

WIRKENDES WORT

Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre

57. Jahrgang 2007

Herausgegeben

von

Lothar Bluhm und Heinz Rölleke

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

„Als ob die Gottheit nahe wär’.“

Schillers Ballade *Die Kraniche des Ibycus* und das Verhältnis von Kunst und Religion in der Moderne

Von Dirk von Petersdorff

„Sieh da! Sieh da, Timotheus, / Die Kraniche des Ibycus!“ – das dürfte eines der bekanntesten Verspaare der deutschen Literatur sein, und man kann sich daran freuen, weil dieser Herr doch vor allem aus dem einen Grund Timotheus heißt: Damit er sich auf Ibycus reimt.¹ Schillers Balladen genießen einen mehrdeutigen Ruf: Ihre Popularität ist nicht zu bezweifeln, und fast jeder hat einzelne Wendungen oder Bilder vor Augen wie jenen Kranichschwarm, der plötzlich dunkel über dem Theater erscheint. Aber die Balladen sind didaktisch in fragwürdiger Form instrumentalisiert worden – ‚23 Strophen bis zur nächsten Woche auswendig lernen‘ – und zudem lassen sie sich nur schwer in den Entwicklungsgang der modernen Lyrik einordnen. Wenn in einem gattungsgeschichtlichen Standardwerk von Dieter Lamping die Lyrik als „monologisch“ bezeichnet wird, als „absolute Rede“, wenn ihr eine kühne, verfremdende Metaphorik zugeordnet wird, dann erfüllen Schillers Balladen diese Anforderungen ersichtlich nicht.² Dies hat zu einer ästhetischen Unterschätzung der Texte und auch zu einer intellektuellen Herabstufung geführt. So erklärt etwa Rüdiger Safranski in seinem Schiller-Buch, dass die Balladen von so „wunderbarer Deutlichkeit“ seien, dass man sie „nicht zu kommentieren“ brauche.³

Nun erschließen sich *Die Kraniche des Ibycus* in der Tat beim ersten Lesen dem Verständnis, aber sie enthalten gleichwohl ein Programm, und so sollen sie gedeutet werden: Als Popularisierung zentraler Postulate der Weimarer Klassik, als exoterische Form poetologischer Ideen, die in anderen Texten Schillers, etwa in seinem Aufsatz über die *Schaubühne* oder in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung*, in esoterischer Form vorliegen. Dass sich diese Implikationen der Ballade beim Lesen nicht aufdrängen, man sie auch als spannende Erzählung mit überraschenden Motiven lesen

-
- 1 Zitiert wird nach der Ausgabe: Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Otto Dann u. a. Frankfurt a. M. 1988-2004 (FA), hier Bd. 1: Gedichte. Hrsg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 91-96, mit Versangaben im Haupttext.
 - 2 Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989, S. 64-68. Zur Position Schillers in der Lyrikgeschichte vgl. die außerordentlich anregenden Überlegungen Georg Kurscheidts im Kommentar der genannten Ausgabe (S. 749-803), die gleichzeitig das Bild der modernen Lyrik differenzieren. Auf den Streit um die Gattungszugehörigkeit der Ballade zur Lyrik oder zur Prosa kann hier nicht eingegangen werden. Es gibt aber gute Gründe, gegen die grundlegenden Arbeiten von Hartmut Laufhütte an der Zugehörigkeit zur Lyrik festzuhalten, und die Pragmatik belegt dies: Schillers Balladen stehen in den Werkausgaben bei den Gedichten, und jeder Benutzer wird auch zu den Gedichtbänden greifen, wenn er sie lesen möchte. Die Zuordnung zur Prosa ist also zumindest kontra-intuitiv.
 - 3 Rüdiger Safranski: Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus. München/Wien 2004, S. 465.

kann, spricht nicht gegen den Text, sondern für ihn. Es handelt sich im Fall der *Kraniche* nicht um eine Ideendichtung, die ganz offensichtlich nach einem vorgängigen Konzept konstruiert worden ist, wo das Ästhetische eine Transportfunktion besitzt, so wie etwa im *Ring des Polykrates* oder im *Taucher*. Dagegen können die *Kraniche* mit ihrer Anschaulichkeit und Gefühlsansprache das leisten, was Schiller in seiner wegweisenden Rezension von Bürgers Gedichten gefordert hatte: Den Gegensatz zwischen Bildungselite und größeren Lesergruppen zu überbrücken, verschiedenen Lesebedürfnissen gleichermaßen und in einem Text gerecht zu werden.⁴

Die Implikationen der Ballade und im Besonderen das in ihr dargestellte Verhältnis von Kunst und Religion lassen sich am besten in jener Passage erfassen, in der das Theater und die Theateraufführung, die zur Enttarnung der Mörder führt, beschrieben werden. Vorher ist der Sänger Ibycus auf seiner Wanderung zu den Isthmischen Spielen in Korinth vorgestellt worden; über ihm flogen Kraniche, deren Lebensform er mit der seinigen verglich; dann kommt es zum tödlichen Überfall auf Ibycus, der sterbend die Kraniche als Zeugen dieser Tat anruft. Danach schwenkt der Blick des Balladenerzählers zum Theater. Dass dieser Teil den Kern des Erzählgedichts bildet, lässt sich formal begründen: Während vorher zeitraffend erzählt wurde, kommt es nun zu einer Annäherung von Erzählzeit und erzählter Zeit; während vorher der Erzähler aus der Distanz, von außen agierte, nimmt er nun die Perspektive des Publikums ein; deutlich wird dies etwa in dem Satz, der den Auftritt der Erinnyen begleitet: „So schreiten keine ird’schen Weiber“ (101) – natürlich sind es Schauspieler, aber die Wirkung ihres Auftrittes, ihres Äußeren, ihrer Stimmen und Gestik, ist so stark, dass die Zuschauer die Inszenierung vergessen und für einen Augenblick an eine reale Präsenz überempirischer Mächte glauben. Schon die ersten Leser Schillers haben auf die besondere ästhetische Qualität dieser Passagen hingewiesen; so Wilhelm von Humboldt, der die Plastizität der Bilder hervorhob,⁵ und vor allem Goethe, der am Entstehungsprozess beteiligt war, und den „Übergang zum Theater“ lobt sowie besonders die Erfindung des Chores, ohne den die ganze Fabel nicht bestehen könne.⁶

Aber das Theater bildet auch handlungstechnisch das Zentrum der Ballade, denn hier wird jenes Verbrechen aufgeklärt, an dem die für die Strafverfolgung zuständigen Institutionen zu scheitern drohten. Der Balladenerzähler stellt heraus, wie sich das Volk zum Prytanen, dem Vertreter des städtischen Rates, drängt, und eine Sühnung des Mordes an Ibycus fordert, dass aber die Verbrecher in der zu den Isthmischen Spielen ver-

4 Schiller: FA 8, S. 972 – 988.

5 Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt. Hrsg. von Siegfried Seidel. Bd. 2. Berlin 1962, S. 135ff.

6 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hrsg. von Friedmar Apel u. a. Frankfurt a. M. 1985ff. (FA). II. Abteilung: Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hrsg. von Karl Eibl u. a., Bd. 4: Johann Wolfgang Goethe mit Schiller. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 – 9. Mai 1805, Teil 1: 24. Juni 1794 – 31. Dezember 1799. Hrsg. von Volker Dörr und Norbert Oellers. Frankfurt a. M. 1998, S. 392 (Brief vom 22. – 24. August 1797). Maßgeblich zu den Quellen und zur Entstehung ist Wulf Segebrecht: Naturphänomen und Kunstidee: Goethe und Schiller in ihrer Zusammenarbeit als Balladendichter, dargestellt am Beispiel der ‚Kraniche des Ibycus‘. In: *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess*. Hrsg. von Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart 1983, S. 194-206.

sammelten unüberschaubaren Menschenmenge einen sicheren Schutz finden. In und mit der Theateraufführung werden dann die Schuldigen gefasst, wird die durch den Mord zerstörte Ordnung wiederhergestellt, kann sich das Recht doch durchsetzen. Die Frage ist, welche Aussageintention Schiller mit dieser Idee, die sich zwar auf antike Quellen stützt, aber von ihm doch in ganz eigener Weise gestaltet wird, verfolgt. Neuere Arbeiten zur Ballade sprechen von der „Macht der Poesie“, die Schiller darstellen wolle, von der „Weltkonstitution durch Sprache“ und davon, dass es sich insgesamt um „ein Gedicht über Wirkung und Funktion der Dichtung“ handele, so Karl Pestalozzi in einer Analyse, die sich auf ältere Arbeiten von Gerhard Kaiser bis zu Benno von Wiese berufen kann.⁷

Diesem Befund ist zwar nicht grundsätzlich zu widersprechen, aber er ist doch erheblich zu differenzieren. Denn im Gedicht ist ja nicht abstrakt von der Kunst, der Literatur oder der Sprache die Rede, sondern konkret vom Theater, und das hat nicht einfach mit Schillers besonderer Konzentration auf das Dramatische zu tun, sondern hat Gründe, die in der Ballade benannt werden. Diese Gründe lassen sich von einer Literaturwissenschaft, die sich der Medientheorie geöffnet hat, besser verstehen, denn ‚die Kunst‘ kann medial sehr verschiedene Formen aufweisen, die wiederum unterschiedliche Wirkungen intendieren – wenn die Mörder des Ibycus einen Roman gelesen hätten, hätten sie sich nicht verraten. Das Theater stellt, wenn man auf die Terminologie von Werner Faulstich zurückgreift, ein „Menschmedium“ im Gegensatz zu Schreib- oder Druckmedien dar.⁸

Der Chor, der im Theater auftritt, vermittelt einerseits eine Botschaft, die als Zitat in direkter Rede wiedergegeben wird (121 – 136). Aber diese Semantik ist von der Art ihrer Vermittlung, von ihrer Performanz, nicht zu trennen, die der Balladenerzähler in großer Deutlichkeit schildert: Da ist zunächst vom ritualisierten, „nach alter Sitte“ und „Mit langsam abgemeßnem Schritte“ vollzogenen Gang des Chores die Rede (141 ff.). Wichtig sind der effektiv eingesetzte Auf- und Abtritt, das Erscheinen und Verschwinden der Erinnyen, deren Gang zudem während ihres Auftritts in einen Tanz übergeht (137). Weiterhin ist die Rede von dem durch Kothurne erhöhten „Riesenmaß der Leiber“ (103), von der Kleidung, von Requisiten wie den Fackeln und von den weißen Masken, die Schlangen und Nattern an der Stelle der Haare aufweisen (105 ff.). Sodann singen die Mitglieder des Chores ihre Botschaft, von der gesagt wird, dass sie „Besinnungsraubend, Herzbetörend“ wirkt (117). Der Text besitzt also auch einen Rhythmus, der seine Wirkung steuert.⁹

Damit sind Signale gesetzt: Im Medium ‚Theater‘ wird nicht Sprache vom Verstand in Bedeutung übersetzt, sondern wird gehört und gesehen, wird – als Rhythmus – kör-

7 Karl Pestalozzi: Die suggestive Wirkung der Kunst. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hrsg. von Norbert Oellers. Stuttgart 1996, S. 223-236. Zu weiteren Literaturangaben vgl. Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart / Weimar 2005, S. 280.

8 Werner Faulstich: Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme, Methoden, Domänen. München 2002, S. 198ff. („Medienkulturgeschichte als Systemgeschichte“).

9 Vergleiche man Schillers Beschreibung der Theateraufführung mit der Darstellung von Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band. Stuttgart/Weimar 1993, S. 24-73, dann wird deutlich, dass Schiller die Realität des griechischen Theaters sehr genau trifft.

perlich erfahren, wobei die Eindrücke und die damit einhergehenden Affekte in diesem besonderen Fall so stark sind, dass sie den kontrollierenden Verstand – auch den der Mörder – ausschalten. Sie treffen stattdessen das „Herz“ (115), und vor dem Hintergrund der anthropologischen Debatten des 18. Jahrhunderts kann man feststellen, dass in dieser besonderen, theatralen, Form des Ästhetischen der Geist-Körper-Dualismus aufgehoben ist. Die Vorstellung, dass im Theater der ‚ganze Mensch‘ angesprochen wird, ist konstitutiv für Schillers Ästhetik. So heißt es in den *Briefen über die ästhetische Erziehung*, dass sich der Mensch in seinem alltäglichen Lebensvollzug als uneinheitlich erfährt, divergierenden Normen und Praktiken folgt. Allein die schöne Vorstellung „macht ein Ganzes aus ihm“, vereinigt seine kognitiven und affektiven Bestände.¹⁰ Das ist auch der Fall in dieser besonderen Theateraufführung, denn zwar wird hier, wie schon gesagt, die Sinnlichkeit aktiviert und erfährt sich der Mensch als körperliches Wesen. Aber doch nicht ausschließlich: Denn der Begriff des Herzens, auf den an anderer Stelle noch einzugehen sein wird, impliziert in der Terminologie der Goethezeit eine besondere Verbindung von Körperlichkeit und Gewissen, so dass die physische Erfahrung an Wahrheit und Moral gekoppelt bleibt.

Es kommt noch ein weiteres Merkmal hinzu, das für das Medium Theater, im Gegensatz etwa zum Buch, konstitutiv ist und das in der Ballade eine wichtige Rolle spielt. Die ästhetische Erfahrung findet nicht individualisiert statt, sondern als Teil einer mehr oder weniger großen Gruppe von Menschen. In der Ballade ist diese Gruppe besonders groß, denn der Erzähler benennt vor Beginn der Theateraufführung aufzählend die Namen von Orten und Landschaften, aus denen die Zuschauer zusammenkamen (89 ff.), und erklärt gleich in der ersten Strophe des Gedichtes explizit, dass die Stämme der Griechen aus Anlass der Festspiele „froh vereint“ seien (3); man hat es also mit einer repräsentativen Öffentlichkeit zu tun. Auch diese Funktion der Kunst wird in Schillers theoretischen Schriften erörtert, wenn er davon spricht, dass sich die Gesellschaft in ihrem normalen Vollzug „auf das Unterscheidende zwischen Menschen und Menschen“ bezieht, also von der Vielheit der Weltdeutungen und Lebensstile geprägt ist. Allein in der Kunst kann dieser Zustand überwunden werden: „Nur die schöne Mitteilung vereinigt die Gesellschaft, weil sie sich auf das Gemeinsame aller bezieht.“¹¹ Das antike Theater mit seiner Kreisform kann diese Integrationsfunktion besonders gut abbilden, und in der Ballade wird das Theater ausdrücklich als voll besetzt bezeichnet, so dass die Zuschauer „Bank an Bank gedrängt sitzen“ (81). Insofern kommt zu der visuellen und auditiven auch noch eine taktile Erfahrung, die körperlich fühlbar macht, dass der einzelne Mensch Teil einer Gesellschaft ist. Für die Mörder, die ja wissen, dass sie die Normen jener Gesellschaft gebrochen haben, die sie umgibt, wird diese soziale Erfahrung zu einer bedrängenden Erfahrung, die ebenfalls ihren Teil zum Selbstverrat beiträgt.

Schließlich ist noch eine letzte mediale Eigenschaft zu nennen, die besonders das antike Theater trifft, das Schiller als historisch vollkommenste Realisierung ‚des Theaters‘ angesehen hat. Dieses Theater befindet sich in der Natur und ist zur Natur hin geöffnet. Konkret ist dies in der Ballade wichtig, weil nur so die Kraniche aus dem Theater her-

¹⁰ Schiller: FA 8, S. 674.

¹¹ Ebd.

aus gesehen werden können. Wenn Schiller aber in seiner Schilderung des Theaters dessen Verbindung mit der Natur sowohl metaphorisch herausstellt, indem er die Sitzreihen mit den „Wogen“ des Meeres vergleicht (85), als auch beschreibt, wie das Theater nach oben bis zum „Himmels Blau“ hinaufreicht (88), dann wird ersichtlich, dass diese Einbettung des Theaters für ihn über die Handlung hinaus Bedeutung besitzt. Dieses Theater ist von der Umwelt des Menschen noch nicht abgegrenzt, es ist nicht Teil einer differenzierten Gesellschaft, in der man sich nach der Arbeit am Abend in ein dafür bestimmtes Gebäude zurückzieht, um dort ästhetische Erfahrungen zu machen, die mit der sonstigen Lebenspraxis wenig gemeinsam haben. Wenn das Theater anthropologische Ganzheitserfahrungen ermöglichen, die innere Natur des Menschen aktivieren soll, dann korrespondiert dies mit seiner Einbindung, ja man kann sagen: Einmündung, in die äußere Natur, von der sich der antike Mensch eben noch nicht entfernt hat; seine ästhetischen Erfahrungen sind mit Luft, Licht und Wetter verbunden – und eben auch mit Vogelschwärmen, die gelegentlich vorbeifliegen.

Wenn so weit auf die besonderen performativen Bedingungen hingewiesen worden ist, wenn gezeigt worden ist, wie Schiller mediale und anthropologische Überlegungen miteinander verknüpft, damit modernen Abstraktionsprozessen der Verschriftlichung, der Reduktion von sinnlichen Zeichen mit symbolischer Qualität entgegentritt, so muss dieser gesamte Komplex mit der Referenz des Theaters ins Verhältnis gesetzt werden. Denn es treten die Erinnyen oder Eumeniden auf, also Figuren aus der antiken Mythologie, denen eine ausführliche direkte Rede zugeschrieben wird. Es wird darum gehen, zu zeigen, dass die Wirkung dieses Theaters nur möglich ist, weil es an Religion gebunden ist: Dies ist ein metaphysisches Theater, in dem das Absolute inszeniert, aber auch geglaubt wird. Dieses Theater ist immer noch und wird in der besonderen Situation wieder: Kult-Ort. Dass Schiller seine gesamte Ballade religiös grundiert, wird schon in der ersten Strophe deutlich, wenn Ibycus eingeführt und charakterisiert wird. Er erhält das Substantiv-Attribut „Götterfreund“, es wird erklärt, dass er die Fähigkeit zur Dichtung Apoll verdankt, und um diese vielleicht noch rhetorisch zu verstehenden Kennzeichnungen zu bekräftigen, wird, ebenfalls in den ersten acht Versen, gesagt, dass er auf seiner Wanderung nach Korinth „des Gottes voll“ sei (1 ff.). Mit der Bezeichnung „des Gottes“ ist sicher in erster Linie der genannte Apoll gemeint, doch erlaubt die Verwendung des abstrakten Begriffes, die in dieser Wendung – „des Gottes voll“ – sowohl auf Platons „Ion“ als auch auf die Pfingstgeschichte anspielt,¹² auch die Übertragung in andere Zusammenhänge; und auf diese Möglichkeit der Übertragung kommt es Schiller, der die Antike in ihrer historischen Differenz genau zeichnet, sie damit aber auch als Regulativ für die Gegenwart gestaltet, entscheidend an. Religiös konnotiert ist schließlich auch der Mord an Ibycus, der in einem dem Poseidon heiligen Fichtenhain geschieht, den Ibycus „mit frommen Schauder“ betreten hat (117).

Bei der Erörterung der performativen Aspekte ist schon gesagt worden, dass die Theatergestalten als überwirklich groß erscheinen, und bevor der Gesang beginnt, wird behauptet, dass er als eigenständig handelnde Macht die „Bande“ um einen „Sünder“ schlingen könne. In diesem Gesang, für den Schiller auf eine Übersetzung der *Eumeniden* des Aischylos durch Wilhelm von Humboldt, also auf ein antikes ‚Original‘ zu-

12 Ion 533e – 535a. Apostelgeschichte 2,4.

rückgreift,¹³ kündigen die Erinnyen einem Menschen, der einen Mord begangen hat, ihre Verfolgung und Rache an: „Und glaubt er fliehend zu entspringen, / Geflügelt sind wir da, die Schlingen / Ihm werfend um den flücht'gen Fuß, / Daß er zu Boden fallen muß.“ Entscheidend ist die darauf folgende Situation im Theater: Es tritt ein Schweigen ein, „Als ob die Gottheit nahe wär'.“ Ist sie nahe, oder ist sie nicht nahe? Der Konjunktiv, der als Potentialis zu verstehen ist, hält genau die Mitte, er bringt eine Möglichkeit ins Spiel, ohne Faktizität zu behaupten. Den Zuschauern kommt es so vor, aber sie wissen es nicht genau. Dieses uneindeutige Bewusstsein beschreibt die folgende Strophe genauer:

Und zwischen Trug und Wahrheit schwebet
 Noch zweifelnd jede Brust und betet,
 Und huldiget der furchtbar'n Macht,
 Die richtend im Verborg'nen wacht,
 Die unerforschlich, unergründet,
 Des Schicksals dunkeln Knäuel flicht,
 Dem tiefen Herzen sich verkündet,
 Doch fliehet vor dem Sonnenlicht. (145ff.)

Man erkennt, wie sich langsam die Wagschale des Bewusstseins neigt: Befinden sich die Zuschauer im ersten Vers noch „zwischen Trug und Wahrheit“, wissen also noch um den Fiktionscharakter, so beginnen sie gleichzeitig, angetrieben von der körperlichen Wirkung dieser Aufführung, der überempirischen Macht des Schicksals zu „huldigen“. Das bedeutet, dass sie diese als existierend anerkennen, sich in ein Verhältnis zu ihr setzen, und als Folge dieser Anerkennung können in den folgenden Versen die besonderen Qualitäten dieser Macht genannt und erläutert werden. Sie ist nicht zu erforschen und zu ergründen, das heißt: Sie entzieht sich den Kategorien der menschlichen Erkenntnis. Sie „fliehet vor dem Sonnenlicht“, das heißt: Sie ist nicht empirisch, mit der sinnlichen Wahrnehmung zu erfassen. Sie spricht nur zu dem „tiefen Herzen“, das heißt: Sie wird realisiert in einer Verbindung von physischer Evidenz und Ansprache an das Gewissen, denn so ist der Begriff ‚Herz‘ in der Goethezeit konnotiert. An diesem anthropologisch zentralen Ort ist eine nur körperlich, in der Herzbewegung zu erfahrene Wahrheit vorhanden, die anders, über empirische Anschauung oder vernünftige Erkenntnis, nicht zugänglich ist. Sie realisiert sich vorbegrifflich und intuitiv und richtet sich, ohne dass Zweifel möglich sind, auf das Gute.¹⁴

Dass die Zuschauer mit ihrer Huldigung Recht haben, zeigt sich an dem folgenden Ausruf „Sieh da! Sieh da, Timotheus“ (155), dem die plötzliche kollektive Erkenntnis folgt, dass es sich hier um den Mörder handeln muss, dessen Herz ebenfalls im Takt der Natur schlägt und der sich deshalb verrät. Diese kollektive Erkenntnis „fliegt“, so wird gesagt, „mit Blitzesschläge“ durch alle Herzen (170), wird also ebenfalls nicht von den Individuen und von ihrer Vernunft gesteuert, und so kann der gesamte Vorgang schließ-

13 Wilhelm von Humboldt: Die Eumeniden – Ein Chor aus dem Griechischen des Aeschylus. In: Berlinische Monatsschrift 22 (1793), S. 149-156; auszugsweise abgedruckt im Kommentar der FA, S. 908.

14 Zur Semantik des ‚Herzens‘ Ludwig Stockinger: ‚Herz‘ in Sprache und Literatur der Goethezeit. Goethe – Novalis – Hauff. In: Das Herz im Kulturvergleich. Hrsg. von Georg Berkemer und Guido Rappe. Berlin 1996, S. 173-210.

lich als Beweis für die Existenz des Göttlichen gedeutet werden: „Gebet acht! / Das ist der Eumeniden Macht!“ (171 ff.).¹⁵ Das heißt auch: Aus dem Theaterraum ist ein Ort geworden, an dem man einen unbedingten, wirkungsmächtigen Sinn physisch erfahren hat. Was will Schiller seinen Zeitgenossen, den Lesern des *Musenalmanachs* für das Jahr 1798, für den die Ballade zuerst geschrieben wurde, mit diesem Plot vermitteln?

Man muss dazu an einige ideen- und gesellschaftsgeschichtliche Prozesse des 18. Jahrhunderts erinnern. In diesem Jahrhundert führt der neuzeitliche Säkularisierungsprozess zu durchgreifenden Veränderungen in der Gesellschaftsorganisation und in der Bildung personaler Identität. Es kommt zu einer immer größeren Autonomie der Lebensgestaltung und Weltdeutung gegenüber kirchlichen und religiösen Ordnungssystemen, die Bedeutung der Religion als eines Mittels sozialer Organisation nimmt ab, immer weitere Bereiche der Gesellschaft werden religionsneutral. Zu diesem gesamtgesellschaftlichen Differenzierungsprozess kommen ideengeschichtliche und binnenreligiöse Umwälzungen. Zu nennen sind besonders die Entwicklung und das Erstarken der philosophischen Religionskritik, die religiöse Sinnbehauptungen auf dahinter stehende Bedürfnisse oder Interessen zurückführte, sowie die Bibelkritik, die das Fundament der christlichen Verkündigung in Frage stellte, mit weitreichenden Folgen etwa in den Bereich der Morallehre hinein.

Gleichzeitig zu dieser Schwächung der Reichweite und Prägekraft der Religion war aber die Mehrheit der deutschen Philosophen und Autoren der Meinung, dass ein Grundbestand an metaphysischen Sätzen erhalten und geglaubt werden müsse. Man war der Überzeugung, dass es zur Integration der Gesellschaft, zur Sicherung moralischer Standards und zur Fundierung personaler Identität notwendig sei, auf Ideen mit Unbedingtheitsanspruch, mit nicht relativierbarer, überzeitlicher Geltung zurückzugreifen. In dieser Phase der Metaphysikkritik und des gleichzeitigen Metaphysikbedarfs kommt es zu der besonderen Situation, dass man sich von der Kunst Wirkungen erhoffte, die man unter vormodernen Bedingungen allein der Religion zugeschrieben hatte. Kunst wird zum Säkularisat, und im kunsttheoretischen Diskurs der Goethezeit kann man sehr klar erkennen, wie religiöse Vorstellungen transformiert werden, als ästhetische fortexistieren, aber dabei auch Veränderungen erfahren. Schiller selbst hat in seinem Vortrag „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ diese Transformation in großer Deutlichkeit vorgenommen: „Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte,

15 Auf die Gewaltimplikationen der Ballade hat Heinz Politzer aufmerksam gemacht: *Szene und Tribunal. Schillers Theater der Grausamkeit*. In: Ders.: *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*. Stuttgart 1968, S. 234-253. Immerhin kommt es am Ende aber zu einem Prozess vor dem „Richter“ (181), bleibt also die Gewaltenteilung erhalten. Dennoch besteht hier ein Problem, denn die Wirkung des Theaters wird weniger als freie Erkenntnis, mehr als Überwältigung dargestellt. Auch wenn Schiller in seinen ästhetischen Schriften von einer Eigenmacht der Kunst spricht, die man durchaus als numinos bezeichnen kann, so achtet er doch immer sehr sorgfältig darauf, diese mit der Freiheit des Rezipienten zu vermitteln. Man könnte sich erneut mit dem Hinweis auf das ‚Herz‘ retten: Was dort erfahren wird, wird frei erfahren; ebenso kann man darauf hinweisen, dass es schließlich um die Aufdeckung eines Mordes geht, bei der auch etwas fragliche Mittel erlaubt sind. Aber ganz befriedigen diese Erklärungen nicht. Es bleibt ein Widerspruch bestehen, der in einem größeren Rahmen für eine Analyse der modernen Kunst, die sich zwischen aufklärerischen Mindeststandards und Lenkungsphantasien bewegt, fruchtbar gemacht werden könnte.

daß eines Staats festeste Säule *Religion* sei – daß ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite verteidigt.“¹⁶

Ein derartiges Wunschbild einer religiös imprägnierten Kunst, die zum Beispiel in der Lage ist, dort Gerechtigkeit herzustellen, wo die Institutionen des Rechts überfordert sind, wird in der Ballade vorgeführt. Aber die Ballade zeigt noch mehr, zeigt Entscheidendes, was die poetologischen Schriften so nicht ausführen: Die Wirkung dieses Theaters ist an Bedingungen gebunden, nämlich erstens an die Bedingung, dass hier das Absolute – über verschiedene Codes und mit großer Vehemenz – vermittelt wird, und zweitens daran, dass die Zuschauer noch bereit sind, zu glauben. Anders gesagt: In einem gänzlich säkularisierten Zeitalter funktioniert das Ganze nicht mehr. Sowohl das Publikum als auch im Besonderen die Mörder müssen noch ein religiös sozialisiertes Gewissen haben, an das die Kunst appellieren, das sie aktivieren kann. Schiller gibt uns mit jenen Zuschauern, die „zwischen Trug und Wahrheit schweben“, ein Bild seiner Zeitgenossen um 1800. Sie haben die Religionskritik hinter sich, sie wissen schon, dass die Geschichten und Bilder, mit denen sie groß geworden sind, nur ein „Trug“ sein könnten. Aber sie sind aus Vernunftüberlegungen oder aus ihren Gefühlen heraus ebenso gewillt, an die „Wahrheit“ des einen Gottes oder eines wie auch immer gearteten Absoluten zu glauben. Sie sind noch bereit, zu „huldigen“. Man kann sagen: Das geht nur noch auf dem Theater, aber man muss auch sagen: Das geht nur, weil es sich um ein metaphysisches Theater handelt und weil in der kollektiven Mentalität noch religiöse Bestände in größerer Stärke vorhanden sind.

In diesem Zusammenhang sind endlich auch die Kraniche zu betrachten, die schließlich zur Aufklärung ihren unabdingbaren Beitrag leisten. Die Verbindung der Kraniche mit Ibycus ist von diesem am Anfang selbst hergestellt worden. Wenn sie nun zum genau richtigen Zeitpunkt über dem Theater erscheinen und tatsächlich seinen Mord nicht nur anklagen, sondern den Impuls zur Aufdeckung geben, dann stellt sich erneut die Frage nach der Aussageintention dieser Schillerschen Konstruktion. Man könnte antworten, dass es sich einfach um einen glücklichen Zufall handelt, der dann wahrscheinlicher wird, wenn man einem Hinweis von Goethe folgt: Es müssen ja nicht unbedingt dieselben Kraniche sein. Goethe hat im gleichen Brief an Schiller auch davon gesprochen, dass in dieser Naturerscheinung „das Zufällige“ „sonderbar“ und „ahnungsvoll“ wirke.¹⁷ Er hat das nicht näher ausgeführt, aber ‚ahnen‘ könnte man, dass es sich um einen ‚höheren Zufall‘ handelt, dass externe Kräfte steuernd eingreifen, dass die Natur den in ihr entstandenen Riss sühnen will, dass die Sprachkraft des Dichters magische Wirkung entfaltet.

Aber als Mensch, der schon durch die Aufklärung gegangen ist, die moderne Naturforschung kennt und zudem wie Schiller Kant-Schüler ist und dem damit die Gottesbeweise versperrt sind, kann man solche Ahnungen nicht explizieren oder in Tatsachenbehauptungen übersetzen – und für die Formulierung derartiger Wunschbilder eignet sich die Kunst mit ihrer uneigentlichen Rede und ihrem grundlegenden Fiktionsstatus besonders gut. Wiederum liegt dem Motiv der Kraniche die Struktur einer ‚Als ob‘-

16 Schiller: FA 8, S. 189.

17 Goethe: FA, II. Abteilung, Bd. 4, S. 393 (Brief vom 22. – 24. August 1797).

Behauptung zugrunde: ‚Es ist, als ob die Kraniche geschickt worden wären‘. Schiller hat sich an anderen Stellen seines Werkes mit dieser Metaphysik unter Vorbehalt auseinandergesetzt, so etwa in den Abhandlungen *Die Sendung Moses* oder *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*. Er spricht dort von einer „Vorsicht“, womit eine den Geschichtsverlauf nach einem Plan lenkende, nicht näher zu spezifizierende Kraft gemeint ist. Diese greife nicht durch „Wunder in die Ökonomie der Natur“ ein, sondern habe der Natur „selbst eine solche Ökonomie vorgeschrieben“, dass sie innerhalb ihrer Grenzen „außerordentliche Dinge auf dem ruhigsten Wege“ bewirken könne.¹⁸ Der menschliche Betrachter habe den Impuls bei der Beobachtung solcher Phänomene nicht mehr nur von „Ursache und Wirkung“, sondern von „Mittel und Absicht“ zu sprechen.¹⁹ Allerdings dürfen wir von Zwecken, die die Natur verfolgt, oder von einer Teleologie der Geschichte nicht im Status der Behauptung sprechen. Vielmehr müssen wir die Frage nach einem überempirischen Sinn gegenwärtig, so Schiller in einer charakteristischen Wendung, für „unentschieden“ erklären. Darüber geht auch die Ballade nicht hinaus. Sie darf allerdings, weil die Annahme von allgemeinen Zweckursachen, dem „Verstande die höhere Befriedigung, und dem Herzen die größte Glückseligkeit“ gebe,²⁰ doch ein Bild einer nicht nur von Mechanismen und Kontingenzen regierten Welt entwerfen. Die Ballade mit ihren Gattungslizenzen ins Mysteriöse und Phantastische hat hier ihre Freiheiten, die aber nicht ästhetizistisch zu verstehen sind, sondern den Charakter eines Gegenbildes, einer regulativen Idee und einer Hoffnung behalten.²¹

Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass eine derartige Konstruktion, wie Schiller sie vornimmt, nicht einfach individuellen Prägungen und Vorlieben entspringt, sondern aufgrund der skizzierten Situation von Metaphysikkritik und Metaphysikbedarf für den gesamten zeitgenössischen Kontext signifikant ist. Man kann dies konkret an der ‚Als ob‘-Formel zeigen, die auch Goethe verwendet. Bei ihm findet sie sich in einem naturphilosophischen Kontext, so in dem späten Gedicht *Im ernsten Beinhaus war's*, das unter dem Titel *Bei Betrachtung von Schillers Schädel* bekannt geworden ist.²² Am Anfang dieses Textes steht der trostlose Eindruck von Knochen und Schädeln in einer Grabkammer. Der Anblick eines besonders geformten Schädels führt zu einer Wende, in der es zu einer Deutung der Schädelform als „Schrift“ kommt. Darin ist der früher einmal lebendige Geist, eben Schillers Geist, immer noch vorhanden, und so wird Trost angesichts der Zeitlichkeit vermittelt. Dem naturphilosophisch gestärkten Betrachter kommt es so vor, „als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge“: Das ist die säkularisierte Fassung der christlichen Auferstehungshoffnung in konjunktivischer Form. Man könnte über den Kontext der Weimarer Klassik hinaus natürlich auf die Romantik verweisen und damit auch literaturgeschichtliche Einteilungen im Hinblick auf größere problemgeschichtliche Konstellationen überwinden. Am bekanntesten ist da vielleicht Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*: „Es war, als hätt' der Himmel / Die Erde still ge-

18 Schiller: FA 6, S. 456.

19 Ebd., S. 428.

20 Ebd.

21 Vgl. dazu Klaus Köhnke: „Des Schicksals dunkler Knäuel“. Zu Schillers Ballade ‚Die Kraniche des Ibycus‘. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 108 (1989), S. 481-495.

22 Goethe: FA, I. Abteilung, Bd. 2, S. 684f.

küsst“, das auch im Potentialis endet, mit der Vorstellung, dass die Seele nach Hause „flöge“.²³

Aber vielleicht kann man noch weitergehen und in die Moderne des 20. Jahrhunderts weisen: Bleibt nicht auch hier die Kunst an Metaphysik gekoppelt, erhofft man sich nicht auch hier von der Kunst Wirkungen – der Kontingenzbewältigung, der Gesellschaftsintegration, der Stabilisierung von Identität – für die es nur wenige empirische Anhaltspunkte gibt? Wird nicht auch, gerade in den Umbrüchen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Kunst in den Status einer neuen Notwendigkeit erhoben, die dort, wo alles andere temporär gültig und perspektivisch gebunden ist, übersubjektive Ganzheit herstellen soll? Findet nicht auch hier eine metaphysische Aufladung ästhetischer Subjektivität statt, wird der Künstler zum Organ einer höheren Macht, deren Status aber zunehmend vorsichtig, vage, mit Brüchen, Leerstellen und mit kalkulierter Offenheit formuliert werden muss?

Dies ist absichtlich in Frageform gestellt, weil es sich um Gebiete handelt, mit denen sich die Literaturwissenschaft in distanziert-historischer und analytischer Form erst seit kurzem beschäftigt. Die für die gesamte Moderne wegweisende Verschmelzung von Kunst und Religion im späten 18. Jahrhundert wird erst in neueren Arbeiten systematisch (nicht mehr nur biographisch motiviert: Pastorensöhne) und im Hinblick auf Widersprüche und ungelöste Probleme betrachtet.²⁴ Wie sehr solche goethezeitlichen Denkfiguren in transformierter Form im ästhetisch-kulturellen System der Gegenwart fortexistieren, zeigt die anfangs schon einmal zitierte Deutung der *Kraniche des Ibycus* von Karl Pestalozzi. Er erklärt nämlich, dass zwar die antiken Zuschauer im Theater noch an die Nemesis geglaubt hätten, dass „uns“ die Ballade aber darüber aufkläre, dass „es dabei mit natürlichen Dingen zugeht, oder genauer, daß die übernatürliche Macht die Poesie“ ist.²⁵ Diese Behauptung vom übernatürlichen Status der Literatur sieht der Interpret offenbar ohne weiteres als akzeptabel an, aber ob dieser Glaube viel rationaler ist als der an Schicksalsgötter oder an hilfreiche Kranichschwärme, darf vielleicht doch bezweifelt werden. Hier gibt es einige offene Fragen. Gezeigt werden sollte zunächst nur, dass ein Text wie die *Die Kraniche des Ibycus* neben dem ästhetischen ein erhebliches intellektuelles Potential bietet: In ihm werden Denkfiguren sichtbar, die die kulturelle Selbstdeutung der deutschen Gesellschaft in einer besonders produktiven Phase geprägt haben; die darüber hinaus gerade in den Umbrüchen der Moderne immer wieder mit der Hoffnung auf Stabilität und Kontingenzbewältigung aktiviert wurden; die bis in die Gegenwart hinein produktiv sind, die aber von dieser Gegenwart auch im Zuge einer Selbstaufklärung und Selbstüberprüfung zu befragen sind.

23 Joseph von Eichendorff: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz. Bd. 1: Gedichte und Versepen. Hrsg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 1987, S. 322f.

24 So Bernd Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006.

25 Pestalozzi: Die suggestive Wirkung, S. 233.