

EXALTATIONEN DER NATUR

Friedrich Schillers *Semele* als Poetik tödlicher Ekstase

Von Günter Oesterle

I. Einleitung

Es ist nichts Ungewöhnliches in der Literaturgeschichte, daß bestimmte Werke, die eine eminente zeitgenössische Wirkung gehabt haben, andere gleichzeitig entstandene Werke desselben Dichters vollkommen überschatten, ja sogar in Vergessenheit geraten lassen. Bis heute hat sich in der allgemeinen Vorstellung von Schillers Auftritt in der zeitgenössischen literarischen Szene um 1782 eine solche einseitige Belichtung erhalten. Schillers »Schauspiel« *Die Räuber* mit seiner faszinierenden Räuberromantik, provokanten Neuformulierung materialistisch philosophischer Bosheit und dem angeblich politischen Aufbegehren gegen den Spätabsolutismus hatte eine derart lang anhaltende fulminante Wirkmächtigkeit gezeigt, daß andere subtilere, gleichzeitig durchgeführte literarästhetische Erprobungen nur als Gelegenheitsarbeiten eingestuft wurden. Die dem Sturm-und-Drang-Bild gemäße Rezeption des wilden Shakespeare in den *Räubern*¹ ließ den Gedanken gar nicht erst aufkommen, daß *Die Räuber* nur eine Seite des anthropologischen und dramaturgischen Debütprojekts von Schiller gewesen seien – die andere Seite aber, Schillers Umschrift eines Textes aus der römischen Antike, die *Semele*-Episode aus Ovids *Metamorphosen* wurde erst gar nicht in den Blick genommen. Beide dramatischen Versuche sind in der Wahl des literarischen Genres denkbar verschieden: *Die Räuber* werden als »ein Schauspiel«, die *Semele* als »lyrische Operette von zwei Szenen«² untertitelt. Und doch lassen sich beide auf das anthropologische ästhetische Projekt des jungen, medizinisch und philosophisch geschulten Friedrich Schiller beziehen. Dieses anthropologische Projekt besteht bekanntlich in dem Versuch, den Menschen neu zu bestimmen, nämlich als »Mittelding von Vieh und Engel«.³ Um dieses

¹ In der Rezeption des Dramas *Die Räuber* spielte die von Schiller vorgenommene Adaption einer dargebotenen antiken Szene (zweiter Akt, zweite Szene) im Gedicht *Hektors Abschied* nur eine periphere Rolle. Vgl. Dieter Borchmeyer: *Hektors Abschied – Schillers Aneignung einer homerischen Szene*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 16 (1972), 277–298.

² Schillers Werke werden nach der Nationalausgabe zitiert: Schiller: *Werke*, Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, hg. im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums in Weimar und der Deutschen Akademie, Weimar 1943 ff. (im folgenden: NA; die römische Ziffer gibt den Band, die arabische Ziffer gibt die Seitenzahl an). Hier: NA V N, 196.

³ *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, NA XX, 47. Schiller zitiert aus Albrecht von Hallers Gedicht *Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben*. Vgl. Wolfgang Riedel: *Die Anthropologie des jungen Schiller – Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«*, Würzburg 1985, 118.

»Mittelding« zwischen zwei Extremen, nämlich Engel und Vieh, auszumachen, bedurfte es ästhetischer Grenzziehungstests: in den *Räubern* nach unten zum Menschen als potenziertem Vieh und in der *Semele* nach oben zum Menschen als gott- oder götterähnlichem Wesen. Diese beiden Grenzziehungstests ließen sich methodisch einerseits mit Durkheim und Link als Problem des Normalismus und seiner Abweichungen,⁴ andererseits mit Iser als »extensionale Anthropologie«⁵ und d.h. als eine dem Menschen anthropologisch einwohnende Selbstüberschreitung beschreiben. Das Bündnis von Anthropologie und Ästhetik hat also die Funktion einer Selbstfindung des Menschen zwischen Extremen. Es ist geleitet von dem Wissen, daß diese Selbstfindung des Menschen im Austarieren zwischen »Engel« und »Vieh« nicht statisch und ein für allemal feststehend, sondern dynamisch und historisch veränderbar ist. Unter anderem dürfte die Veränderung der Parameter der Extreme bei der Umschrift der *Semele* – statt vom Vieh zum Engel vom Vieh zum antiken Gott – mit der Ausweitung des Textes in neue und brisante Grenzbereiche zusammenhängen. Die »lyrische Operette« *Semele* erscheint zum ersten Mal in der von Schiller anonym herausgegebenen Lyriksammlung *Anthologie auf das Jahr 1782*. Es scheint also geboten, zunächst einleitend das gesamte Theoriespektrum des frühen Schillers in Bezug zur *Anthologie* im Ganzen zu setzen, bevor die Aufmerksamkeit der *Semele*-Operette zugewendet werden kann.

Im Blick auf das theoretische Frühwerk Schillers kann man – orientierungshalber – drei Forschungspositionen abgrenzen und ihren jeweiligen Ertrag für das poetische Frühwerk damit zugleich prüfen. Die erste Position versuchte (in der Forschungsgeschichte zum Frühwerk Schillers bahnbrechend) mit Schillers theosophischem Ansatz eine Königstheorie zu konturieren. Schillers frühe poetische Produktion wurde dann entweder als ihr angemessen und mit ihr korrespondierend dargestellt (z.B. die Lyrik der *Anthologie* von 1782) oder, wie im Falle von Schillers Drama *Die Räuber*, als »experimentelle[r] Generalangriff«⁶ auf das Konzept der *chain of love*, d.h. als eine radikale »Störung dieser Liebes-Ordnung« durch den Universalhaß von Franz Moor angesehen.⁷ Die zweite Forschungsposition betont zwar den »Kontrast«⁸ der verschiedenen Theorieansätze, insbesondere zwischen den theosophischen und den medizinisch inspirierten anthropologischen Schriften; widmet ihre Aufmerksamkeit dann aber den möglichen Verbindungsstellen und Brücken – etwa im Verweis auf Schillers Einführung des Entwicklungsgedankens.⁹ Der dritte,

⁴ Vgl. Jürgen Link: *Versuch über den Normalismus*, Wiesbaden 1999.

⁵ Wolfgang Iser: *Toward a Literary Anthropology*, in: Ders.: *Prospecting – From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore/London 1989, 262–284, hier 270.

⁶ Hans-Jürgen Schings: *Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses – »Die Räuber« im Kontext von Schillers Jugendphilosophie (I)*, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 84/85 (1980/81), 71–95, hier 94 f.

⁷ Ebd., 90.

⁸ Riedel: *Anthropologie des jungen Schiller* [Anm. 3], 154.

⁹ Vgl. ebd., 120.

hier unternommene Versuch legt den Akzent auf die Differenzen der verschiedenen, von Schiller aufgegriffenen Theorieansätze und rückt damit Schillers frühes theoretisches Werk in die Nähe eines Eklektizismus. Diese Zuordnung zum Eklektizismus erfolgt freilich weniger in theoretisch-philosophischem Interesse, sondern im Blick auf Schillers frühe poetische Produktion. Die These lautet, daß jenes, was im Theoriefeld nicht oder nur begrenzt möglich ist – nämlich inkompatible theoretische Versatzstücke miteinander ins Spiel zu bringen – im poetischen Experimentierfeld nicht nur erlaubt, sondern sogar erwünscht ist.

II. Freude als »schöner Götterfunke« oder tödliche Ekstase. Wie theoretisch unvereinbare Ansätze in einem poetischen Experimentierraum fruchtbar gemacht werden können

Schiller ist Experte in der theoretischen Erfassung und poetischen Darstellung von »Exaltation[en] menschlicher Natur«. ¹⁰ Sein anthropologisches und ästhetisches Interesse an Extremsituationen ist allerdings im Frühwerk keineswegs einseitig ausgerichtet auf das Schreckliche, Fürchterliche, den Hyperschmerz und das Monströse des großen Verbrechers; es gilt nicht weniger dem außerordentlichen Zustand extremer Freude. Im dritten und von den Gutachtern schließlich akzeptierten Dissertationsprojekt *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* werden zwei Formen von extremen Ausnahmezuständen menschlicher Natur analysiert: die des Schmerzes und die der Freude. Beide gelten als »Exzess der Gesundheit«, ¹¹ beide, der Horror und die freudige »Ekstase«, führen zum »Ruin«, zum Kollaps und Tod des Organismus. In Paragraph 16 der Dissertation unter der Überschrift »Ausnahmen« heißt es ¹²: »Die Freude tötet, wenn sie zur Ekstasi hinaufsteigt, die Natur erträgt den Schwung nicht, in den in einem Moment das ganze Nervengebäude geräth«. Die These des Doktoranden Schiller, die Freude führe in der Form der »Ekstase« zum Tod, verwundert – angesichts des weltweit wohl berühmtesten Gedichts von Schiller *An die Freude* (1785). In der *Anthologie auf das Jahr 1782* findet sich eine Reihe von Gedichten (*Die Freundschaft*, *Der Triumph der Liebe*), die in ihrem hymnischen Lob der Freude und Liebe als Vorformen des Gedichts *Freude schöner Götterfunken* gelten können. In der *Anthologie* finden sich aber auch eine ganze Reihe von Gedichten und Werken, wie die vorab genannte »lyrische Operette« *Semele* und zwei Laura-Gedichte, in der die tödlichen Folgen der freudigerotischen Ekstase thematisiert werden. Diese alternative Darstellung von ins Außerordentliche gesteigerter Liebe und Freude, einmal als lebensspendende, das andere Mal als tödliche Ekstase, hat im Frühwerk Schillers eine theoretische Entspre-

¹⁰ *Der Geisterseher – Aus den Memoires des Grafen von O***, NA XVI, 82.

¹¹ NA XX, 73.

¹² Ebd., 61 f.

chung. In der Frühschrift zur Theosophie *Raphael an Julius* bedeutet die ekstatische Liebe das unverzichtbare Energiezentrum der Harmonie der Natur und Welt, Voraussetzung für die für den Menschen angestrebte Vervollkommnung.¹³ Ein gänzlich anderer Denkhorizont beherrscht Schillers dritte Dissertation. Die Theosophie mit ihrer Vorstellung der Sympathie aller Wesen, ihrer Vorstellung einer Kette des Seins und Kette der Liebe (*chain of being* und *chain of love*), wird von dem medizinischen Befund des *Versuchs* radikal in Frage gestellt. An die Stelle einer theosophisch inspirierten Dynamik eines Geisterreichs, die nach dem Prinzip der Gradation und Vervollkommnung »Vergötterung« des Menschen verheißt,¹⁴ tritt der nüchterne Blick für die Grenzen physischer Extremaktionen, die auf die geistigen zurückwirken. Anders als der Metaphysiker Schiller konstatiert Schiller als medizinisch geschulter Anthropologe die Grenzen und Schranken des Menschen. In der Dissertation stellt er nüchtern fest: Gottähnlichkeit würde zum Tod führen, denn »die höchste augenblickliche Vollkommenheit«¹⁵ kann der Mensch psychophysisch nicht aushalten und ertragen; es führt zum »Ruin der Maschine«,¹⁶ zu Kollaps und Tod. Schiller testet in seiner Dissertation das unterstellte *commercium* zwischen Körper und Geist an der in extremen Ausnahmesituationen von Freude und Schmerz sichtbaren psychophysischen Belastbarkeit. Während aus theosophischer Sicht gerade die aufs höchste gesteigerte Freude als »schöner Götterfunken« fungiert und das harmonisch sympathetische Überströmen des Ganzen der Welt zu verkörpern scheint,¹⁷ zeitigt ekstatische Freude für die medizinische Anthropologie fatale Folgen. Ich zitiere den eingangs auszugsweise genannten Text aus der Dissertation nun vollständig¹⁸: »Die Freude tötet, wenn sie zur Ekstasi hinaufsteigt, die Natur erträgt den Schwung nicht, in den in einem Moment das ganze Nervengebäude geräth; die Bewegung des Gehirns ist nicht Harmonie mehr, sie ist Konvulsion; ein höchster augenblicklicher Vigor, der aber auch gleich in den Ruin der Maschine übergeht, weil er über die Grenzlinie der Gesundheit gewichen ist [...]«

Während die Theosophie im »Ueberschwung«¹⁹ auf die Prinzipien der Gradation, der Kontinuität und der Fülle der Natur setzt, verweist die anthropologisch argumentierende Medizin auf die Grenzen des Schwungs und die »Schranken«²⁰ der Belastbarkeit, d. h. auf »Konvulsion«²¹, den Kollaps des Organismus und den Tod als »Erbfeindin« der »Natur«.²²

¹³ Vgl. Schings: *Philosophie der Liebe* [Anm. 6], 88.

¹⁴ Vgl. Riedel: *Anthropologie des jungen Schiller* [Anm. 3], 157.

¹⁵ *Versuch über den Zusammenhang*, NA XX, 73.

¹⁶ Ebd., 62.

¹⁷ Vgl. Schings: *Philosophie der Liebe* [Anm. 6], 83.

¹⁸ *Versuch über den Zusammenhang*, NA I, 61–62.

¹⁹ *Fantasie – An Laura*, NA I, 47.

²⁰ NA XX, 62.

²¹ Ebd., 61.

²² *Widmung zur Anthologie auf das Jahr 1782*, NA XXII, 83.

Es scheint mir keineswegs eine bloß performative Geste zu sein, daß Schiller die von ihm herausgegebene *Anthologie* von 1782 »meinem Prinzipal dem Tod zugeschrieben«²³ und dem (wie er unternimmt) »unergründlichen Nimmersatt in der ganzen Natur«²⁴ gewidmet hat – sie hängt mit der Problemvorgabe der medizinischen Anthropologie zusammen.

Ich fasse die bisherigen Überlegungen zusammen: Der junge Schiller versucht die Bestimmungen des Menschen in seiner Doppelnatur dadurch auszuloten, daß er verschiedene, unvereinbare theoretische Modelle und Konzepte menschlicher Natur gegeneinander führt, um sie sich gegenseitig begrenzen zu lassen. Der theosophischen Figur einer sich bis zur »Vergötterung« vervollkommnenden Gradation tritt die medizinisch-anthropologische Stopregel mit der insistierenden Frage entgegen, wann im Schmerz und in der Freude die aushaltbare Extremgrenze erreicht ist. Neben die Frage nach der anthropologischen Mitte zwischen Vieh und Engel tritt die nicht weniger brisante Frage nach der Grenzziehung im Extrem: der Götterähnlichkeit und der notwendigen Götterunähnlichkeit.

Wenn die Konkurrenz verschiedener kontrastiver Modelle der Natur das Koordinatenkreuz des Menschenmöglichen und -unmöglichen erst freilegt, liegt es nahe, daß dies auch ästhetische Konsequenzen zeitigt. Das läßt sich an der Konzeption der *Anthologie* von 1782 belegen. Ihre Vieläugigkeit, ihr großes Tönespektrum verdankt sie den korrespondierenden, komplexen, auf Unvereinbarkeit angelegten Theoriestücken. Die in der *Anthologie* publizierten Texte sind freilich nicht Illustrationen unterschiedlicher theoretischer Versatzstücke, sondern poetische Experimentierräume, welche diese ansonsten inkompatiblen Theoriemodelle gegeneinander in Stellung bringen, ihre Konkurrenz ausspielen, labile Konnexen, Überlagerungen und Kreuzungen schaffen, schließlich Dilemmalösungen ausprobieren. Die Folge der Laura-Gedichte konstituiert sich als Zyklus, indem das Spiel des Aufrufens verschiedener theoretischer Versatzstücke, ihre Desavouierung, ihre Überkreuzung und Dilemmalösung vorgeführt wird. Bestätigt wird diese These von der produktiven Konkurrenz verschiedener kontrastiver Modelle innerhalb poetischer Produktion durch eine Briefnotiz Schillers an Göschen. Als Schiller 1785 die zwei Gedichte *Freigeisterei der Leidenschaft* und *Resignation* an den Verleger sandte, schrieb er dazu²⁵: »[...] ich habe zwar sehr wichtige Gründe, diese 2 Gedichte bekannt zu machen, weil ich sie in einem andern gänzlich widerlege.« Schillers Laura-Zyklus läßt sich als »eine turbulente Reihung situativer Gegensinnigkeiten«²⁶ lesen, also als ein lyrisches »Imbrogljo« (wie Beaumarchais im Vorwort seines *Barbier von Sevilla* es

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ NA XXIV, 31 (Brief an Göschen vom 18. bis 21. Dezember 1785).

²⁶ Rainer Warning: *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in: *Das Komische*, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976 (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 7), 279–333, hier 293.

formuliert hat),²⁷ in dem sich theosophische, medizinisch-anthropologische und zynisch-melancholische Konzepte und Stimmen ablösen und überkreuzen. Dieses intrikate Spiel mit verschiedenen theoretischen Modellen in Schillers Anthologiebeiträgen läßt sich bis in die dort verwendete Metaphorik verfolgen. Während auf der einen Seite, theosophisch inspiriert und mit Newtonanspielungen gestützt, die spirituelle Sympathie der kosmischen Sphären, die »Geister in umarmenden Systemen«²⁸ beschworen werden, wird auf der anderen Seite in Anspielung auf körperliche Vereinigungsemphase geradezu die »Revolution«²⁹ der Gestirne aufgerufen³⁰: »aus den Angeln drehten wir Planeten« oder »Wenn dann, wie gehoben aus den Achsen / Zwei Gestirn, in Körper Körper wachsen«³¹. Eine Strophe aus dem Gedicht *An einen Moralisten* macht die Genese dieser Metaphorik aus der Synchronisation zweier in der damaligen Zeit aktuell diskutierter Diskurselemente ersichtlich: Da ist einmal die auch von Immanuel Kant diskutierte, je verschiedene »Verrückung der Achse« der Planeten durch die Wirkung »der Überwucht«,³² da ist zum anderen das zeitgenössisch registrierbare hohe medizinische Interesse an »Schwindelerfahrungen«.³³ Die Strophe aus dem als »Fragment« unertitelten Gedicht *An einen Moralisten* lautet³⁴:

Ha Seladon! wenn damals aus den Achsen
Gewichen wär so Erd als Sonnenball,
Im Wirbelschwung mit Julien verwachsen,
Du hättest überhört den Fall.

Das Spiel mit dem Gegensinn wird so weit getrieben, daß das jeweils andere Naturkonzept (das theosophische bzw. das anthropologisch-medizinische) ironisch zitiert wird, um es inversiv ins eigene System zu integrieren. So endet das »folternde Entzücken« des Freundschaftsenthusiasten im theosophisch inspirierten Gedicht *Freundschaft* nicht im tödlichen Kollaps, sondern wird abgefangen in den Blicken des Freundes: Sein Blick meint nur noch metaphorisch ein »wollüstiges Grab« zu

²⁷ Vgl. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais: *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*, in: *Théâtre de Beaumarchais*, publ. par Maurice Rat, Paris 1956, 17–35, hier 23.

²⁸ *Die Freundschaft* (aus den Briefen Julius an Raphael; einem noch ungedruckten Roman), NA I, 110.

²⁹ Karl Griewank hat begriffsgeschichtlich die Herkunft des Begriffs »Revolution« aus der Kosmologie nachgewiesen. Vgl. Karl Griewank: *Die Französische Revolution 1789–1799*, Köln/Wien 1973.

³⁰ *Das Geheimniss der Reminiszenz – An Laura*, NA I, 105.

³¹ *Die seeligen Augenblicke – an Laura*, NA I, 64.

³² Immanuel Kant: *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonschen Grundsätzen abgehandelt*, in: Ders.: *Werke in sechs Bänden I*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1960, 219–396, hier 307.

³³ *Schwindelerfahrungen – Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*, hg. von Rolf-Peter Janz, Fabian Stoermer und Andreas Hiepkö, Amsterdam 2003.

³⁴ NA I, 86 f.

sein.³⁵ Eine vergleichbare Figur der Inversion – nur in umgekehrter Tendenz – läßt sich in Schillers lyrischer Operette *Semele* feststellen. Ihrer Anlage nach läßt sich diese Operette als poetische Explikation der schon mehrfach zitierten Stelle aus der Dissertation lesen: »die Freude tötet, wenn sie zur Ekstasi hinaufsteigt«. Die Operette betreibt aber zugleich die Desavouierung des substantialistischen Konzepts der *chain of being*, wenn Jupiter verächtlich das gesamte Firmament als unbeseelt charakterisiert³⁶ und dann, von Semele in Beweisnot gebracht, die gesamte Naturleiter wie einen Budenzauber auf- und abbruft.

III. Schillers theatralische Umschrift der Ovidischen Vorlage ›Semele‹

Im Falle der Ovidischen Vorlage handelt es sich – zumal in der der Zeit um 1780 – um ein brisantes Thema, nämlich um die ›Götterwollust‹ des Menschen. Mit guten Gründen hat Schillers älterer, württembergischer Schriftstellerkollege Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner lyrischen Bearbeitung der Ovidischen Vorlage die dort thematisierte sexuelle Götterlust des Menschen vermieden und abgeschwächt, indem er das biblische Verbot, Gott zu sehen, zum Thema gemacht hat.³⁷ Schiller hingegen behält das brisante Problem bei, exponiert und steigert es sogar, um es erst danach im Menschheitlichen aufzuheben.

Schiller spart das in Ovids Text zentrale Motiv von Junos Wut gegenüber einer ihr selbst verwehrten Schwangerschaft aus, um sich ganz und gar auf Junos perfide Strategie zu konzentrieren, nämlich Semele durch den Beischlaf ihres göttlichen Geliebten zu vernichten. Juno verwandelt sich zu diesem Zweck in die Amme von Semele, um in dieser vertrauenswürdigen Gestalt die junge Frau zu betören. Sie flüstert ihr ein, um sicher zu gehen, daß ihr Geliebter wirklich ein Gott und nicht ein Betrüger sei, solle sie seine göttliche Qualität und Potenz prüfen, indem sie ihm unter Schwur eine vorab nicht genannte Bitte zu erfüllen abverlange. Diese von Juno heimtückisch inszenierte Bitte lautet in der Ovidischen Fassung³⁸: »er soll dich umarmen groß und gewaltig, wie ihn empfängt die erhabene Juno.« Die Umschrift zeugt von Schillers theatralischer Genialität. Nahe lag es, die Ovidische Vorgabe der Verstellung Junos und Betörung Semeles so zu steigern, daß die zeitgenössische höfische Kunst der *simulatio* und *dissimulatio* voll ausgespielt werden konnte.³⁹ Dramaturgisch schwieriger war es, die in der Ovidischen Vorlage angelegte Asymmetrie

³⁵ Ebd., 111.

³⁶ Vgl. NA V N, 232.

³⁷ Vgl. Christian Friedrich Daniel Schubart: *Jupiter und Semele*, in: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe* II, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a. M. 1988, 1508–1511, hier 1509f.: »Wirf diese Hülle ab, und zeige dich / In deiner Gottheit furchtbarn Majestät!«

³⁸ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, hg. von Erich Rösch, München ¹¹1988, Buch III, 103.

³⁹ Vgl. Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung – Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, 51, 67.

zwischen der alle Fäden der Intrige in der Hand haltenden Juno und dem naiven Gänschen Semele in eine gleichberechtigte symmetrische Dialogstruktur zu überführen. Nur durch eine unscheinbare Erweiterung der Insinuation Junos gelang dies. Juno übertrumpft nämlich ihren perfiden Vorschlag, Semele solle von ihrem geliebten Gott die erotische Gleichberechtigung mit dessen göttlicher Ehefrau einfordern, durch den Hinweis, diese würde dann »vor Neid zerbersten«. ⁴⁰ Diese insinuierte Steilvorlage des Konkurrenzspiels zwischen den zwei Frauen übertrumpft nun ihrerseits Semele, indem sie nicht nur die ochsenäugige Häßlichkeit von Juno betont, ⁴¹ sondern auch von Jupiters Klagen über die allnächtliche Nymphomanie seiner Ehefrau Juno zu berichten weiß. ⁴² Wer kann es der als Amme verkleideten Juno verdenken, daß sie mit größter Wut diese Beleidigung und Verletzung zu rächen weiß, indem sie nun als neuartiges Motiv ihrer Verführung den tiefversteckten zweiten Wunsch von Semele aus ihr herauslockt, nämlich im Angesicht ganz Griechenlands als Göttin zum Olymp aufzusteigen. Man hat diesen Wunsch nach einer Epiphanie als Hybris eingestuft, der bald die Abstrafung folgen mußte. ⁴³ Man hat dabei aber übersehen, daß Schiller viel raffinierter die Perspektive einer menschlich fühlenden Frau und zugleich einen menscheitsgeschichtlich fälligen Vorgriff auf das nachgriechische Zeitalter des Mitleids und der Menschlichkeit – also eine Wende in der Zivilisationsgeschichte – mitgestaltet.

Auf Junos visionär verführerisches Schlußbild ⁴⁴: »Und auf dampfenden Altären / Werden sie [d.h. die Sterblichen und die Götter; G.Oe.] dich göttlich ehren –« antwortet Semele »begeistert«: »Und erhören will ich sie! / Seinen [d.h. Jupiters; G.Oe.] Grimm mit Bitten söhnen, / Löschen seinen Blitz in Tränen! / Glücklich glücklich machen will ich sie!« Worauf Juno böse und rachsüchtig den vorgenannten Wunsch ihrer Konkurrentin im Reim vernichtend »vor sich« hinspricht: »Armes Ding! Das wirst du nie! –«

Die dynamisch in dramatischer Steigerung aufgebaute erste Szene mit den vier Schritten

- a) Ausforschung und *dissimulatio*
- b) vorgespielte Simulationsszene der ›Versuchung Jupiters‹
- c) verdeckte Eifersuchtsszene
- d) simulierte Szene einer Epiphanie Semeles

erhält ihren abschließenden Höhepunkt in der von Juno mit Ekstase vorgetragenen Vision des Verbrennungstodes von Semele, bedingt durch die göttliche Umarmung Jupiters. Die von Semele erhoffte und erwünschte Verbindung von göttergleichem

⁴⁰ NA V N, 224.

⁴¹ Vgl. ebd., 220.

⁴² Vgl. ebd., 222.

⁴³ Vgl. Christa Vaerst-Pfarr: *Semele – Die Huldigung der Künste*, in: *Schillers Dramen – Neue Interpretationen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1979, 294–315, hier 297.

⁴⁴ NA V N, 224.

Orgasmus und Epiphanie vom Menschen zur Göttin erhält in der ekstatischen Rachevision der Juno ein schreckliches Gegenbild⁴⁵:

[...] Ha! (in rasender Entzückung.)
 Wenn nun ihr wächserner sterblicher Leib
 Unter des Feuerriefenden Armen
 Niederschmilzt, wie vor der Sonne Glut
 Flockigter Schnee, – der Meineidige
 Statt der sanften, weicharmigten Braut,
 Seinen eignen Schrecken umhalbt, – [...]

Dieser Kunstgriff am Ende der ersten Szene, in der Vision der Konkurrentin den Tod von Semele simulativ vorwegzunehmen, hat den Effekt, daß die dramatischen Handlungen schon ausgespielt sind, bevor die zweite Szene beginnt. Damit wird in der zweiten Szene Platz für ganz andere, Ovid unbekannte moderne Figuren und Tonlagen geschaffen: Da wird Gott als Betrüger und Gotteslästerer verdächtigt, als Pygmalion inszeniert, als Maschinendirektor des Weltgefüges vorgeführt – alles freilich, um auf höchst reflektierte und kritische Weise die Beweisnot und Ohnmacht der Götter offenzulegen. Und doch gelingt Schiller trotz dieses sentimentalischen Spektakels einer Entgötterung am Ende des Theaterstücks eine eindruckliche, gestische Inszenierung göttlich-menschlicher Liebe – nämlich einer »Elisiumssekunde«.⁴⁶ Die kühne Vorstellung, daß ein Mensch mit einem Gott nicht menschlich, sondern göttlich schlafe, wird als temporales Ereignis pantomimisch vor- und durchgespielt. Gebunden an seinen Eid, sich selbst verfluchend, ruft Jupiter verzweifelt aus⁴⁷: »nichts – nichts vermag Dich mehr zu retten Semele!« – um dann die in der zweiten Szene permanent vorgetragene Prüffrage Semeles nach seiner individuellen Liebesfähigkeit auf ganz eigene – neue Weise zu beantworten. In höchster Verzweiflung ruft Zeus als Individuum leidend aus »ich bin dein Zevs«⁴⁸ – um zugleich den Vorgang zu erwartender, tödlicher Ekstase abrupt und resigniert abubrechen mit der Formulierung⁴⁹: »Auch das nicht mehr – Geh –«.

In der Operette wird pantomimisch ausagiert, was in Schillers Dissertation theoretisch bedacht wird: Die Ekstase der Freude wie des Schmerzes ist beim Menschen immer notwendig tödlich – möglich ist allein eine ›Lustsekunde‹ – die Verdichtung »in einem Moment«⁵⁰ »höchste[r] augenblikliche[r] Vollkommenheit«⁵¹. Die Pointe ist freilich, daß diese »Elisiumssekunde« auf dem Theater nur als Geste, als freibleibende Lücke, als Bindestrich darstellbar ist.

⁴⁵ Ebd., 226.

⁴⁶ *Die seeligen Augenblicke – an Laura*, NA I, 65.

⁴⁷ NA V N, 242.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ *Versuch über den Zusammenhang*, NA XX, 61.

⁵¹ Ebd., 73.

Daß Zeus die Folgen von Semeles Götterlust nicht mehr in antikisch mythischer Form einer körperlichen Überintensität, nämlich einer Verbrennung, sondern als temporal inszenierten Sekundenaugenblick zu gestalten vermag, verdankt er einer modernen, die Relativität der Zeit im Kosmos bedenkenden Einsicht seines Dramaturgen Friedrich Schiller. Dieser könnte durch eine Spekulation Immanuel Kants über die möglichen Bewohner anderer Gestirne⁵² und deren intensivere, das heißt kürzere Zeiterfahrung angeregt worden sein.

Ausgangspunkt der Kantschen Annahme ist, daß sich die Vollkommenheit und Trefflichkeit der »denkenden Naturen« aus dem »Verhältnis des Abstandes ihrer Wohnplätze von der Sonne«⁵³ ergibt. Aus solchen Überlegungen ergibt sich eine Korrespondenz von Anthropologie und Kosmogonie; in beiden Bereichen nimmt der Mensch »in der Leiter der Wesen gleichsam die mittelste Sprosse«⁵⁴ ein. Eine solche Gradationslehre schließt freilich nicht aus, daß es auch weitere, die Zeit intensiver erfahrende Bewohner anderer Gestirne geben könnte. »Die Sehröhre lehren uns«, schreibt Kant, »daß die Abwechselung des Tages und der Nacht im Jupiter in 10 Stunden geschehe.«⁵⁵ Kant fragt auf Grund dieses empirischen Befundes⁵⁶: »Was würde der Bewohner der Erde, wenn er in diesen Planeten gesetzt würde, bei dieser Einteilung wohl anfangen?« – um dann im Blick auf die andere intensivere Zeiterfahrung der Bewohner des Jupiters fortzufahren⁵⁷: »[...] wenn Jupiter von vollkommeneren Kreaturen bewohnt ist, die mit einer feineren Bildung mehr elastische Kräfte, und eine größere Behendigkeit in der Ausübung verbinden: so kann man glauben, daß diese 5 Stunden ihnen eben dasselbe und mehr sind, als was die 12 Stunden des Tages vor die niedrige Klasse der Menschen betragen. Wir wissen, daß das Bedürfnis der Zeit etwas Relatives ist [...]. Daher eben dieselbe Zeit, die vor eine Art der Geschöpfe gleichsam nur ein Augenblick ist, vor eine andere eine lange Periode sein kann.«

⁵² Vgl. Kant: *Theorie des Himmels* [Anm. 32], 377–394 (dritter Teil, Anhang: »Von den Bewohnern der Gestirne«).

⁵³ Ebd., 386.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., 388.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., 388 f.

IV. Die wortlose Bewegung im »Übertritt des Menschen in den Gott«

Ludwig Finscher hat auf eindruckliche Weise gezeigt, daß alle bislang unternommenen Versuche, Schillers »lyrische Operette« *Semele* in die Tradition des Singspiels einzuordnen, scheiterten.⁵⁸ Auch der probeweise unternommene Versuch, diese »Operette« eher in die Gattungstradition einer höfischen »Serenata« im Sinne von Metastasio, also einer zwei Szenen umfassenden Huldigungs- bzw. Festoper zu stellen, mußte verworfen werden. Wenn man die formale Meisterschaft von Schillers *Semele*-Operette mit Finscher betont und damit eine Abwertung als »mißglückt« ausschließt, bleibt fast nur noch die Möglichkeit, in der *Semele* »den verwegenen Versuch« zu sehen, »die sinnliche Macht der Musik in Worte und Verse umzusetzen«, und sie im Sinne von Thomas Mann als musikalisches Drama zu charakterisieren.⁵⁹ In diese Interpretationstendenz fügt sich ein, Schillers *Semele* in die Nähe von »Klopstocks Poetik der Wortbewegung«⁶⁰ zu rücken. Winfried Menninghaus hat in einer wegweisenden Studie zeigen können, wie Klopstock das rhetorische, an die *persuasio* gebundene *movere* in eine »autonome Evokation« von »Bewegungsenergien« übersetzt⁶¹ und damit in der Lage ist, die Grenzen des sprachlich Darstellbaren zu überschreiten. Man kann den Schlußdialog der völlig naiven, sich auf dem Höhepunkt ihres Glückes wägnenden *Semele* und dem schockierten, die tödlichen Konsequenzen ihres Wunsches realisierenden Zeus als virtuoson Versuch lesen, einerseits durch Nutzung von Zäsuren und damit einhergehend Sich-gegen-seitig-ins-Wort-Fallen, andererseits durch die metrisch eingesetzten Redepausen (die im Druckbild als Bindestrich erscheinen) dem orgiastischen, in Sekunden gefaßten Tod *Semeles*, also dem Nicht-mehr-Darstellbaren, dem Wortlosen physiognomisch Ausdruck zu geben. Später – 1795 – wird Schiller erneut »den höchsten poetischen Effekt« in dem ohne Pathos dargestellten »Übertritt des Menschen in den Gott« sehen wollen.⁶² Am Beispiel der »Vermählung des Herkules mit der Hebe« stellt er sich die Darstellung einer Idylle als Höhepunkt »sentimentalische[r] Poesie« vor.⁶³ Sie ist gekennzeichnet durch die äußerste Grenze des Darstellbaren⁶⁴: »Über diesen Stoff hinaus gibt es keinen mehr für den Poeten, denn dieser darf die menschliche Natur nicht verlassen [...]. Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules kann ich sie noch an die Menschheit anknüpfen und eine

⁵⁸ Vgl. Ludwig Finscher: *Was ist eine lyrische Operette? Anmerkungen zu Schillers »Semele«, in: Schiller und die höfische Welt*, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, 148–155.

⁵⁹ Ebd., 153.

⁶⁰ Winfried Menninghaus: *Dichtung als Tanz – Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung*, in: *Comparatio* 2/3 (1991), 129–150, hier 135.

⁶¹ Ebd., 134.

⁶² NA XXVIII, 119 (Brief an Wilhelm von Humboldt vom 29. und 30. November 1795).

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

Bewegung in das Gemälde bringen.« Dieses poetische Projekt hat Schiller nicht realisieren können. Im Frühwerk aber hat er genau diese Darstellung des »Übertritts des Menschen in den Gott«⁶⁵ als »wortlose Bewegung«⁶⁶ darzustellen versucht. Die damals gewählte Konstellation, die Verbindung von Orgasmus und Epiphanie in einer »Elisiumssekunde«, konnte der klassisch gewordene Schiller nur noch folgendermaßen kommentieren: »Mögen mirs Apoll und seine Neun Musen vergeben, dass ich mich so gröblich an ihnen versündigt habe!«⁶⁷

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Menninghaus: *Dichtung als Tanz* [Anm. 60], 135.

⁶⁷ NA XXV, 251f. (Brief an Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld vom 30. April 1789).