

13²⁰²⁰

Jahrgang 13 (2020)
Heft 1



Beihefte zur romanischen
Literaturdidaktik

Artikel

Überlegungen zum Begriff des Klassischen

Gerhard Poppenberg (Heidelberg)

HeLix 13 (2020), S. 16-40.

Abstract

The article combines important stages in the evolution of the concept of the classical: from Charles-Augustin Sainte-Beuve, to Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauß, Ernst Robert Curtius, T. S. Eliot, Karl Reinhardt, Helmut Kuhn and Helmut Plessner. By discussing the historical dimension of the concept of the classical, the article places the concept of the classical between traditional and innovative form-consciousness.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Überlegungen zum Begriff des Klassischen

Gerhard Poppenberg (Heidelberg)

Die Frage, was das Klassische und was ein Klassiker sei, hat nicht nur eine Geschichte, die für ihre Beantwortung zu berücksichtigen ist, das Historische gehört vielmehr zum Wesen des Begriffs selbst. Die Frage ist, worin die Historizität des Klassischen besteht. Ist es ein historisch ein für alle Mal vorgegebenes festes Maß oder durchläuft es selbst eine historische Veränderung? Für die neuere Diskussion ist die Bestimmung, die Charles-Augustin Sainte-Beuve 1850 in seinem Aufsatz „*Qu'est-ce qu'un classique?*“ gibt, ein möglicher Ausgangspunkt: „*Un vrai classique, [...] c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus*“.¹ Das tut er in einem Stil, der jedermann und zu jeder Zeit zugänglich ist. Die Metapher des Schatzes macht das Klassische als eine kulturelle Bildung deutlich; der Klassiker erzeugt den Schatz der Kultur, und jeder neue Klassiker erweitert diesen Schatz, der ihm seinerseits ermöglicht hat, einen Schritt weiter zu gehen und den Schatz zu vergrößern. Die Konzeption des Klassischen ist historisch verfasst. Der menschliche Geist besteht aus einer Sammlung von Schätzen – wie die Sprache aus dem Wortschatz –, die einzelne Geister – die Klassiker – gebildet haben; und dieses Schatzhaus des Geistes – wie der Wortschatz – ermöglicht es den einzelnen Geistern, den allgemeinen Geist um weitere Schätze zu bereichern. Indem diese Erzeugnisse in einer festen Form, einem Stil gestaltet werden, der allgemein zugänglich ist, hat die historische Dimension des Klassischen auch etwas Überhistorisches.

Das bringt Sainte-Beuve am Ende zur Vision einer Zukunft, die irgendwo zwischen dem paradiesischen Glück eines ewigen siebten Tags und der postmodernen Be-haglichkeit am Sonntag des Lebens angesiedelt ist. Es wird vielleicht eine Zeit kommen, in der die Möglichkeiten des kreativen Schreibens ausgeschöpft und die Menschen zu glücklichen Lesern geworden sind, die einfach nur noch ihren Neigungen nachgehen. Ihre Lust besteht darin, sich die Zeugnisse der großen Vergangenheit zu erarbeiten:

¹ SAINTE-BEUVE, „*Qu'est-ce qu'un classique?*“, 11 (hg. v. U. MÖNCH). U. Mönch ist der damals wegen seines NS-Engagements mit Berufsverbot belegte Walter Mönch. Er war ab den 1950er Jahren Professor an der Universität Mannheim, deren Rektor er 1963 werden konnte. Zu Mönch vgl. HAUSMANN: ‚*Vom Strudel der Ereignisse verschlungen*‘, 680-683.

étudier et approfondir les choses qu'on sait [...], pures délices du cœur et du goût dans la maturité. C'est alors que ce mot de classique prend son vrai sens, et qu'il se définit pour tout homme de goût par un choix de prédilection et irrésistible. Le goût est fait alors, il est formé et définitif [...]. On n'a plus le temps d'essayer ni l'envie de sortir à la découverte. On s'en tient à ses amis, à ceux qu'un long commerce a éprouvés.²

Im Feld zwischen diesen beiden Polen – historische Bildung und überhistorische Geltung – hat die neuere Diskussion des Klassischen seit der *querelle des anciens et des modernes* stattgefunden.

Die folgenden Ausführungen werden an einem Ausschnitt der Geschichte des Begriffs des Klassischen die angedeutete historische Dimension deutlich machen und aus der Zusammenstellung der verschiedenen Reflexionen eine theoretische Bestimmung des Klassischen in seiner wesentlichen Historizität versuchen. Das Vorgehen ist selbst historisch verfasst, indem es den Begriff des Klassischen durch die Geschichte seiner Diskussion zu klären unternimmt.

I

In seiner Antrittsvorlesung an der Universität Konstanz, die in erweiterter Form unter dem Titel *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* gedruckt wurde, hat Hans Robert Jaub die Grundlagen seiner Theorie der Rezeptionsästhetik gelegt, der zufolge nicht nur die geschichtliche Abfolge der Werke, sondern auch die ihrer Rezeption die Literaturgeschichte bilden.³ Die Deutung der Werke ist Teil der Werke und ihrer Geschichte. Die Rekonstruktion des Erwartungshorizonts der vergangenen – der zeitgenössischen wie der nachfolgenden – Leser eines Werks erschließt die Frage, auf die der Text eine Antwort war und gibt so das Verständnis der vergangenen Leser. Das geschieht immer auch aus dem Horizont der jeweiligen Gegenwart. Ein paar Jahre zuvor hatte Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* (1960) diesen Gedanken der wesentlichen Rezeption für das historische Verstehen durch die Formel charakterisiert, „Verstehen ist Verschmelzung der Horizonte von Leser und Werk, Einst und Jetzt“. Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte im Sinn von Jaub ist die

sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen

² SAINTE-BEUVE, „Qu'est-ce qu'un classique?“, 11.

³ JAUB, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1970 [1967]). Zitiert wird nach dieser Ausgabe durch die Angabe der Seiten im laufenden Text.

Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials, das sich dem verstehenden Urteil erschließt, sofern es die ‚Verschmelzung der Horizonte‘ in der Begegnung mit der Überlieferung kontrolliert vollzieht (186).

Durch die Übernahme der Formel Gadamer wird deutlich, dass Jauß seine Überlegungen im Anschluss an Gadamer anstellt. Deshalb ist es offenbar – gemäß der Einsicht in die Dynamik der *Einflussangst*, die Harold Bloom gewonnen hat –, für Jauß erforderlich, eine Abgrenzung gegen Gadamer vorzunehmen (186-188). Sie zielt auf den ‚Begriff des Klassischen‘, den Gadamer als Exemplifizierung seiner These von der wesentlich historischen Dimension der Werke, zu der auch die Geschichte ihrer Deutungen gehört, in *Wahrheit und Methode* entfaltet hatte.

Das Klassische, so Jauß, sei für Gadamer – entgegen seiner wirkungsgeschichtlichen Grundannahme – der „Prototyp aller geschichtlichen Vermittlung der Vergangenheit mit der Gegenwart“. Für das Klassische müsse nicht durch hermeneutische Anstrengung der Abstand zur Gegenwart überwunden werden, es vermittele sich quasi durch sich selbst. „Es fällt aus dem für alle geschichtliche Überlieferung konstitutiven Verhältnis von Frage und Antwort heraus.“ Für den klassischen Text muss man nicht die Frage suchen, auf die er eine Antwort gibt. Das Klassische besteht darin, dass es „der jeweiligen Gegenwart etwas so sagt, als sei es eigens ihr gesagt“, so zitiert er Gadamer. Es deute sich selbst und sei entsprechend selbstverständlich. Dagegen macht Jauß geltend, das rezipierende Bewusstsein müsse auch dem klassischen Werk gegenüber das „Spannungsverhältnis zwischen Text und Gegenwart erkennen“. Es dürfe nicht nur reproduktiv, es müsse produktiv sein. Gadamer aber setze eine bestimmte historische Konzeption – die humanistische – absolut. Der Grund sei die platonische Ontologie, die seiner Konzeption von Erkenntnis zu Grunde liege und der zufolge das Kunstwerk Erkenntnis von Wahrheit ausbilde, die zuletzt Wesenserkenntnis als Wiedererkennen des überzeitlichen Wesens sei. Moderne Werke jedoch, so Jauß, sind Antworten auf neue Fragen; sie sind produktiv im Verhältnis zu ihrer Zeit. Entsprechend hatte auch das Klassische zu seiner jeweiligen Zeit neue Sichtweisen eröffnet, die aus der historischen Distanz den Anschein „zeitloser Wahrheit“ erwecken können. Wenn dieser Schein durchschaut wird, ergibt sich, dass auch die großen und klassischen literarischen Werke in einem dialogischen Verhältnis von der Gegenwart aus zu erschließen sind. Sie antworten erst, wenn sie mit Fragen der jeweiligen Gegenwart angegangen werden. Das impliziert auch Kritik der Tradition oder gar Vergessen.

II

Allerdings hatte Gadamer an der entsprechenden Stelle geschrieben, das Werk sage der „*jeweiligen* Gegenwart etwas so, als sei es eigens ihr gesagt“.⁴ Das impliziert die Möglichkeit, das Klassische wandle sich je nach verwandelter Gegenwart. In *Wahrheit und Methode* (1960) entwickelt Gadamer eine allgemeine „Theorie der hermeneutischen Erfahrung“; sie zeigt die „Geschichtlichkeit des Verstehens als Prinzip der Hermeneutik“ auf. Das steht im Horizont der hermeneutischen Theoriebildung seit Schleiermacher, der das wesentlich Provisorische jedes Verstehens erkannt und diese zeitliche Verfassung als hermeneutischen Zirkel konfiguriert hatte. Die Dynamik von Vorverständnis, Rückblick, Besserverstehen, erneutem Rückblick etc. bildet einen unabschließbaren Prozess von un-
aufhörlichem Neuverstehen. Martin Heidegger hatte dann in *Sein und Zeit* (1927) diese Vor-Struktur des Verstehens als Elementarstruktur des Daseins entfaltet. Ihr Grund ist die Zeitlichkeit des Daseins als Zukünftigkeit, die eine wesentliche Vorläufigkeit alles Verstehens impliziert. Der Tod als absolute und unverstehbare Zukunft macht diese Grundstruktur zu einer der absoluten Vorläufigkeit. Der Horizont jedes Verstehens ist dieses absolute Nichtverstehen.

Gadamer wendet diese Denkfigur geschichtsphilosophisch. Die Zeitverfassung des Verstehens impliziert seine Geschichtlichkeit. In historischer Hinsicht bedeutet die Vor-Struktur des Verstehens, dass jedes Verstehen aus einem historisch begründeten Vorverständnis hervorgeht. Das ist die „wesenhafte Vorurteilshaftigkeit des Verstehens“. In dieser Perspektive bedeutet die Forderung der Aufklärung nach Freiheit von Vorurteilen als Bedingung für klares und wahrhaftes Denken Freiheit von Tradition und Autorität. Die Vernunft und ihr Urteil sollen selbst die Autorität sein. Das ist im Horizont der Konzeption von Geschichte als Fortschritt zu verstehen, für die die Vergangenheit überwunden ist.

Gadamer zeigt dagegen, dass die Vorurteilshaftigkeit des Verstehens die Struktur des Geistes selbst ist. Der Geist oder die Vernunft sind nicht frei, rein, absolut, Herr seiner oder Herrin ihrer selbst. Sie sind vielmehr wesentlich geschichtlich verfasst. Familie und Gesellschaft, Kultur und Staat sind historisch geworden und dem Einzelnen vorgängig. Deshalb sind Vorurteile nicht partikular-subjektive Urteile, sondern geschichtliche Vorgaben. Als die Wirklichkeit der Geschichte sind sie die Bedingungen des Verstehens und

⁴ GADAMER, „Wahrheit und Methode“, 290-295.

gehören zur geschichtlichen Wirklichkeit des Geistes. Die Kultur ist ihre Geschichte.

Wenn die dergestalt historisch verstandenen Vorurteile die Träger von Erkenntnis sind, werten sie den Begriff der traditionsbegründeten Autorität und das Verhältnis zu ihr um. Autorität und Vernunft implizieren sich gegenseitig; ein verstehendes Verhältnis zur Vergangenheit ist die Form von Geist und Vernunft. Die Vergangenheit als Tradition ist wirksam als verstandene. Als vorgegebenes Anderes ist die Tradition das Vorbild für das Eigene. Dieser Einschlag der Tradition in das verstehende Denken und Erkennen ist das Wesen der Geisteswissenschaften im Unterschied zu den Naturwissenschaften. Eine neue Deutung eines Werks macht andere nicht hinfällig, sondern ergänzt sie. Das Verstehen und die Deutungen sind in historischem Wandel begriffen, und diese historische Wandelbarkeit ist die Form der Wissenschaftlichkeit der Geisteswissenschaften.

Dieses Prinzip der Historizität von Denken, Verstehen und Erkennen zeigt Gadamer am Beispiel des Klassischen auf. Es ist demzufolge gerade nicht eine überhistorische Norm, sondern es hat einen historischen Index. Es gibt ein Maß vor, das historisch entstanden ist. Klassisch ist, was sich durch historische Kritik der verschiedenen Gegenwarten hindurch erhalten hat. Historizität ist das Wesen von Verstehen und Denken, und das Klassische ist dafür die Probe aufs Exempel. Es wird so als der Inbegriff der historischen Wirklichkeit, der Wirklichkeit als historisch verfasst erkennbar. Am Klassischen zeigt sich, wie Überlieferung wirksam ist.

Zwar unterstützen einige Formulierungen Gadammers – „Bewusstsein des Bleibendseins, unverlierbare Bedeutung“, „eine Art zeitlosere Gegenwart“ u.ä. – die Lesart von Jauf, aber der Geist der ganzen Argumentation Gadammers steht deutlich gegen diese buchstäbliche Lektüre. Für Gadamer ist Verstehen ein Verhältnis zur Geschichte und Überlieferung: „Bewusstsein der Mitzugehörigkeit zu dieser Welt“ des Vergangenen. Es geht nicht um subjektive Akte von Individuen, sondern um das „Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen“ als Vermittlung von Vergangenheit und Gegenwart. Verstehen ist Teilhabe am gemeinsamen historischen Sinn, Verständigung in der Sache und nicht Verständigung zwischen Menschen. Diese Konzeption von Teilhabe ist geradezu eine Umwertung der platonischen *methexis*. Die Hermeneutik ist dann nicht einfach eine Methode der Exegese, sondern Zugang zur ontologischen Verfassung des Verstehens. Weil der Sinn immer historisch ist, muss das Denken und Verstehen historisch vorgehen. Das ist die Verfassung des Geistes, der eine historische Ontologie begründet.

III

Gut zehn Jahre zuvor hatte Ernst Robert Curtius in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) ebenfalls Studien zur Frage der Traditionsbildung angestellt.⁵ Im Zentrum der Ausführungen steht ein Kapitel zum Verhältnis von Klassik und Manierismus, und die Frage nach dem Status des Klassischen durchzieht das ganze Buch. Das Thema der Studie ist die Topik als Form der Traditionsbildung. Curtius untersucht literarische Topoi und verfolgt sie von der Antike über das lateinische Mittelalter bis in die Neuzeit und die Moderne. Die entscheidende Einsicht der Untersuchung betrifft die Dynamik der Topoi. Ein Topos ist gleichermaßen ein Medium des Allgemeinen wie des Besonderen, der Bewahrung wie der Erneuerung, der Tradition wie der Innovation. Curtius bildet diese Dynamik auch auf das Verhältnis der Stile von Manierismus und Klassik sowie der ihnen entsprechenden Epochen ab. Terminologisch ist dabei zu berücksichtigen, dass er den Begriff Manierismus synonym mit Barock gebraucht. Er wählt Manierismus, weil mit dem Begriff des Barock „so viel Verwirrung angerichtet“ wurde. Damit beendet er souverän die langen kunsthistorischen, aber auch literaturgeschichtlichen Diskussionen zum Barock und Manierismus vor allem der ersten Jahrhunderthälfte, in deren Kontext er seine Überlegungen stellt (277). In dieser Konstellation korrespondiert Klassik stiltheoretisch und epochengeschichtlich der Bewahrungsdimension, Manierismus der Innovationsdimension der Topoi. Die Ausführungen zu Klassik und Manierismus als wechselnden Stilarten der Dichtung bilden den Gehalt der Studie.

Lange Zeit wurde der Manierismus als Verfallsform der Klassik gedeutet. Die Manier ist in dieser Deutung eine verfehlte ideal-klassische Form. Curtius bestimmt dagegen den Manierismus ganz formal. Er bezeichnet „alle literarischen Tendenzen [...], die der Klassik entgegengesetzt sind“. Manierismus und Klassik sind dann epochenübergreifende Stil Kategorien, die eine bestimmte Form der Darstellung bezeichnen. Curtius scheut sich nicht, 1948 zur Charakterisierung des Manierismus von „Entartung“ zu sprechen, schränkt das allenfalls dadurch ein, dass „die Kunstgeschichte“ den Manierismus als „Entartungsform“ deute. Einerseits forciert er damit die negative Wertung des Manierismus. Er bevorzugt das Künstliche und Gekünstelte vor dem Natürlichen. Er will überraschen, in Erstaunen setzen, blenden. Das kann sich auf die „sprachliche Form“ oder den

⁵ Vgl. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (¹¹1993 [1948]). Zitiert wird nach dieser Ausgabe durch Angabe der Seiten im Text.

„gedanklichen Gehalt“ beziehen. Es gibt formale und gedankliche Künstlichkeit. Andererseits spricht er von der „Tyrannei des Normalklassizismus“, der gegenüber „nur die schöpferischen Geister zählen“ (400). Und das Schöpferische liegt auf der Seite des Manierismus. Damit wird der Begriff der Tradition selbst umgewertet. Sie besteht in der Gemeinschaft der schöpferischen Geister. Das ergibt eine „Auslese neuer Art“, so wertet er das rassistische Vokabular der vergangenen Jahre um. Die Auslese der Eliten bildet einen Kanon, dessen Elemente in beständigem Wandel sind. Das Schöpferische wird zur entscheidenden Kategorie der Dichtung. Es wird aber beständig von der „unzerreißbaren Kette der Mittelmäßigkeit abgewürgt“ (401). Wenn diese den Geist fesselnde „Kette der Mittelmäßigkeit“ allerdings möglicherweise „der stärkste Träger der literarischen Kontinuität“ ist, ergibt das eine weitere Dimension der Dialektik der Tradition. Die „Normalklassik“ ist Garant der Überlieferung, das ingenios Manieristische ist das Schöpferische und Erneuernde.

Die Selbstverständlichkeit, mit der Curtius Worte wie „Unnatur“ und „Annormales“, gar „Entartung“ gebrauchte, überrascht. Horst Bredekamp hat dieses Vokabular bis zu Jacob Burckhardts *Cicerone* (1855) zurückverfolgt, der von manieristischer „Ausartung“ sprach.⁶ Über die Schriften des italienischen Arztes und Kriminologen Cesare Lombroso wurde der Begriff zu einer soziopsychologischen Kategorie zur Bezeichnung eines bestimmten „anormalen“ und „kriminellen“ Charaktertyps. Mit dieser wissenschaftlichen Autorität wurde der Begriff in die Kunstgeschichte übertragen und als ein Kampfbegriff gegen die Moderne in der Kunst verwendet. Bredekamp zitiert einen Artikel von 1888 aus dem *Centralorgan der deutschen Antisemiten*, in dem das künstlerische Phänomen der Entartung als Symptom der Moderne in einen größeren kulturgeschichtlichen Kontext gestellt und mit dem Judentum verbunden wurde. „Die Entartung der Kunst ist aber der sichere Vorbote der sittlichen und weiterhin der leiblichen Entartung“.⁷ In diesem Kontext wurden Klassik und Klassizismus zu Kampfbegriffen gegen Moderne und Manierismus. Der antimanieristische und antibarocke Affekt ist ein zutiefst antimoderner Affekt. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in München war der Höhepunkt dieser Tendenz.

Die Ehrenrettung des Manierismus, die Curtius vornimmt, ist auch vor dem

⁶ BREDEKAMP, „Der Manierismus“, 109-130.

⁷ Ebd., 115.

Hintergrund dieser Diskussionen zu verstehen. Gustav René Hocke, ein Schüler von Curtius, hat mit seiner Parallelaktion von prämodern-manieristischer und modern-avantgardistischer Kunst diese implizite Tendenz der Ausführungen von Curtius entfaltet.⁸ Bredekamp charakterisiert das Unternehmen Hockes als Versuch, „alles, was als ‚entartet‘ erachtet worden war, nun als Mittel einer Entnazifizierung der Augen“ zu nutzen. Die „Verteidigung der Moderne“ geschieht als „Rehabilitierung des Manierismus“.⁹ Am Ende des Manierismus-Kapitels gibt Curtius eine ausführliche Darstellung von Baltasar Graciáns *Agudeza y arte de ingenio* (1648), in dem die manieristisch-barocke Denkform des Konzeptismus theoretisch begründet wird. Curtius sieht die Quintessenz des Manierismus in diesem Werk. Die kontroverse Diskussion um den Manierismus hat im Werk Graciáns, in seiner Abhandlung über das Ingenium und die Kultur des Scharfsinns ihre Bewährungsprobe. Die Theorie des Ingeniums zeigt, wie das Organon der manieristischen Innovation wirkt und wie es möglicherweise formalisierbar ist. Das elementare Problem dabei ist, Regeln aufzuzeigen für die Erzeugung von Neuem, also Regellosem.

In dieser Perspektive wird das Projekt der Topik nicht als antimodernes Unternehmen, sondern als Versuch erkennbar, die Tiefenstrukturen der Moderne in der Prämoderne, im Mittelalter und in der Spätantike sichtbar zu machen und von dort her die Verfassung der Moderne neu zu verstehen. Das korrespondiert dem Rückgriff T.S. Eliots auf die *metaphysical poets* und der Anknüpfung der spanischen Lyriker der 27er Generation an Luis de Góngora und den barocken Konzeptismus. Auch der deutsche Expressionismus erkannte im Barock seine Vorläufer. Curtius war Zeitgenosse der Avantgarden und erkannte Ende der 20er Jahre deren Erschöpfung. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* wird so als Beitrag zur Moderne-Diskussion verstehbar.

Eine weitere begriffliche Unterscheidung, die Curtius einführt, betrifft die Klassik selbst. Die wahrhafte Klassik ist eine „Idealklassik“, die von der „Normalklassik“ zu unterscheiden ist (277). Letztere bezeichnet Epochen, in denen „korrekt, klar, kunstgemäß“ geschrieben wird. Zwischen den beiden Gestalten von Klassik besteht aber ein „Wesensunterschied“. Den Begriff der Normalklassik erläutert er exemplarisch an der französischen Klassik. Die leitenden Kriterien für kanonische Texte sind, dass sie „nachahmbar und lehrbar“ sind (278). Das ist das Schulmäßige an der Kunst. Es ermöglicht die Bildung

⁸ Vgl. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth*.

⁹ BREDEKAMP, „Der Manierismus“, 127.

eines Kanons, der sich historisch in Form von sprachlichen, technischen und inhaltlichen Topoi entwickelt. Manierismus bezeichnet dagegen das Moment des Neuen, Individuellen, das die Formen durch Variationen verändert. Die „Polarität von Klassik und Manierismus“ korrespondiert der von Allgemeinem und Individuellem im Topos. Das Ingenium als die natürliche, nicht lehr- und nachahmbare Begabung ist Organon der manieristischen Kunst. Die Idealklassik transzendiert diese Polarität von Klassik und Manierismus. Sie ist in gewisser Weise überzeitlich. Aber die wahrhaft „großen Autoren“ sind selbstverständlich ebenfalls historische Gestalten. Für Curtius waren das Homer, Vergil, Dante, Shakespeare und Goethe. Er konzipiert die Idealklassik als die *complexio oppositorum* der „Polarität von Klassik und Manierismus“.

Curtius exemplifiziert seinen Begriff der Idealklassik in einem besonderen Kapitel an Dante. Er ist ein Musterbeispiel für die Idealklassik, weil er selbst erst nach und nach als ein idealer Klassiker betrachtet – oder erkannt – wurde. Durch die gesamte Neuzeit war er auch in Italien kein kanonischer Autor; er wurde es erst im 19. Jahrhundert. Wenn dergestalt ein neuer Autor in den Kanon aufgenommen wird, bedeutet das „eine Revision der bis dahin als klassisch geltenden Normen. Sie werden als ein zeitlich Bedingtes, doktrinär Gebundenes erkannt; werden relativiert und außer Kraft gesetzt“ (355). An Dante lässt sich erkennen, wie die Wertschätzung auch der Idealklassiker historisch verfasst ist.

Curtius denkt immer als Historiker ausgehend vom überlieferten Material der Texte. Deshalb ist für den Geist seiner Ausführungen entscheidend, dass die Konstanten, das überhistorisch Beständige selbst historisch entstanden und deshalb immer auch akzidentell sind. Erst durch die Überlieferung erhalten sie Substanz. Die „Idealklassik“ ist dann eine Art regulative Idee, die allerdings nicht nur Idee, sondern realisierte, historisch gewordene Idee ist: das Absolute als Historisches. Es scheint, dass Gadamer *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* recht gut gelesen hatte. Es wird aber auch deutlich, dass eine Charakterisierung wie „überzeitlich“ eine kurzschlüssige und einflussangstgetriebene Deutung hervorrufen und zu ähnlichen Wertungen führen kann, wie sie Jauß in Rücksicht auf Gadamer vorgenommen hat.

IV

Noch einmal einige Jahre zuvor haben fast gleichzeitig der Dichter und Essayist Thomas Stearns Eliot und der klassische Philologe Karl Reinhardt auf der Höhe des Zweiten

Weltkriegs Reflexionen zum Begriff des Klassischen angestellt. Eliot hat 1944 zur Eröffnung der britischen Virgil Society am 16. Oktober 1944 in London einen Vortrag unter dem Titel „What is a Classic?“ gehalten. Auf der Homepage der Gesellschaft ist ihr Bestreben – damals wie heute – mit der Feststellung angegeben: „The purpose of the Society was and remains to unite all those who cherish the central educational tradition of Western Europe. Of that tradition Virgil is the symbol.“¹⁰ Die Gründung einer solchen Gesellschaft und die Fragestellung des Vortrags mag verblüffen, wenn man die historischen Umstände berücksichtigt: die Luftangriffe auf London durch die deutschen V 1- und V 2-Raketen. Das Befremdliche solcher Erörterungen zu einer Zeit, in der die westliche Welt, für die das Klassische ein Maßstab der höchsten Zivilisation war, sich in selbstzerstörerischer Auflösung befand, mag durch einen Gedanken von Karl Reinhardt aufgefangen werden, der am Ende seiner Ausführungen erwägt, das Klassische könne, auch wenn die Tradition abreiße, spontan, „wo um das Bild des Menschen als gefährdetes gerungen wird“, neu entstehen. In dieser Perspektive sind vielleicht auch die Reflexionen zum Klassischen selbst auf der Höhe der Barbarei als Moment einer spontanen klassischen Schöpfung verstehbar.¹¹

Eliots Überlegungen gehen aus von der Feststellung, dass Vergil ein Klassiker und vielleicht der Klassiker überhaupt ist. Deshalb ist er nicht nur für Gelehrte von Interesse, sondern über die Fachgrenzen und die Bereiche der Gelehrsamkeit hinaus von Belang. Er fragt nach den „Eigenschaften“ (*qualities*) eines klassischen Werks. Die Ausgangsüberlegung steht in der Tradition der Sprachkonzeption Wilhelm von Humboldts, der zufolge Sprachen je „eigene Kraftquellen“ haben, die je nach historischen Umständen besondere Formen von Literatur hervorbringen können. In dieser Perspektive waren die Geschichte Roms und die lateinische Sprache so beschaffen, dass „zu einem gegebenen Augenblick ein einzigartig klassischer Dichter möglich war“; wirklich wurde er, weil einer durch „lebenslange, angestrenzte Arbeit“ im Stande war, das gegebene Material zum Klassischen zu formen (116; 243). Die Unterscheidung zwischen der Möglichkeit und der Wirklichkeit eines Klassikers zeigt, dass die Überlegungen von Anfang an historisch konfiguriert sind.

¹⁰ AWOL. THE ANCIENT WORLD ONLINE [<http://ancientworldonline.blogspot.com/2015/09/pentekontaetia-virgil-society-1943-1993.html> (letzter Zugriff: 04.12.2020)].

¹¹ Vgl. ELIOT, „What is a classic?“ (1975 [1944]) sowie *Essays I* (1967). Zitiert wird im laufenden Text zunächst mit der Angabe des englischen Textes, dann der deutschen Übersetzung.

Deshalb führt Eliot als charakteristisches Merkmal eines Klassikers einen zeitlich konnotierten Begriff ein: „Reife“ (*maturity*). Ein klassisches Werk kann entstehen, wenn ein „reifer Autor“ in einer Sprache und Zeit schreibt, die ebenfalls „reif“ sind. Das Zusammenwirken dieser Momente kann ein Werk hervorbringen, das „den Charakter des Universellen verbürgt“ (*which gives the universality*). Den organischen Begriff der Reife wendet er ins Historische. Eine Gesellschaft ist „reif“, wenn sie eine Geschichte hinter sich hat. Ein Autor ist „reif“ im Verhältnis zu seiner Lebensgeschichte und zu der Geschichte seiner Zivilisation. Er verdeutlicht das an Shakespeare, der ohne die vorherige englischsprachige Theaterliteratur nicht zu seiner und der absoluten Reife hätte gelangen können. „Die Reife einer Literatur spiegelt die Reife einer Gesellschaft, in welcher sie geschaffen wird“. Es ist ein historisches Phänomen. Gemeint ist damit eine „geordnet vorrückende, wenn auch freilich unbewusste Fortentwicklung der Sprache mit dem Ziele, die ihr innewohnenden Kräfte (*its own potentialities*) innerhalb der ihr gesetzten Schranken zu realisieren“ (117; 245f.).

Eine Definition von „Reife“ ist nur dann möglich, wenn die Leser oder Hörer bereits wissen, was „Reife“ bedeutet. Das impliziert umgekehrt, dass „unreife“ Leser oder Hörer das Konzept der Reife nicht verstehen – und wohl auch nicht akzeptieren. Das ist eine autopoietisch-zirkuläre Dynamik. Der Leser eines Klassikers erkennt „Reife“, weil er weiß, was „Reife“ ist und selbst „reif“ ist. Reife ist – wie Geschmack – ein gesellschaftlich gebildetes Konzept, das als solches „Universalität“ bietet. Das Konzept der Reife ist eine organische Metapher für historische Prozesse. Werke und Literaturen entwickeln sich wie Lebewesen; es gibt Entstehung, Reife, Verfall. Für die historisch verfassten Werke bedeutet das, sie entstehen aus einer Vorgeschichte, die sie vorbereitet, und die Bedingungen für diese historische Entwicklung sind in der jeweiligen Sprache und Geschichte eines Sprachraums angelegt und werden im Laufe von dessen Geschichte entfaltet. Das ergibt die historischen und sprachlichen Möglichkeiten und Begrenzungen einer Literatur. Es bedeutet auch, nicht alles ist in allen Sprachen und zu allen Zeiten möglich.

So bildet sich eine „Gemeinverbindlichkeit des Stils“ (*common style*) aus. Ermöglicht wird sie durch eine „Gemeinverbindlichkeit des Geschmacks“ (*community of taste*). Dazu muss „die Gesellschaft einen Augenblick der Ordnung und Stabilität, der Ausgewogenheit und Harmonie erreicht haben“. Eine Zeit mit stilistisch starken Gegensätzen –

in der Kategorisierung von Curtius ist das eine Zeit des Manierismus – ist eine der „Entwicklung“ (*immaturity*) oder des „Verfalls“ (*senility*) (118; 247f.).

Die „Reife der Sprache“ geht einher mit der „Reife des Geistes und der Sitten“ (*maturity of mind and manners*). Sie impliziert ein „kritisches Gefühl für die Vergangenheit und ein ungetrübtes Vertrauen zur Gegenwart, während an der Zukunft noch nicht bewusst gezweifelt wird“. Entsprechend ist ein „reifer Dichter“ sich seiner Vorläufer bewusst, indem er ihre Tendenzen fortsetzt oder gegen sie rebelliert. In beiden Fällen führt er die Tradition weiter und bewahrt „wesentliche Familieneigentümlichkeiten“. Eliots Konzeption von Tradition und Klassizität steht ganz und gar im Zeichen der Kontinuität, die auch durch die rebellische Auflehnung nicht grundsätzlich in Frage steht. Deshalb entsteht „literarische Schöpferkraft“, wenn „ein unbewusstes Gleichgewicht besteht zwischen der Tradition im weitesten Sinn – zwischen der Kollektivpersönlichkeit, wie man auch sagen könnte, die sich in der überkommenen Literatur verkörpert – und der Originalität der jeweils Lebenden“ (119; 248f.). Das sprachliche Kriterium für „Reife“ ist die Komplexität der Lexik und Syntax in Entsprechung zur Differenziertheit der Gefühle und Gedanken, so dass es „für immer feinere Schattierungen des Gefühls und Gedankens den genauen Ausdruck“ geben kann (120; 250). Das Klassische ist für Eliot durch „Reife des Geistes, Reife der Sitten, Reife der Sprache und die Vervollkommnung des gemeinverbindlichen Stils“ charakterisiert (121; 251).

Wenn diese Form des Klassischen in der englischen Literatur zwar im 18. Jahrhundert, zumal durch Alexander Pope verwirklicht wurde, damit aber keineswegs der Höhepunkt der englischen Literatur markiert ist, bedeutet das für Eliot nicht, dass die Idee des Klassischen wertlos ist. Der „Genius der englischen Sprache“ erstrebt offenkundig etwas anderes als die „Verwirklichung des Klassischen“, aber er braucht die Messlatte des Klassischen, um in seinem Streben eingeehrt zu werden (121; 251). Das Klassische ist ein Ideal, das gleichwohl nicht notwendig zu verwirklichen ist, weil eine Sprache und Literatur aus ihrer eigenen Entwicklung Anderes schaffen kann, das allerdings doch das Ideal des Klassischen zu seiner Orientierung braucht.

Ein weiteres bedeutendes Moment für die Bestimmung des Klassischen ist, dass der historische Sinn des reifen Dichters auch einen Sinn für fremde Geschichte impliziert. Das lässt sich an den Römern allgemein und Vergil besonders im Verhältnis zur griechischen Geschichte und Kultur erkennen, an der die römischen Dichter sich immer

orientiert haben. Vergil hat davon ein Bewusstsein gehabt und er hat dieses Bewusstsein bei den Römern befördert. Sich dergestalt auf eine fremde Literatur zu beziehen, „bezeichnet schon einen fortgeschrittenen Kulturzustand, mit jenem verglichen, bei dem man sich nur auf die Frühstadien der eigenen Literatur stützt“. Man kann geradezu sagen, dass die Entwicklung einer Literatur oder Zivilisation im Verhältnis zu einer anderen das Thema von Vergils Epos ist, das die Konstellation von Homer und Vergil, der *Ilias* und der *Aeneis*, von Troja und Italien entfaltet. Die *Ilias* ist die Beschreibung eines Kampfes zwischen Griechen und ihren Feinden. Bei Vergil zeichnet sich „das Bewusstsein einer viel tiefergreifenden (*radical*) Unterscheidung“ ab, „die gleichzeitig auch eine Verwandtschaft (*relatedness*) zwischen zwei großen Kulturen bezeugt, und schließlich ein Gefühl der Versöhnung zwischen beiden angesichts eines allumfassenden Schicksals“ (123; 254).

Das ist der entscheidende Punkt in der Bestimmung des Klassischen und ausgehend davon der Historizität von Literatur. Es gibt zum einen originale Schöpfungen, die möglicherweise die bedeutendsten und für die europäische Geschichte in der griechischen Literatur und Zivilisation zu finden sind. Von deren Verhältnis zur orientalischen – ägyptischen und persischen – Tradition spricht Eliot vermutlich deshalb nicht, weil die Griechen davon kaum ein Bewusstsein hatten. Das sieht er aber bei den Römern allgemein und bei Vergil besonders. Er ist der Klassiker überhaupt, weil er dieses historische Bewusstsein auf mustergültige Weise verwirklicht und zudem in der *Aeneis* selbst zum Thema gemacht hat. Historizität als Bewusstsein von Vorläufern und ihrer wesentlichen Rolle für die Gegenwart und deren offenes Verhältnis zur Zukunft ist eine eigene Form der Zivilisation. Vergil gibt dafür das Muster.

Das Klassische als geistige Reife ist durch *relatedness* charakterisiert, was als Verwandtschaft, vor allem aber als Beziehung zu verstehen ist. Das Klassische ist Bewusstsein und Kultur der Beziehung – zwischen den historischen Zeiten, den Kulturen, den Menschen. Es ist Bewusstsein der Geschichte als eines Überlieferungsgeschehens, das Curtius und Gadamer weiter entfalten. Deshalb ist Vergil der Klassiker überhaupt. Das ist er nicht so sehr, weil er als genialer Autor die Sprache handhabt, sondern weil in seinem Werk „der Genius der Sprache zum Ausdruck kommt“. Er hat die lateinische Sprache zur Vollendung gebracht, so dass nach ihm „keine große Entwicklung mehr möglich war, bis die lateinische Sprache sich überhaupt in etwas anderes verwandelt hatte“

(124; 257). War die lateinische Sprache und Dichtung mit Vergil reif geworden, konnte sie in der metaphorischen Logik nur noch verfallen. Der spätrömische Manierismus ist der Ausdruck dieses Verfalls. Danach musste etwas Neues kommen, das aus den Überresten der römischen Sprache, Literatur und Zivilisation hervorgegangen ist: die romanischen Sprachen mit ihrer Literatur und Zivilisation und die europäische Zivilisation des Mittelalters und der Neuzeit. Das ist der Punkt, an dem der mit Eliot befreundete Curtius die Deutung anders akzentuiert, weil er diese sehr organische Vorstellung von Kultur und Zivilisation nicht teilt. Deshalb deutet er den Manierismus nicht negativ, sondern als Form von Sprache, Literatur und Zivilisation, die Neues hervorbringt. Die Dynamik von Klassik und Manierismus ist beständig am Werk. Sie bildet als der Rhythmus von Bewahren und Verändern das Wesen der Topik und damit der Literatur.

Vergil ist für Eliot nicht deshalb der Klassiker überhaupt, weil er „der Größte von allen“ ist, sondern weil „in unserer Geschichte das Römische Reich und die lateinische Sprache eine ganz einzigartige Stellung einnehmen – eine Stellung, die geradezu unser geschichtliches Schicksal bestimmt“ (128; 263). Die universelle Bedeutung Vergils und der römischen und antiken Zivilisation für Europa ist selbst historisch begründet, und Vergil ist der Dichter dieser Historizität der Zivilisation. Rom bestimmt „unser geschichtliches Schicksal“, weil wir die Erben Roms sind. Auch das Schicksal ist historisch konfiguriert. Geschichte ist Schicksal, und der Migrant und Exilant Aeneas ist die Figur dieser Form von Geschichtlichkeit. Weil „sein Exil einem höheren Zweck dient“, ist er „Roms Symbol“, und „was Aeneas für Rom bedeutet, das bedeutet das alte Rom für Europa“ (128; 264).

Vergils Werk liefert eine „kritische Norm“ (*criterion*). Das Kriterium, gerade weil es aus einer anderen Sprache stammt, kann zur Beurteilung der Werke der eigenen Sprache dienen, denn es gibt einen universellen „Maßstab“ (*classical standard, classical measure*) vor (129; 264f.). Das Kriterium als Unterscheidungsmerkmal ist zunächst ein relationaler Begriff; *relatedness* ist das leitende Konzept der Überlegungen. Im Weiteren ist Vergil aber auch ein absoluter Maßstab. Dieses Klassische als Standard ist allerdings selbst historisch entstanden – und zwar seinerseits aus der Beziehung der römischen zur griechischen Literatur und Zivilisation. Eine historische Bildung aus der Beziehung zwischen zwei Kulturen ist zu einer universellen Bildung geworden, die, da sie historisch entstanden ist, grundsätzlich durch andere Bildungen ergänzt oder ersetzt werden kann.

Eliot würde das für den europäischen Kulturraum wohl bezweifeln. Jedenfalls müssten lange historische Entwicklungen stattgefunden haben, um etwas entsprechend Neues hervorzubringen. Ob er seine Überlegungen auch auf die von Europa kolonisierten Kulturen ausweiten würde, in denen das Europäische mit außereuropäischen Kulturen in Kontakt kommt, ist schwer zu sagen. Für die außereuropäischen Hochkulturen wie die indische, japanische oder chinesische müsste man dann in der Konsequenz von Eliots Überlegungen eigene Formen von Klassizität annehmen. Damit wird noch einmal erkennbar, wie sehr das Klassische ein wesentlich relatives absolutes Kriterium ist.

V

Karl Reinhardt hat seine Überlegungen 1941 im Rahmen eines Vortrags auf Einladung von Ernesto Grassi angestellt, in dessen Jahrbuch *Geistige Überlieferung* sie 1942 erschienen sind. Er vermerkt ausdrücklich, er hätte, „ohne aufgefordert zu sein“, sich „kaum zu diesem Thema“ geäußert, hat den Text aber 1948 in seinen Band *Von Werken und Formen* aufgenommen.¹² Er nimmt den Sammelband zum Ausgangspunkt, den Werner Jaeger im Anschluss an den von ihm 1930 veranstalteten Kongress zur Frage des Klassischen publiziert hatte.¹³ Der Band markiert für Reinhardt eine Zäsur in der Diskussion des Klassischen, weil er versuchte, dem Begriff, nach dem er um 1800 ein Ideal bezeichnet und im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend zu einer sinnfreien Floskel geworden war, einen neuen Sinn zu geben. Daran will er die „wesentliche und tiefere Schwierigkeit“ des Begriffs aufzeigen (420). Die historische Philologie des 19. Jahrhunderts hatte das Klassische zu einer geschichtlichen Kategorie gemacht und so das Ideal aufgelöst. Die Philologen um 1930 versuchten, diese beiden Momente zu vereinen; das Klassische sollte „ein geschichtlich dagewesener und zugleich doch ewiger Wert“ sein (421).

Für Reinhardt bedeutet aber die Historisierung des Klassischen, dass es notwendig relativ wird. Das Problem ist dann, wie ein historisch Relatives zugleich ein überzeitliches Kriterium sein soll. Die „Achsendrehung des historisch-philologischen Bewusstseins“ bestand darin, die griechische Antike als historische in ihrer überzeitlichen Gültigkeit deuten zu wollen. Das ist in Reinhardts Deutung die Intention der Gruppe um Werner

¹² REINHARDT, *Von Werken und Formen* (1948). Zitiert wird im Fließtext nach dieser Buchausgabe. Zu Ernesto Grassi und seiner Rolle in der Kulturpolitik während des Kriegs und danach vgl. ASAL/ MEYER, *Ernesto Grassi in München*.

¹³ JAEGER, *Das Problem des Klassischen und die Antike*.

Jaeger. Angesichts der Editionen gigantischer Corpora von Texten und Bildern zerbröselte der Geist der Antike im Sinne Winckelmanns in philologische Details und großenteils Fragmente. Es ging nicht mehr um ein Ideal, sondern um historische Wirklichkeit. Reinhardt führt August Boeckhs Formel vom „Erkennen des Erkannten“ als methodologische Grundhaltung des Historismus an. Gegenstand der Forschung ist, was die Menschen in der Vergangenheit erkennend hervorgebracht haben. Die Methode der Philologie und der Geschichtswissenschaft ist dieselbe. So ist „Philologie – oder was dasselbe sagt, die Geschichte – Erkenntnis des Erkannten“ (428). Allerdings war auch Boeckh klar, dass der Zweck eines solchen Erkennens „in der historischen Konstruktion des ganzen Erkennens und seiner Teile und in dem Erkennen der Ideen, die in demselben ausgeprägt sind“, bestehe. Weil diese „historische Konstruktion“ wegen des unüberschaubaren Ganzen nicht wissenschaftlich und methodisch streng geschehen kann, wird der Philologe in letzter erkennender Instanz zum Künstler oder Philosophen, der in „nie vollendeter Annäherung“, aber doch „für das Gefühl“ bisweilen „ein vollständiges Verständnis“ erzeugt. „Der hermeneutische Künstler wird umso vollkommener sein, je mehr er im Besitz eines solchen, den Knoten zerhauenden, aber freilich keiner weiteren Rechenschaft fähigen Gefühls ist“ (430). Reinhardt fasst diese Tendenz zusammen: „Das historische Verstehen verläuft damit geschlossen in sich selbst“ (429). Das ist der historisch-philologische Zirkel, den Vico im 18. Jahrhundert als methodisches Problem der historischen Wissenschaften erkannt hat. In der wissenschaftlichen Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts wird aber die Philologie zu einem gigantischen Betrieb und, in Max Webers Darstellung, zum Beruf.

Diese Spannung wird Ende des Jahrhunderts in dem Streit zwischen Nietzsche und Wilamowitz-Moellendorff ausgetragen. Nietzsche versucht das Klassische und die klassische Philologie neu zu begründen, indem er sie im Existenziellen des Dionysischen und Apollinischen gründet. Das verurteilt Wilamowitz-Moellendorff als unwissenschaftlich. Die aporetische Spannung dieses Konflikts besteht darin, dass Philologie als Kunst und als Wissenschaft sich ausschließen. Als Wissenschaft muss sie streng historisch sein, löst aber so das Klassische als Ideal und Vorbild auf, weil sie es als historisch relativ erkennt. Als Kunst ist sie unwissenschaftlich, führt aber in historischer Konstruktion zu umfassenden Erkenntnissen und zum Ideal des Klassischen, die allerdings nur durch Gefühl und Intuition zugänglich sind. An der Aufgabe, diese beiden Tendenzen zu vereinen, so Reinhardt 1942/48, „würgt heute noch die klassische Philologie“. Und das hat sich bis

heute, 2021, für die gesamten Geisteswissenschaften nicht geändert.

Die aporetische Spannung eröffnet allerdings auch einen Raum, in dem eine Konzeption von Philologie und Klassik jenseits eines banalen Historismus wie eines banalen Klassizismus möglich ist. Es geht darum, das historisch Relationale mit einem festen Grund zu versehen, der aber zuletzt auch wieder historisch sein muss. Das ergibt das Problem einer historischen Ontologie, an der in unterschiedlicher Form im 20. Jahrhundert zahlreiche Philologen, Philosophen, Historiker und Juristen arbeiten. Wilamowitz-Moellendorff hält dagegen, jede solche Konstruktion eines festen Grunds und Ideals sei, in Rücksicht auf die unendlichen Mengen von historischem Quellenmaterial, ein „Wahn“ und führe allenfalls in eine „Märchenland“. Dem Philologen bleibe nur, so Wilamowitz-Moellendorf in „preußisch-junkerlichem“ protestantisches Ethos, die Hingabe an die Arbeit der Wissenschaft, in der jeder Einzelne im Angesicht der „ungeheuren Größe“ und „Majestät der Wissenschaft“ ein kleiner Arbeiter bleibt, denn die Philologie überragt den Philologen unendlich, so dass er nur in seiner asketischen Tätigkeit einen kleinen Anteil an diesem unfassbaren Ganzen erhalten kann (438). Die Wissenschaft selbst als historische Philologie scheint das Telos der protestantisch verstandenen Religion zu sein.

Das Projekt von Werner Jaeger und den klassischen Philologen des Kongresses von 1930 deutet Reinhardt als den Versuch, diese aporetische Spannung im Begriff der *paideia* und der ihm korrespondierenden Praxis aufzuheben. Das „Bewusstsein der kulturgeschichtlichen Grundlagen unserer geistigen Existenz“ soll selbst zum Prinzip der Bildung werden. Reinhardt nennt das einen „Historismus zweiten Grades“ (442). Er bildet eine Selbstreflexion des historischen Arbeitens und geht davon aus, dass jedes Verhältnis zur Geschichte selbst geschichtlich ist. Jede historische Erkenntnis gehört ihrerseits einer historischen Konstellation an, die sie in ihre historische Erkenntnis einzubeziehen hat. Damit ist das Verhältnis zur antiken Klassik immer durch den reflexiven Selbstbezug der jeweiligen Gegenwart vermittelt. Deshalb kann es nicht zur unmittelbaren Orientierung dienen. Das aporetische Dilemma von Wissenschaft und Geist besteht darin, sich zur klassischen Antike zu verhalten, ohne sie lediglich als historisch verfügbares Wissen archivarisch zu verwalten und ohne sie in Gestalt irgendwelcher überzeitlichen Ideale zu glorifizieren. Das Klassische wird sich entweder philologisch-wissenschaftlich „verkrümeln“ oder geisteswissenschaftlich „verdampfen“. Einen „Sinn“ hat es jedoch nur, so Reinhardt, wenn es „dargestellt, erfüllt, ergriffen, Geist und Körper“ wird.

Das ist aber keine wissenschaftliche Haltung.

Und doch will Reinhardt das Klassische nicht aufgeben. Er bezweifelt allerdings, dass *paideia* „das Entscheidende des Griechentums“ war, weshalb es auch nicht zur Grundlage einer Wiederbelebung des Klassischen als eines Ideals dienen könne. Es besteht nicht in der überliefernden Bildung, sondern in einer formalen Haltung, einer „eigenen Art und Weise der Beseelung“, die durch „Verhaltenheit und Dämpfung um der inneren Erfülltheit“ und eine „äußere Sparsamkeit um eines inneren Reichtums willen“ charakterisiert ist. Reinhardt führt selbst an, es sei fraglich, ob das Kategorien sind, die „noch innerhalb der Grenzen des nach literaturhistorischen Methoden Nachweisbaren“ liegen (448). Ein solcher Formwille ist auch nicht im Sinne Jaegers eine Sache der Überlieferung und historischen Bildung, sondern „etwas schlechthin Spontanes“. Das ist aber für Reinhardt keine überzeitliche Kategorie, sondern geschieht als „Epiphanie“, wenn „um das Bild des Menschen als gefährdetes gerungen wird“ (457). Die Frage ist dann, woran es sein Maß nimmt, wenn es doch als Klassisches erkennbar sein soll. Für den klassischen Philologen Karl Reinhardt hat es sein Muster an der antiken „Hochklassik“. Sie wurde im Dramatischen bei Sophokles verwirklicht, der zwischen dem „archaischen“ Aischylos und dem „manieristischen“ Euripides steht: als „ein Mittleres zwischen Extremen der Entwicklung vor und nach“ ihm. Dann ist aber auch klar, dass Klassik das Ergebnis einer formalen und kulturellen Entwicklung ist und nicht etwas „Spontanes“, das im Augenblick der Gefahr entsteht. Es sei denn, die klassischen Epochen wären solche historischen Momente, in denen die Kultur die Gefahr künstlerisch transzendiert.

VI

In dem Band von 1931 hatte der Philosoph Helmut Kuhn seine Überlegungen unter dem Titel „Klassisch‘ als historischer Begriff“ ausgeführt und dabei zwischen einem allgemeinen und einen individuellen „deskriptiven Begriff“ unterschieden.¹⁴ Er geht davon aus, dass die griechische Klassik nicht ein einmaliges Ereignis war, sondern in ihren Grundlinien auf andere historische Zeiten übertragbar ist. Die Frage ist dann, was diese Grundstruktur ist.

Das Klassische der griechischen Antike bedeutet ein Musterhaftes im Feld „des

¹⁴ KUHN, „Klassisch‘ als historischer Begriff“ (1931), 109-128. Zitiert wird nach dieser Ausgabe durch Angabe der Seiten im Text.

Schrifttums, der Kunst, der Wissenschaft und Philosophie“, das historisch entstanden ist und in späteren Zeiten weiterwirkt (110). Als historisch entstandene Formation muss es Erzeugnis einer Entwicklung als ihre „Vollendung“ sein. „Klassisch“ ist demnach ein „historischer Entwicklungsbegriff“, der Höhepunkt „im Lebenslauf eines Volkes“ als „Entfaltung vorhandener Kräfte“ und als „Reife“. „Klassisch bezeichnet also eine wirk-same Musterhaftigkeit einerseits, Höhepunkt eines Entwicklungsablaufs andererseits“, wobei die „Reife der Entwicklung sich als solche durch ihre Musterhaftigkeit ausweist“ (111). Reife und Musterhaftigkeit sind Korrelationsbegriffe, die sich gegenseitig erklä-ren.

Das Problem des Klassischen ist demnach mit dem Problem der historischen Ent-wicklung verbunden. Das Konzept der Reife verweist auf einen biologischen Prozess, in dessen Analogie historische Prozesse gedeutet werden, ohne dass doch „der Zusammen-hang mit eigentlich biologischen Vorgängen“ deutlich würde (112). Die biologischen Prozesse sind nicht Sache eines Bewusstseins, wohingegen historische Prozesse von den Menschen „erlebt“ und als historisch vorwärts und rückwärts gerichtete „erfahren“ wer-den. Das Intentionale historischer Prozesse hat eine andere Verfassung als das biologische Wachsen. In dieser Perspektive ist das Klassische etwas, das aus einem Tun hervorgeht; es ist nicht ein „Wachstumsbegriff“, sondern ein „Leistungsbegriff“. Es „wird nicht, es wird zustande gebracht“. Und deshalb ist es vom Moment seiner Entstehung ablösbar und wiederholbar (113). Die beiden Momente der „Reife“ und der „Leistung“ sind zwei Mo-mente des Begriffs des Klassischen. Die erbrachte „vorbildliche Lösung“ lässt von Reife sprechen, und Reife impliziert diesen Vorbildcharakter (114). Die Frage nach der Mög-lichkeit von beidem verweist ins „immer nur bruchstückweise zu enträtselnde Geheimnis unseres geschichtlichen Daseins“, das durch „Begriffe wie Schicksal, Vorsehung, Welt-geschichtszeit“ angedeutet wird. Wenn der Prozess nicht nur als organisches Werden oder als erbrachte Leistung gedeutet wird, sondern als historischer, wird er zu einem „Sinnzu-sammenhang“ im Rahmen der „metaphysischen Selbstdeutung des geschichtlichen Le-bens“ (115). Das ergibt drei Momente im Begriff des Klassischen: „Reife einer geschicht-lichen Entwicklung“, die als „Lösung einer zu leistenden Aufgabe“ musterhaft ist und diese Musterhaftigkeit „nur nach Maßgabe der Geschichtszeit entfalten“ kann. Der Be-griff des Klassischen erhält demnach seinen Sinn im Rahmen des so verstandenen „his-torischen Entwicklungsbegriffs“. Das ergibt zwar keinen präzise definierten Begriff,

dient aber dazu, „an dem historischen Gegenstand eine bestimmte Struktur sichtbar zu machen“. Es impliziert auch „die Schwierigkeit, den Höhepunkt einer geschichtlichen Entwicklung überhaupt endgültig festzulegen“, weil die „geschichtliche Begriffsbildung“ in einer „Sphäre metaphysischer Selbstdeutung des geschichtlich verlaufenden Daseins wurzelt“ (116).

Die Frage ist dann, ob die griechische Klassik nur ein Exemplar des so verstandenen Klassischen war oder ob die griechische Kultur das Klassische auf eine besondere Weise bestimmt und dieses sein Maß am „Wesen des Griechentums“ hat (117). Ein solches Moment sieht Kuhn in dem griechischen Formbewusstsein. Die Konzeption von Harmonie, die daraus hervorgegangen ist, gründet in einer „menschlichen Haltung“, für die ein „inneres Maß“ im äußeren Werk Gestalt gewinnt. Das Klassische ist demnach ein Ethos der Form, das die Griechen in besonderem Maß verkörpert haben. Die so erreichte „Reife“ ist nicht durch ein Mehr musterhaft, sondern durch eine besondere Form der Intensität. Für die Griechen war „Reife“ selbst die zu vollbringende „Leistung“, weil sie ihre Leben in eine „geordnete Welt“ – den Kosmos – einfügten. Reife ist dann Leistung nach Maßgabe einer allgemeinen Ordnung. Das ist der Gehalt des Begriffs der Harmonie. Das Musterhafte des Griechischen ist der Gedanke einer besonderen Harmonie etwa eines Kunstwerks, die zu schaffen insofern eine zu erbringende Leistung ist, als sie in die umfassende und allgemeine Harmonie des Kosmos eingefügt ist. Das Werk ist nicht an sich harmonisch, sondern im Rahmen einer als Kosmos gedeuteten Welt. Das gilt im Weiteren für den gesamten Lebenszusammenhang der Menschen in ihrer Polis; in allem ist die umfassende kosmische Ordnung das Maß für den Einzelnen, die Gemeinschaft der Menschen und ihre Werke.

Das Griechische ist dann offenbar in dem Maße absolut klassisch, wie es die allgemeinen Bestimmungen des Klassischen auf besondere Weise, nämlich sie bewusst in philosophischer Reflexion vollziehend, verwirklicht hat. Die platonische Ideenlehre und die aristotelische Konzeption der Entelechie sind die „beiden mächtigsten philosophischen Symbole einer Bewusstsein und Begriff werdenden menschlichen Urform“ (119). Die Reife und die erbrachte Leistung haben ihren Sinn nicht einfach in sich, sondern in Hinsicht auf einen übergeordneten Zweck: den Kosmos. Die Frage bleibt, warum und wie gerade die Griechen dieses Idealklassische verwirklicht haben. Sie verweist in den Bereich, den Kuhn als das „Geheimnis unseres geschichtlichen Daseins“ angedeutet hatte.

Und wenn für dieses kosmische Maß die platonisch verstandenen Ideen eintreten, ergibt sich weiter die Frage, ob das griechische Klassische, sofern die Ideen überweltliche Wirklichkeiten sind, bei aller Historizität nicht doch ein absolutes, unhintergebares und überhistorisches Maß vorgibt. Die Verwirklichung des Klassischen impliziert Anteil an der „Ewigkeit“ des „ewigen Musters“. Das Musterhafte der griechischen Klassik besteht offenbar nicht nur in der bewussten und reflektierten Ausrichtung auf eine übergeordnete Norm, den Kosmos, sondern in der Konzeption dieser Norm nach Maßgabe absoluter und ewiger Ideen. Die ideale kosmische Ordnung ist dergestalt „im Wesen des Menschen angelegt“, dass er im Stande ist, sie in seinem Denken, seinen Werken und seiner sozialen und politischen Ordnung zu verwirklichen. Auf diese Weise wird der allgemeine Begriff des Klassischen mit einem „Wesensbegriff“ vertieft, der „in der Eigenheit des einen klassischen Volkes“ Ausdruck erhalten hat und „durch Jahrtausende die abendländische Geschichte als klassisch“ geprägt hat (121). Die nachfolgenden Klassiken der europäischen Geistesgeschichte haben daran ihr Maß, nicht aber ausschließlich in der bewussten Orientierung daran, denn das Klassische in seiner intensiven Gestalt „erzeugt sich neu“. Es entsteht nach Maßgabe der Sache des Klassischen selbst, indem es jeweils in seiner höchsten Form an diesem absoluten Klassischen Maß nimmt. Dazu gehört dann auch, „sich selbst als Erneuerung zu wissen und rückschauend dem Vorbild der griechischen Klassik zugewandt zu sein“. So wird es, wie in der römischen Klassik, zu einer „echten Neuverwirklichung“. Das Historische der Klassik ist in dieser Perspektive nur ein nachträglicher Aspekt; entscheidend ist die Orientierung am absoluten Maß, das die Griechen zuerst exemplarisch verwirklicht haben.

Die verschiedenen nichtklassischen Formationen der Geschichte deutet Kuhn als Abwehr des Klassischen. Nur die griechische Kultur habe das Klassische in reiner Form, „in klarer, gleichsam knospenhafter Geschlossenheit“ als „das Zeugnis eines kindlichen Genius“ verwirklicht (122). Die nachfolgenden Ausprägungen des Klassischen dagegen hatten selbst in ihren größten Vertretern kein ausschließendes Genügen an der klassischen Form. Rafael etwa wendete sich einer Frühform des Manierismus zu. Das ist „Auflehnung“ gegen den „gesetzgeberischen Anspruch der Klassik“. Deshalb sind für Kuhn alle Deutungen des Klassischen aus einer Polarität unangemessen. Wenn das Klassische ein objektives absolutes Maß vorgibt, ist das Nichtklassische ein Widerstand gegen diesen „fremden Zwingherrn“. Deshalb würde Kuhn wohl auch den Hinweis, dass die

griechische Kultur keineswegs nur klassisch war, sondern ebenfalls – als Sophistik oder Asianismus – manieristische Formen hervorgebracht hat, nicht als Einwand gelten lassen. Das Klassische in seiner höchsten reflektierten Form, der griechischen Philosophie, ist gerade der Kampf gegen die Sophistik.

VII

In einer Rezension des Bands von Werner Jaeger hat Helmut Plessner 1936 das Problem einer normativen Konzeption von Klassik angesprochen.¹⁵ Nach dem Ersten Weltkrieg ist es mehr als fraglich, ob es noch sinnvoll und berechtigt ist, das Klassische als Richtschnur und Muster zu begreifen. Die Frage, ob „die Idee, um nicht zu sagen: die Illusion dieser Kultur“ (88) noch „Bindung“ erzeugen kann, ist bei der Tagung und in dem Band nicht diskutiert, also offenbar als selbstverständlich zu bejahen angenommen worden (90). Er stellt sie in den größeren Kontext der Moderne, die in der Folge der *querelle des anciens et des modernes* das Vertrauen in die Orientierung an gültigen Vorbildern aufgegeben habe, weil sie mit dem Gedanken des Fortschritts die Geschichte auf die Zukunft ausgerichtet habe. Das Maß der Vollkommenheit ist nicht mehr historisch vorgegeben, sondern als Imperativ der Vervollkommnung des unendlichen Fortschritts aufgegeben (92). Deshalb ist die Moderne „aus ihrem eigenen Wesen heraus“ antiklassisch (93). Die Ablösung vom Klassischen als Vorbild gilt im Weiteren für die aus der klassischen Antike hervorgegangene europäische Zivilisation insgesamt. Die „Monopolstellung Europas als Mittelpunkt der Zivilisation“ ist durch den Fortschrittsgedanken selbst aufgelöst worden. Die „Emanzipation Außereuropas“ macht die Vorbildlichkeit des Klassischen immer fraglicher (96). Das führt zu einem kulturellen Relativismus, der die Vormacht des Klassischen und Europas wesentlich in Frage stellt (97). Jeder Kulturkreis hat sein „eigenes Wertesystem“ und damit eine eigene „Klassik“. Das Klassische kann deshalb keine normative Kategorie mehr sein, sondern muss „aus eigenem gewonnen“ werden und dabei immer auch dem Unmaß und der Gefahr abgerungen werden (99). Aber ein je eigenes, also immer neues Klassisches ist nicht mehr das Klassische im antiken Sinn.

Damit ist die Diskussion der folgenden Jahrzehnte präfiguriert. Die Ausbildung eines starken Bewusstseins von Geschichtlichkeit hat das Klassische als verbindliches

¹⁵ PLESSNER, „Das Problem der Klassizität für unsere Zeit“ (2001 [1936]), 87-99. Zitiert wird nach dieser Ausgabe durch Angabe der Seiten im Text.

Ideal zerstört, blieb als Geschichtsdenken aber doch auch an der Vergangenheit orientiert. Diese Dynamik versuchen die Philologen und Geschichtsphilosophen der Zwischenkriegszeit und der ersten Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg mit ihren unterschiedlichen Konzeptionen von Literatur- und Geistesgeschichte zu verstehen. Ein Ausgangspunkt dafür dürfte die Übersetzung von Vicos *Neuer Wissenschaft* gewesen sein, die Erich Auerbach auf Anregung von Ernst Troeltsch 1925 veröffentlicht hat, um die Sackgasse des positivistischen Historismus zu öffnen und die Massen des historischen Quellenmaterials mit an der Geschichte selbst statt an überhistorischen Ideen entzündetem Geist zu durchdringen.

Helmut Kuhn, Karl Reinhardt, T.S. Eliot und zuvor schon Charles-Augustin Sainte-Beuve hatten die Form und den Formwillen als das letzte Residuum des Klassischen zu retten versucht. Wenn aber das Barock-Manieristische, so Heinrich Wölfflin und nach ihm Ernst Robert Curtius, nicht eine Verfallsform der Klassik ist, sondern einem eigenen Formwillen entspringt und eine eigenständige und vollgültige Form bildet, gibt es nicht mehr das eine orientierende formale Kriterium des Klassischen, sondern die Dynamik der beiden Formwillen wird als das prinzipienlose Prinzip der Geschichte erkennbar. Dann beruht das „Geheimnis unseres geschichtlichen Daseins“ in dieser Dynamik und Rhythmik einer Abfolge verschiedener Willen und ihrer jeweiligen Ausdrucksformen. Und wenn Curtius dem Manierismus als dem Nicht-Klassischen gerade die Rolle des Innovativen gegenüber dem an der Norm orientierten Klassischen zuspricht, dürfte er diesem Geheimnis in der Moderne auf der Spur sein, in der das Konzept des Neuen und des Fortschritts zum leitenden Interpretament ihrer Deutung der Geschichte wird. Deshalb ist für ihn die spanische Prämoderne als erste Verwirklichung dieser neuen historischen Haltung und Graciáns *Agudeza* als theoretische Erschließung dieses modernen Geistes des Neuen der entscheidende Referenztext. In der *querelle des anciens et des modernes* sind Helmut Kuhn und der Kreis um Werner Jaeger noch einmal Parteigänger der Alten, für die das Klassische, so Helmut Kuhn, zwar ein in Griechenland historisches „Gewordensein“ ist, aber als dieses doch einen „unzeitlichen Maßstab“ ausgebildet hat, „an dem alle gleichartigen geschichtlichen Leistungen zu messen sind“ (126).

Dagegen versuchen die ihnen nachfolgenden Reflexionen zum Klassischen, zur Tradition und zur Geschichte das „Geheimnis unseres geschichtlichen Daseins“ in der Moderne zu erschließen. Das orientierende Ideal des Klassischen wird so als Idealisierung

erkennbar, die einem Wunsch nach einem festen Kriterium entstammt, in der Geschichte aber keinen Grund hat. Wenn Hans Robert Jauß diese hochkomplexe Diskussion in der Gestalt Hans Georg Gadamer auf die Konzeption des Klassischen als eines festen und überhistorisch orientierenden Ideals reduziert, ist das vielleicht ein Versuch, sich von seinem eigenen Wunsch nach fester Orientierung, den er in seinen jüngeren Jahren nur allzu stark erfüllt hatte, freizuschreiben. Wenn er dabei aber die hier rekonstruierte Vorgeschichte exemplarisch in Gadamer's Gedankenführung erkennbar missdeutet, ergibt sich die Frage, was das für seinen eigenen Versuch der Befreiung bedeutet. Aber das ist eine andere Geschichte.

Literaturverzeichnis

- ASAL, SONJA/ ANNETTE MEYER (Hg.): *Ernesto Grassi in München*, München: Fink 2020.
- BREDEKAMP, HORST: „Der Manierismus“, WOLFGANG BRAUNGART (Hg.): *Manier und Manierismus*, Tübingen: Niemeyer 2000, 109-130.
- CURTIUS, ERNST ROBERT: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/ München: Francke ¹¹1993 [1948].
- ELIOT, THOMAS STEARNS: „What is a classic?“ [1944], in: *Selected Essays*, hg. v. FRANK KERMODE, New York: Harvest 1975, 115-131.
- *Essays I. Kultur und Religion, Bildung und Erziehung, Gesellschaft, Literatur, Kritik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967 (Taschenbuchausgabe 1988).
- GADAMER, HANS-GEORG: „Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik“, DERS.: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Tübingen: Mohr/ Siebeck, ⁶1990, Taschenbuchausgabe 1999 [1960].
- HAUSMANN, FRANK-RUTGER: ‚*Vom Strudel der Ereignisse verschlungen*‘. *Deutsche Romantik im ‚Dritten Reich‘*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2000.
- HOCKE, GUSTAV RENÉ: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg: Rowohlt 1957.
- *Manierismus in der Literatur. Sprachalchemie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg: Rowohlt 1959.
- JAEGER, WERNER (Hg.): *Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zum Naumburg 1930*, Leipzig/ Berlin: Teubner 1931.
- JAUß, HANS ROBERT: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz: Universitätsverlag 1967. (Konstanzer Universitätsreden hg. v. GERHARD HESS; Nr. 3); auch in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- KUHN, HELMUT: „‚Klassisch‘ als historischer Begriff“, WERNER JAEGER (Hg.): *Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930*, Leipzig/ Berlin:

Teubner 1931, 109-128.

PLESSNER, HELMUT: „Das Problem der Klassizität für unsere Zeit“, DERS.: *Politik, Anthropologie, Philosophie. Aufsätze und Vorträge*, München: Fink 2001, 87-99.

REINHARDT, KARL: „Die klassische Philologie und das Klassische“, DERS.: *Von Werken und Formen. Vorträge und Aufsätze*, Godesberg: Küpper 1948, 419-457.

SAINTE-BEUVE, CHARLES-AUGUSTIN: „Qu'est-ce qu'un classique?“, DERS.: *Qu'est-ce qu'un classique? Suivi de deux autres traités*, hg. v. U. MÖNCH, Heidelberg: Winter 1946, 38-55 [zuerst in: DERS.: *Causeries du Lundi*, Bd. III, Paris: Garnier 1858].