wie einst, und zwar immer, Nietzsche selber gesagt hat.¹⁷

Daß der späte Nietzsche von der Kopula zwischen beiden Namen nichts mehr wissen will, hat bereits Thomas Mann in seinem Essay *Goethe und Tolstoi* mit leisem Unwillen bemerkt. »Was Goethe und Schiller betrifft, so hätte Nietzsche's äußerst subjektive Abneigung gegen den Theatraliker und Moralisten von beiden ihn nicht verleiten dürfen, eine Brüderlichkeit zu leugnen, die durch die ihr innenwohnende exemplarische Gegensätzlichkeit keinerlei Einbuße erleidet und in dem angeblich beleidigten Teil ihren besten Schutzherrn fand. Es war eine Voreiligkeit und durch nichts gerechtfertigte Eigenmächtigkeit Nietzsche's, durch seinen Spott über jenes Und eine Rangordnung auszurufen oder als selbstverständlich zu unterstellen, die höchst strittig, ja die strittigste Sache von der Welt ist und es bleiben mag.« Die Kopula verbindet ja im übrigen nicht nur, sondern sie setzt ebensowohl entgegen, betont Thomas Mann. »Man müßte die Gedankenwelt des klassischen

¹⁴ Vgl. dazu Volker Gerhardt, Sich große Worte um die Ohren schlagen. Nietzsches mißlungener Abschied von Schiller, in: Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild, hrsg. v. Jan Bürger, Göttingen 2007, S. 97-115. Eine gutgemeinte, aber mehr rede- und spekulations-selige als analytisch überzeugende Studie.

¹⁵ Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 646.

¹⁶ Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 6, S. 122.

¹⁷ Vgl. hierzu und zu Nietzsches Goethe-Bild im Kontrast mit seiner Beziehung zu Schiller: Dieter Borchmeyer, »Dichtung der Zukunft«? Goethe, der Überdeutsche, im Bilde Nietzsches, in: Natur und Kunst in Nietzsches Denken, hrsg. v. Harald Seubert, Köln 2002, S. 5-22, hier S. 9f. u. ö.

und umfassenden Essays der Deutschen, welcher eigentlich alle übrigen in sich enthält und überflüssig macht – ich meine Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* –, ja niemals berührt haben, um dieses Und nicht als tief antithetisch zu empfinden.« Thomas Mann kann sich gar nicht genug tun, der »Kopula ihr Recht auf Antithetik« zuzusprechen und zu bestreiten, daß ihr ausschließlich die Aufgabe zukomme, »Wesensverwandtschaft, Wesensgleichheit zu statuieren«. ¹⁸ In diesem Sinne verteidigt er »Goethe und Schiller« gegenüber der *Götzendämmerung*, wie es überhaupt sein Ziel ist, das von Nietzsche verzerrte Bild Schillers gegen ihn und doch vielfach in seinem Geiste zurechtzurücken, gewissermaßen das zu beschwören, was Schiller Nietzsche hätte sein können. ¹⁹

Thomas Mann nennt Schillers Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* – ich erlaube mir, das erstaunliche Wort noch einmal zu zitieren, so wie Thomas Mann selber es öfter wiederholt hat – den »klassischen und umfassenden Essay der Deutschen, welche alle übrigen in sich enthält und überflüssig macht«. Wer sind denn wohl »alle übrigen«? Kleists Essay *Über das Marionettentheater* vermutlich, auch Thomas Manns eigener Essay *Goethe und Tolstoi* natürlich, in dem er das eben zitierte Urteil fällt und der ja eine revidierende Fortsetzung des Schillerschen Traktats sein will – vor allem und in erster Linie aber Nietzsches epochemachende Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Kein Zweifel: ohne Schillers dichtungstheoretischen Traktat hätte Nietzsches Schrift nicht entstehen können, ohne die von Schiller eingeführte Polarität des Naiven und Sentimentalischen ist Nietzsches Duplizität des Apollinischen und Dionysischen – bei allen Gegensätzen zwischen beiden Begriffspaaren – nicht zu begreifen. Tatsächlich zeigen die *Geburt der Tragödie* und die nachgelassenen Aufzeichnungen aus ihrer Entstehungszeit intensive Spuren der Auseinandersetzung mit Schillers Ästhetik. ²⁰ Neben dem Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist es vor allem die Vorrede zur *Braut von Messina*, auf die Nietzsche sich beruft. Und von diesem Bezug soll hier zunächst die Rede sein.

Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik heißt: ihre Entstehung aus dem Chor, den Nietzsche wie – mit Einschränkungen – auch Richard Wagner als musikalisches Organ deutet. Deshalb ist ihm daran gelegen, alle politischen Erklärungen desselben – als Organ des Republikanismus

¹⁸ Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1974, Bd. 9, S. 60f.

¹⁹ Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Die Geburt des Naiven aus dem Geiste des Sentimentalischen. Thomas Mann und Schiller oder das Stigma der Modernität*, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 475-510, hier S. 491ff.

²⁰ Vgl. Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 168-174.

und Repräsentanz der Öffentlichkeit –, doch ebensowohl seine Funktion als Zuschauer und Kommentator der Handlung, wie sie zumal von den Brüdern Schlegel begründet worden sind und noch in den Vorstudien zur *Geburt der Tragödie* auftauchen, in Zweifel zu ziehen. Die einzige ältere Chortheorie, die Nietzsche als unverändert gültig anerkennt – es ist in der Tat die tiefgründigste und umfassendste aller modernen Reflexionen über den tragischen Chor der Griechen – ist Schillers Vorrede zur *Braut von Messina: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. Freilich reduziert Nietzsche Schillers facettenreiche Beschreibung des Chors, welche auch diejenigen Funktionen umschließt, von denen Nietzsche nichts mehr wissen will – seine Rolle als Zuschauer und reflektierendes, vor allem aber als »veröffentlichendes« Organ – im Grunde auf einen einzigen Aspekt: den musikalisch-idealischen. Und selbst hier läßt Nietzsche Schillers exakte Unterscheidung zwischen der antiken und einer modernen Verwendung des Chors zu einer einzigen Feststellung zusammenschumpfen, in der die Differenz zwischen der originalen und der zeitgenössischen Wieder-Verwendung des einstigen Basis-Organs der Tragödie nicht mehr erkennbar ist.

Nietzsche zufolge ist »der« Chor für Schiller ein rein musikalisch-hermetisches Organ, betrachte er denselben doch mit seinen eigenen Worten als eine »lebendige Mauer [...], die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren.«²¹ Nietzsche verschweigt, daß diese Bestimmung nach Schiller gerade nicht für den griechischen, sondern ausschließlich für den modernen Chor gilt. In der »alten Tragödie« war er ein »natürliches Organ«, folgte aus der »poetischen Gestalt des wirklichen Lebens«: die Tragödie »fand ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand«;²² womit Schiller vor allem auf die selbstverständliche Öffentlichkeit aller zentralen Lebensäußerungen in der Antike anspielt, die also ganz natürlich von Zuschauern begleitet waren – während die moderne Zivilisation von einer Privatisierung, Anonymisierung und Bürokratisierung des Lebens geprägt ist. Deshalb ist der Chor hier ein »Kunstorgan«, so Schiller, welches die Zustände erst »hervorbringen« muß, die den alten Chor selbstverständlich motivierten.²³ Erst dieses Kunstorgan hat jene Funktion der idealen Abschließung von der Wirklichkeit, die Nietzsche für die Aufgabe des Chors schlechthin hält. Er liquidiert also die

²¹ Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Peter-André Alt, München, Wien 2004, Bd. 2, S. 819.

²² Ebd.

²³ Ebd.

Schillersche Unterscheidung zwischen »natürlichem Organ« und »Kunstorgan«, zwischen – so könnte man in Schillerschen Sinne interpretieren – naiver und sentimentalischer Gestalt des Chors.

Im Hinblick auf das »Kunstwerk der Zukunft«, mit Wagner zu reden, besteht freilich eine enge Verwandtschaft zwischen Schiller und Nietzsche. Schiller hatte ja, wie er Goethe in seinem Brief vom 29. Dezember 1797 gesteht, »immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt *sich* loswickeln sollte.«²⁴ Und in der Vorrede zur *Braut von Messina* wird ihm der Chor zum Medium eines zu schaffenden dramatischen Gesamtkunstwerks nach dem Vorbild der griechischen musiké: als Einheit von Dichtung, Musik und Tanz. »Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben.«²⁵ Richard Wagner ante portas! Das hat Nietzsche wohl gespürt und Schiller deshalb als Bundesgenossen der Vergangenheit für das Kunstwerk der Zukunft herbeizitiert.

Wenn Nietzsche sich zur Rechtfertigung seiner Idee der »Vorgängigkeit« des Chorisches-Musikalischen vor dem Dramatischen auf Schiller beruft, kann er an diesem Punkt eine Parallele zu dessen eigenem Produktionsverfahren ziehen. Es ist vielfach überliefert, daß Schiller sich durch das Klavierspiel seiner Freunde und seiner Frau – die deshalb sogar eigens noch einmal Klavierunterricht genommen hat – zur poetischen Produktion stimulieren ließ. Johann Diederich Gries gegenüber hat er das folgendermaßen begründet: Einer der »Hauptzwecke« der Musik sei »ein gewisses Empfänglichmachen des Gemütes für ästhetische Eindrücke«, das mit der Wirkung zu vergleichen sei, »die ein Gemälde in einer solchen Entfernung hervorbrächte, in welcher nicht mehr die Formen, sondern nur die Farben erkenntlich seien.«²⁶ Diese Gesprächsnotiz stimmt überein mit Schillers Briefäußerungen über die vage ästhetische Stimmung am Beginn seines poetischen Produzierens, das sich erst aus einem gleichsam musikalischen Dunkel zum Licht klarer und bestimmter Formen emporringen muß. »Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin«, schreibt er am 25. Mai 1792 an Körner,²⁷ und in seinem Brief an Goethe vom 18. März 1796 lesen wir: »Bey mir ist

²⁴ Schillers Werke, Nationalausgabe, Weimar 1943ff. Bd. 29, S. 179.

²⁵ Schiller, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 2, S. 815.

²⁶ Schillers Werke, Nationalausgabe, a.a.O., Bd. 42, S. 237.

²⁷ Ebd., Bd. 26, S. 142.

die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bey mir erst die poetische Idee.«²⁸

Diese »psychologische Beobachtung« Schillers über den »Prozess seines Dichtens« zitiert Nietzsche in der *Geburt der Tragödie*,²⁹ und er integriert sie selbstverständlich in seine von Schopenhauer und Wagner inspirierte Metaphysik der Musik: »War nicht als Musik, als reines Urbild des Seins ein Gedicht in seiner Seele geboren, lange bevor es sich Gleichnis und Kleid aus der Welt der Erscheinungen lieh? Geschichte, Weltweisheit, Leidenschaft: Mittel und Vorwände, nicht mehr, für etwas, was wenig mit ihnen zu schaffen, was seine Heimat in orphischen Tiefen hatte. Worte, Begriffe, Tasten nur, die sein Künstlertum schlug, um ein verborgenes Saitenspiel klingen zu machen ...« So lautet die Übersetzung des eben zitierten Schiller-Briefs in die Sprache Schopenhauers, Wagners, Nietzsches – und Thomas Manns in dessen Schiller-Novelette *Schwere Stunde* (1905);³⁰ bedeutsam, daß zudem die berühmten Aphorismen von Novalis: »Der Poet braucht die Dinge und Worte wie Tasten« und »Die Natur ist ein Äols-harfe – sie ist ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten ins uns sind«,³¹ in jene »Erlebte Rede« Schillers montiert sind.

Kein Zweifel, daß Thomas Mann vor allem durch das Zitat in der *Geburt der Tragödie* auf Schillers Äußerungen über den »sternnebelhaften Urzustand« des dichterischen Werks, von dem er in einem Brief an Bruno Walter vom 15. September 1946 spricht,³² aufmerksam geworden ist. Wie Nietzsche faßt er Schiller als einen genuin musikalischen Dichter auf – in Übereinstimmung auch mit der von Wagner immer wieder geäußerten Ansicht, daß in Schillers Drama »alles zur Musik drängt«. ³³ Schiller selbst hat den »musikalischen Dichter« als Repräsentanten des sentimentalischen Typus beschrieben.³⁴ Seine Dichtungstypologie aber hat die *Geburt der Tragödie*, das belegen namentlich auch die Vorstudien, nachhaltig geprägt.

In einem nachgelassenen Fragment von 1871 nennt Nietzsche »Richard Wagner das Idyll der Gegenwart« und erklärt wenig später: »Ich denke an den Schillerschen Gedanken über eine neue Idylle.«³⁵ Die Idylle ist für

²⁸ Ebd., Bd. 28, S. 201f.

²⁹ Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, S.43.

³⁰ Thomas Mann, Gesammelte Werke, Bd. 7, S. 387.

³¹ Novalis Werke, hrsg. u. komm. v. Gerhard Schulz, 2. Aufl., München 1981, S. 493.

³² Thomas Mann, Briefe, hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt/M. 1961-1965, Bd. 2, S. 503.

³³ Cosima Wagner, Die Tagebücher München, Zürich 1976f., Bd. 1, S. 236.

³⁴ Schiller, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 5, S. 734f.

³⁵ Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 7, S. 329.

Schiller eine der drei sentimentalischen Gattungen, deren Verhältnis zur Natur – im Gegensatz zur »naiven« Einheit mit derselben – vom unglücklichen Bewußtsein der Entfremdung geprägt ist. Dieses Bewußtsein kann sich a priori auf dreifache Weise äußern: als Satire, wenn die der Natur entfremdete Realität dem »Ideal« als der wiederzufindenden Natur gegenübergestellt wird, als Elegie, wenn die Natur als »verloren« und das Ideal als »unerreicht« dargestellt wird, oder als Idylle, wenn beide als »wirklich« vorgestellt sind.³⁶ Die Schillersche Definition der Elegie und der Idylle findet sich unter Nietzsches Exzerpten im Nachlaß von 1871.³⁷ Wenn er in Bezug auf Wagner von der »neuen Idylle« spricht, bezieht er sich auf Schillers Unterscheidung der traditionellen Hirtenidylle, welche die verlorene Natur (Arkadien) vergegenwärtigt, von der noch ausstehenden utopischen Idylle, welche das zu erreichende Ideal (Elysium) poetisch antizipiert.³⁸ Diese Idylle ist gewissermaßen Schillers »Kunstwerk der Zukunft«, um dessen Realisierung er in den Jahren vor der Arbeit am *Wallenstein*, als er sich ganz der ästhetischen Theorie verschrieb, fast ebenso gerungen hat wie Wagner in der praxisfernen Zeit seiner Zürcher Reformschriften.

Schillers »neue Idylle« und überhaupt der von ihm analysierte sentimentalische Dichtungstypus wird für Nietzsche nun zum Modell nicht nur des Wagnerschen Musikdramas, sondern auch der attischen Tragödie. (Daß im Zuge dieser Reprojektion des spezifisch modernen Typus in die antike Dichtung die aufklärerisch-utopischen Tendenzen der Schillerschen Idyllentheorie auf der Strecke bleiben, versteht sich von selbst.) Der sentimentalisch-idyllische Charakter des tragischen Chors manifestiert sich nach Nietzsche in seiner ursprünglichen Satyrgestalt. »Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neueren Zeit sind Beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht; aber mit welchem festen, unerschrocknen Griffe fasste der Grieche nach seinem Waldmenschen, wie verschämt und weichlich tändelte der moderne Mensch mit dem Schmeichelbild eines zärtlich flötenden, weichgearteten Hirten!« Dieser ist nur eine Bildungssillusion des Kulturmenschen, während der griechische Satyr wirklich jene Natur verkörpert, »in der die Riegel der Cultur noch unerbrochen sind«. Und Nietzsche folgert: »Auch für diese Anfänge der tragischen Kunst hat Schiller Recht: der Chor ist eine lebendige Mauer gegen die anstürmende Wirklichkeit, weil er – der Satyrchor – das Dasein wahrhaftiger, wirklicher, vollständiger abbildet als der gemeinhin sich als einzige Realität achtende Culturmensch.« Der Kontrast zwischen der vom

³⁶ Ebd., Bd. 5, S. 722.

³⁷ Ebd., Bd. 7, S. 327.

³⁸ Ebd., Bd. 5, S. 750.

Satyr verkörpert den »eigentlichen Naturwahrheit« und der »Culturlüge« entspricht dem »Urverhältnis« zwischen »Ding an sich« und »Erscheinung« im Sinne Schopenhauers.³⁹

Schiller redet in der Vorrede zur *Braut von Messina* davon, daß die – moderne – Tragödie sich durch das hermetische Organ des Chors ihren »idealen Boden« bewahrt. Nietzsche scheint zu unterstellen, daß Schiller sich hier auf den antiken Satyrchor bezieht (wovon wie gesagt keine Rede sein kann, abgesehen davon daß Schiller die Satyrgestalt des Chors mit keinem Wort erwähnt). »Freilich ist es ein »idealer Boden«, auf dem, nach der richtigen Einsicht Schillers, der griechische Satyrchor, der Chor der ursprünglichen Tragödie zu wandeln pflegt [...]. Der Grieche hat sich für diesen Chor die Schwebegerüste eines fingirten *Naturzustandes* gezimmert und auf sie hin fingirte *Naturwesen* gestellt.«⁴⁰ Die moderne Fiktion des Naturzustandes, die vor allem durch die Wirkung Rousseaus im späteren 18. Jahrhundert auf (natur-)rechtlichem und politischem Gebiet revolutionäre Folgen gehabt hat – auch Schillers Dichtungstypologie ist aus ihr abgeleitet – wird als Kontrastbild der Zivilisation in Nietzsches Traktat zum Fond der attischen Tragödie.

Der bei Schiller noch als historischer Gegensatz zwischen griechischer und moderner Welt supponierte Widerspruch zwischen Natur und entfremdeter Zivilisation wird von Nietzsche zu einer bereits der griechischen Kultur immanenten Polarität enthistorisiert. Das wirkt sich auch auf seine Rezeption der Schillerschen Dichtungstypologie aus: die griechische Tragödie ist für ihn naiv und sentimentalisch zugleich, das heißt die Szene ist die Sphäre des Naiven, der Chor der Träger des Sentimentalischen. Das leuchtet von den Stilcharakteristika der beiden Schillerschen Dichtungsarten her sofort ein. Wilhelm von Humboldt stellt in seinem Brief an Schiller vom 18. Dezember 1795 durchaus in dessen Sinne fest, daß »wie das Naive sich mehr zum Plastischen und Epischen, so das Sentimentale [Sentimentalische] mehr zum Musikalischen und Lyrischen hinneigt.«⁴¹ Ebenso besteht eine Affinität zwischen dem Naiven und Schönen auf der einen, dem Sentimentalischen und Erhabenen auf der anderen Seite, ja ganz ohne Zweifel ist die Polarität des Naiven und Sentimentalischen aus der von Edmund Burke im 18. eingeführten, durch Kant philosophisch systematisierten Dialektik des Schönen und Erhabenen entwickelt.

³⁹ Ebd., Bd. 1, S. 57ff.

⁴⁰ Ebd., S. 55.

⁴¹ Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt, hrsg. v. Siegfried Seidel, Berlin 1962. Bd. 1, S. 268.

Nietzsches Duplizität des Apollinischen und Dionysischen nun leitet sich offensichtlich von der Polarität des Naiven und Sentimentalischen, Schönen und Erhabenen her, mit denen sie die Aspekte des – in Bezug auf die sinnliche Form – Grenzenwahrenden (Plastischen) und Grenzüberschreitenden (Musikalischen) verbindet. Indem Nietzsche das Naive aber der apollinisch-plastischen Sphäre zuweist, welche ja doch die Vision des dionysischen Chors ist, scheint jener Begriff seines eigentlichen Sinnes beraubt zu sein: das Naive ist nicht mehr naiv. In der Tat setzt Nietzsche diesen Terminus nur noch in Anführungszeichen: »Hier muß nun ausgesprochen werden, dass diese von den neueren Menschen so sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, für die Schiller das Kunstwort ›naiv‹ in Geltung gebracht hat, keinesfalls ein so einfacher, sich von selbst ergebender, gleichsam unvermeidlicher Zustand ist, dem wir an der Pforte jeder Cultur, als einem Paradies der Menschheit begegnen *müssten*: dies konnte nur eine Zeit glauben, die den Emil Rousseau's sich auch als Künstler zu denken suchte und in Homer einen solchen am Herzen der Natur erzeugenen Emil gefunden zu haben wähnte. Wo uns das ›Naive‹ in der Kunst begegnet, haben wir die höchste Wirkung der apollinischen Cultur zu erkennen, welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungethüme zu tödten hat und durch kräftige Wahnvorstellungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidensfähigkeit Sieger geworden sein muss.« Die »Naivetät« Homers – für Schiller ist er als plastisch-realistischer Epiker der Prototyp der naiven Dichtungsart – ist Nietzsche zufolge mithin »nur als der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen«.42

Hier ist freilich – übrigens auch gegen Thomas Manns Essay *Goethe und Tolstoi*⁴³ – einzuwenden, daß auch für Schiller die naive Einheit mit der Natur ›keineswegs ein so einfacher, sich von selbst ergebender, gleichsam unvermeidlicher Zustand‹ ist, wie Nietzsche (und z.T. Thomas Mann) anzunehmen scheint. Neuere Analysen haben gezeigt, daß sich in Schillers Abhandlung eine historische und typologische Polarisierung des Naiven und Sentimentalischen – nicht widerspruchsfrei – überlagern.⁴⁴ Humboldt hat daraus in seinem Brief an Schiller über die *Braut von Messina*

⁴² Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 37.

⁴³ Vgl. Dieter Borchmeyer, Die Geburt des Naiven aus dem Geiste des Sentimentalischen. Thomas Mann und Schiller, a.a.O., S. 496ff.

⁴⁴ Vgl. Peter Szondi, Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung, in: ders., Lektüre und Lektionen, Frankfurt/M. 1973, S. 47-99 und Dieter Borchmeyer, Über eine ästhetische Aporie in Schillers Theorie der modernen Dichtung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22, 1978, S. 303-354.

vom 22. Oktober 1803 sogar schon die Konsequenz gezogen, daß der tragische Chor der Griechen das Medium gewesen sei, »durch das es einem an sich rein naiven Volk gelang, eine an sich sentimental[isch]e Dichtungsart, wie die Tragödie ist, auszuführen.«⁴⁵ Das Naive ist auch bei Schiller ein sentimentalischer Befund, ja Peter Szondi hat im Titel eines einschlägigen Aufsatzes von 1973 so geschrieben: »Das Naive ist das Sentimentalische.«⁴⁶ Es ist nicht ursprüngliche Natur, sondern diese nur, insoweit sie mit der Künstlichkeit der Zivilisation in »Kontraste« steht. »Zum Naiven wird erfordert, daß die Natur über die Kunst [Künstlichkeit] den Sieg davontrage«; es ist »eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird.«⁴⁷

Diese Auffassung des Naiven prägt auch Schillers Bild des ›naiven‹ Dichters Goethe. Bereits in seinem Brief zu Goethes Geburtstag 1794 bemerkt Schiller, Goethe habe nicht »von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst« vorgefunden, sondern er habe sich erst ein Griechenland »gebähren« müssen.⁴⁸ Das Naive setzt also ein Widerständiges voraus. Und ist nicht in der Tat die Entwicklung der »olympischen Götterordnung der Freude« aus der »ursprünglichen titanischen Götterordnung«, welche nach Nietzsche dem Apollinisch-»Naiven« notwendig vorausgeht,⁴⁹ das Thema der apollinischen Dichtung par excellence: der *Iphigenie* Goethes?

Eines ist nicht zu verkennen: für Nietzsche ist das Naive das Spätere, das Sentimentalische hingegen, das er gar der Natur zuschreibt – er redet vom »sentimentalischen Zug der Natur«, die an der »Zerstückelung in Individuen« leidet⁵⁰ –, das Frühere. Freilich empfindet er den Begriff des Sentimentalischen als nicht mehr adäquat. In einer Notiz von 1870/71 bemerkt er: »Ich bin nicht im Stande, jene herrliche Schillersche Terminologie auf das ganze weiteste Bereich aller Kunst anzuwenden, sondern finde ein erhebliche Summe von Kunstzeitaltern und Kunstwerken, die ich unter jene Begriffe nicht zu beginnen weiß«. Zwar ist er bereit, den Begriff des Naiven als eines Synonyms des Apollinischen zu akzeptieren, doch reiche der Begriff »sentimentalisch« nicht hin, »um die Merkmale aller nicht-naiven Kunst zusammenzufassen. [...] Dagegen verstehe ich als den vollen Gegensatz des ›Naiven‹ und des Apollinischen das ›Dionysische.«⁵¹

⁴⁵ Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt, a.a.O., Bd. 2, S. 256f.

⁴⁶ Siehe Anm. 44.

⁴⁷ Schiller, *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 5, S. 694 u. 698f.

⁴⁸ Schiller, *Nationalausgabe*, a.a.O., Bd. 27, S. 25f.

⁴⁹ *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 1, S. 36.

⁵⁰ Ebd., S. 33.

⁵¹ Ebd., S. 184.

Was Nietzsche am ›Sentimentalischen‹ offenbar nicht behagte, war dessen reflektierender Grundzug. Es ist ja in der Tat kein selbständig-spontaner Kunsttrieb. Es bleibt im Grunde immer reflektierend auf das Naive als das eigentlich Künstlerische bezogen. Ohne naiven Anteil ist auch der sentimentalische Dichter kein Dichter. Er *sucht* das, was der naive Dichter *hat*. Und wenn Schiller ihm spezifische Modernität zuschreibt, so bleibt seine Poetik doch immer auf das antik-humanistische Gattungssystem bezogen, wie schon die sentimentalischen Genres der Elegie, Satire und Idylle zeigen. Gewiß, sie sind nicht einfach identisch mit deren überlieferten Formen, sondern bezeichnen spezifische Arten der Empfindung und Einstellung zur Wirklichkeit, die sich in den verschiedensten Genres ausdrücken können, aber eine spezifische und konkrete Poetik des Sentimentalischen als des Modernen entwickelt Schiller nicht – im Gegensatz etwa zu Friedrich Schlegel, der wenig später aus Schillers Theorie des Sentimentalischen die Idee des Romantischen entwickeln wird, aber sogleich in spezifisch modernen Formen elaboriert (wie Roman, Fragment oder Ironie).⁵² Schiller erfaßt das Sentimentalisch-Moderne hingegen weitgehend in retrospektiven und utopischen, in Bezug auf die Gegenwart aber nur in negativen Kategorien.

Schillers Scheitern an einer sentimentalischen ›Idylle‹ – als höchster Aufgipfelung der modernen Poesie –, um die er so lange rang, zeigt mehr als deutlich, daß er für seine Konzeption der sentimentalischen Dichtung keinen konkreten Boden unter den Füßen fand. Deshalb warf er die Theorie schließlich über Bord und kehrte auf den Boden der Bühnenpraxis zurück – an der Seite Goethes, dessen Dichtertypus ihm das naive als das eigentlich produktive Element einmal mehr offenbarte, während sich ihm das Sentimentalische zur bloßen Abstraktion verflüchtigte. Im Grunde folgt Nietzsche den eigenen Bedenken Schillers, wenn er von ihm nur das Naive als legitime Kategorie übernimmt, das Sentimentalische aber durch das Dionysische ersetzt, das eben wie das Apollinisch-Naive ein spontaner, selbständiger Kunsttrieb mit einer eigenen Poetik ist.

So stark Nietzsches frühe Schriften zugegebenermaßen dem Denken Schillers verpflichtet sind, so bleibt eine Distanz unverkennbar: Schiller ist es nach seiner Überzeugung ebensowenig wie Winckelmann und Goethe gelungen, »in den Kern des hellenischen Wesens einzudringen«.⁵³ Sie haben nur den apollinischen Schein der griechischen Schönheitswelt gesehen, aber nicht, um welchen Preis sie zustande kam, sie haben also ihren

⁵² Vgl. zu diesem Problem Dieter Borchmeyer, Über eine ästhetische Aporie in Schillers Theorie der modernen Dichtung, a.a.O., S. 343ff.

⁵³ Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 129.

dionysischen Untergrund verkannt. »Wenn es solchen Helden, wie Schiller und Goethe [wieder wie üblich diese Reihenfolge], nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg [!] führt« – und hinter der sich jenes orgiastische Blutmahl abspielt, das Thomas Mann in Hans Castorps Griechenlandtraum: im »Schnee«-Kapitel seines *Zauberberg* geschildert hat – »wenn es bei ihrem muthigsten Ringen nicht weiter gekommen ist also bis zu jenem sehnsüchtigen Blick, den die Goethische Iphigenie vom barbarischen Tauris aus nach der Heimat über das Meer hin sendet [Nietzsche verkennt, im klassizistischen *Iphigenie*-Bild befangen, daß das Barbarische durchaus auch in jener Heimat vorwaltet und welch gegenläufigen Tendenzen die Klassizität des Goetheschen Schauspiels abgerungen ist], was bliebe den Epigonen solcher Helden zu hoffen, wenn sich ihnen nicht plötzlich, an einer anderen, von allen Bemühungen der bisherigen Cultur unberührten Seite die Pforte von selbst aufthäte – unter dem mystischen Klange der wiedererweckten Tragödienmusik«⁵⁴ – sprich des Musikdramas Richard Wagners, das die von der Goethe-Schillerschen Kultur verdrängte orgiastische Seite des Griechentums wieder zur Sprache oder besser: zur Musik bringt.

In diesem Zusammenhang ist eine der wichtigsten musikästhetischen Äußerungen Nietzsches – eine Aufzeichnung aus dem Nachlaß vom Frühjahr 1871 – von besonderer Bedeutung. Sie setzt sich im Hinblick auf den Finalsatz der Neunten Symphonie von Beethoven mit dem Problem von Dichtung und Musik auseinander und behauptet, »daß dem dithyrambischen Welterlösungsjubel dieser Musik das Schillersche Gedicht »an die Freude« gänzlich incongruent« sei, ja daß der Hörer – eine Anschauung, die bis in die Formulierung hinein den Einfluß von Wagners *Beethoven*-Festschrift von 1870 verrät, »durch die Musik für Bild und Wort völlig depotenzirt« werde, so daß er »gar nichts von dem Gedichte Schiller's« höre, dessen »edler Schwung« und »Erhabenheit« der »wahrhaft naiv-unschuldigen Volksmelodie der Freude«, die Beethoven da angeblich komponiert hat, durchaus unangemessen sei. Das »sokratische« Wort vermag die Tiefe der dionysischen Musik nicht zu erreichen, geht unter »in dem allgemeinen Klangmeere«. So sehr Nietzsche mit seinem Depotenzierungsdenken und –begriff an Wagner anknüpft, so entschieden hätte dieser seiner Ansicht von der »Incongruenz« zwischen Wort und Musik in diesem Falle widersprochen, wie Nietzsche Wagner indirekt widerspricht, hält er doch dessen Kardinalidee, »daß Beethoven, mit jenem vierten Satz der Neunten selbst ein feierliches Bekenntniß über die Grenzen der absoluten Musik abgeben, ja mit ihm die Pforten einer neuen Kunst gewissermaßen ent-

⁵⁴ Ebd., S. 131.

riegelt habe, in der die Musik sogar das Bild und den Begriff darzustellen und befähigt und damit dem ›bewußten Geiste‹ erschlossen worden sei«, für einen »ungeheuerlichen ästhetischen Aberglauben«.55

Wirklich aber hat Wagner stets mit Bewunderung über Beethovens Adaption von Schillers Gedicht gesprochen, die Genauigkeit, mit der er, schon im vorangehenden Instrumentalrezitativ, prosodisch auf seinen deklamatorischen Duktus eingehe. Wagner, dem 18. Jahrhundert noch viel näher als Nietzsche, bedeutete auch der Inhalt des Schillerschen Gedichts viel mehr als Nietzsche, ganz zu schweigen von Beethoven, den Nietzsche aus dem Rahmen der emphatischen Aufklärung herauszulösen und in einen Dionysiker nach seinem Maß zu verwandeln strebt.

Bei allem Respekt vor dem ästhetischen Denker Schiller sind schon beim jungen Nietzsche – freilich noch nicht bei dem Schüler von Pforta, der zumal dem *Wallenstein* begeisterte Analysen widmet – beträchtliche Reserven gegenüber dem Dichter zu spüren, der für ihn als Repräsentant der Aufklärung im Grunde einer überständigen sokratischen Kultur angehört. Unter offenkundiger Anspielung auf Schillers Rede *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* verwirft er den von den »Kunstabsichten« fortführenden aufklärerischen »Cultus der Tendenz«, zumal derjenigen, »das Theater als Veranstaltung zur moralischen Volksbildung zu verwenden, die zu Schiller's Zeit ernsthaft genommen wurde«, welche aber nun »bereits unter die unglaublichen Antiquitäten einer überwundenen Bildung gerechnet wird«.56 Hier deutet sich schon die berüchtigte Sottise an, mit der Nietzsche später die »Streifzüge eines Unzeitgemäßen« in der *Götzen-Dämmerung* einleiten wird, in jenem unseligen Aphorismus 1: »Meine Unmöglichkeiten«, in dem er seine Haßautoren Seneca, Rousseau, Schiller, Dante, Kant, Victor Hugo, Liszt, George Sand, Michelet, Carlyle, John Stuart Mill, Les frères de Goncourt und Zola – eine bunte Reihe immerhin erstrangiger Geister – mit zynischen Essay-Titeln bedenkt, etwa: »Dante: oder die Hyäne, die in Gräbern *dichtet*« oder »Zola: oder die Freude zu stinken«. Da nimmt sich »Schiller: oder der Moral-Trompeter von Säckingen« fast harmlos aus.57

Das Schiller-Bild des frühen Nietzsche ist also durchaus nicht ohne Schatten, aber es überwiegt der Gestus der Verehrung, es überwiegt die Absicht, in ihm einen Vorkämpfer für die Kultur der Zukunft zu sehen. In diesem Sinne vergleicht er ihn mit Wagner, mit dessen »idealistischer Art« er »am stärksten verwandt« sei: »dies glühende hochherzige Kämpfen, auf

55 Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 7, S. 366ff.

56 Ebd., Bd. 1, S.144.

57 Ebd., Bd. 6, S. 111.

daß der ›Tag der Edlen‹ endlich komme« (so an Carl von Gersdorff am 11. März 1870).⁵⁸ Von allen »Kämpfenden«, heißt es in der Vorlesung *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, stehe vorbildlich, »als deren edelster und erhabener Ausdruck unser großer Schiller [wieder die nationale Identifikationsformel] vor unseren Augen«. ⁵⁹ Auch in der vierten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* wird Schillers Gestaltenwelt im Hinblick auf die »Bahn der Veredelung« und »Läuterung« mit den Gestalten Wagners verglichen, bei denen sich dieser Prozeß freilich in größerem Maßstab abspiele.⁶⁰ Man spürt bei diesen letzten Äußerungen Nietzsches über Schiller einen leicht hohlen Klang. Kein Wunder, daß die hier vorgetragenen Wertungen wenig später ins Gegenteil umschlagen. Die Abruptheit der Abwendung Wagners von Schiller hat ganz ohne Zweifel ihren Hauptgrund im Bruch mit Richard Wagner, dem Schiller zeitlebens eine verehrungswürdige Gestalt und künstlerisches Vorbild war, dessen Werke noch in Tribschen und Wahnfried ständig gelesen wurden, dessen Porträt in Wagners Arbeitszimmer hing und dessen Geburtstag alljährlich in einer kleinen Familienfeier begangen wurde.⁶¹

All das war Nietzsche von seinen Besuchen in Tribschen und Wahnfried her wohlbekannt. Die plötzliche Ablehnung Schillers resultiert aus der Abwendung von Wagner, aus dessen Schiller-Affinität, die Nietzsche immer wieder betont hat. »Das Schillersche an Wagner: er bringt ›leidenschaftliche Beredsamkeit, Pracht der Worte, als Schwung edler Gesinnungen‹ – Legirung mit geringerem Metall«, so lautet eine späte Notiz.⁶² Oder im *Fall Wagner* heißt es, in seinem Kalkül mit der Wirkung habe Wagner »die Unbedenklichkeit, die Schiller hatte, die jeder Theatermensch hat, er hat auch dessen Verachtung der Welt, die er sich zu Füßen legt! ...«⁶³ An gleichem Ort spielt

⁵⁸ Ebd., Bd. 3, S. 105.

⁵⁹ Ebd., Bd. 1, S.646.

⁶⁰ Ebd., S.438.

⁶¹ Vgl. dazu Jacques Le Rider, Nietzsche und Schiller: Produktive Differenzen, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hrsg. v. Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 435-474. Le Rider sieht – wie bereits Nicholas Martin (Anm. 9) – in seiner umfangreichen Studie, die freilich mehr eine Anthologie aller wesentlichen und unwesentlichen Äußerungen Nietzsches über Schiller und weniger eine Analyse derselben ist, den Bruch mit Wagner als die Wende auch des Verhältnisses zu Schiller an. Nietzsches Schiller-Bild wird hier zu Recht als Spiegelung seines Wagner-Bildes gedeutet. Allerdings halten sich die Wagner-Kenntnisse Le Riders in Grenzen, wie die Bemerkung zeigt, daß Nietzsche den Bruch mit Wagner »nach dem traumatischen Erlebnis der ersten Bayreuther Festspiele [!] mit der Uraufführung von *Parsifal* [!] ab dem Herbst 1876 vollzog« (ebd. S. 456).

⁶² Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung, hrsg. v. Dieter Borchmeyer u. Jörg Salaquarda, Frankfurt/M. u. Leipzig 1994, S. 1046.

⁶³ Ebd., S. 1076.

Nietzsche den von den Deutschen unverstandenen Goethe gegen ihren vermeintlichen Lieblingsdichter Schiller aus – beides vor dem Hintergrund der Polemik gegen Wagner, dessen *Tannhäuser* das Bildmaterial für diese Polemik bietet: Goethe wird gewissermaßen zu Tannhäuser und die Wartburggesellschaft zu Deutschland, das sich im Zeichen seines Lieblingsdichters Schiller über seinen Aufenthalt im Venusberg entrüestet: »Man kennt das Schicksal Goethe's im moralinsauren altjungfernhafte[n] Deutschland. Er war den Deutschen immer anstößig [...]. Schiller, der »edle« Schiller, der ihnen mit grossen Worten um die Ohren schlug, – der war nach ihrem Herzen.«⁶⁴ Geriet Goethe nach seinem Tod zunehmend in den Schatten Schillers, kehrt Nietzsche die bildungsbürgerliche Wertung, die sich in der – in seinen Augen nun bildungsphiliströsen – Formel »Schiller und Goethe« ausdrückte, radikal um und versetzt dem Monument Schillers einen Stoß, von dem er sich in seiner deutschen Wirkungsgeschichte bis heute nie mehr ganz erholen sollte.

In einer späten Aufzeichnung verkündet Nietzsche apodiktisch: »Die Musik Wagners ist *antigoethisch*. In der That fehlt Goethe in der deutschen Musik, wie er in der deutschen Politik fehlt. Dagegen: wie viel Schiller, genauer geredet wie viel *Thekla* ist in Beethoven!«⁶⁵ Auch der Name Beethoven, immer wieder mit demjenigen Schillers auf einen Nenner gebracht, erhält seit *Menschliches, Allzumenschliches* häufig ein negatives Vorzeichen, natürlich ebenfalls im Hinblick auf seine exemplarische Bedeutung für Wagner. Dieser Trias Schiller – Beethoven – Wagner wird der Name Goethe rigoros entgegengesetzt. Nietzsche contra Wagner – Goethe contra Schiller.

Schiller erscheint als poetischer Vorläufer Wagners, der mit Herablassung und Verachtung behandelt wird, während Nietzsche Wagner in den größeren Dimensionen der Haßliebe begegnet. Thomas Mann hat in seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* Nietzsches Wagner-Kritik als »Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen« bezeichnet: »es wäre seltsam, wenn ich allein stände mit der Erfahrung, daß Nietzsches Polemik gegen Wagner der Begeisterung eher ein Stachel ist, als daß sie sie zu lähmen vermöchte.«⁶⁶ Leider läßt sich das von Nietzsches Polemik gegen Schiller nicht sagen. Seine Auseinandersetzung mit Wagner blieb immer, auch in den aggressivsten kritischen Exzessen, von offener oder versteckter Passion für sein Werk geprägt, ließ sich in zahllosen Details auf dieses Werk ein. Polemik schlägt immer wieder Bewunderung und Liebe um oder offenbart sich, wie Thomas Mann zutreffend bemerkt hat, als

⁶⁴ Ebd., S. 1063.

⁶⁵ Ebd., 1038.

⁶⁶ Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, a.a.O., Bd. 9, S. 373.

Maske der Passion. Schiller hingegen ist für Nietzsche kein Gegenstand der Identifikation mehr. Er haßt ihn nicht einmal – weil er ihn nicht mehr liebt. So bleiben seine Äußerungen pauschal, kaum je ins Detail gehend. Und während die Antiwagneriana Nietzsches bis heute zu immer neuer Auseinandersetzung anregen, lassen uns seine Sottisen gegen Schiller weithin kalt, sie regen in der Regel nicht einmal zum Widerspruch an, da sie offenkundig meist nichts anderes sind als Vor- und Fehlurteile.

Da ist der immer wieder erhobene Vorwurf des Schillerschen Moralismus – absurd wie kein anderer, war Schiller es doch, der als erster Schriftsteller der Weltliteratur auf der Basis der Kantschen Autonomieästhetik eine strikte Grenzlinie zwischen Ästhetik und Moral gezogen und betont hat: »Die wohlgemeinte Absicht, das Moralischgute überall als höchsten Zweck zu verfolgen, die in der Kunst schon so manches Mittelmäßige erzeugte und in Schutz nahm, hat auch in der Theorie einen ähnlichen Schaden angerichtet.« (*Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*)⁶⁷ Die Konzeption der Bühne als »moralischer Anstalt« hat Schiller seit seiner Aneignung der Kantschen Ästhetik ad acta gelegt, ja in immer neuen Anläufen die »Abweichung des moralischen Urteils von dem ästhetischen« analysiert (*Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*).⁶⁸ »In ästhetischen Urteilen sind wir also nicht für die Sittlichkeit an sich selbst, sondern für die Freiheit interessiert [...]. Es ist daher offenbare Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischen Dingen fodert, und um das Reich der Vernunft zu erweitern, die Einbildungskraft aus ihrem rechtmäßigen Gebiete verdrängen will«, heißt es am Schluß des Traktats *Über das Pathetische*.⁶⁹

Da ist zweitens Schillers »Affectation der Wissenschaftlichkeit«, da er nicht in seinen literarischen Grenzen geblieben sei, sondern als Philosoph dilettiert habe – »in jeder Beziehung ein Muster, wie man wissenschaftliche Fragen der Aesthetik und Moral nicht angreifen dürfe, – und eine Gefahr für junge Leser, welche in ihrer Bewunderung des Dichters Schiller, nicht den Muth haben, vom Denker und Schriftsteller Schiller gering zu denken.«⁷⁰ Ist das nicht ein Urteil auch über den Verfasser der *Geburt der Tragödie* selber, der sich von diesen Schriften so sehr inspirieren ließ? Im übrigen wird man den Verdacht nicht los, daß Nietzsche in dem Aphorismus »Affectation der Wissenschaftlichkeit bei Künstlern« aus *Mensch-*

⁶⁷ Schiller, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 5, S. 359.

⁶⁸ Ebd., S. 540.

⁶⁹ Ebd., S. 536.

⁷⁰ Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 2, S. 604.

liches, *Allzumenschliches II*, den wir hier zitiert haben, weniger an Schiller als an Wagner denkt, den er direkt anzugreifen sich scheut, um ihm indirekt um so scharfzüngiger auf den Leib zu rücken.

Da ist drittens die Ablehnung des Theaterdichters Schiller, die nichts anderes als der Ausdruck der Idiosynkrasie Nietzsches gegen das Theater überhaupt ist: »ein Theater-Maestro« sei Schiller zweifellos: »aber was geht uns das Theater an!«⁷¹ Seit Platon hat es keinen größeren Theaterfeind unter den Philosophen gegeben als Nietzsche. In seinem Aphorismus »Die Deutschen im Theater«, ebenfalls aus *Menschliches, Allzumenschliches II*, nennt Nietzsche die beiden »eigentlichen Theatertalente« der Deutschen Kotzebue und Schiller. Der eigentlich gemeinte Gegner wird wiederum ausgespart: Wagner, um auf den beiden anderen den Haß abzuladen, der ihm gilt. Schillers eigentliches Publikum seien die »unreifen Lebensalter« gewesen, und durch diese hindurch habe er »auch auf die reiferen Lebensalter mit Vortheil« eingewirkt. So habe er, bemerkt Nietzsche zynisch, »im Allgemeinen die Deutschen *verjüngt*«. Und wiederum wird nun Goethe über diese unreifen Deutschen erhoben: »Goethe stand über den Deutschen in jeder Beziehung [...]: er wird ihnen nie angehören.«⁷²

Erstaunlich und befremdlich, daß Nietzsche am Bilde Schillers ausgerechnet die Züge nicht wahrnehmen will, die er schon in seinen frühen Studien an ihm gerühmt hat: seine »kosmopolitische Tendenz«,⁷³ seine Neigung zum »Experimentiren«⁷⁴ oder seine Einsicht in die Gesetze der mehr und mehr verlorengehenden Rhetorik, an denen dem Philologen Nietzsche so sehr gelegen war. »Man stelle das Drama hin als ein *rhetorisches* Kunstwerk: was es wirklich bei Schiller ist«, schreibt er in einer Aufzeichnung von 1873; »man unterschätze nicht die Kraft der Beredsamkeit und lasse wenigstens unsre Schauspieler gut *reden* lernen.«⁷⁵ Gerade diese Züge im Bilde Schillers hätten Nietzsche in seiner Wendung seit *Menschliches, Allzumenschliches* gelegen kommen müssen. Gerade das Europäische an Schiller, das sich in seiner eminenten Wirkung auf die europäische Romantik und die italienisch-französische Oper ausdrückte, seine Verbundenheit mit dem von Nietzsche bewunderten französischen classicisme, die bei Schiller viel stärker als bei Goethe ausgeprägt ist, seine Begabung für die Sentenz, die einen komplexen Sachverhalt auf den Punkt bringt, welche ihn den von Nietzsche so stark rezipierten französischen Moralisten nahebringt, all dies hätte genau auf der Linie gelegen, die

⁷¹ Ebd., Bd. 12, S. 475.

⁷² Ebd., Bd. 2, S. 448f.

⁷³ Ebd., Bd. 7, S. 508.

⁷⁴ Ebd., S. 602.

⁷⁵ Ebd., S. 684.

Nietzsche im Widerspruch gegen die verhaßten Tendenzen der deutschen Kultur verfolgte. Er hätte kaum weniger Anlaß gehabt, Schiller zum Überdeutschen zu stilisieren, als Goethe.

Ein Musterbeispiel ist der Aphorismus »Die Revolution in der Poesie« in *Menschliches, Allzumenschliches I*. Hier verteidigt Nietzsche die durch Lessing in Mißkredit geratene strenge dramatische Form der französischen Klassiker, selbst Voltaires *Mahomet*, ohne zu erwähnen, daß es Schiller war, der die Rückwendung zum geschmähten französischen classicisme in seinem Gedicht *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* verteidigte, daß sein letztes abgeschlossenes Werk die Übersetzung von Racines *Phèdre* war. Freilich kann Nietzsche nicht umhin, mit abschwächenden Formulierungen zuzugestehen, daß Schiller »die ungefähre Sicherheit seiner Form dem unwillkürlich verehrten, wenn auch verleugneten Vorbilde der französischen Tragödie« verdankte.⁷⁶ Gleichwohl durfte Schiller nicht in positivem Licht erscheinen. Zu sehr sah Nietzsche ihn im Vorfeld Wagners.

Was Nietzsche aber vor allem an Schiller unerträglich ist, das ist der obsoletere »Idealismus« mit seinem »Verlangen nach glänzenden knochenlosen Allgemeinheiten, nebst der Absicht auf ein Schöner-sehen-wollen in Bezug auf Alles (Charaktere, Leidenschaften, Zeiten, Sitten)«, so Nietzsche in der *Morgenröthe*.⁷⁷ Dabei ist zu berücksichtigen, daß Nietzsche sich nie allein auf Schiller bezieht, sondern auf seinen ganzen idealistischen Umkreis. Aus dem Geiste dieses Idealismus sei »eine falsche Antike wie die Canova's« hervorgegangen, »etwas zu glasirt, weich, durchaus der harten und häßlichen Wahrheit nicht ins's Angesicht zu sehen wägend, tugendstolz, vornehmen *Tones*, affektvoller Gebärde, aber kein *Leben*, kein ächtes Blut«.⁷⁸

Eine der aufschlußreichsten Äußerungen Nietzsches findet sich im Nachlaß von 1880/81: hier rühmt er Schopenhauer, der »den gläsernen und glitzernden Idealismus edler allgemeiner Worte und stolzer Gefühle vernichtete, den namentlich Schiller und sein Kreis verbreitet haben [...] – jenen falschen »Classicismus«, der einen innerlichen Haß gegen die natürliche Nacktheit und schreckliche Schönheit der Dinge hatte und unwillkürlich mit edel verstellten Gebärden und edel verstellten Stimmen in Bezug auf alles [...] eine verkleidete und nur vorgebliche Nacktheit und Gracität, eine Art Canova-Stil forderte«.⁷⁹ Was Nietzsche gegen den Strich

⁷⁶ Ebd., Bd. 2, S. 181.

⁷⁷ Ebd., Bd. 3, S. 163.

⁷⁸ Ebd., Bd. 8, S. 593f.

⁷⁹ Ebd., Bd. 9, S. 410 f.

geht, ist die vermeintliche Harmonieästhetik Schillers. Aber ist sie wirklich sein letztes ästhetisches Wort? Carsten Zelle hat von der »doppelten Ästhetik« des späten 18. Jahrhunderts gesprochen.⁸⁰ Neben der Harmonieästhetik gab es auch immer die widerständige, die Dissonanzästhetik des Erhabenen. Und gerade dieses dissonante Moment hat nun zu der merkwürdigen Renaissance der fast verschollenen Kategorie in der post-modernen Philosophie eines Lyotard geführt, der das Erhabene wieder in den aktuellen ästhetischen Diskurs einzubringen sucht, ein Erhabenes, im Geiste der Widerspruchsästhetik Nietzsches wiederbelebt.

Niemand aber hat das Harmoniemodell des Schönen in der idealistischen Ästhetik entschiedener in Frage gestellt als Schiller in seinem späten Essay *Über das Erhabene* (1800), der wie eine Zurücknahme seines Konzepts der ästhetischen Erziehung wirkt – geradezu ein antiklassisches Manifest. Schiller plädiert da für eine chaotische Naturschönheit gegen die domestizierte Landschaft, und wir lesen unter anderem: »Was dem Reisenden von Empfindung die wilde Bizarrerie in der physischen Schöpfung so anziehend macht, eben das eröffnet einem begeisterungsfähigen Gemüt, selbst in der bedenklichen Anarchie der moralischen Welt, die Quelle eines ganz eigenen Vergnügens. Wer freilich die große Haushaltung der Natur mit der dürrftigen Fackel des *Verstandes* beleuchtet, und immer nur darauf ausgeht, ihre kühne Unordnung in Harmonie aufzulösen, der kann sich in einer Welt nicht gefallen, wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint [...]. Er will haben, daß in dem großen Weltlaufe alles wie in einer guten Wirtschaft geordnet sei, und vermißt er [...] diese Gesetzmäßigkeit, so bleibt ihm nichts anders übrig, als von einer künftigen Existenz und einer andern Natur die Befriedigung zu erwarten, die ihm die gegenwärtige und vergangene schuldig bleibt. Wenn er hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos der Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntnis bringen zu wollen, so gewinnt er von einer andern Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt.«⁸¹

Das klingt weiß Gott nicht nach harmonisierendem ›Schöner-sehenwollen in Bezug auf Alles‹. Schillers doppelte Ästhetik weist über Klassizität und reine Harmonie des Schönen weit hinaus in eine Moderne, die von unauflösbaren Widersprüchen geprägt ist und sich aus diesen Widersprüchen heraus versteht. Nietzsche hätte also in Schiller durchaus wie in Goethe den »Dichter als Wegweiser für die Zukunft«⁸² sehen können.

⁸⁰ Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.

⁸¹ Schiller, *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 5, S. 802.

⁸² Ebd., Bd. 2, S. 419 (*Menschliches, Allzumenschliches II*, 99).