



ANDREA BARTL

**„Nur der Irrthum ist das Leben, /  
Und das Wissen ist der Tod.“  
Schillers *Kassandra* und die Krisensignatur  
einer Epochenschwelle**

Vorblatt

**Erstpublikation:** Weimarer Schillerverein Weimar / Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar (Hg.): „*Das Eleusische Fest*“, „*Kassandra*“. *Zu zwei Gedichten Schillers. Beiträge von Jochen Golz und Andrea Bartl*, Marbach am Neckar 2003, S. 17-31.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei der Autorin

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/kassandra\\_bartl.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/kassandra_bartl.pdf)>

Eingestellt am 3. Dezember 2009.

**Autorin**

Prof. Dr. Andrea Bartl

Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft

An der Universität 5

Tel. 0951/863-2210

E-Mail: [andrea.bartl@uni-bamberg.de](mailto:andrea.bartl@uni-bamberg.de)

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Andrea Bartl: „Nur der Irrthum ist das Leben, / Und das Wissen ist der Tod.“ Schillers *Kassandra* und die Krisensignatur einer Epochenschwelle (XY). In: Goethezeitportal. URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/kassandra\\_bartl.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/kassandra_bartl.pdf)> (Datum Ihres letzten Besuches).

ANDREA BARTL

**„Nur der Irrthum ist das Leben, /  
Und das Wissen ist der Tod.“  
Schillers *Kassandra* und die Krisensignatur  
einer Epochenschwelle**

Die Geschichte von der schönen Tochter des Troerkönigs Priamos, die der Gott Apoll begehrte, fesselt seit der Antike die Leser, besonders jene, die der Stofftradition eine eigene Bearbeitung hinzufügten. Das Faszinosum *Kassandra* liegt sicherlich in deren Wohlgestalt und Weisheit einerseits und in ihrem Leid andererseits begründet: die Gabe, die Zukunft schauen zu können, erhält sie von Apoll. *Kassandra* löst jedoch die versprochene Gegenleistung – eine Liebesnacht mit dem Gott – nicht ein, woraufhin Apoll sie dadurch bestraft, dass niemand ihren Weissagungen Glauben schenken wird. Auch das Ende der Warnerin ist bekanntlich ein tragisches: obwohl sie die Eroberung Trojas vorhergesehen hat, kann sie diese nicht verhindern, wird von Agamemnon nach Mykene verschleppt und stirbt dort durch die Hand der eifersüchtigen Klytämnestra.

*Kassandra* – das ist bis in unsere Gegenwart ein Stoff geblieben, der Autoren wie Leser fasziniert und zur genaueren Beschäftigung damit herausfordert. Eine wichtige Variation des Themas legte Friedrich Schiller vor. Er kam mehrmals auf die *Kassandra*-Figur zu sprechen, so in dem Gedicht *Das Siegesfest* oder seiner Vergil-Übersetzung *Die Zerstörung von Troja*, vor allem jedoch in der Ballade *Kassandra*. Dieses im ersten Halbjahr 1802 entstandene Rollengedicht stieß immer wieder auf Missverständnisse und – freundlich formuliert – auf Erstaunen. Eine derjenigen Leserinnen und Leser, die Schillers Werk nicht in seiner Vielschichtigkeit und Modernität erkannten, ist Christa Wolf, die selbst eine (gelungene!) *Kassandra*-Bearbeitung vorlegte und in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen über Schillers Gedicht sagte:

In sanft und gleichmäßig dahinfließenden Strophen erscheint eine *Kassandra*, die ihr Seherinnen-Los beklagt, eine Figur aus dem Zeitalter der Empfindsamkeit, die lieber gut bürgerlich verheiratet wäre, als andauernd unter der Last ihrer Gesichte stöhnen zu müssen [...]. Die kaum übertreffbare Biederkeit dieser *Kassandra*-Auffassung, die dem landläufig-spießigen Abscheu gegen Größe, besonders Größe bei einer Frau, nichts schuldig bleibt, ist sicherlich nicht nur Schillers Frauen-Wunschbild zu danken, sondern ebenso stark seinem Klassik-Ideal, das es nicht erlaubt, eine Heroine eine lange, widersprüchliche historische Entwicklung zuzumuten.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung: *Kassandra*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt / Neuwied 1983 (= Sammlung Luchterhand. Bd. 456). S. 140f.

Zwar ist Schiller (sieht man einmal von Maria Stuart und ihrer Gegenspielerin Elisabeth ab) sicherlich nicht der Dichter der facettenreichen und faszinierenden Frauenfiguren und noch weniger der progressive Streiter für die Emanzipation der Frau, jedoch verfehlt Christa Wolfs Verwerfung des Cassandra-Gedichts die Aussage des Textes. Und das dogmatische Klassik-Ideal, das sie Schiller unterstellt, ist gerade nicht mit dieser Ballade vereinbar. Im Gegenteil – Schillers Gedicht mag befremden, wenn man mehrere Werke des Autors bei der Lektüre berücksichtigt, denn *Kassandra* scheint zunächst vollkommen aus dem Rahmen dessen zu fallen, was das Bild Friedrich Schillers sonst häufig ausmacht: der Pädagoge, der optimistische Idealist, der Dichter des Guten, Wahren, Schönen. In *Kassandra* wird ein anderer Schiller sichtbar, den die Exegeten seines Werkes erst seit wenigen Jahrzehnten wahrgenommen haben und der nicht minder faszinieren kann als der Prophet einer ästhetischen Erziehung des Menschen. Schillers *Kassandra* ist ein Dokument jener Moderne, die um 1800 einsetzt und deren Strukturen weit in die Kunst des 20. Jahrhunderts und auch unserer Tage hineinreichen.

Um diese Qualität des Textes entdecken zu können, gilt es zunächst, das Gedicht in Inhalt und Komposition vorzustellen und damit erste Deutungsansätze zu entwickeln. Danach soll die Frage geklärt werden, wie innovativ und selbständig Schillers Variation des Cassandra-Themas ist oder wie repräsentativ sie zeitgenössische Veränderungen abbildet. Dazu wird das Werk in zentrale Kontexte einzubetten sein: den biographisch-werkgeschichtlichen Hintergrund sowie politische und ästhetische Diskurse der Zeit um 1800. Zunächst jedoch zum Gedicht selbst.

### ***Die unauflöbliche Spannung der Gegensätze: Schillers „Kassandra“***

Schillers Gedicht spielt in dem kurzen Interim, in dem *noch* die Lebenslust in Troja regiert (gepaart mit der Hoffnung, durch die Hochzeit von Kassandras Schwester Polyxene und Achill den Krieg zu beenden), aber *schon* die völlige Vernichtung im Tod Achills, in der Eroberung und Zerstörung Trojas unmittelbar bevorsteht. Schiller trifft hier virtuos die schmale Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen Zuversicht und Verzweiflung. Blickt man genauer hin, ist der Text im Grunde gar schon einen Schritt weiter: *Kassandra* weiß von dem drohenden Unheil, und auch der kommentierende ‚Erzähler‘, der in einigen Versen auftritt, blickt wie seine Hauptfigur in die Zukunft. So ist die erste Strophe von einem auffälligen Tempuswechsel dominiert:

Freude war in Trojas Hallen,  
Eh' die hohe Veste fiel.  
Jubelhymnen hört man schallen  
In der Saiten gold'nes Spiel.<sup>2</sup>

Schon von Beginn an wird der Leser also mit Kassandras Sehertum ausgestattet und damit ihrer Situation ausgesetzt; er weiß von der Zerstörung Trojas, ist aber – wie Cassandra – dazu gezwungen, dem Untergang tatenlos beizuwohnen. Zudem bilden diese Verse, genauer die ersten drei Strophen und dann wieder die letzte Strophe, einen Rahmen: hier tritt eine erzählende Instanz ein, die das Herzstück des Textes – Kassandras Monolog in den Strophen 4 bis 15 – umschließt. Inhaltlich thematisiert jener Rahmen den existentiellen und für das Gedicht zentralen Antagonismus von „bacchant'sche[r]“ Lebens-„Lust“ einerseits sowie Schmerz und Tod andererseits. Dieser für die Ästhetik der Zeit bestimmende Gegensatz lässt sich in Schillers Gedicht nicht mehr konstruktiv auflösen, wie überhaupt der Text einen eklatanten Bruch mit anthropologischen, philosophischen und auch ästhetischen Mustern des 18. Jahrhunderts bedeutet. Der Erzähler der ersten Strophen und der letzten Verse tritt *dazwischen* in den Hintergrund. Er überlässt Cassandra die Bühne, die in einem langen Monolog ihre Einsamkeit und Frustration äußern darf, ohne dass eine übergeordnete literarische Instanz diese beinahe nihilistische Position widerlegen und zu einer nutzbringenden Merkregel für den Leser umdeuten würde. Durch die Augen der Cassandra blickt der Leser in eine Welt der Leere und der Gefahr, und keine Spur des Trostes findet sich. Schiller blendet vielmehr alle Elemente aus, die den von Cassandra empfundenen Horror vacui mildern oder gar fragwürdig machen könnten. So wird beispielsweise ihr Verhältnis zu Apoll nicht als das beschrieben, was es in vielen Vorlagen *vor* Schiller war: ein Betrug an dem Gott, der um die versprochene Gegenleistung für die Gabe der Weissagekunst gebracht und damit (bei Aischylos, Ovid und anderen immer: unrechtmäßig) zu überlisten versucht wird. Schillers Cassandra erhält hingegen allen Raum, um den Gott – unwidersprochen! – wegen seiner Grausamkeit anzuklagen; die Schuldzuweisungen sind in dieser Ballade eindeutig. Kassandras Position ist die einer zu Unrecht Bestraften: „Schweres hast Du mir beschieden, / Pythischer, du arger Gott!“

Das eigentliche Skandalon des Textes liegt jedoch weit mehr in der Negation zeitgenössischer Grundthesen, die übrigens gleichfalls die Grundthesen des Autors selbst gewesen waren. Sucht man den ideellen Gehalt dieser Ballade, wie er für Schillers Balladen eigentlich typisch ist, so ergibt sich eben *kein* sozial konstruktives Konzentrat wie beispielsweise der theatertheoretische Satz „Die Scene wird zum Tribunal“ aus den *Kranichen des Ibycus*.<sup>3</sup> Allerdings bleibt die

---

<sup>2</sup> Alle Zitate aus Cassandra nach: [Schiller, Friedrich von:] Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805, der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe), aus dem Nachlaß. Text. Hg. von Norbert Oellers. Weimar 1983 (= Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2 I). S. 255-258. Im folgenden wird die Nationalausgabe mit NA abgekürzt.

<sup>3</sup> NA 2 I, S. 250.

Figur auch nicht in ihrer „sinnfällige[n] Einmaligkeit“ oder gar als „Ausnahmefall“ stehen.<sup>4</sup> Das – für das 18. Jahrhundert – Ungeheuerliche des Gedichtes macht vielmehr aus, dass hier zwar ein Einzelfall (in für die Klassik typischer Manier) zum Überindividuellen transzendiert wird, dieser aber inhaltlich zentrale Elemente aufklärerischer Ethik sowie klassischer Ästhetik widerlegt und auf diese Weise die Tür zu Erfahrungen der Moderne öffnet. Sicherlich ist *Kassandra* „ein lyrisches Rollengedicht“<sup>5</sup> und damit als Äußerung einer einzelnen, als subjektiv gefärbtes Stimmungsbild gekennzeichnet. Allerdings wird Kassandras Monolog jene Rahmung beigegeben, die diese Rede objektiviert und auf eine allgemeinere Ebene hebt. Dadurch dass der ‚Erzähler‘ Kassandras Position an keiner Stelle entkräftet, sondern den Spannungsreichtum ihrer Existenz durch die angeführten Antithesen von Tod und Leben, Isolation und Gemeinschaft noch inhaltlich beglaubigt, wird auch der subjektiven Mutlosigkeit der Hauptfigur repräsentative Gültigkeit verliehen.

Um das zu präzisieren, ist ein Blick auf *Kassandra* und ihre Situation unumgänglich. *Kassandra* schildert ihre Lage selbst als traurig und schmerzvoll. Sie ist vom Leben und von der Gemeinschaft ihrer Landsleute, selbst von ihrer Familie ausgeschlossen, noch dazu nicht durch eigene Fehlleistung, was den nächsten Bruch mit dem ‚Menschenbild‘ der Aufklärung ausmacht. Um hier die unumstößliche Haltung aufklärerischer Texte plastisch vor Augen zu führen, sei ein kurzer Rückgriff auf Lessings *Nathan der Weise* erlaubt, der in dieser Hinsicht wirklich als eine Zusammenfassung seiner Zeit, als ein Konzentrat der Aufklärung anzusehen ist. Am Ende des 1779 erschienenen „dramatischen Gedichts“ steht der utopische Moment einer Menschheitsfamilie, die (beinahe) alle Figuren über Religionen, Nationen, Kulturen und Stände hinweg natürlich umschließt, ungeachtet dessen, ob Blutsverwandtschaft vorliegt oder nicht. Der Mensch kann, wenn er sich sozabel verhält, in die organische Ordnung nach Vorbild der (bürgerlichen) Familie einbezogen werden, ja hat sogar ein Anrecht darauf. Die Integration funktioniert durch Nathans Hilfe selbst bei Figuren, die sich eigentlich ausgrenzen wollen – wie der Tempelherr. Lessings Toleranzappell geht bewusst über ein Geltenlassen oder Ertragen des Andersartigen hinaus und strebt das Ideal der totalen Integration an.<sup>6</sup> Vergleichbare Vorstellungen ziehen sich bis in die Ethik der Klassik, und Schiller kann nicht zuletzt als in vielem traditionell denkender Aufklärer und zugleich Überwinder dieser Epoche gelten. Denn spätestens in *Kassandra* wird eine Eingliederung der unschuldig aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen verworfen, *Kassandra* bleibt „Ungesellig und allein“.

---

<sup>4</sup> Werner, Hans-Georg: Mythos und Gegenwartserfahrung [*Kassandra*]. In: Oellers, Norbert (Hg.): Gedichte von Friedrich Schiller. Stuttgart 1996 (= Interpretationen. Universal-Bibliothek. Bd. 9473). S. 302-311. Bes. S. 304.

<sup>5</sup> Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. 3., durchgesehene Auflage. Stuttgart 1963. S. 612.

<sup>6</sup> Vgl. auch Mayer, Hans: Außenseiter. Frankfurt am Main 1975. S. 29: „Diese umfassende Konzeption von Aufklärung gedachte ohne den Sonderfall von Fremdheit innerhalb der Gesellschaft auszukommen.“

Weder durch Eigeninitiative noch durch eine vermittelnde Instanz, die im Gedicht auch bezeichnenderweise fehlt, ist ihr eine Re-Integration in die Gemeinschaft möglich. Ihre destruktiven Affekte wie Zorn und Verzweiflung werden als voll und ganz berechtigt bewertet; eine Läuterung der Figur wie im Idealfall des Lesers wird gar nicht erst versucht.

Fragt man danach, was diese Figur zur Außenseiterin macht, so stößt man auf eine weitere Widerlegung aufklärerischer wie auch klassischer Theoreme: Kassandras Hoffnungslosigkeit entsteht aus ihrem „aufgeschloß'ne[n] Sinn“, aus den zwanghaft geöffneten Augen in der „Stadt der ewig blinden“. Erkenntnis wird hier zur Falle, und Kassandras Wunsch, wieder blind werden zu dürfen („Meine Blindheit gieb mir wieder“), verkehrt die traditionelle Bildlichkeit der Aufklärung, die auch Schiller in zahlreichen seiner Texte verwendet, ins Gegenteil. Dazu gehört ebenfalls die in der Literatur des 18. Jahrhunderts wie besonders um 1800 häufig verwendete Metapher des Schleiers. Die in der Aufklärung idealisierte Klarheit, verbunden mit der Forderung nach Entschleierung der Wahrheit, wird von Cassandra zurückgewiesen; die Klarheit ist im Grunde eine „traur'ge“, ein „blut'ge[r] Schein“, deren Entschleierung ethisch in Zweifel gezogen wird: „Frommt's, den Schleier aufzuheben, / Wo das nahe Schreckniß droht?“ Die Erkenntnis entzaubert das Leben als „süße[n] Wahn“, jedes Glück darin als „Traum“.

Die einzigen Verse des gesamten Gedichts, die wie ein aphoristisches Konzentrat der dahinter stehenden Idee wirken, negieren jede aufklärerische Vernunftethik: „Nur der Irrthum ist das Leben, / Und das Wissen ist der Tod.“ Das „Sapere aude“ wird zur Qual; Cassandra scheint eine durch ihre Erkenntnisfähigkeit gefangene Figur, deren Aufklärung nicht in einer Perfektionierung des Menschen, sondern in Agonie und Fremdbestimmtheit mündet: „Schrecklich ist es, deiner Wahrheit / Sterbliches Gefäß zu seyn.“ Hier wird das für Schiller und die Klassik zentrale Thema der Autonomie angesprochen, das ebenfalls problematisiert, zumindest mit einem großen Fragezeichen versehen wird. Kassandras Möglichkeiten, sich selbst zu bestimmen, sich ‚mit Freiheit in die Notwendigkeit zu fügen‘, sind mehr als eingeschränkt.

Die siebte Strophe wird dominiert von Fragen, die eine Sinnsuche implizieren. Cassandra wendet sich in ihrer Niedergeschlagenheit an den Gott Apoll, von dem sie wenigstens Aufklärung über ihre Position erwartet: „Warum warfdest du mich hin / In die Stadt der ewig blinden, / Mit dem aufgeschloß'nen Sinn? / Warum gabst du mir, zu sehen, / Was ich doch nicht wenden kann?“ Da an dieser Stelle bewusst keine übergeordnete Erzählinstanz in das Beschriebene eingreift, verklingen Kassandras Fragen ungehört, und auch der Leser bleibt ohne mögliche Antworten zurück.<sup>7</sup> Hier wird eine Sinnsuche erkennbar, die in Orientierungslosigkeit mündet. Bestimmte Fragen nach dem „Warum“ lassen sich nicht, man muss sagen: nicht *mehr* beantworten.

---

<sup>7</sup> Vgl. auch Werner (wie Anm. 4), S. 305f.

Die in vielem vorgenommene Parallelisierung des lyrischen Textes mit der Hauptfigur – das geschieht etwa in der Tatsache, dass schon die ersten Verse das Wissen Kassandras vom Untergang Trojas auf der Ebene eines die Figurenperspektive korrigierenden ‚Erzählers‘ aufnehmen, oder in dem immer wieder verwendeten Symbol des Schleiers, der in Texten der Klassik häufig mit dem dichterischen Wort gleichgesetzt wird<sup>8</sup> – relativiert zudem den erkenntnisfundierenden und gesellschaftsbildenden Wert der Kunst; eine ästhetische Erziehung wird in Zweifel gezogen. Alles zusammengenommen problematisiert Schillers *Kassandra* die konstruktiven Kräfte der Erkenntnis wie auch der Kunst, stellt die Fragen nach Orientierung, Autonomie und Sinnsuche, ohne diese beantworten zu können, und äußert somit Emotionen wie Fremdbestimmtheit, Ohnmachtsgefühle und Resignation. Diese in Kassandras Monolog geschilderten Erfahrungen werden zwar in einen historischen bzw. mythologischen wie auch erzählerischen Rahmen eingebettet, was jedoch keineswegs die Drastik und überindividuelle Gültigkeit von Kassandras Position mindert, sondern in der angedeuteten Identifikation des poetischen Textes mit der Figur wie auch in den spannungsvoll-antithetischen<sup>9</sup> Versen zu Beginn und Ende die Stimmung Kassandras eher noch unterstützt.<sup>10</sup> Schiller relativiert in diesem Gedicht also mehrere eigene, idealistische Positionen; seine Haltung ist deutlich skeptischer geworden.<sup>11</sup> Allerdings ist der Text nicht als Generalrevision und radikaler Neuanfang zu verstehen. Hier kulminieren Probleme, wie sie Schiller zunehmend mit Aussagen des Idealismus und auch mit der Aufklärung hatte; zudem werden seismographisch jene Umbrüche hin zu einer um 1800 ansetzenden Moderne<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Schillers *Die Götter Griechenlandes* (bes. NA 2 I, S. 363), Goethes Gedicht *Wink* etc. Vgl. ansatzweise Werner (wie Anm. 4), S. 308; Wiese (wie Anm. 5), S. 605f.

<sup>9</sup> Vgl. beispielsweise die schroffen Gegensätze in den ersten drei, vom ‚Erzähler‘ gesprochenen Strophen: „Freude“ (erstes Wort der ersten Strophe) contra „Freudlos“ (erstes Wort der dritten Strophe) bzw. „Freudlos in der Freude Fülle“ etc.

<sup>10</sup> Hier ist Werner zu widersprechen; vgl. Werner (wie Anm. 4), S. 309. – Sallmann weist vielmehr darauf hin, dass spätestens mit den allegorisch gestalteten Schlussversen endgültig „Weltuntergangsstimmung“ beim Leser ausbreche; Sallmann, Klaus: Schillers Pathos und die poetische Funktion des Pathetischen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Jg. 27 (1983). S. 202-221. Bes. S. 207.

<sup>11</sup> Vgl. Werner (wie Anm. 4), S. 307; Kurscheidt, Georg: *Kassandra*. Zur Deutung der Figur in Schillers Gedicht. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Jg. 109 (1990). Sonderheft. S. 145-159. Bes. S. 145.

<sup>12</sup> Die Form von *Kassandra* allerdings bleibt im traditionellen Rahmen der Zeit: Das Gedicht weist eine – selbst für Schillers klassische Lyrik – sehr strenge Komposition und Regelmäßigkeit auf. Das trochäische Metrum, die klare achtversige Strophengliederung, Kreuzreime, regelmäßig alternierende Kadenz etc. stehen im eklatanten Kontrast zu den inhaltlichen Spannungen und Antithesen. Die Form scheint in der Orientierungslosigkeit, in der *Kassandra* steht, die einzige Sicherung zu sein, die den inhaltlichen Dissonanzen Harmonie zu verleihen sucht. Der klassische Autor verlässt selbst bei einem Gegenstand, der eigentlich ein radikales Formexperiment nach sich ziehen müsste, nicht den – kunsttheoretisch wie wirkungsästhetisch ausgestalteten – Weg der die Antithesen und Offenheiten glättenden Form. Darauf weist übrigens auch Christa Wolf hin: „Da ist, noch in der Darstellung des Gräßlichen, Mäßigung, Beherrschtheit, Formenstrenge“; Wolf (wie Anm. 1), S. 139. Und nur (noch) so ist wohl eine Annäherung an das Schöne und Vollkommene möglich: „die schöne Form als (Wider-)Schein des ‚Vollkommenen‘“; Kurscheidt (wie Anm. 11), S. 156.

deutlich. An dieser Stelle empfiehlt es sich, das Gedicht in den Kontext seiner Entstehung und des Schiller'schen Werkes zu stellen, um das Individuelle, Innovative des Textes sowie dessen Verhaftung in zeitgenössischen politischen und ästhetischen Diskussionen herauszuarbeiten.

### ***Kassandra gegen die Illuminaten: politische Hintergründe***

Der Kassandrastoff ist seit Euripides und bis heute in mehreren Variationen politisch aufgeladen worden. Wenige Jahre vor Schillers Bearbeitung wurden andere Cassandra-Gedichte verfasst, die deutlich auf eine in erster Linie politische Botschaft abzielen. Hier ist neben Schriften wie *Cassandra oder einige Betrachtungen über die französische Revolution und die gegenwärtige Lage Europas* von Auguste Danican, 1799 in deutscher Übersetzung erschienen, vor allem die Ode *Kassandra* des Grafen Friedrich Leopold<sup>13</sup> zu Stolberg zu nennen, die in Johann Heinrich Voß' *Musenalmanach für das Jahr 1797* erschien. Diese Ode zerfällt in mehrere Teile, wovon zumindest einer unmittelbar auf tagespolitische Ereignisse im Krieg Frankreichs gegen die Österreichisch-Preußische Koalition Bezug nimmt. Stolbergs *Kassandra*<sup>14</sup> ist zeitlich einen Schritt vor Schillers Text angesetzt: das Gedicht beginnt am Morgen nach Hektors Ermordung. Der trojanische Held starb durch Achill, und die Reaktionen, die sein Tod in der Heimat auslöst, sind mit großem Pathos geschildert: die leidenschaftlich klagenden Frauen, der anhebende Sturm, der bebende Pergamos – die Welt Trojas ist durch den Verlust in ihren Grundfesten erschüttert. In diese Szenerie tritt eine Cassandra, die an Emotionen voll ist; aggressiv, mit flammenden Augen und geröteten Wangen prophezeit sie Troja den nahenden Verrat – übrigens wie bei Schiller in einem langen Monolog im Mittelteil des Gedichts – und idealisiert dagegen den ‚ehrlichen‘ Heldentod im Kampf: „Selig, wer im Schlachtfeld / Fiel, es beweint noch frei das Weib ihn!“ Troja wird untergehen, jedoch nicht in einem offenen Zweikampf der Helden, sondern – wie immer wieder betont wird – durch „Verrath und Tücke“. Hier geht ein Bruch durch Stolbergs Gedicht; es verlässt die Ebene mythisch-historischer Schilderung und springt in die Gegenwart: die aktuelle politische Situation wird mit Trojas Untergang gleichgesetzt und damit die Größe der Gefährdung unterstrichen. Das lyrische Ich identifiziert sich mit Cassandra; seine Warnungen verklingen ebenso unbeachtet. Diese Vorausdeutungen richten sich gegen ein trojanisches Pferd, das die deutschen Staaten, so Stolbergs Text, erneut durch „Hochverrath“ in die Katastrophe führen wird: das apokalyptische Szenario einer von Frankreich ausgehenden, europaweiten Ver-

---

<sup>13</sup> Mitunter wird dieser Text irrtümlich Stolbergs älterem Bruder Christian zugeschrieben; vgl. Jentgens, Stephanie: *Kassandra. Spielarten einer literarischen Figur*. Hildesheim u. a. 1995 (= Germanistische Texte und Studien. Bd. 51). S. 96f., S. 255.

<sup>14</sup> Alle Zitate aus der Ode nach: Stolberg, Christian und Friedrich Leopold Grafen zu: *Oden, Lieder und Balladen. Zweiter Theil*. Hamburg 1821 (= *Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*. Bd. 2). S. 142-146.



schwörung wird entworfen, deren Mittelsmänner das lyrische Ich in den „*Erleuchteten*“, den „*Illuminaten*“ erkennen will. Der Text schließt mit einer indirekten Kampfansage gegen diese und dem Appell zum Gottvertrauen. Stolbergs frankophobes, aufklärungs- und revolutionskritisches<sup>15</sup> Gedicht zog weite Kreise; es erschienen mehrere Stellungnahmen dazu. Ein Beispiel mag hier genügen, um aufzuzeigen, wie tagespolitisch aufgeladen die Cassandra-Figur unmittelbar vor Schillers Arbeit an dem Stoff war: 1797 brachte die konservative Zeitschrift *Eudaemonia* ein Stolberg unterstützendes Gedicht mit dem Titel *An den Dichter der Kassandra*. Dort werden in pathetischer Sprache Durchhalteparolen formuliert im Kampf gegen die Verschwörung der Geheimbünde – auch gegen alle Kritiker der Stolberg'schen Ode:

[...] Wer mit heil'gem Eifer  
Das Flammenschwert der Sache der Menschlichkeit  
In starker Hand schwingt, muthig den Feuerpfeil  
Der Wahrheit schländert, den kümmert nicht  
Giftiges Sprudeln des Hyderschlundes!<sup>16</sup>

Stellt man Schillers *Kassandra* in diesen Kontext, so werden deren künstlerische Qualitäten ebenso deutlich wie die auffälligen Abweichungen<sup>17</sup> von zeitgenössischen Cassandra-Vorbildern. Bei Stolberg *und* Schiller findet sich eine Dreiteilung des Textes in einführende Schilderung, Monolog Kassandras und abschließenden Kommentar, jedoch zeigt der Vergleich, dass Schiller die Gewichtung anders setzt: der kommentierende Sprecher verweigert bei Schiller gerade jede eindeutige Bewertung. Kassandras Zweifel werden nicht zurückgenommen; ein didaktischer Appell fehlt. Kassandras Klage wird auch nicht auf eine rein tagespolitische Aussage ‚verengt‘, sondern ins Anthropologische ausgeweitet. Stolbergs *Kassandra* ist, obwohl ihre Prophezeiungen von den Trojanern als Zeichen des Wahnsinns abgetan werden, in die Gemeinschaft ihrer Heimatstadt integriert, Schillers *Kassandra* wird dagegen zur Personifikation der Ausgrenztheit und Einsamkeit. Es finden sich zwar durchaus zahlreiche Parallelen in der Gestaltung der Figur, die zum Teil auch durch die stoffgeschichtlichen Vorgaben motiviert sind, etwa die ausgeprägte Feuermotivik oder Kassandras

<sup>15</sup> Vgl. Martens, Wolfgang: Stolberg und die französische Revolution. In: Fink, Gonthier-Louis (Hg.): *Les Romantiques allemands et la Révolution française. Die deutsche Romantik und die französische Revolution. Actes du Colloque International*. Strasbourg 1989 (= Collection Recherches Germaniques. Bd. 3). S. 41-54.

<sup>16</sup> *Eudaemonia* oder deutsches Volksglück, ein Journal für Freunde von Wahrheit und Recht. Jg. 5 (1797). Nr. 1. [Reprint: Nendeln 1972]. S. 93f.

<sup>17</sup> Schillers Meinung über Stolberg war nach dessen harscher Kritik an *Die Götter Griechenlandes* und der daran anschließenden Diskussion alles andere als positiv, so wiederholt er stereotyp, Stolbergs „besser[e] Zeit“ als Schriftsteller liege weit zurück (NA 32, S. 11; vgl. NA 31, S. 173), spricht abwertend von der „Stolbergische[n] Sippschaft“ (NA 28, S. 151) oder fällt das vernichtende Urteil über Stolberg: „Bey diesem Menschen ist Dünkel mit Unvermögen in so hohem Grade gepaart, daß ich kein Mitleid mit ihm haben kann“ (NA 28, S. 110). – Außerdem ist, wie man spätestens seit Schings' Studie weiß, Schillers Einschätzung der *Illuminaten* deutlich positiver als Stolbergs; vgl. Schings, Hans-Jürgen: *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*. Tübingen 1996.

Zorn (Schiller: „Und sie warf die Priesterbinde / Zu der Erde zürnend hin“, Stolberg: „Sie sprach es, [...] / Von heil'ger Wuth gehoben“), jedoch verlässt Schiller viel stärker als Stolberg ein traditionell vorgeprägtes Cassandra-Bild. Kurz: Stolberg schildert die Probleme eines Warners in der konkreten politischen Situation, Schiller hingegen das existentielle Leiden des modernen Menschen im Allgemeinen oder auch des Intellektuellen und Künstlers im Besonderen. Damit sind wir bereits mitten in der Frage, ob Schillers *Kassandra*-Gedicht „eine gewisse Sonderstellung“<sup>18</sup> in dessen Werk einnimmt oder ob es nicht vielmehr für Schiller typische Themen weiterführt.

### ***Kassandra als sentimentalische Künstlerin: werkgeschichtliche Hintergründe***

Die von Cassandra geäußerten Klagen lassen sich keineswegs nur auf die Frage nach der Rolle der Frau oder nach der Geschlechterproblematik reduzieren, wie Christa Wolf dies zum Teil in den eingangs zitierten Urteilen über Schillers Ballade tut. Cassandra ist vielmehr eine für dessen Werk konsequente Figur – trotz gewisser Unüblichkeiten. So hat Georg Kurscheidt in seiner Interpretation zu Recht darauf hingewiesen, dass in Cassandra das „Bild eines sentimentalischen Menschen, vertrieben aus ‚Arkadien‘, doch ohne Perspektive auf ‚Elysium‘“ sichtbar werde.<sup>19</sup> Cassandra spricht vieles aus, was Schiller in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* als für den zeitgenössischen Künstler charakteristisch anführt. Mit „Wehmut“ wird die „Beschränktheit“ des eigenen „Zustands“ erfahren, jene idealisierte „Übereinstimmung zwischen [...] Empfinden und Denken“ ist zerstört.<sup>20</sup> Damit ergibt sich jedoch auch ein wichtiger Unterschied zu weiteren Frauenfiguren in Schillers Werk: Anders als Amalia und Thekla repräsentiert Cassandra kein Ideal anmutigen In-sich-Ruhens oder einer schönen Seele, anders als Maria Stuart und Johanna ist in Cassandra keine Entwicklung hin zur Würde, zum erhabenen Sieg der Pflicht über die Neigung zu erkennen. Zwar ergeben sich durchaus diverse Ähnlichkeiten mit der unmittelbar vorher konzipierten Jungfrau von Orleans; Johanna und Cassandra leiden gleichermaßen unter der ihnen abverlangten Aufgabe, die sie zu Außenseiterinnen macht und Liebe, Ehe und Familie verhindert. Beide protestieren gegen diese Fremdbestimmung, die sie als Zerstörung ihrer Identität und als Gefährdung ihres natürlichen Strebens nach Autonomie erleben. Sie haben durch den von außen erzwungenen Auftrag ihr ursprüngliches Arkadien verloren, was einen Prozess des Schuldig-Werdens, aber auch des Sich-selbst-bewusst-Werdens auslöst.<sup>21</sup> Hier häufen sich die Vergleichspunkte besonders, wenn man Kassandras Klage mit dem Monolog Johannas zu Beginn des Vierten Aufzugs vergleicht. Während die Jungfrau von Orleans aber bekanntlich geläutert und „heiter

<sup>18</sup> Kurscheidt (wie Anm. 11), S. 147.

<sup>19</sup> Kurscheidt (wie Anm. 11), S. 145.

<sup>20</sup> Alle Zitate NA 20, S. 416 und S. 437.

<sup>21</sup> Vgl. Kurscheidt (wie Anm. 11), S. 152f.

lächelnd“ (das heißt: in gemäßigten Affekten) gen Himmel entschweben wird – „Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude!“<sup>22</sup> – wird Kassandras Leiden niemals gelindert. Sie verharrt in ihrer Verzweiflung, ohne dass eine Lösung des Interessenkonfliktes für sie möglich erscheint.<sup>23</sup> Dass es dabei nicht nur um eine Variation bekannter Muster geht, dass sich Schiller also nicht selbst wiederholen wollte und deshalb Kassandras Schicksal anders gestaltete als das der Jungfrau von Orleans, liegt zwar nahe, reicht jedoch als Erklärung nicht aus. Vielmehr wird hier der zunehmende Skeptizismus in Schillers Spätwerk deutlich, und auch in dieser Hinsicht symbolisiert *Kassandra* wichtige Themen dieser Phase. *Kassandra* wurde zwischen der *Jungfrau von Orleans* und der *Braut von Messina* geschrieben, und diese Linie Johanna – *Kassandra* – *Beatrice* macht erneut die wachsende, zweifelnde Grundhaltung Schillers deutlich: die *Braut von Messina* demontiert, so Rolf-Peter Janz, in Don Cesars problematisch motiviertem Selbstmord jede Vorstellung der tragischen Größe und Erhabenheit.<sup>24</sup> Die *Braut von Messina* selbst, *Beatrice*, ist in den Zwängen, denen sie ausgesetzt ist, eine beklemmende Figur.

Betrachtet man die späten Gedichte, so finden sich noch mehr Beispiele, in denen sich das lyrische Ich in einem Netz aus Fremdbestimmung und Ohnmachtsgefühlen verstrickt. Das optimistische Ende des *Spaziergangs* mit dem Verweis auf die „Sonne Homers“, die auch uns lächle, wirkt vergleichsweise konstruiert angesichts des kurz vorher entworfenen *Locus terribilis*, des schrecklichen Ortes, an dem der moderne Mensch einsam und in gigantischer Leere steht. Selbst in Schillers Gedicht *Am Antritt des neuen Jahrhunderts* wird über viele Strophen hinweg die Empfindung von Zerrissenheit, Zerstörung und Gewalt geschildert, bevor die Kunst am Ende als positive Gegenwelt aufersteht. „Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden, / Und das neue öffnet sich dem Mord. / Und das Band der Länder ist gehoben, / Und die alten Formen stürzen ein.“<sup>25</sup>

*Kassandra* leidet darüber hinaus an der Unfähigkeit, eine erkannte Wahrheit mitteilen zu können – ein Sujet, das bei Schiller aufs engste mit der Kunst verbunden ist, die sich die Vermittlung von Wahrheit durch Schönheit zur Aufgabe gesetzt hat. Die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst und auch die Kraft der Worte werden aber in *Kassandra* erheblich eingeschränkt.<sup>26</sup> Das betrifft nicht nur diese

---

<sup>22</sup> NA 9, S. 314f. Dort zum Teil kursiv.

<sup>23</sup> Kurscheidt sieht in dieser fehlenden Entwicklung auch den Grund, warum Schiller die Körner gegenüber erwähnte Möglichkeit, aus dem *Kassandra*-Stoff eine Tragödie zu fertigen (NA 31, S. 160, Brief vom 9. September 1802), nicht realisiert. Vgl. Kurscheidt (wie Anm. 11), S. 145.

<sup>24</sup> Janz, Rolf-Peter: Antikes und Modernes in Schillers *Braut von Messina*. In: Barner, Wilfried u. a. (Hg.): *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart 1984. S. 329-349. Bes. S. 345f. Vgl. auch Kurscheidt (wie Anm. 11), S. 154.

<sup>25</sup> NA 2 I, S. 362.

<sup>26</sup> Vgl. Seeba, Hinrich C.: Das wirkende Wort in Schillers Balladen. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Jg. 14 (1970). S. 275-322. Bes. S. 320: „Das Wissen, das nichts fruchtet, und das Wort, das nichts mehr wirkt, sind der Fluch des Intellektuellen.“ Vgl. zu diesem Kontext auch meine Habilitationsschrift mit dem Titel „Die Sprachkrise in der deutschen Literatur um 1800“.

Ballade. Spätestens ab den *Göttern Griechenlandes* zeichnet sich in den Gedichten eine für Schiller immer weniger zu überwindende Kluft zwischen Poesie oder Ideal einerseits und Leben andererseits ab: „Was unsterblich im Gesang soll leben / Muß im Leben untergehn.“<sup>27</sup> Selbst durch *Nänie*, auf den ersten Blick einen Text, der die Bedeutung der Kunst zu postulieren scheint, läuft ein Bruch; als mythisches Beispiel wird auf Orpheus rekurriert, der aber doch eigentlich für beides steht: die Macht der Kunst und ebenso deren Ohnmacht. Und so schließt auch *Am Antritt des neuen Jahrhunderts* mit den Versen:

In des Herzens heilig stille Räume  
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang,  
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,  
Und das Schöne blüht nur im Gesang.<sup>28</sup>

Auch die Skepsis dem dichterischen Medium wie jeder darauf basierenden Kommunikation gegenüber zieht sich als roter Faden durch Schillers (Spät-)Werk. Schiller problematisiert in einer Vielzahl von Äußerungen seine Beziehung zur Sprache – zu den bekanntesten gehören folgende Verse, die Schiller mehrmals und nur leicht abgewandelt wieder aufgreift:

O schlimm, daß der Gedanke  
Erst in der Sprache todte Elemente  
Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe  
Absterben muß, der Seele zu erscheinen;  
Den treuen Spiegel gib mir, Freund, der *ganz*  
Mein Herz empfängt und *ganz* es widerscheint.<sup>29</sup>

Aus diesen und weiteren Aussagen geht hervor: die Sprache ist nach Schiller im Grunde nicht in der Lage, die Mitteilungen der Seele, die – um eine Kategorie der Bürger-Rezension aufzunehmen – idealisierte Individualität des Dichters auszudrücken, da sie zu allgemein und abstrakt-rationalistisch ist; die Sprache ist ein Gefüge „abstrakte[r] Zeichen“, die „alles vor den *Verstand*“ bringen: Sie „beraubt [...] den Gegenstand, deßen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität“.<sup>30</sup> Hier zieht Kassandras Leiden an der Unmöglichkeit, sich mitzuteilen, also weite Kreise und berührt Bereiche, die für Schillers gebrochenes Verhältnis zur Sprache bedeutsam sind. Für all diese resignativen, skeptischen Züge im Spätwerk Friedrich Schillers sind sicherlich diverse biographische Momente wie die Enttäuschung über die Französische Revolution, das Scheitern des Idyllenplans oder die fortschreitende Krankheit verantwortlich. Schillers *Kassandra* ist darüber hinaus jedoch auch ein Text, der die Krisensignatur der Phase zwischen etwa 1789 und 1815 seismographisch abbildet und daher einen Baustein für die Errichtung einer ästhetischen Moderne darstellt.

---

<sup>27</sup> NA 2 I, S. 367.

<sup>28</sup> NA 2 I, S. 363.

<sup>29</sup> NA 28, S. 179. Vgl. auch NA 24, S. 44 und NA 25, S. 270.

<sup>30</sup> NA 26, S. 227f.

### **„Sattelzeit“ und „ästhetische Moderne“: „Kassandra“ und die Krisenjahre um 1800**

Die in *Kassandra* angesprochenen Themen finden sich in einer Vielzahl von Werken der hier betrachteten Epoche: Außenseitertum, die Trennung von Kunst und Leben bzw. Ideal und Leben, Sprachskepsis, Kommunikationsstörung, Erkenntniszweifel, Identitätskrisen, Heteronomie. Man denke nur an Texte und Figuren der Frühromantik oder Heinrich von Kleists: beispielsweise Julius in Friedrich Schlegels *Lucinde*, Joseph Berglinger aus Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen*, Kleists Penthesilea – oder auch Goethes Tasso. Das ist die Kehrseite der Medaille, auf deren Front der Hymnus auf die neu entdeckte Subjektivität, auf die Allmacht der Kunst und die Autonomie des Menschen geprägt ist. An dieser Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen ist die spannungsreiche Übergangszeit jener Jahre abzulesen.

Je nachdem, auf welchen Bereich des menschlichen Lebens der analytische Blick gerichtet wird, geht der Historiker Reinhart Koselleck bekanntlich von einer „Sattelzeit“<sup>31</sup> ab etwa 1770 aus, die den „Umwandlungsprozeß zur Moderne“ einleitet und in „den Forderungen der Spätaufklärung“ sowie in der „Erfahrungsschwelle“ der Französischen Revolution gipfelt.<sup>32</sup> In dieser „Sattelzeit“ ist ein tiefgreifender Strukturwandel von ‚Alteuropa‘ zur ‚modernen Welt‘ zu beobachten, der bis auf Muster unserer Gegenwart vorausweist und durch eine Reihe politischer, philosophischer, wirtschaftlicher Umbrüche ausgelöst wird:<sup>33</sup> vom Agrarstaat zu ersten Ansätzen eines arbeitsteiligen Industriestaates, von der Gemeinschaft des Ganzen Hauses zur bürgerlichen Kleinfamilie sowie zur räumlichen Trennung von Wohn- und Arbeitsplatz, von der sozialen wie politischen Führungsrolle des Adels hin zu einem sich emanzipierenden Bürgertum. Sowohl in der Geschichts- als auch in der Literaturwissenschaft wird dieses Bewusstsein einer Epochenschwelle<sup>34</sup> mit der Frage nach dem Beginn der Moderne verknüpft.

---

<sup>31</sup> Koselleck, Reinhart: Einleitung. In: Brunner, Otto u. a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1: A-D. Stuttgart 1972. S. XIII-XXVII. Bes. S. XV.

<sup>32</sup> Koselleck (wie Anm. 31), S. XVIIIff. – Koselleck, Reinhart: ‚Neuzeit‘. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe. In: Koselleck, Reinhart (Hg.): *Studien zum Beginn der modernen Welt*. Stuttgart 1977 (= *Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte*. Bd. 20). S. 264-299. Bes. S. 291 und S. 278.

<sup>33</sup> Vgl. eine systematische Darstellung bei Lepsius, Rainer M.: *Soziologische Theoreme über die Sozialstruktur der „Moderne“ und die „Modernisierung“*. In: Koselleck, Reinhart (Hg.): *Studien zum Beginn der modernen Welt*. Stuttgart 1977 (= *Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte*. Bd. 20). S. 10-29. Bes. S. 15-19.

<sup>34</sup> Vgl. auch Blumenberg, Hans: *Aspekte der Epochenschwelle*. Cusaner und Nolaner. Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von *Die Legitimität der Neuzeit*, vierter Teil. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1982 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Bd. 174). – Zur Modernediskussion in der Geschichtswissenschaft vgl. den Forschungsüberblick bei Fehrenbach, Elisabeth: *Vom Ancien Régime zum Wiener Kongreß*. 4., überarbeitete Auflage. München 2001 (= Oldenbourg Grundriß der Geschichte. Bd. 12). S. 141ff.

Hier ist nicht der Raum, um die vor allem in der Nachfolge Kosellecks und später im Zuge der Postmoderne-Diskussion aufgeworfene Moderne-Debatte der 1980er und 90er Jahre<sup>35</sup> erneut aufzugreifen, vielmehr genügt ein kurzer Hinweis auf die These, dass um 1800 ein tiefgreifender Wandel in Politik, Kunst und Gesellschaft anhebt, der den Anfang dessen bedeutet, was mit dem Begriff der „ästhetischen Moderne“ zu fassen ist.<sup>36</sup> Auch Christa Wolf sah übrigens in der „Zwischenzeit[]“ um 1800 die Moderne beginnen.<sup>37</sup> Diese Jahrhundertwende ist, im Ganzen betrachtet, eine Phase ungeheurer Spannungen. Ihre Zeitgenossen äußern immer wieder das Bewusstsein, in einer Epoche des dauernden Wechsels und der Krise zu leben. So sagt bereits Rousseau 1762 voraus: „Nous approchons de l'état de crise et du siècle des révolutions“,<sup>38</sup> Herder stellt in den 1790er Jahren wie viele andere „unsrer Zeit-Krise“ die Maxime der „fortgehende[n], natürliche[n], vernünftige[n] Evolution der Dinge; keine Revolution“ entgegen.<sup>39</sup> Um 1800 ver-

---

<sup>35</sup> Den in der Geschichtswissenschaft gesetzten Epochenschwellen analog wurde auch der Anfang einer literarisch-ästhetischen Moderne auf diese Zeitenwenden verlegt und experimentell untersucht: Der Beginn der Moderne wurde um die Mitte des 15. Jahrhunderts (mit dem Anbruch der Neuzeit; vgl. Hemmerich, Gerd: Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte. In: Elm, Theo / Hemmerich, Gerd [Hg.]: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag. München 1982. S. 23-41), mit der *Querelle des Anciens et des Modernes* Ende des 17. Jahrhunderts (Jauß, Hans Robert: Schlegels und Schillers Replik auf die *Querelle des Anciens et des Modernes*. In: Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main 1970 [= Edition Suhrkamp. Bd. 418]. S. 67-106), mit dem literarischen Vormärz bzw. mit 1848 (Jauß, Hans Robert: Das Ende der Kunstperiode. Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal. In: Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main 1970 [= Edition Suhrkamp. Bd. 418]. S. 107-143; Ricklefs, Ulfert: Heines Illusionismus. Die Ablösung des Transzendentalismus als Beginn der Moderne. In: Elm, Theo / Hemmerich, Gerd [Hg.]: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag. München 1982. S. 153-166) und schließlich häufig um 1900 (Müller-Seidel, Walter: Epochenverwandtschaft. Zum Verhältnis von Moderne und Romantik im deutschen Sprachgebiet. In: Müller, Klaus-Detlef u. a. [Hg.]: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988. S. 370-392; Grimminger, Rolf u. a. [Hg.]: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1995 [= Rowohlts Enzyklopädie. Bd. 553]) festgesetzt. Vietta nennt noch weitere Positionen und deren Vertreter; vgl. Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992. S. 17ff.

<sup>36</sup> Vgl. Vietta, Silvio / Kemper, Dirk (Hg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München 1998. – Vietta, Silvio: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München 2001.

<sup>37</sup> Wolf, Christa: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderode – ein Entwurf. In: Günderode, Karoline von: Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Hg. und mit einem Essay von Christa Wolf. Berlin (DDR) 1979. S. 5-65. Bes. S. 7.

<sup>38</sup> Rousseau, Jean-Jacques: *Émile ou de l'éducation*. In: Rousseau, Jean-Jacques: *Émile. Éducation. Morale. Botanique*. [Ohne Ort: Éditions Gallimard] 1969 (= Jean-Jacques Rousseau. *Œuvres complètes. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond [...]*. Bd. 4. Bibliothèque de la Pléiade). S. 239-877. Bes. S. 468.

<sup>39</sup> Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan. Hildesheim 1967f. [Reprographischer Nachdruck der Ausgabe: Berlin 1877ff.]. Bd. 18. S. 331f.

schärft sich dieses Krisenbewusstsein,<sup>40</sup> besonders nach dem Beginn der Französischen Revolution. Schiller entwirft in einigen historischen wie fiktionalen Schriften gar die Vorstellung, die Historie an sich sei ein ständig ablaufender Prozess der Krise: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“.<sup>41</sup>

In dieser Hinsicht ist *Kassandra* ein Text, dem die Krisensignatur seiner Zeit eingeschrieben ist. Von Schillers Gedicht geht bis heute eine nicht nachlassende Faszination aus, vielleicht auch gerade deswegen, weil hier Erfahrungswerte ausgedrückt werden, wie sie für die Moderne repräsentativ sind. Schon allein dadurch straft *Kassandra* all jene Kritiker Lügen, die Friedrich Schiller im Vergleich etwa zu Goethe oder Hölderlin den Rang eines innovativen Lyrikers absprechen wollen.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Das lässt sich in der gehäuftten Verwendung des Wortes Krise ebenso nachweisen wie in dessen zeitgleich einsetzendem Bedeutungswandel. Koselleck arbeitet mit einer Fülle an Beispielen heraus, dass ab etwa 1780 der Begriff „Krise“ als Ausdruck einer neuen Zeit- und Gegenwärtserfahrung, als „Faktor und Indikator eines epochalen Umbruchs“ viele Texte dominiert; Koselleck, Reinhart: Krise. In: Brunner, Otto u. a. (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 3: H-Me. Stuttgart 1982. S. 617-650. Bes. S. 617. – Spätestens ab dem Ende des 18. Jahrhunderts ist dem Krisenbegriff, in Anlehnung an medizinische und theologische Vorstellungen, eine geschichtsphilosophische Dimension eingeschrieben, die nicht unerheblich von dem Erlebnis des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges und der Französischen Revolution als paradigmatische Krisen gespeist wird.

<sup>41</sup> NA 1, S. 168.

<sup>42</sup> Selbst der heute noch grundlegende Beitrag von Käte Hamburger zu Schillers Lyrik bezweifelt ein originär lyrisches Schreiben Schillers, ein Selbstverständnis dieses Autors als Lyriker; Hamburger, Käte: Schiller und die Lyrik. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Jg. 16 (1972). S. 299-329.