

PASTORALE.
MUSIK, MELANCHOLIE UND DIE KUNST DER SELBSTREGIERUNG
IM WERK VON CHRISTOPH MARTIN WIELAND

BY
GESA FRÖMMING

Dissertation
Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
in
German

December, 2011

Nashville, Tennessee

Approved:

Professor Barbara Hahn

Professor Gregg Horowitz

Professor James McFarland

Professor Meike Werner

Copyright © 2011 by Gesa Frömming

All rights reserved

DANKSAGUNG

Diese Arbeit wurde ermöglicht durch ein Promotionsstipendium der Vanderbilt University sowie ein Jahresstipendium des *Robert Penn Warren Centers for The Humanities* an der Vanderbilt University. Mein besonderer Dank gilt Professor Barbara Hahn. Sie hat diese Arbeit von den ersten Anfängen bis zur letzten Version als ebenso ermutigende wie kritische Leserin und Gesprächspartnerin begleitet. Zahllose Gespräche mit Professor Gregg Horowitz haben ganz wesentlich zur Klärung des Gedankengangs beitragen. Professor Meike Werners kritische Lektüren und ihre Unterstützung bei der Bewältigung institutioneller Fragen waren vor allem in den letzten Monaten der Abfassung der Dissertation eine große Hilfe. Ihnen allen gilt mein herzlichster Dank. Und obwohl es unmöglich ist, hier all jene zu würdigen, die auf vielfältige Weise zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben, dürfen (in alphabetischer Reihenfolge) Eva Blome, Jonathan Neufeld, Anne-Kathrin Schmucker, Andreas Schröder und Thomas Wild an dieser Stelle nicht fehlen. Auch ihnen danke ich herzlich. Gewidmet ist diese Arbeit Michael Boekels, ohne den sie nicht denkbar gewesen wäre.

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG	iii
EINLEITUNG.....	vi
I. MELANCHOLIE.....	1
Die Melancholie des Herrschers	5
Anamnese.....	13
Der melancholische Staat.....	24
Leiden an der Ohnmacht: die Melancholie der Kritiker	32
Selbstregierung: ein Ausweg aus der Melancholie?	44
II. HISTORISCHE KRITIK DER SELBSTREGIERUNG.....	50
„Barbarey“ der Frühgeschichte.....	61
<i>Vermeidung der „Muthlosigkeit“: wichtigste Maxime der politischen Vernunft.....</i>	<i>61</i>
<i>Rhetorische Selbstermächtigung durch einen neuen Begriff der Natur</i>	<i>70</i>
Lebhafte Tätigkeit: Ogul Khan und die schöne Lili	77
<i>Von bloßer Ordnung zu lebhafter Tätigkeit</i>	<i>77</i>
<i>Die Ambivalenz gegenüber der schönen Regentin.....</i>	<i>84</i>
Azor – das literarische Spiegelbild Schach Gebals.....	98
<i>Tyrannie des „Kindes“ auf dem Thron.....</i>	<i>98</i>
<i>Aufruf zur Selbstregierung: Mündigkeit durch Beherrschung des Weiblichen</i>	<i>105</i>
Isfandiar: Tyrannie einer ‚entfesselten‘ Aufklärung.....	115
<i>Rückfall in die „Barbarey“</i>	<i>115</i>
<i>Performative Funktion der Isfandiar-Dystopie.....</i>	<i>122</i>
Tifans „wunderbare Ordnung“	128
<i>Erziehung eines „Stifters der allgemeinen Glückseligkeit seiner Nation“</i>	<i>128</i>
<i>Heroische Selbstlosigkeit des Tugendhaften.....</i>	<i>134</i>

III. POETISCHE KULTIVIERUNG DER EINBILDUNGSKRAFT.....	143
Die Naturkinderutopie: ein Bild der Glückseligkeit	158
<i>Eine neue „Lebensordnung“ als Antwort auf die Krise</i>	158
<i>Ästhetik und Diätetik der „Glückseligkeit“</i>	162
<i>Musikalische Kultivierung der Glückseligkeit</i>	172
Melancholische Reflexion des musikalischen Glücksbilds	179
<i>Narrative Dynamik der Utopie: Musik und Melancholie</i>	179
<i>Unlebbarkeit des musikalischen Ideals: von der sanften zur schwarzen Melancholie</i>	185
Der melancholische Gesetzgeber als Autor der musikalischen Utopie	193
<i>Psammis: ein Melancholiker der Zivilisation</i>	193
<i>Poetische Ordnungsphantasien: Aporien des patriarchalischen Ideals</i>	199
Kritik der Idealbildung.....	208
<i>Politische Ordnungsphantasien</i>	208
<i>Apologie des Wunderbaren</i>	214
<i>Ethik und Ästhetik des Scheiterns</i>	225
IV. MUSIKALISCHE KRITIK DES MELANCHOLISCHEN HELDEN.....	231
Geschichte eines melancholischen Helden	242
<i>Historische Interpretationen der Herkules-Gestalt</i>	242
<i>Der Herkules der Philosophen</i>	252
Ein neuer Herkules.....	263
<i>Individualisierung, Internalisierung und Psychologisierung des Mythos</i>	263
<i>Wielands Herkules: ein Ritter der Tugend</i>	269
Sprache der Tugend – Sprache der Gewalt.....	278
<i>Die Tugend - ein Traum</i>	294
V. MUSIK - KRITIK - MELANCHOLIE.....	298
Wider den ‚herrschenden‘ Begriff der Oper	300
Was heißt: „Vervollkommung der Menschheit“?	309
Der „Zweck“ des Musiktheaters	321
Musikalische Gegenbilder der melancholischen Realität	336
Der „Vertrag“ mit dem Publikum und seine Subtexte.....	343
Kritik des musikalischen Ideals	361
LITERATURVERZEICHNIS	372

EINLEITUNG

Pastorale – dem Titel der vorliegenden Arbeit assoziiert sich eine Fülle musikalischer, dichterischer und bildnerischer Kunstwerke des sechzehnten bis frühen neunzehnten Jahrhunderts. Als erstes mag vielleicht Ludwig van Beethovens *Sinfonia Pastorale* (berühmt vor allem der erste Satz: „Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“) in den Sinn kommen. Der Begriff ‚Pastorale‘ bezeichnet aber auch eine Gattung barocker Instrumentalmusik, Werke von verhältnismäßig schlichter Faktur, die in der Regel im wiegenden 6/8- oder 12/8-Takt gehalten sind. Dazu gehören etwa die einleitende Sinfonia des zweiten Teils von Johann Sebastian Bachs *Weihnachtsoratorium* („Und es waren Hirten in derselben Gegend“) oder auch die *Pifa* aus Händels *Messias*.

Während der Begriff des Pastoralen in den christlichen Traditionen vor allem im Bereich der Seelsorge verwendet wird, steht er in Kunst- und Literaturgeschichte für den Motivkomplex des Hirtenlebens oder für das ländliche im Gegensatz zum städtischen, das zurückgezogene im Gegensatz zum öffentlichen Leben. Es ist diese Tradition, auf die Beethovens Symphonie textuell Bezug nimmt. Sie ließe sich daher auch als Nachklang der in Dichtung und Oper des 17. und 18. Jahrhunderts so beliebten „poetischen Schäferwelten“¹ hören, in denen Topoi der antiken Bukolik, die Mythologie Arkadiens und die des Goldenen Zeitalters bis weit ins Zeitalter der Aufklärung hinein fortleben.

Die Musik ist aus dieser Tradition nicht fortzudenken. Die poetischen Hirten sind

¹ Wieland, *Versuch über das Teutsche Singspiel*, 324; vgl. auch den wahrscheinlich von Wieland verfassten Artikel „Hirtendichtung“ in Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1: 537-549.

Sänger oder Flötenspieler - nachzulesen noch in Fénelons *Telemach*² -, Musik aber ist *die* Kunst des Goldenen Zeitalters.³ Auch in Gemälden, die auf das Motivrepertoire der pastoralen Tradition zurückgreifen, wie etwa Tizians *Ländlichem Konzert* (1511) oder *Die drei Lebensalter* (1512/14),⁴ ist sie allgegenwärtig. Umgekehrt erscheint noch dem Singspieltheoretiker Christoph Martin Wieland kein Sujet so geeignet für die Opernbühne wie die „Schäferwelt der Dichter“, da diese poetische Welt der Musik, die ihm als eine in sich selbst schon ‚wunderbare‘ Kunst gilt, besonders angemessen scheint.⁵ So kristallisiert sich in der Kunst- und Literaturgeschichte des Pastoralen ein Assoziationskomplex, der Musik, Natur, Kindheit, Unschuld, ‚Glückseligkeit‘, Goldenes Zeitalter, Liebe, Poesie und schließlich: Melancholie, in ihren ‚süßen‘ und elegischen Spielarten⁶, umfasst. Mittelbar ruft noch Friedrich Schiller diesen Ideenkomplex auf, um die sentimentalische Disposition der Moderne zu charakterisieren.

Neben der christlichen und der poetisch-musikalischen hat der Begriff des Pastoralen auch eine politische Tradition. Auch die Rede vom Herrscher als Hirten, der für seine Untertanen sorgt, sie zu ihrem eigenen Besten leitet und vor Feinden beschützt, reicht zurück bis in die Antike. Von Voltaire, Friedrich II. oder auch Christoph Martin Wieland wird der Topos des Herrschers als Hirt jedoch entmetaphorisiert und erscheint

² Fénelon, *Telemachus*, 23f.

³ Vgl. Starobinski, *Enchantress*.

⁴ Vgl. dazu Bandmann, *Melancholie*.

⁵ Vgl. dazu Kapitel V der vorliegenden Arbeit, besonders S. 339.

⁶ Vgl. dazu besonders S. xviii und S. 174 der vorliegenden Arbeit.

dadurch inakzeptabel.⁷ Erst durch die Arbeiten Foucaults hat der Begriff des Pastoralen in machtheoretischen Zusammenhängen in den letzten Jahren eine Renaissance erlebt. Die Überlegungen Foucaults ließen sich in einem weiter führenden Interpretationsschritt auch für die hier dargelegten Überlegungen fruchtbar machen. Die vorliegende Studie widmet sich jedoch der kritischen Analyse von Christoph Martin Wielands poetisch-philosophischer Auseinandersetzung mit der pastoralen Imagination der Aufklärung.

Wielands Werke der 1770er Jahre, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen, denken die musikalisch-poetische mit der politischen Dimension des Pastoralen zusammen. Die poetische Einbildungskraft liefert dem utopischen Denken pastorale Szenarien, in denen sich ‚Glückseligkeit‘ - korreliert mit den Begriffen Ordnung und Harmonie und den Vorstellungskomplexen Natur, Unschuld, Kindheit – vorstellen ließe. Doch diese Bilder werden in Wielands Romanen und Essays explizit als ‚Träume‘ und ‚Phantasien‘, als Produkte der Einbildungskraft also, dargestellt, die das aus Wehmut und Freude vermischte *sentiment doux* (Diderot) der sanften Melancholie auslösen. Nicht als Entwürfe einer anzustrebenden Lebensweise werden sie für Wieland interessant, sondern als ästhetische Gegenstände – Vorstellungen, die zu Geschichten, Gemälden, Singspielen werden und die für Wieland und das von seinen Texten angesprochene Publikum eine starke affektive (rührende)⁸ Wirkung haben. Von den politischen Regenten, bzw. von der rechten Form individueller Selbstregierung (ein Begriff, den Wieland selbst verwendet,)

⁷ Voltaire und Friedrich der Große weisen das Bild des Herrschers als Hirten zurück, weil es den Vergleich der Untertanen mit Tieren beinhaltet, vgl. dazu Peil, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik*, 96. Ähnlich wird Wieland es im Jahre 1788 formulieren, wenn er die Hoffnung ausspricht, „durch das Fortschreiten der Aufklärung würden die Völker einsehen, daß nur Schafe einem Herrn unterthänig sind, der sie bloß darum weiden läßt, um sie zu scheren und, sobald es ihm einfällt oder gelegen ist, abzuschlachten“ (zitiert nach Peil, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik*, 158).

⁸ Zum Begriff der Rührung im 18. Jahrhundert und seiner Ausschreibung aus der philosophischen Ästhetik vgl. die Überlegungen Torra-Mattenklotts zur *Metaphorologie der Rührung*.

erhofft sich die pastorale Imagination die Restituierung und Sicherung derjenigen Glückseligkeit, die mit den Begriffen Ordnung und Harmonie und den ihnen korrelierten Bildern „goldner Zeiten“ verbunden ist. Dabei sehen die Aufklärer sich mit der Aufgabe betraut - bzw. betrauen sich mit der Aufgabe - sich selbst und alle ihrer Macht Unterworfenen (bzw. diejenigen, die sie ihrer Macht unterwerfen wollen,) *glücklich zu machen*. Dieses Projekt erfordert nach allgemeiner Auffassung der Zeit eine spezifische Form der Selbstregierung, die als Voraussetzung zur gelingenden Regierung Anderer präsentiert wird.

In Wielands philosophisch-poetischer Reflexion des imaginären Zusammenhangs zwischen Herrschern und Beherrschten (metaphorischen Vätern und ihren Kindern) und in seiner Erkundung der Abgründe eines Selbst, das mit der Verantwortung für das eigene Glück und das der Anderen auch die Verantwortung für eigenes und fremdes Unglück zu übernehmen hat, wird jedoch der aporetische Charakter der Selbsterzählungen der aufklärerischen Künstler, Erzieher und imaginären ‚Gesetzgeber‘ deutlich. Kehrseite der durch politische, ethische und diätetisch-medizinische Narrative des Aufklärungszeitalters gleichermaßen kultivierten Erwartungshaltung, der Einzelne sei in der Lage, sich und andere durch bewusste Wahrung des rechten Maßes gesund zu erhalten und glücklich zu machen, ist das melancholische Bewusstsein, Krankheit und Unglück selbst verschuldet zu haben. Konfliktgeladen sind jedoch auch zwischenmenschliche Verhältnisse, die durch das pastorale Ideal reguliert werden. Unwillkürlich und nahezu unmerkbar assoziiert sich der Frage nach den Ursachen des Leidens die Frage nach der *Schuld* für das Leiden – für das eigene, wie für das der Anderen. Hypertrophe Vorstellungen davon, was legitimerweise von politischer,

pädagogischer und nicht zuletzt ästhetischer Machtausübung zu erwarten sei, tragen zur Entstehung einer explosiven zwischenmenschlichen Dynamik bei, die Wieland reflexiv zu brechen bemüht ist. Wielands Werke reagieren auf die ‚Übertribunalisierung‘ (Odo Marquard) des Individuums im pastoralen Paradigma mit einer philosophisch-poetischen Erkundung der sozialen Gesetzmäßigkeiten affektiven Erlebens, bzw. der gesellschaftlichen Ursachen der Melancholie. In den Mittelpunkt seiner Überlegungen rückt die prekäre affektive Dynamik, welche die Wahrnehmung des Selbst und der Anderen, ethisches und politisches Denken im pastoralen Paradigma prägt.

Als Ausgangspunkt des Reflexionsprozesses, in dessen Verlauf das Ideal der pastoralen – vermeintlich zum Wohle der Beherrschten – ausgeübten Machtausübung schließlich in all seinen Ambivalenzen, Widersprüchen und hypertrophen Machtansprüchen zur Sprache kommt, wird in den hier analysierten Werken - dem politischen Roman *Der Goldne Spiegel* (1772), dem lyrischen Drama *Die Wahl des Herkules* (1773) und den 1773 und 1775 erschienenen Essays zum Musiktheater – eine Melancholie inszeniert, die sich mit ästhetischen Mitteln nicht mehr heilen lässt. Diese Werke *inszenieren*, wie die vermeintliche Grundlosigkeit⁹ der Melancholie die gemeinsame Suche nach der wahren Ursache des Leidens initiiert und sie schließlich in der *Abwesenheit* eines Gesetzgebers entdeckt, der dem pastoralen Ideal gerecht wird. Zugleich zeigen Werke wie *Die Wahl des Herkules* aber auch, wie melancholieträchtig der pastorale Identitätsentwurf selbst ist.

Der Musik schreiben Wielands Dichtungen eine ambivalente Rolle innerhalb dieses Reflexionsprozesses, bzw. im Prozess der Formulierung, Durchsetzung und Kritik

⁹ Zur aufklärerischen Restituierung des Wissens um die Grundlosigkeit der Melancholie vgl. Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 10; Goebel, „Schwermut/ Melancholie“, 450.

des Ideals pastoraler Machtausübung zu. Wie die Melancholie, erscheint auch die Musik als *Movens* der anti-melancholischen Reflexion und zugleich als Inbegriff all desjenigen, was solche Reflexion, und damit auch die ‚vernünftige‘ Selbstbestimmung im Sinne des pastoralen Ideals, zu unterbinden droht.

Mittelbar lässt sich die vorliegende Arbeit auch als ein Beitrag zur Geschichte der Musikästhetik lesen. Denn ein Blick auf musiktheoretische Diskurse des achtzehnten Jahrhunderts legt nahe, dass die enge Korrelation der Melancholie- und der Musikproblematik in Wielands Werken nicht zufällig ist. In den 70er Jahren lässt sich eine Tendenz zur Melancholisierung der Musik beobachten, die Ärzten und Musiktheoretikern gleichermaßen zu denken gibt. Etwas in der musikalischen Praxis des letzten Jahrhundertdrittels scheint sich dem für die Aufklärung charakteristischen¹⁰ anti-melancholischen Impuls zu widersetzen.

Dabei begleitet der Verweis auf das kurative Potential der Musik die Kulturgeschichte der Melancholie seit der Antike ohne Unterbrechung.¹¹ Zu den musikalisch therapierbaren Symptomen des melancholischen Syndroms, das trotz der außergewöhnlichen historischen Variabilität und Komplexität des Melancholiebegriffs über Jahrhunderte hinweg mit erstaunlicher Konstanz diagnostiziert wird,¹² gehören quälende Zustände innerer Unruhe, anhaltende Schwermut, wahnhafte Angst und beständiger Sorge, oft durchbrochen von Episoden manischer Freude – affektive Aberrationen, die als pathologisch deswegen gelten, weil sie von außen betrachtet als

¹⁰ Vgl. dazu Schings, *Melancholie und Aufklärung*.

¹¹ Vgl. grundlegend Kümmel, *Musik und Medizin*; Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*; Bandmann, *Melancholie*; Lettgens, *... und hat zu retten keine Kraft*.

¹² Vgl. Jackson, *Melancholia and Depression*, IX.

grundlos erscheinen.¹³ Auch im achtzehnten Jahrhundert gelten sie als charakteristische Symptome des Krankheitsbildes Melancholie.¹⁴ Zum erweiterten Spektrum der melancholischen Pathologien zählt außerdem das gefürchtete „Gefühl der Gefühllosigkeit“, das in Medizin, Ethik, Ästhetik und Literatur des Aufklärungszeitalters in unterschiedlichen Schattierungen immer wieder zur Sprache kommt und als Grenzwert aufklärerischer Ethik gelten kann. Die Angst vor der ‚schwarzen‘ Melancholie, integraler Bestandteil der Angst der Aufklärung vor der Aufklärung, ist der dunkle Untergrund, vor dem das Glückseligkeitsdenken des 18. Jahrhunderts, das in diätetischen, moralischen und politischen Zusammenhängen zum Tragen kommt, seine Konturen gewinnt.

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts versteht man die affektiven Symptome der Melancholie unter Zuhilfenahme des nerventheoretischen, zum Teil auch noch des humoralpathologischen Modells mit Bezug auf die Fakultät der Einbildungskraft. Einschlägig ist die Definition des französischen Arztes Anne-Charles Lorry: Melancholie sei eine „Schwäche des Geistes, in welcher wir von Gegenständen, die entweder wirklich außer uns da sind, oder die uns von unsrer Einbildungskraft vorgemalt werden, so empfindlich gerührt sind, daß wir nunmehr den daraus entspringenden Vorstellungen unmöglich widerstehen, uns davon losreißen, oder uns mit

¹³ Vgl. dazu grundlegend Klibansky et. alt., *Saturn*, bes. 319.

¹⁴ Zur Rekonstruktion des historischen Melancholiebegriffs wurden unter anderem die folgenden Studien herangezogen: Flashar, *Melancholie und Melancholiker*; Goebel, „Schwermut/ Melancholie“; Jackson, *Melancholia and Depression*; Klibansky et al., *Saturn*; Lambrecht, *Der Geist der Melancholie*; Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*; Riedel, *Die Anthropologie des jungen Schiller*; Schings, *Melancholie und Aufklärung*; Schmidt, *Melancholie und Landschaft*; Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur*. Lettgens' Studie zu Musik und Melancholie (... *und hat zu retten keine Kraft* ') wurde erst kurz vor Abschluss meiner Arbeit veröffentlicht. Aus kultur- und diskursgeschichtlicher Sicht bestärkt sie in einigen Aspekten die musiktheoretischen Überlegungen der vorliegenden Studie.

Vernunft dagegen waffnen können.“¹⁵ Die Imagination des Kranken fixiert sich auf bestimmte Vorstellungen, die quälende Unruhe, Angst oder Schwermut auslösen. Affektives und imaginäres Erleben sind freilich nur in der Begrifflichkeit des Diagnostikers klar zu trennen– im Erleben des Melancholikers verschwimmen die Grenzen zwischen dem auto-affektiven Wirken der Einbildungskraft und der an Außenreize gekoppelten sinnlichen Empfindung, daher die Nähe von Melancholie und Wahnsinn.

Das Interesse an den Heilwirkungen der Musik im Allgemeinen, bei der Behandlung melancholischer Erkrankungen im Besonderen bleibt im achtzehnten Jahrhundert ungebrochen. Einer der wohl bekanntesten zeitgenössischen Traktate zum medizinischen Einsatz der Musik ist der *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum* (1734) des Mediziners Johann Wilhelm Albrecht (1703-1736), der von Ärzten wie Ernst Anton Nicolai, Anne-Charles Lorry oder Abraham Gotthelf Kästner, ebenso wie von Musikgelehrten wie Johann Mattheson zitiert wird. Weitere prominente Beispiele wären Malouins *Dissertatio an ad sanitatem musicae* (1733, 1777), Ernst Anton Nicolais *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit* (1745), Brocklebyss *Reflections on Ancient Music* (1749) oder auch die Abschnitte über das therapeutische Potential der Musik in Anne-Charles Lorrays Abhandlung *Von der Melancholie*, um nur einige zu nennen. Obwohl sich diese Texte in der Regel mit den Heilwirkungen der Musik im Allgemeinen auseinandersetzen, spielt die musikalische Therapie der Melancholie darin eine prominente Rolle, auch wo das Krankheitsbild nicht explizit

¹⁵ *Von der Melancholie*, 3. Vgl. auch die Definition von „Schwermuth, Schwermüthigkeit, Melancholey“ in Zedlers *Universalexicon*, Sp. 464, sowie zu Melancholie und Einbildungskraft in Literatur und Anthropologie der Aufklärung grundlegend immer noch Schings, *Melancholie und Aufklärung* und Riedel, *Anthropologie des jungen Schiller*.

genannt wird. Denn als musikalisch therapierbar werden gerade die symptomatischen Affekte der Melancholie – Angst und Schwermut – vorgestellt. Die mit Abstand am häufigsten zitierte Fallgeschichte einer musikalischen Kur ist (neben dem Phänomen des Tarantismus) die Heilung König Sauls durch Davids Harfenspiel. Für die meisten Mediziner und Musikgelehrten des 18. Jahrhunderts ist das längst nicht mehr die Geschichte der Austreibung eines bösen Geistes, sondern die der Heilung eines Melancholikers.

Der diachrone Blick auf das medizinische Schrifttum zeigt jedoch, dass das gängige Repertoire biblischer und philosophischer Erzählungen von den Heilwirkungen der Musik im Verlaufe des Jahrhunderts im wissenschaftlichen Schrifttum immer mehr an Bedeutung verliert. Im Gefolge der anthropologischen Wende und der damit einhergehenden Aufwertung von Beobachtung und Erfahrung verändert sich auch der theoretische Umgang mit den Heilwirkungen der Musik. Schon um die Jahrhundertmitte werden die hippokratischen und pythagoräischen Schriften, die Ausführungen Homers, Platos, Ciceros oder Plutarchs wohl mehr aus historischem Interesse referiert. Auch Anekdoten jüngerer Zeit werden weiterhin zitiert. Doch physiologische bzw. ‚seelenkundliche‘ Überlegungen dominieren; auch bemüht man sich zunehmend um empirische Verifizierung der überlieferten ‚Fallgeschichten‘ oder argumentiert ausgehend von allgemeiner Erfahrung.

Diese Hinwendung zur *Erfahrung* in der Reflexion iatromusikalischer Praktiken lässt sich auch in Musikästhetik und Literatur beobachten, die das Wissen um die heilsamen Wirkungen der Musik ebenfalls fortschreiben. Musikgelehrte wie Johann Mattheson, Friedrich Wilhelm Marpurg und Jacob Adlung oder auch der Schriftsteller

Jean-Baptiste Lous Gresset in seinem damals bekannten Traktat *Von der Harmonie* kultivieren das überlieferte Wissen um die anti-melancholischen Wirkungen der Musik, indem sie die entsprechenden Erzählungen aus Antike und Neuzeit fortschreiben. Auch hier ist die Geschichte von der Heilung Sauls durch Davids Harfenspiel das wohl am häufigsten zitierte Beispiel, und wie in der Medizin finden sich besonders oft Verweise auf die musikalische Heilung der Melancholie, bzw. auf die musikalische Linderung von Furcht und Schwermut. Dass die Überlegungen des Arztes Johann August Unzer *Von der Musik*, die sich insbesondere auch mit deren Heilwirkungen beschäftigen, 1770 in Hillers *Wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend* erneut veröffentlicht werden, kann als ein Zeugnis der vielfältigen Interferenzen zwischen medizinischer und ästhetischer bzw. moralischer Reflexion des musikalischen Therapeutikums gelten. Darüber hinaus inszenieren auch Dichtung und Dramatik der zweiten Jahrhunderthälfte immer wieder iatromusikalische Praktiken: Lotte am Klavier, Anton Reiser im Hause des Hutmakers, Wallensteins Befehl und Theklas Verweigerung . . . die Beispiele ließen sich problemlos vermehren. Vieles spricht dafür, dass das Interesse am melancholietherapeutischen Potential der Musik als Erfahrungstatsache, nicht etwa als gelehrtes Theorem interessiert. Als solche wird sie auch von den Medizinern immer wieder angesprochen.

Einhellig preisen diätetische Traktate und Aufsätze in den Zeitschriften der Aufklärung, musiktheoretische und theologische Abhandlungen, Dichtung und Philosophie in den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts vor allem die stimmungsaufhellende, besänftigende und beruhigende Wirkung der Musik. In der einen oder anderen Formulierung wird ihr das immer gleiche Loblied gesungen: Musik vertreibe düstere Gedanken und angsteinflößende Vorstellungen, sie besänftige quälende

innere Unruhe, mildere schmerzhaftige Leidenschaften, erheitere das Gemüt und mache auch den schwarzgalligsten Misanthropen zum vergnügten Gesellschafter. Als Mittel der Beruhigung, Besänftigung und Aufheiterung erscheint Musik als heitere, weltzugewandte Kunst, die den Menschen das gesellschaftliche Leben lieben lehrt, ihn friedlich und zufrieden macht und die sozialen Bande zwischen den Mitgliedern einer Gesellschaft bestärkt. Unter sittlichem Aspekt betrachtet, gilt die Musik als Mittel der Mäßigung und Verfeinerung der ‚rohen‘ Leidenschaften bzw. als Kulturtechnik zur Ausbildung des moralischen Empfindens, insbesondere der Mitleidsfähigkeit. Stilisiert als ‚Sprache des Herzens‘, gilt sie als die Kunst der Sympathie *par excellence*.

Unter Verweis auf Plato, Cicero und Plutarch wird aber auch jenseits der Mitleidsästhetik gern über den Beitrag der Musik zur Ausbildung eines tugendhaften Ethos spekuliert. Mit der Reflexion antiker Erzählungen von der Musik als Praxis der öffentlichen Erziehung der jungen Männer wird auch die Perhorreszierung der musikalischen Verweichlichung, bzw. Verweiblichung (im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts: der wollüstigen ‚Verzärtelung‘ und luxurierenden ‚Empfindeley‘) fortgeschrieben, wobei sich diesbezügliche Vorbehalte gegen die ‚wollüstige‘ Musik rhetorisch mit christlich-religiösen Vorbehalten gegen die lustvolle Kultivierung der Sinnlichkeit amalgamieren.

In der zweiten Jahrhunderthälfte werden jedoch zunehmend andere Töne vernehmbar. Vieles spricht dafür, dass insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte die Musik zunehmend zur lustvollen Kultivierung der Spielarten der ‚sanften‘, stimmungshaften Melancholie eingesetzt wird, korreliert mit Begriffen wie ‚Wehmut,

Mitleid, Sehnsucht, Heimweh, Melancholie, Schwermut, Traurigkeit.“¹⁶ So konstatiert Friedrich Marpurgs *Critischer Musicus* bereits 1749 einen bemerkenswert melancholischen Einschlag der deutschen Musik, den französische Hörer nicht zu Unrecht monierten. Schließlich sei die Musik eigentlich eine heitere Kunst und den Menschen zur Freude gegeben.¹⁷ Was Daniel Lettgens auf Grundlage allgemeiner kulturgeschichtlicher Erwägungen formuliert, wird auch durch ein detaillierteres Quellenstudium bestätigt: Ungefähr zeitgleich mit der ebenfalls zu beobachtenden „Nobilitierung der Melancholie“¹⁸ insbesondere im Kontext des Geniediskurses kommt es zur Melancholisierung der Musik, bzw. zur Melancholisierung der Musikrezeption. Musik wird zur *paragon art* der Empfindsamkeit;¹⁹ und das ‚schmelzende Adagio‘ tritt seinen Siegeszug an. Für die Geschichte des modernen „Selbstgefühls“ – der lustvollen Kultivierung des autoreferentiellen ‚Fühlen des Fühlens‘²⁰ – böte die Erfahrungsgeschichte der Musik, wie sich aus literarischen, philosophischen,

¹⁶ Sauder, *Empfindsamkeit* 1:189; vgl. ebd., 183-192.

¹⁷ „Vielleicht ist das Temperament unserer Nation auch Schuld, daß wir manchmal zu sehr ins zärtliche, paßionirte, melancholische fallen. Den Franzosen gehet daher unsere Music nie lustig genug, und man kann doch ihren Geschmack zur frölich machenenden Music nicht gantz verwerfen, da die Music ja von der Heiterkeit des Gemüthes, und von der Freude geboren, und uns von dem Himmel hauptsächlich dazu gegeben worden“ (*Der Critische Musicus an der Spree* 27 (1749): 217)

¹⁸ Klibanski et al., *Saturn*, 350; Schöttker, „Metamorphosen“, vgl. auch Lettgens, „... und hat zu retten keine Kraft“, 163f., 161-168.

¹⁹ Vgl. dazu Sauder, *Empfindsamkeit*, 158f, 227f; Pikulik, *Leistungsethik*, 271ff; Cloot, *Geheime Texte*; Lütteken, *Das Monologische*; Hirschmann, „Empfindsamkeit“; Müller, *Erzählte Töne*. Müller versteht die literarische Empfindsamkeit als „notwendige Basis für die Popularisierung und Konsolidierung“ (*Erzählte Töne*, 11) der Ausbildung einer neuen Musikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nicht in der Musikästhetik, sondern in der Literatur habe sich jene „grundstürzende Erneuerung der Auffassung von Musik“ ereignet (ebd., 15), die sich in der Idee kristallisiert, ein Subjekt drücke sich *selbst* in der Musik aus. Vgl. dazu auch Eggebrecht, „Ausdrucksprinzip“; sowie die Kritik von Dahlhaus, „*Si vis me flere*“.

²⁰ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 3.

musikessayistischen, theologischen und medizinischen Schriften auch des 18. Jahrhunderts rekonstruieren ließe, reichlich Material.

Natürlich ist die musikalische Kultivierung des ‚sanftmelancholischen‘ Selbstgefühls keine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Bereits im Spätmittelalter zeichnet sich insbesondere in der Lyrik ein neuer Gebrauch des Wortes ‚Melancholie‘ ab. Melancholie wird in der neuzeitlichen Literatur Europas zum Synonym für ‚Traurigkeit ohne Ursache‘ und nimmt dabei die Bedeutung eines transitorischen Gemütszustands an, einer ‚Stimmung‘, die auch auf unbelebte Dinge übertragen werden kann.²¹ Das ‚spezifisch ‚poetische‘ Melancholiegefühl der Moderne‘²² steht in besonders enger Beziehung zur Musik.²³ Früher nur Heilmittel einer Krankheit, gilt sie in der Neuzeit ‚als Erlösung und Nahrung dieser doppeldeutigen, wehmütig-süßen Empfindung.‘²⁴ Mit der Dopplung des Melancholiebegriffs wird auch das Verhältnis von Musik und Melancholie ambivalent. Die, die melancholisch gern sich fühlen, haben freilich kein Interesse an einer Therapie. Anders verhält es sich mit Blick auf die ‚schwarze‘, pathologische Variante der Melancholie, wie ein Blick auf die wie die Lektüre der Lebensbeschreibung Adam Bernds, auf die Briefe Jakob Reinhold Maria Lenz‘ oder auf Karl Philipp Moritz‘ autobiographischen Roman *Anton Reiser* unmittelbar einsichtig macht.

Weil das aufklärerische Denken die Ursachen solchen Leidens im Rahmen der sich ausbildenden empirischen Psychopathologie zunehmend auch in den sozialen und

²¹ Vgl. dazu Klibansky et al., *Saturn und Melancholie*, 319-350. Vgl. auch Watanabe-o’Kelly, *Melancholie und melancholische Landschaft*.

²² Klibansky et al., *Saturn*, 338.

²³ Vgl. dazu besonders Bandmann, *Melancholie*.

²⁴ Ebd., 338f, vgl. auch Goebel, ‚Schwermut/ Melancholie‘, 450, sowie Lettgens, ‚... und hat zu retten keine Kraft‘, 165f.

politischen Realitäten, bzw. in rigiden Moralsystemen verortet, verändert sich allmählich auch die Einschätzung des musikalischen Therapeutikums. Denn statt einer musikalischen Kur, die nur an den Symptomen ansetzt, erfordert die Bekämpfung der gesellschaftlichen Ursachen melancholischen Leidens die aktive Auseinandersetzung mit Anderen, bzw. soziale, politische und pädagogische Reformen, kann also nicht mehr mit bloß ästhetisch-medizinischen Mitteln am Körper der Einzelnen ausgetragen werden. Aus der Perspektive einer praktischen Vernunft, die auf Restituierung und Sicherung dessen zielt, was die Aufklärung „Glückseligkeit“ nennt, ist die um 1770 sich abzeichnende Nobilitierung der Melancholie ein ambivalentes Unterfangen – zumindest so lange, wie „sich die Möglichkeit bietet, ihre Gründe in Konkretem, etwa Sozialgeschichtlichem, zu vermuten“²⁵ und damit Handlungsperspektiven zu eröffnen. Studien zum prekären Charakter des anti-melancholischen utopischen Denkens zeigen jedoch umgekehrt, dass auch der vom kurativen Impuls getriebene ‚aktive Humanismus‘ der fatalen Dialektik des aufklärerischen Melancholieverdikts stets eingedenk bleiben muss. Diese Erkenntnis zeichnet sich bereits in Wielands Werken ab. Er begegnet ihr durch eine Schreibweise, die die kurativen Ansprüche philosophischer Ärzte aller Arten – die Medizin ist auch das Paradigma der Heilung politischer ‚Pathologien‘ – in zweideutigem Licht erscheinen lässt.

Gerade gegen Ende des 18. Jahrhunderts scheint das Melancholieverdikt auch die sanftmelancholischen Spielarten der Melancholie zu treffen. Denn nur in Maßen genossen, gelten diese als sozial integrierbar. Wo sie aber in das übergehen, was man im späten achtzehnten „Empfindeley“ nennt, wo sie ‚verweichlicht‘ und ‚verweiblicht‘ und darüber hinaus mit einer charakteristischen Handlungsarmut einhergeht, ruft sie

²⁵ Mattenklott, *Melancholie im Drama des Sturm und Drang*, 11.

Disziplinierungsbestrebungen hervor. Für das moralphilosophische, medizinisch-diätetische und ästhetische Denken des achtzehnten Jahrhunderts, orientiert am Begriff Glückseligkeit und festen Willens, diese auf Erden zu verwirklichen, besitzt die Melancholisierung der Musik und der damit verbundene Hang zum ambivalenten Genuss des eigenen Leidens offenbar ein gewisses Irritationspotential.

Warum so viele Menschen die traurige Musik liebten, fragt etwa Johann Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (1739), obgleich doch die Freude dem Menschen so viel „natürlicher“ und zudem eine „Freundin des Lebens und der Gesundheit“ sei. Die Traurigkeit, jene „tödliche Gemüths-Bewegung“, laufe doch „dem Zweck der menschlichen Erhaltung höchst zuwider . . . indem die Traurigkeit der Welt den Tod wircket; Sorge im Herten kräncket; wens Hertz bekümmert ist, auch der Muth fällt; ein betrübter Muth das Gebeine vertrocknet; die Traurigkeit viele Leute tödtet; die Kräfte schwächet, obgleich der Mensch offtermahls seine unlustige Lust daran zu finden denckt.“ Für den diagnostizierten Hang seiner Zeitgenossen zur Kultivierung musikalischer Wehmut hat Mattheson eine einfache Erklärung. Der Grund, „warum die meisten Menschen lieber traurige, als freudige Music hören“, ist ganz einfach der, dass „fast iedermann misvergnügt ist.“²⁶

Traurige Menschen bevorzugen traurige Musik: diese Beobachtung macht man auch andernorts. Der Arzt Ernst Anton Nicolai besteht darauf, dass es wichtig sei, die Traurigen in ihrem Hang zur Dürsterkeit nicht auch noch musikalisch zu bestärken. Traurigkeit gilt allgemein als gesundheitsschädigender Affekt, der, wenn er zu lange

²⁶ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 17.

anhält, negative Auswirkungen auf den gesamten Organismus hat.²⁷ Solche Affekte auch noch künstlich zu kultivieren, kann verhängnisvoll sein, denn traurige Musik könne sehr leicht krank machen. Musik kann, auch das ein Topos des zeitgenössischen Schrifttums, die ‚schwarze‘, pathologische Melancholie nicht nur heilen, sie kann sie auch erzeugen: „Die Affecten der Seele können durch sie [die Musik, GF] allesamt rege gemacht, beruhiget, die Gemüter besänftiget, und durch Töne wieder empöret werden, woraus dann zur Genüge erhellt, wie viel dieselbe zur Heilung der Melancholie, und vielleicht auch sogar zur Erregung derselben, wenn sie unrecht gebraucht wird, beytragen könne,“ schreibt Anne-Charles Lorry.²⁸ Auch Nicolai warnt vor der musikalischen Forcierung von „Gemüthsbewegung(en)“, die der „Hauptneigung“ des melancholischen Temperamentes entsprechen. Da diese dann besonders stark würden, könne sich das bis zum Wahnsinn – der Verwechslung von Einbildungen mit Empfindungen - steigern.²⁹ Wenn Leonore aus Goethes gleichnamigem Drama berichtet, dass die Ärzte ihr als jungem Mädchen die Musik verboten hätten, so hatte das wohl eben darin seinen Grund, denn damals zeigte sie alle Symptome einer beginnenden Melancholie. Der musikalische Arzt solle vielmehr zu heiteren Tönen greifen, die angenehme Vorstellungen erregen und die Einbildungskraft des Kranken von der Fixierung auf seine traurigen und

²⁷ Vgl. „Bey der Freude bewegen sich das Hertz und die Pulsadern stärker, daher bekommt das Blut und die Säfte einen freyen, ungehinderten, und lebhaften Umlauf, und die Ausdünstung und übrigen Abführungen . . . gehen wohl von statten. Wer wollte also zweifeln, daß die Freude zur Erhaltung und Beförderung der Gesundheit sehr vieles beytrage. . . . Bey der Traurigkeit hingegen geschieht von allen den Veränderungen das Gegentheil. Das Hertz bewegt sich langsam, das Blut und die übrigen Säfte laufen nicht geschwind genug, sondern stocken sehr leichte, und die Absonderung der reinen und unreinen Theile geht nicht wohl von statten. Und eben darum ist dieser Affect der Gesundheit sehr nachtheilig und verursacht öfters sehr gefährliche Kranckheiten, vornemlich, wenn er lange anhält“ (Nicolai, *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit*, 38f.

²⁸ *Von der Melancholie*, 61.

²⁹ Nicolai, *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit*, 28.

angsteinflößenden Vorstellungen befreien: „Solchergestalt wird man der Musik den Vorzug nicht streitig machen können, daß sie geschickt sey die Melancholie zu vertreiben und die in Unordnung gerathene Einbildungskraft in Ordnung zu bringen.“³⁰

An Nicolais Abhandlung lässt sich besonders gut nachvollziehen, dass die Heilwirkung der Musik, abstrakt gesprochen, in der Restitution von ‚Ordnung‘, d.h. der Wiederherstellung der verlorenen Harmonie zwischen Körper und Seele besteht, bzw. in der ordnenden Disziplinierung der Einbildungskraft, jener melancholischen Fakultät *par excellence*, der in medizinischen und politischen Zusammenhängen ein beträchtliches „ordnungspolitisches Störpotential“³¹ zukommt. Statisch gedacht, ist Musik symbolischer Inbegriff von Ordnung und Harmonie, und damit von Gesundheit und Glückseligkeit. Dynamisch gedacht, gilt sie als Kulturtechnik zur Restituierung von Ordnung,³² und zwar auch und insbesondere der Ordnung der *Einbildungskraft*: eine Vorstellung, die in einer Episteme, welche mit konsequenten Analogiebildungen zwischen Ethik und Politik, zwischen individuellem und gesellschaftlichem ‚Körper‘ operiert, erhebliche politische Implikationen besitzt. In politischen wie medizinischen Kontexten hängt der Glaube an die Heilwirkung der Musik sehr eng mit der Vorstellung leib-seelischer ‚Harmonie‘ zusammen, die im Falle der Melancholie gestört ist. Allerdings verstellt diese Form der Analogiebildung, die vom Körper des Individuums auf den Staat (bzw. die Gesellschaft)

³⁰ Ebd., 44. Vgl. auch Kästner, „Rezension“, 90.

³¹ Schulte-Sasse, *Einbildungskraft*, 99.

³² Musik kann Nervensaft und Blut in „ordentlichere Bewegung“ versetzen, schreibt Nicolai (*Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit*, 46f.); insbesondere könne sie auch „die Einbildungskraft, so von grosser Liebe und andern Ursachen in Unordnung gerathen ist, in Ordnung bringen“ (ebd., 44). Anne-Charles Lorry spricht der Musik die Fähigkeit zu, „den Körper in einen organischen Gleichlaut oder in Homotomie“ zu bringen (*Von der Melancholie*, 169); vgl. auch Kästner, „Rezension“, 103; Vgl. Unzer, *Von der Musik*, zur Restituierung von „Ordnung und Harmonie in der Seele“ im Zusammenhang der Vermeidung von Schwermut und Unruhen der Arbeitenden.

schließt, den Blick auf die Sphäre der Intersubjektivität, deren Darstellung Wielands Dichtungen und folglich auch meine Analyse besondere Aufmerksamkeit schenken. Unter politischem Aspekt betrachtet, scheint Musik als gesellschaftliche Praxis bedenklich gerade dort, wo sie der Kultivierung melancholischer „Unordnung“ dient und entsprechende Ordnungsbestrebungen hervorruft. Die abstrakte Rhetorik der Anomie, die es ermöglicht, zwischen medizinisch-psychologischen, ethischen und politischen Diskursen zu vermitteln, bleibt freilich leer, wo sie der detaillierten Auseinandersetzung mit den jeweiligen historischen Feldern ihrer Konkretisierung ausweicht.

Wolf Lepenies Anomie-Theorie der Melancholie und Hans-Jürgen Schings Studie zur Dialektik des aufklärerischen Melancholieverdikts in Literatur und Anthropologie des Aufklärungszeitalters haben die fatale Logik des anti-melancholischen Denkens auf unterschiedlichen methodischen Wegen herausgearbeitet. Der angewandte Melancholiebegriff dient, wie es Harald Schmidt in Anlehnung an Hans-Jürgen Schings prägnant formuliert, der „bürgerlichen Aufklärung als Instrumentarium, die im Prozeß ihrer Selbstkonstitution hervorgetriebenen Gegentypen ihrer Vernünftigkeit und ihres normativen affektiven Habitus medizinisch zu erfassen und als pathologisch auszugrenzen.“³³ Der Melancholiker stellt in seiner sprachlosen Verschlossenheit einen semiotischen und sozialen „Störfall“ der gesellschaftlichen Ordnung dar.³⁴ Dem „melancholischen Unbehagen an der Kultur“ entspricht daher ein „kulturelle[s] Unbehagen an der Melancholie.“³⁵ Wolf Lepenies Studie zu *Melancholie und*

³³ Harald Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, 52f.

³⁴ Vgl. Stöckmann, „Anthropologie und Zeichengemeinschaft“, 132.

³⁵ Goebel, „Schwermut/ Melancholie“, 457f.

Gesellschaft den daraus resultierenden anti-melancholischen Impuls über den Begriff der Ordnung zu theoretisieren versucht.

Ordnung als abstrakter Formalbegriff bezeichnet bei Lепенies den „Zustand einer Gesellschaft, die bestehenbleibt und „funktioniert“, weil sich ihre Mitglieder so verhalten, *daß* sie funktioniert.“³⁶ Melancholie als bloß passives Rückzugsverhalten ist eine Form der Unordnung. Dynamisch gesprochen, bedeutet Melancholie Ordnungsverlust, in statischer Deskription „Nicht-Ordnung, Non-Konformität, Unordnung.“³⁷ Die aus melancholischer Unordnung resultierende Utopie als „Machttheorie“ sei ein „Gegenbild zur herrschenden Melancholie“,³⁸ das von einer prekären „Hypertrophie des Glücksverlangens“ geprägt sei.³⁹ In der utopischen Gesellschaft soll Trauer unmöglich gemacht, zumindest eine Aversion gegen sie anerzogen werden.⁴⁰ Traum, Heimweh, Sehnsucht nach verlorenen Paradiesen, gepaart mit einer Aversion gegen jede Form der Aktivität,⁴¹ werden im Gegenzug pathologisiert – eine Tendenz, die sich auch in der Abwehrreaktion gegen die (unter anderem musikalisch kultivierte) ‚Empfindeley‘ abzeichnet.

Umgekehrt machen Lепенies’ Überlegungen Melancholie als Folge eines gesellschaftlichen *Überschusses* an Ordnung lesbar. Den tödlichen *Ennui* erklärt er mit Blick auf das prärevolutionäre Frankreich als Effekt einer „auf Dauer gestellten

³⁶ Lепенies, *Melancholie und Gesellschaft*, 16.

³⁷ Ebd., 17.

³⁸ Ebd., 29.

³⁹ Ebd., 34.

⁴⁰ Ebd., 36.

⁴¹ Ebd., 40.

Ordnung“ und der in ihr gebotenen Formen der Affektkontrolle. Solche Langeweile müsse versteckt werden, denn sie sei ein Affront gegen die Mächtigen: „Offene Langeweile lässt Veränderungen ahnen.“⁴² Auch in Wielands Werken löst sie Reflexionsprozesse und Gespräche aus, die auf der Suche nach Auswegen aus der tödlichen Langeweile immer wieder zu dem Schluss gelangt, dass es zur Realisierung der Glückseligkeit notwendig sei, „in die Verfassung der Welt ein[zu]greifen, worin wir uns befinden“ (Wieland).

Auch die Musikästhetik des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts lässt sich unter dem Aspekt der Anomie betrachten. Daniel Lettgens hat unter Rückgriff auf Wolf Lepenies und die in Martina Wagner-Egelhaafs wegweisender Studie zur *Melancholie der Literatur* entfaltete Strukturformel von Melancholie als Ordnungsfigur der Unordnung für die kultur- und diskursgeschichtliche Betrachtung von Musik und Melancholie fruchtbar gemacht. „Musik beschwört Ordnung und deckt zugleich Ordnungsverlust auf“⁴³ – damit bringt Lettgens die Dialektik von Musik und Melancholie auf den Begriff. Mit ihrem abstrakten Begriff der „Ordnung“ schreibt diese Formel eine textuelle Konfiguration des Aufklärungszeitalters fort, die den Komplex ‚Melancholie‘ in Verbindung mit Ordnungsverlust liest. Doch auf dieser Ebene der Abstraktion gerät aus dem Blick, was historisch auf dem Spiel steht, wo die Restituierung, bzw. Etablierung von Ordnung musikalisch beschworen wird.

Die vorliegende Arbeit stellt die Frage nach den ‚Gründen‘ der Melancholie im Zeitalter der Aufklärung, indem sie am Beispiel von Christoph Martin Wielands Werken der siebziger Jahre aufzeigt, was denkbar wird, wo die poetisch-philosophische Suche

⁴² Ebd., 63.

⁴³ Lettgens, ‚... und hat zu retten keine Kraft‘, 142.

nach Hindernissen der ‚Glückseligkeit‘ die Spielarten des Melancholischen ins Verhältnis zu musikalischer Erfahrung setzen. Weder geht es dabei um eine Ideengeschichte der musikalischen Kur, noch geht es um Melancholie in der Musik. Meine Arbeit zielt vielmehr auf die Rekonstruktion einer Konstellation, innerhalb derer Musik und Melancholie als wechselseitig aufeinander bezogene Momente innerhalb eines prinzipiell unabschließbaren Reflexionsprozesses erscheinen, der in engster Beziehung zur Ausbildung des modernen Autonomiedenkens bzw. zur Ideengeschichte der ‚Mündigkeit‘ steht. Melancholie ist den hier analysierten Texten als Ausgangspunkt einer auf Sicherung und Restituierung von Glückseligkeit gerichteten Reflexion eingeschrieben, die im Nachdenken über musikalische Erfahrung zur Sprache bringt, was sich anders vielleicht nicht artikulieren lässt. Musik wird dabei als ein Moment inszeniert, was solche Reflexion erzwingt, sie aber auch zu annullieren vermag und so zum Movens einer ‚therapeutischen‘ Vernunft eigener Art wird.

Wieland interessiert sich insbesondere für die Historizität einer auch musikalisch reflektierten Vernunft, als deren Substrat er das affektive Erleben im weitesten Sinne darstellt. Meine Analyse fragt nach der Historizität solchen Erlebens, insofern es sich in der literarischen Reflexion musikalischer Erfahrung abzeichnet. Deren Ambivalenzen kristallisieren sich in poetischen Denkbildern, die zum Nachdenken einladen. Dazu gehören etwa Wielands Erzählungen vom ‚musikalischen‘ Glück der Menschen im Naturzustand oder seine musikalische Reformulierung des Mythos von der Wahl des Herkules, die in seinem Singspiel *Die Wahl des Herkules* durch den tödlichen Gesang einer verführerischen Sirene erzwungen wird. Der Mythos vom Gesang der Sirenen ist, wie schon Hartmut Böhme und Gernot Böhme im Anschluss an Horkheimers und

Adornos *Dialektik der Aufklärung* schreiben, die „älteste, selbst schon mythische Figur“ der „Ambivalenz von angestrebter Selbstbehauptung und versuchender Selbstauflösung -: eine die Geschichte der Subjektentfaltung dauerhaft begleitende Ambivalenz. Die Frage ist, woher sie kommt und was sie bedeutet.“⁴⁴

In solcher Verallgemeinerung lässt sich diese Frage wohl stellen, nicht aber beantworten. Daher arbeitet die vorliegende Arbeit in mikroskopischer Analyse diejenigen poetischen, medizinischen, moralischen und politischen Narrative heraus, innerhalb derer sich (männliche) Subjektformierung im Zeitalter der Aufklärung vollzieht. Die Kritikbedürftigkeit dieser Narrative zeigt sich im Lichte der Reflexion der Ambivalenzen musikalischer Erfahrung. So ermöglichen Wielands Werke vielleicht ein neues Verständnis dessen, was gelingende Regierung des Selbst und der Anderen im Horizont des 18. Jahrhunderts *auch* hätte bedeuten können.

Ausgangspunkt meiner Darstellung des Melancholieproblems ist der „psychopathologisch-medizinische Negativbegriff“ (Goekl) der Melancholie. Melancholie meint zunächst weder die ‚poetische‘ Melancholie als „subjektiv transitorisches Gefühl unbestimmter Trauer“, noch die mit erhabener Größe assoziierte *melancholia generosa*, jene melancholische Disposition, die seit Humanismus und Renaissance als Signum außergewöhnlicher Männer gilt.⁴⁵ Aus Sicht des medizinischen Negativbegriffs interessiert Melancholie in erster Linie als Zustand des Leidens, das therapeutische Bemühungen auf den Plan ruft. Der anti-melancholische Impuls des medizinischen Denkens, der in Wielands Dichtungen unter ethischem ebenso wie unter

⁴⁴ Böhme/ Böhme, *Andere*, 20.

⁴⁵ Vgl. dazu Klibansky et al., *Saturn*.

politischem Aspekt zum Tragen kommt, fragt nach den Ursachen melancholischer Erkrankungen, um Wege zu deren Heilung bzw. Vermeidung aufzuzeigen.

Meine Lektüren gehen dabei stets von der Frage aus, was in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts unter Melancholie verstanden wurde. Sie rekurren daher in erster Linie auf die Melancholieauffassung der zeitgenössischen Medizin und Anthropologie, berücksichtigen aber auch das Fortleben der tradierten Symbolsysteme der Melancholie in den Diskursen der Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Das Verfahren einer heuristischen Melancholie-, ‚Diagnose‘ macht Wielands Dichtungen als Auseinandersetzung mit der Melancholieproblematik auch dort lesbar, wo der Begriff Melancholie gar nicht fällt. Wieland verwendet ihn äußerst sparsam – vielleicht auch deswegen, weil die Diagnose „Melancholie“ in den Diskursen der Spätaufklärung eine ihm bereits problematisch gewordene Normalisierungs- und Ausgrenzungsfunktion besitzt.

Das erste Kapitel arbeitet am Beispiel des *Goldnen Spiegels* die Logik des anti-melancholischen Imaginären heraus. In Wielands politischem Roman wird die melancholische Unzufriedenheit eines Sultans, dessen Machtvollkommenheit ihn eigentlich zum Wunschbild der Glückseligkeit prädestinierte, als Ausgangspunkt der Reflexion inszeniert. Dass der mächtige Herrscher von Indostan in all seiner Pracht nicht glücklicher ist als seine unglücklichen, zu melancholischem Elend verdammt Untertanen, ermöglicht ein Gespräch zwischen ihm, seiner alternden Geliebten und seinem Hofphilosophen Danischmend, das sich bald um soziale und politische Fragen dreht. Es entspinnt sich anhand der gemeinsamen Lektüre einer eigens zu diesem Zweck verfassten fiktiven Geschichtschronik. Wie das erste Kapitel zeigt, gelangt der Roman

auf der gemeinsamen Suche nach den „wahren Ursachen“ der Melancholie unter Rückgriff auf die Metapher des melancholischen Staatskörpers schließlich zu einer Formulierung einer Sozialpsychologie der Melancholie aus „Unterdrückung.“ In einem auf Unterdrückung gebauten Machtstaat sind, so lautet die Diagnose des Philosophen, Herrschende und Beherrschte gleichermaßen unglücklich – ebenso aber in einem Staate, in dem ein Teil der Untertanen sich dem Herrscher nicht länger unterwerfen, da sie *selbst* regieren wollen. Die aus solchen Konflikten resultierenden melancholischen Pathologien aller Parteien sind über einen unbegriffenen gesellschaftlichen Zusammenhang vermittelt, den der Roman symbolisch und theoretisch einzuholen versucht. Als „wahrer Grund“ der Melancholie wird das politische Versagen des Herrschers vor dem, was sein philosophischer Gesprächspartner ihm als seine *Pflicht* vorstellt, bestimmt: die Etablierung und Sicherung einer gesellschaftlichen Ordnung, die es erlaubt, die öffentliche mit der Privatglückseligkeit zu vereinen.

Die historische Genese dieses Ideals der Selbstregierung beschreibt die auf Ebene der erzählten Welt rezipierte ‚Geschichte der Könige von Scheschian.‘ Wie das zweite Kapitel zeigt, entwirft diese fiktive Chronik zugleich mit der Anamnese des modernen Staatskörpers eine Geschichte der Aufklärung und entwickelt dabei Grundsätze und Grundbegriffe der Regierungskunst, sowohl im ethischen als auch im politischen Sinne. Im Wechselspiel von Lektüre und Gespräch soll der melancholische Herrscher dazu gebracht werden, sein eigenes Handeln im Lichte des Gesagten kritisch zu reflektieren. Die Chronik kulminiert in zwei Zukunftsvisionen, die sich aus der Perspektive der fiktiven Gegenwart abzeichnen: die Tyrannei einer entfesselten Aufklärung und die Herrschaft des vollkommenen Fürsten Tifan. Indem der Roman die Tifanepisode

ausdrücklich als „Traum“, bzw. „schöne Phantasie“ des machtlosen, angesichts des allgemeinen Elends selbst von der Melancholie bedrohten Philosophen Danischmend darstellt, wirft er die Frage nach der Psychologie des politischen Imaginären auf. Der Roman mahnt auf diesem Wege die selbstkritische Reflexion der affektiven Dynamik der Kritik absolutistischer Machtausübung durch die Angehörigen der Gelehrtenrepublik an. Die rhetorische Analyse zeigt zudem, dass diese Kritik mit einem abstrakten Begriffssystem operiert, das eine abstrakte Analogiebildung zwischen ethischen und politischen Fragestellungen ermöglicht. Die Kritik arbeitet mit einem dichotomischen System, das Natur, Gesundheit, Harmonie, Ordnung und Glückseligkeit korreliert und im Gegenzug Unordnung, Krankheit und Melancholie perhorresziert. Was in diesem Begriffsfeld nicht aufgeht, ist die Sphäre zwischenmenschlicher Interaktion, die der Roman mit narrativen Mitteln *darstellt*. Erst die Analyse der symbolischen Konkretion des abstrakten begrifflichen Feldes zeigt, dass der Roman das Projekt der Realisierung der Glückseligkeit wesentlich an die Etablierung einer neuen Ordnung der Geschlechter bindet. In der Analyse und Kritik dieses symbolischen Feldes versteht sich meine Arbeit auch als Beitrag zur „Rekonstruktion der imaginären und phantasmatischen Qualität des anthropologischen Wissens selbst“, bzw. zur „Poetologie der Anthropologie.“⁴⁶

Das dritte Kapitel analysiert das anti-melancholische Imaginäre am Beispiel der Naturkinderutopie, einer Geschichte, die der Philosoph dem Herrscher als *eine* aus der Perspektive der Gegenwart denkbare Antwort auf die Frage präsentiert, wie dem drohenden Ordnungsverlust entgegenzuwirken sei. Gegenstand der Naturkinderutopie sind die Glückseligkeitsentwürfe von Dichtung, Ästhetik und Diätetik der Frühaufklärung und deren Verhältnis zu den melancholischen Pathologien der Gegenwart. Im

⁴⁶ Stöckmann, „Anthropologie und Zeichengemeinschaft“, 145.

Zusammenspiel von Erzählung und Rahmenhandlung wirft der Roman explizit die Frage nach dem politischen Gehalt dieser Glückseligkeitsentwürfe auf. Da die Naturkinderutopie explizit als Phantasie eines bestimmten Teils der scheschianischen Untertanen behandelt wird, gerät einmal mehr die Psychologie des politischen Imaginären in den Blick. Die Hoffnung auf Überwindung der melancholischen „Krise“ der Gegenwart verlegt sich in der poetischen Imagination auf die Figur eines pastoralen Gesetzgebers, der als metaphorischer Vater seiner Kinder, bzw. als Hirt seiner Schäfchen, Ordnung, Harmonie und Glückseligkeit herzustellen und durch die Unterbindung jeder Veränderung zu sichern bestrebt ist. Freiwillig und unfreiwillig legt der Roman dabei die hypertrophen Machtansprüche offen, die hinter der Rhetorik pastoraler Selbstlosigkeit zu verschwinden drohen. Das Projekt des Gesetzgebers, seine „Kinder“ glücklich zu machen, ist im Lichte der dem Roman zugrundeliegenden Anthropologie zum Scheitern verurteilt. Dasjenige Narrativ heroischer Maskulinität, an das die Hoffnung des Romans auf Überwindung der allgemeinen Melancholie gebunden ist, erscheint hier gleichermaßen als Symptom und Ursache von Melancholie. Bereits in diesem Kapitel wird auch ersichtlich, dass und inwiefern die Musik eine beständige Beunruhigung des pastoralen Ideals männlicher ‚Selbstregierung‘ im doppelten Sinne – als Regierung des Selbst und der Anderen – darstellt.

Das vierte Kapitel analysiert Wielands Libretto *Die Wahl des Herkules* (1773). Wielands Singspiel adaptiert die damals in politischen und moralischen Kontexten gleichermaßen prominente Erzählung vom Herkules am Scheidewege für die Weimarer Oper. Gegenstand seines lyrischen Dramas ist die Psychologie derjenigen Tugend, die im Rahmen des pastoralen Narrativs männliche Subjektformierung bestimmt. Musik wird

dabei als dasjenige inszeniert, was eine *bewusste* Entscheidung für oder gegen diese Tugend gleichermaßen erzwingt und zu annullieren droht. Symbolisierbar wird das neue Ideal der Selbstregierung wiederum innerhalb einer Ordnung der Geschlechter, die sich in der Oper selbst fragwürdig wird. Musik erscheint dabei als eine ambivalente Macht, die zur Überschreitung der Grenzen der herrschenden Form von Tugend verlockt, indem sie mit allem kommuniziert, was dieser Tugend widerstrebt. So erzwingt die musikalische Wollust, dass die Tugend ihre Forderungen argumentativ rechtfertigt. Sichtbar wird, dass die Tugend, die im Namen von Vernunft, Gesetz und Erfahrung spricht, tatsächlich durch Androhung der ‚Strafe‘ Melancholie für die Überschreitung ihrer Gesetze herrscht. Im Libretto siegt schließlich die Tugend, doch nur um den Preis, dass im Verschwinden sichtbar wird, was die Tugend zu negieren erzwingt.

Die abschließende Analyse von Wielands Essays zum Musiktheater führt die in den vorangegangenen Kapiteln dargelegten Problemstellungen zusammen. Wielands Auffassung von der Aufgabe der Oper im Projekt der Aufklärung unterliegt das pastorale Ideal musikalischer ‚Machtausübung‘ – privilegierte Metaphern der Musik sind ‚Gewalt‘ und ‚Zauberei.‘ Wieland bindet musikalische Machtausübung im Rahmen des „stillschweigenden Vertrags“ zwischen Künstler und Publikum an die Aufgabe der Vermehrung des „Vergnügens“ des Publikums, ein Begriff, der in Wielands Werken sowohl ästhetische als auch moralphilosophische Dimensionen besitzt. Den Künstlern wird die Aufgabe zugeschrieben, die „wahren Interessen“ des Publikums zu vertreten, und zwar auch *gegen* die Macht der Gewohnheit, die den Raum des Theaters sowohl mit Blick auf die musikalischen Formen, als auch mit Blick auf die Sitten des Publikums beherrscht. In den Mittelpunkt rückt dabei einmal mehr die Ordnung der Geschlechter,

die durch Musik und deren philosophische Reflexion gleichermaßen bestärkt und unterwandert wird. Im Nachdenken über die Musik gelangt Wieland schließlich zu einer neuen Auffassung dessen, was „Vervollkommnung der Menschheit“ jenseits ihrer Zurichtung nach Maßgabe eines abstrakten Tugendverständnisses bedeuten könnte, und welche Rolle die Musik bei der Ermöglichung neuer Erfahrungen zu spielen hat.

KAPITEL 1

MELANCHOLIE

Eines Abends erzählt der gutherzige Danischmend, Philosoph am Hofe des mächtigen Sultans von Indostan, seinem Herrscher „eine kleine Geschichte“.⁴⁷ Seine Erzählung – kein Märchen zwar, aber doch, wie Schach Gebal später nicht ohne Ironie anmerken wird, eine „Historie, die so gut als ein Märchen ist“ (GS 73) – handelt von einem reichen Emir, den es aufgrund abenteuerlicher Umstände in ein abgelegenes Bergtal verschlägt. Dort begegnet er den Kindern der Natur, die - durch die Weitsicht eines väterlichen Gesetzgebers weitgehend unberührt von den Problemen der modernen Zivilisation - eine glückselige Existenz in immer wähernder Freude, Liebe und Unschuld führen. Mit seiner Geschichte lässt Danischmend den Sultan am Wunschbild der Glückseligkeit im Zeichen der schönen Natur teilhaben, wie es sich in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nicht nur die Dichter ausmalen.⁴⁸

Allerdings ist das Erzählvorhaben des Philosophen nicht unproblematisch. Denn Schach Gebal ist der „nüchternste Sultan seines Jahrhunderts“ (GS 34) und den Vergnügungen der Einbildungskraft im Allgemeinen, den Feenmärchen aber im Besonderen (vgl. GS 23f) gänzlich abgeneigt. Die Natur, so konstatiert der Erzähler in der dem erzählenden Teil des Romans vorangestellten ‚Einleitung‘, habe dem Sultan eine ihrer besten „Gaben“ verwehrt: nämlich diejenige, Märchen „amüsant zu finden“ (GS

⁴⁷ Wieland, *Der Goldne Spiegel* (künftig zitiert als GS), 42.

⁴⁸ Zur Naturkinderutopie im Kontext der kulturkritischen Auseinandersetzungen der 1770er Jahre vgl. Erhart, *Entzweiung*, 189-206; Dedner, *Topos, Ideal und Realitätspostulat*, 109-137; Baudach, *Planeten der Unschuld*, 558-604; Gelzer, „*Nenne doch, o Muse*“; Jaumann, „Nachwort“, 866-874; Naumann, *Politik*, 162-189, sowie Kapitel 3 dieser Arbeit.

19). Im Gegenteil. Schach Gebal „hass(t)“ nicht nur alles, „was einem Märchen ähnlich sieht“ (GS 252); er wird auch sehr ungehalten, wenn man ihn in politischen Dingen mit utopischen Geschichten langweilt, die aufgrund ihres idealischen Charakters keine Anwendung finden können. Überhaupt sind „keine Erzählungen“ in seiner Gegenwart erlaubt, „wofern sie nicht, ohne darum weniger unterhaltend zu seyn, sittlich und anständig wären; auch verlangte er, daß sie wahr und aus beglaubten Urkunden gezogen seyn, und (was er für eine wesentliche Eigenschaft der Glaubwürdigkeit hielt) daß sie nichts Wunderbares enthalten sollten; denn davon war er jederzeit ein erklärter Feind gewesen“ (GS 20). Dass der Philosoph daher ausgerechnet auf eine ganz konkrete politische Frage – wie nämlich den negativen sozialen und moralischen Auswirkungen des Luxus’ mit politischen Mitteln entgegen gewirkt werden könne, ohne dessen positive Effekte zu beschränken – nur mit einem *Märchen* antworten kann, erzürnt den Herrscher so sehr, dass er seinem Philosophen sogar mit Prügelstrafe androht. Offenbar sieht der mächtige Herrscher von Indostan im ‚Wunderbaren‘, Domäne der Einbildungskraft, eine latente Bedrohung seiner Macht – und zwar, wie sich zeigen wird, nicht zu Unrecht.

Mit seiner Kriegserklärung an das Wunderbare, formuliert in der ‚Einleitung‘ des *Goldnen Spiegels* (1772), positioniert sich einer der beiden Protagonisten von Wielands großem politischen Roman in einer der wichtigsten dichtungstheoretischen Auseinandersetzungen des achtzehnten Jahrhunderts.⁴⁹ In der von Bodmer und Breitinger initiierten Debatte um das Wunderbare geht es im weitesten Sinne um die Bedeutung des Möglichen, des Unerwarteten und Neuen für die Dichtung. Die Poetik des Wunderbaren distanziert sich dabei von der herrschenden Kategorie der Nachahmung, indem sie, wie

⁴⁹ Zum ‚Wunderbaren‘ als Zentralbegriff des Leipzig-Züricher Literaturstreits vgl. den Forschungsüberblick bei Horch/ Schulz, *Wunderbare*; Vietta, *Phantasie*, bes. 110-146; Seidler, *Reiz*, 50-62.

Silvio Vietta es einmal formuliert hat, den „subjektphilosophischen Ansatz“ in die Poetik überträgt und damit den Begriff des Schönen grundsätzlich verändert. Als „schön“ gilt nun, „was von der literarischen Einbildungskraft auf die Einbildungskraft wirkt“. Schach Gebals Geschmacksdiktat entzieht dem mit dieser Umakzentuierung der poetischen Diskussion einsetzenden, „spezifisch modernen Prozeß der bewußten Selbstentfaltung und Emanzipation der künstlerischen Phantasie“⁵⁰ seinen Boden. Der Sultan widersetzt sich damit jener Prämisse, auf der das „Phänomen reflektierter Innerlichkeit“ wesentlich beruht.⁵¹ Immun gegen das von seinem Philosophen vertretene Programm der Affektmaximierung durch Selbst-Disziplinierung, bzw. Selbstregierung (wie es im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts heißt), will sich der zu vernünftigerem ‚politischen‘ Handeln unfähige Herrscher von den Vorzügen der mit den Mitteln der Dichtung propagierten Programms ethisch-ästhetischer Selbstformierung nicht überzeugen lassen.⁵²

⁵⁰ Vietta, *Literarische Phantasie*, 2.

⁵¹ Lütteken, *Das Monologische*, 124; vgl. dazu grundlegend Schulte-Sasse, „Einbildungskraft“.

⁵² Vgl. zur Bedeutung der poetologischen Diskussionen der Jahrhundertmitte für den Pathosdiskurs der Aufklärung Luserke, *Bändigung der wilden Seele*: „Der emanzipatorische Diskurs, der das Katharsistheorem . . . dem gesellschaftlichen Diskurs über die Leidenschaften zuführt, wirkt gleichzeitig repressiv innerhalb sozialer Strukturen. Die mentalitätsgeschichtlich wichtigsten diskursiven Grundlagen für diesen Prozeß werden in den poetologischen Debatten der 1750er Jahre gelegt“ (148). Die von Luserke herausgestellte Ambivalenz des Programms der poetischen Disziplinierung der Leidenschaften kommt auch in Wielands Auseinandersetzung mit der Musik in den 1770er Jahren zur Sprache (vgl. Kap. IV und V der vorliegenden Arbeit). Die kritische Reflexion dieser Ambivalenz vollzieht sich in einer Zeit, in welcher, wie Vollhardt mit Blick auf Wielands Roman *Sokrates Maimenos* schreibt, der „Gesamtkomplex der praktischen Philosophie (...) zum Objekt erneuter Aufklärung“ wird. Während die Literatur seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts dem „staatlichen Zwang . . . als eine Instanz der gesellschaftlichen Selbstverständigung (und Disziplinierung) gegenüber“ trete, lasse sich um 1770 „bei der literarischen Gestaltung des naturrechtlich-sozialethischen Wissens ein tiefgreifender Wandel beobachten“ (*Selbstliebe*, 327f). Das zeigt sich auch in der Diskursivierung musikalischer Erfahrung, die am Pathosdiskurs des Aufklärungszeitalters partizipiert.

Warum aber werden die ästhetischen Diskussionen⁵³ der Jahrhundertmitte, die in einem politischen Roman aufgerufen, noch dazu an so prominenter Stelle? Dass Wielands *Goldner Spiegel* als Dokument und Kommentar⁵⁴ der sich um 1770 bereits abzeichnenden Krise des Absolutismus gelten muss⁵⁵, haben literaturwissenschaftliche Studien zur Genüge herausgearbeitet.⁵⁶ In produktiver Auseinandersetzung mit diesen Studien hat Helge Jordheims Analyse der „Gattungsverhandlungen“ des *Goldnen Spiegels* unlängst gezeigt, wie der Text Fürstenspiegel, Staatsroman und Entwicklungsroman zusammendenkt, um eine neue, dem sich wandelnden Verständnis dessen, was als legitime politische Machtausübung zu verstehen wäre, *angemessene* Form des Erzählens vom Politischen zu finden.⁵⁷

Dass *Der Goldne Spiegel* auf Ebene der Narration geradezu obsessiv um die Frage nach dem politischen Stellenwert wunderbaren Erzählens kreist, wird in dieser wegweisenden Studie allerdings weitgehend vernachlässigt. Hingegen ist die vorliegende Arbeit dem Gedanken verpflichtet, dass die Frage nach dem politischen Gehalt des Romans gerade die dichtungstheoretischen Aspekte des Romans berücksichtigen muss. Wie im Zusammenhang der ersten drei Kapitel deutlich werden wird, stellt der Roman die dichtungstheoretische Frage nach der Bedeutung und Legitimität des Wunderbaren als politische Frage. Der Roman dokumentiert und kommentiert einen grundlegenden Funktionswandel der Dichtung. Dieser wird als Konsequenz einer historischen

⁵³ Dass die Diskussion um das ‚Wunderbare‘ sich nicht auf die Literatur beschränkt, zeigt Lüttekens Studie zum Monologischen als „Denkform“ des Musikalischen (Lütteken, *Das Monologische*).

⁵⁴ Die Unterscheidung folgt Riedel, *Literarische Anthropologie*, 351.

⁵⁵ Zum Begriff der Krise vgl. Koselleck, *Krise*; ders., *Kritik und Krise*, bes. 132-157.

⁵⁶ Vgl. Naumann, *Politik*; Jacobs, *Fürstenspiegel*; Disselkamp, *Ohnmacht*; Jordheim, *Staatsroman* (mit Zusammenschau der aktuellen Forschungsliteratur.)

⁵⁷ Vgl. Jordheim, *Staatsroman*, bes. 29-96, 147-198.

Entwicklung dargestellt, die eine theoretische Neubestimmung des politischen Ortes der Dichtung erforderlich macht. Dass und inwiefern dieser Funktionswandel der Literatur sich im Zeichen der Melancholie vollzieht, zeigt das erste Kapitel.

Die Melancholie des Herrschers

Wielands multiperspektivisches Erzählen ist bekanntlich um die „psychologische Plausibilität“ der „mitgeteilten Unterhaltung“⁵⁸ mindestens ebenso besorgt wie darum, das Zustandekommen philosophisch ergiebiger Gesprächskonstellationen überzeugend zu motivieren. Der selbst gesteckte Anspruch auf anthropologische Wahrscheinlichkeit⁵⁹ konfrontiert ihn mit der Schwierigkeit, die für das politische Denken der Aufklärung paradigmatische Gesprächskonstellation des Philosophen am Thron des Herrschers nicht einfach als gegeben vorauszusetzen. Es gilt, ‚realistische‘ Umstände zu imaginieren, die ein solches Gespräch narrativ überzeugend motivieren können. Dazu bedient sich der Roman des Jahrtausende alten Topos’ der Melancholie der Macht.

Denn die philosophischen Gespräche zwischen Schach Gebal und Danischmend kommen nur deswegen zustande, weil der Herrscher von Indostan zusehends Verhaltensweisen an den Tag legt, die von ‚schwarzgalliger‘ Verstimmung zeugen.⁶⁰ Zwar fällt das Schlagwort Melancholie in diesem Zusammenhang nicht. Doch die Symptome sind unverkennbar. „Verbitter(t)“ über die beständigen Händel der Priester und Streitigkeiten der Minister, über die Intrigen des Serails und die Eifersucht der

⁵⁸ Reemtsma, *Sokrates*, LVII.

⁵⁹ Zum anthropologischen ‚Realismus‘ bei Wieland vgl. Erhart, *Entzweiung*, 87-103.

⁶⁰ Der einzige mir bekannte Forschungsbeitrag, der auf die Melancholie des Herrschers wenigstens am Rande eingeht, ist Florian Gelzers Analyse der Naturkinderutopie (Gelzer, *Muse*, 9).

Sultaninnen, über die erschöpften Staatsfinanzen und fortwährenden militärischen Niederlagen, vor allem aber über eine Angelegenheit, die „noch schlimmer als dieß alles zu seyn pflegt“, nämlich „das Mißvergnügen seines Volkes, welches zuweilen in gefährliche Unruhen auszubrechen drohte“ (GS 24), versinkt Schach Gebal, geplagt von düsteren Zukunftsvisionen⁶¹ und unfähig, sich noch auf irgend eine Weise zerstreuen zu lassen, immer wieder in dumpfes Grübeln. Den zeitgenössischen Theoretikern der Melancholie gilt solch grämliche Nachdenklichkeit nicht nur als Symptom einer beginnenden melancholischen Erkrankung, sondern auch – vielleicht sogar in erster Linie – als Melancholie induzierende Verhaltensweise.

Fatalerweise ist es jedoch nicht die in der dem erzählenden Teil des *Goldnen Spiegels* vorangestellte ‚Einleitung‘ des Romans umrissene Krise des Staates Indostan, über die der Herrscher so ergebnislos nachdenkt. Ihn beschäftigt nur sein *eigenes* Leiden, d.h. die Tatsache, dass er „bey aller seiner Herrlichkeit nicht glücklicher war als der Unzufriedenste“ seiner Untertanen.⁶² „Diese Erfahrung war für ihn ein Problem, worüber er oft in tiefes Nachsinnen gerieth, ohne jemahls die Auflösung davon finden zu können“ (GS 18).

An äußeren Kriterien gemessen, erscheint seine nagende Unzufriedenheit in der Tat – auch dies ist ein Kennzeichen der melancholischen Gemütsverstimmung – „grundlos.“⁶³ Schließlich lebt der Sultan umgeben von größter Pracht, alle nur

⁶¹ Dass Schach Gebal seine Sorgen zu verdrängen sucht, wird vom Erzähler nicht beschreibend konstatiert sondern narrativ inszeniert. Vgl. dazu Kapitel II dieser Arbeit.

⁶² „Denn wie die Prinzen sind, so sind die gemeinen Leute; *qualis rex, talis grex*: und . . . wer den König von Mazedonien erzieht, erzieht alle seine Untertanen“, schreibt Robert Burton (vgl. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, 26).

⁶³ „Die Geschichte des Wortes „Melancholie“ weist eine Entwicklung auf, innerhalb deren es zum Synonym für anhaltende Traurigkeit ohne Ursache“ wurde“ (Klibansky et al., *Saturn*, 319). Vgl. auch

erdenkbaren Lustbarkeiten stehen ihm unbegrenzt zur Verfügung, in seinem Reich herrscht er mit unumschränkter Macht. Als mächtigster Mann am prächtigsten Hofe Asiens wäre die Figur des Herrschers prädestiniert, die „ideale Vorstellung eines vollkommenen und glücklichen Zustand[es], . . . gerade der Zustand, dessen Bild wir in all unseren wachen Träumen und eitlen Phantasien uns als den letzten Gegenstand unserer Wünsche entworfen hatten,“⁶⁴ zu verkörpern, wie Adam Smith in seiner *Theorie der ethischen Gefühle* (1759) schreibt. Doch Wielands Roman arbeitet an der radikalen Diskreditierung dieses Wunschbilds. Seine Herrscherfigur ist elend, und in ihrem Elend hat sie schließlich „mehr schlaflose Nächte als alle Tagelöhner seines Reichs zusammen“ (GS 19).

An der Heilung *dieses* Leidens versagen seine „schönsten Slavinnen . . . , seine wunderthätigsten Luftspringer, seine Witzlinge und seine Affen“ - und sogar seine „besten Sänger“ (GS 19). Hier wird ein Echo der Erzählung von Davids Harfenspiel vor Saul vernehmbar, die im 18. Jahrhundert von Literaten und Musiktheoretikern, Theologen und Medizinern gleichermaßen im Zusammenhang der Kur der Melancholie aufgerufen wird.⁶⁵ Doch eine bloß palliative Behandlung des Unglücks des Sultans

Goebl, „Schwermut/ Melancholie“, 448f; Lorry, *Von der Melancholie*, 1: 6, 9; Freud, *Trauer und Melancholie*, bes. 431.

⁶⁴ Zitiert nach Bachmann-Medick, *Ordnung*, 274. Vgl. auch Wielands 1770 veröffentlichte *Beyträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Herzens und Verstandes*: Der „Zustand der sogenannten Wilden“ und „der Zustand der großen asiatischen Despoten, (eines Caliphen im alten Bagdad, oder eines Sultan von Indien, zum Exempel) scheinen die beyden äußersten Linien zu beschreiben, innerhalb welchen das, worinn die Menschen ihre Glückseligkeit zu suchen pflegen, eingeschlossen ist“ (*Beyträge* 283). Bei allen Unterschieden in der „Form“ seien diese Phantasien „im Stoff“ identisch: „Ein ewiger Cirkel sinnlicher Ergötzungen, mit Unabhängigkeit und sorglosem Müßiggang vergesellschaftet, macht diesen beneideten Zustand aus, welcher seinem Besitzer in einer ununterbrochenen Trunkenheit, zwischen Betäubung und Entzücken, keine Fähigkeit läßt, einen andern Wunsch zu thun, oder etwas anders zu bedauern, als daß Erschöpfung und Unvermögen . . . endlich die wollüstige Scene schließen“ (ebd., 285); eine von diesem Phantasma dominierte Form politischer Machtausübung führt in die Tyrannei, vgl. GS 187.

gemäß den Prinzipien der „Ästhetik der Zerstreuung“⁶⁶ ist unmöglich geworden. Er lässt die Versuche seines Hofstaates, ihn zu unterhalten, zwar mehr oder weniger gleichgültig über sich ergehen. Dass eine „erklärte Verehrerin der großen Sheherezade“ ihm aber schließlich *Märchen* erzählen will (GS 19), sorgt für einen regelrechten Wutanfall – der sich übrigens genau in dem Moment wiederholt, in dem Danischmend sich anschickt, die Naturkinderutopie zu erzählen (vgl. GS 43). Dass Schach Gebal sich nicht länger, wie ein Kind, mit Märchen abspeisen lässt, führt endlich dazu, dass man ihn mit einer ganz anders gearteten Literatur konfrontiert, die sich in die zeitgenössische Theorie der antimelancholischen Wirkung zerstreuer Dichtung nicht länger fügen will: eine Dichtung, die sich – zumindest ihrem eigenen Anspruch nach - zugleich der ihr am Hofe zugeschriebenen Aufgabe entzieht, dem „Amüsierbedürfnis“⁶⁷ des Herrschers zu dienen.

Eigentlich bedürfte es in dieser Situation eines Arztes, und zwar eines philosophischen, der sich auf die komplexe Kunst der physischen und moralischen Kuren versteht.⁶⁸ Auch der hätte es jedoch noch schwer genug bei dem Versuch, den

⁶⁵ Vgl. Kümmel, *Melancholie*; Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 81-91; Bandmann, *Melancholie*; vgl. auch Lorry, *Von der Melancholie*, 2:167, sowie die Einleitung der vorliegenden Arbeit. Der Aspekt der musikalischen Kur wird in den Versuch einer *literarischen* Kur integriert. Nurmahal, die Favoritin des Sultans, welche aus dem „beginnenden Verfall ihrer Reizungen“ eine „sehr schöne Stimme“ (GS 33) davongetragen hat, wird dem Herrscher mit dem „melodiösesten Akzent der Welt“ (GS 88) vorlesen und ihn mit diesem „Opiat“ (GS 33) vorzüglich einzuschläfern wissen.

⁶⁶ Vgl. dazu Zelle, *Angenehmes Grauen*, 139-157, mit Blick auf Dubos Ästhetik aus dem Geiste des *ennui*. Zelle deutet die Langeweile an den Höfen (u.a. mit Bezug auf die Thesen Wolf Lepenies', 152f) soziologisch. Einen anderen Erklärungsansatz für die tödliche Langeweile bietet Walther Rehms Rückführung der Zerstreuungssucht des „grand seigneur“ (die er, wie Zelle, mit Blick Pascal und Dubos theoretisiert) auf das gestörte Gottverhältnis des modernen Menschen (*Gontscharow*, 8f). Dagegen arbeitet Hans-Jürgen Schings' Studie zum antimelancholischen Selbstverständnis der bürgerlichen Aufklärung eine Tradition des Denkens heraus, die sich weigert, den *horror vacui* als „Indiz der Säkularisation“ (*Melancholie*, 3) metaphysisch zu verabsolutieren, sondern an die Möglichkeit einer Bewältigung im gesellschaftlichen Handeln glaubt. Die „angewandte Melancholiedoktrin“ bestreitet allerdings ein weiteres Kapitel in der Dialektik der Aufklärung (ebd., 9).

⁶⁷ Jochen Schmidt, *Geschichte des Genie-Gedankens*, 1.

Melancholiker auf andere Gedanken zu bringen. Die beharrliche Verweigerung der Erkrankten, sich vom eigenen Gram ablenken zu lassen, gilt schon der Antike als eine Eigentümlichkeit melancholischer Erkrankungen. Auch die Ärzte des 18. Jahrhunderts machen immer wieder die Erfahrung, dass der Melancholiker, ist die Krankheit erst bis zu einem gewissen Maße fortgeschritten, gänzlich unzugänglich für jede Form der heiteren Ablenkung, für den Einspruch der Vernunft, den Rat seiner Ärzte und den Zuspruch seiner Freunde wird. Im fortgeschrittenen Zustand der ‚Milzsucht‘ ist der Kranke – gerade das macht ihn auch als Feindbild einer Aufklärung geeignet, die sich den Idealen Heiterkeit, Geselligkeit, Glückseligkeit verschrieben hat⁶⁹ – ein unversöhnlicher Misanthrop, überhaupt ein Gegner all dessen, was ihn von seinem dumpfen Brüten, seinen ängstlichen Vorstellungen und seinem grämlichen Missmut ablenken könnte. Hört er Musik, so ist es traurige, liest er Bücher, so sind es – das jedenfalls glaubt Lawätz, der seine 1777 erschienene Abhandlung zu den Temperamenten Wieland zueignet⁷⁰ – jedenfalls nicht die Werke Wielands, die sich eher in der Bibliothek der Sanguiniker finden.⁷¹ Im Extremfall zieht sich der Kranke schließlich ganz aus menschlicher Gesellschaft zurück und verfällt in finsternes Schweigen. In Hertels

⁶⁸ Zur Geschichte der psychisch-medizinischen (physisch-moralischen) Kuren der Melancholie im 18. Jahrhundert vgl. Zelle, „Sinnlichkeit und Therapie“, 16-23, ders., „Erfahrung, Ästhetik und mittleres Maß“, bes. 210-216; Mauser, „Johann Gottlob Krüger“, 51-57; Riedel, *Die Anthropologie des jungen Schiller*, 53-60, ergänzend Stöckmann, „Anthropologie und Zeichengemeinschaft“. Für Wielands Denken vielleicht einschlägiger wären die kurativen Ansätze der antiken Philosophie (dazu Starobinski, „Geschichte der Melancholiebehandlung“, 30-33, Zimmermann, „Philosophie als Psychotherapie“).

⁶⁹ Vgl. dazu die Überblicksdarstellung von Zwierlein, *Glück*.

⁷⁰ Vgl. die an Wieland gerichtete Vorrede (Lawätz, *Versuch über die Temperamente*, 2-6).

⁷¹ „Der Melancholicus entfliehet, wenn sich ihm die Schauspielkunst nahet, - sie mögte ihm denn ein rührendes Trauerspiel bieten, - entfliehet, . . . wenn das Concert ihn zu bezaubern versucht, dem er indessen, doch in dem einzigen Falle, sein Ohr leihet, wenn es ihm traurige Gesänge verspricht; wirft das muntere Buch, das tändelnde Lied erzürnet von sich weg, das ihn zu erheitern hingelegt war“ (Lawätz, *Versuch*, 69f). Wielands Werke seien eher in der Bibliothek der Sanguiniker zu finden (ebd., 40).

Neuaufgabe von Cesare Ripas für die Ikonographie der Melancholie einschlägigen *Iconologia* (1758-1760) wird die melancholische Schwermut daher mit einer Binde vor dem Mund dargestellt als Zeichen der Sprachlosigkeit.⁷² Gefoltert durch die Chimären seiner Einbildungskraft verliert der Erkrankte schließlich alle Hoffnung. Nichts und niemand kann ihn aus seinem Elend erlösen. Im Hintergrund der Figur der Melancholie ist in Hertels Ausgabe daher ein Suizid abgebildet.

Im Zusammenhang dieses Kapitels soll an Schach Gebals Resistenz gegen Palliative zunächst einmal nur interessieren, dass seine hartnäckige Verweigerung gegenüber dem Versuch, ihn mit bloßen Märchen abzuspeisen, die Ermöglichungsbedingung der literarisch-philosophischen Abendunterhaltungen ist. Erst jetzt sehen zwei um das Wohl des Staates besorgte Angehörige des scheschianischen Adels die Stunde gekommen, in der es vielleicht gelingen könnte, die Aufmerksamkeit des Herrschers auf dasjenige zu lenken, was sie für die eigentliche Ursache seiner beginnenden Melancholie halten. Zu diesem Zwecke geben sie die ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ beim „besten Kopf von ganz Indostan“ (GS 20) in Auftrag. Das Resultat ist die Chronik eines fiktiven morgenländischen Reiches, an dessen Geschichte bestimmte Grundsätze und Gesetze guter Regierungskunst modellhaft entwickelt werden – Grundsätze, derer Schach Gebal dringend bedürfte. Am Leitfaden dieses Buches wird sich die Rahmenhandlung des Romans entfalten, die im wesentlichen aus einer Reihe von Gesprächen und Diskussionen über das Gelesene besteht. Insofern die Schlaflosigkeit des Herrschers den Anlass zur Abfassung dieses Buches gibt, kommt dem Motiv schon in dieser Hinsicht eine narrative Schlüsselfunktion für das kritische Projekt des *Goldnen*

⁷² Ripa, *Imagery*, 109. Vgl. dazu den Vergleich der Figur der Melancholie in unterschiedlichen Ausgaben der *Iconologia* bei Watanabe-o’Kelly, *Melancholie*, 77f.

Spiegels zu. Gerade Schlaflosigkeit aber gilt bereits in der antiken Medizin, und so auch noch im 18. Jahrhundert als gängiges Symptom der melancholischen Schwermut.⁷³

Schlaflosigkeit, ständige Grübelei, Unfähigkeit zur Freude, Weigerung, sich von seinem Schmerz ablenken zu lassen: Für sich genommen, rechtfertigte vielleicht keines dieser Symptome die Diagnose ‚Melancholie‘, zumal der Begriff an keiner Stelle fällt. Doch Wielands Herrscherfigur ist darüber hinaus integraler Bestandteil einer kulturellen Imagination, der das Herrscheramt zum „Spektrum der melancholieverdächtigen Professionen“ zählt.⁷⁴ Schon bei Aristoteles ist die Figur des Herrschers Prototyp des Melancholikers, doch der Topos scheint im Laufe der Jahrhunderte nichts von seiner Attraktivität einzubüßen. Auf den Theater- und Opernbühnen beherrscht die Melancholie die Mächtigen von Shakespeares *Macbeth* über das barocke Trauerspiel bis hin zum Drama des Sturm und Drangs und später zu Schillers *Wallenstein*.⁷⁵ Der junge Goethe spricht zur Entstehungszeit des *Goldnen Spiegels* noch umstandslos von den vielen Königen, „die mitten im Glanz ihrer Herrlichkeit der *Ennui* zu Tode fraß.“⁷⁶ Dabei überlagert sich das Bild des melancholischen Herrschers sicherlich auch mit demjenigen des Melancholikers aus der im 18. Jahrhundert in weiten Kreisen der Bevölkerung immer noch populären Temperamentenlehre, in deren Zusammenhang häufig das Bild des schwermütigen reichen Mannes als melancholischem Saturnkind gezeichnet wird, das

⁷³ Zur Schlaflosigkeit vgl. Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 23, 41, 45; Klibansky et al., *Saturn*, 97, 100, 146, 188, 193 u.ö.; Zedler, „Schwermuth, Schwermüthigkeit, Melancholey“, 469f; Geyer-Kordesch, „Psychomedizin“, 41f; Schipperges, *Melancholia*, 53-55; Freud, *Trauer und Melancholie*, 431, 439.

⁷⁴ Zitiert nach Borchmeyer, *Macht*, 44; vgl. Schings, *Melancholie*, 56, 71, 243, u.ö.; Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, 46f; Mattenkloft, *Melancholie*, 117-119; Bandmann, *Melancholie*, bes. 11-21, bes. 18; Rehm, *Gontscharow*, 8f; Barner, *Lessing*, 208; Mauser, „Melancholieforschung“, 256f.

⁷⁵ Vgl. Borchmeyer, *Macht*; Frank et al., *Der fiktive Staat*, bes. 158f.

⁷⁶ Zitiert nach Rehm, *Gontscharow*, 8f., weitere Belege dort.

zwar zu Geld und Macht kommt, aber seines Reichtums nicht glücklich werden kann. Symbolisch wäre die Figur des Sultans auch aufgrund ihres sagenhaften Reichtums zur Melancholie prädestiniert.

Zumal es sich bei dem Topos der „unglückseligen Glückseligen“ mehr als um eine bloße Fiktion zu handeln scheint. Sozial- und ästhetikgeschichtliche Studien zum 18. Jahrhundert haben gezeigt, dass der melancholische *ennui*, die Erfahrung quälender Empfindungslosigkeit und innerer Leere⁷⁷, zur Entstehungszeit des Romans in den Palästen der Mächtigen ebenso sein Unwesen treibt, wie in den Stuben der Dichter- und Gelehrten. Fühllosigkeit und wahrgenommene Leere an Empfindungen sind ein oft und mit Schrecken besprochenes Phänomen im Schrifttum des 18. Jahrhunderts, und so hat die tödliche Langweile bekanntlich auch in den Schriften von Gellert, Kosegarten und Kleist, von Herder, Lenz, Sulzer bis hin zu Kant und Moritz ihre Spuren hinterlassen.⁷⁸ Die Motivation des Gesprächs zwischen Herrscher und Philosoph über das Motiv der Melancholie ist daher nicht bloß abstrakt psychologisch, sondern auch vor diesem historischen Hintergrund überzeugend motiviert. Die Ubiquität der Melancholie wird zum Ausgangspunkt eines politisch bedeutsamen Gesprächs, das sich anschickt, die „wahren Ursachen“ des Leidens zu ergründen.

⁷⁷ Vgl. Sauder, *Empfindsamkeit*, bes. 144-154; Zelle, *Grauen*, 117-157 zum daraus resultierenden „emotionalistischen Neuansatz“; Böhme/ Böhme, *Andere*, 119; Pikulik, „Zweierlei Krankheit zum Tode“; Mattenkloft, *Melancholie*, 52f.; Harald Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, 43; Petrowski, *Weltverschlinger*, 51f.

⁷⁸ Eine Übersicht über die einschlägige Literatur zur Melancholie- bzw. *ennui*-Problematik würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Zur Soziologie des *Ennui* vgl. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, bes. 43-76, vgl. auch 185-201. Einschlägig ist Rehms zu diesen Erklärungsansätzen gegenläufiger Versuch einer Genealogie der Langweile aus dem gestörten Gottverhältnis des modernen, „ästhetischen“ Menschen (Rehm, *Gontscharow*, v. a. 8f).

Anamnese

Wo also wären solche Ursachen zu verorten? Was das Leiden des Herrschers angeht, so mag einem zeitgenössischen Leser vielleicht als erstes ins Auge gefallen sein, dass Schach Gebal als ein Mann charakterisiert wird, der vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diätetik allein schon aufgrund seines maßlosen Lebenswandels zur schwarzgalligen Verstimmung prädestiniert wäre. Der Sultan verkörpert den bei Wieland sehr häufig geschilderten Typus des dem Luxus verfallenen Müßiggängers, der daran gewöhnt ist, jeder Leidenschaft nachzugeben, jedes Begehren, insbesondere jedes sexuelle, sofort erfüllt zu sehen, und der seine gesamte Zeit damit verbringt, auf immer neue Wollüste und deren Befriedigung zu sinnen. Dass der Palast des Sultans, wie so viele Paläste in Wielands literarischem Universum, als Ort erotischer Ausschweifungen inszeniert wird, ist auch mit Blick auf die Kulturgeschichte der Melancholie interessant. Die „zügellose . . . Geschlechtsgier“⁷⁹ gilt in der Antike ebenso wie im achtzehnten Jahrhundert als hervorstechender Charakterzug des Melancholikers und wird gleichermaßen als Symptom und Ursache seines Leidens dargestellt. So lehrt bereits die Antike, und mit ihr die neohippokratisch orientierte Medizin des 18. Jahrhunderts, dass sexuelle wie übrigens auch kulinarische Maßlosigkeit - letztere besonders, wenn sie nicht durch körperliche und geistige Tätigkeit kompensiert wird - zu einer pathogenen Zunahme an schwarzer Galle⁸⁰ (bzw. zu einer Korruption der Nerven) und damit zur Melancholie führt. Die Kritik der wollüstigen „Üppigkeit“, die vor kulinarischer,

⁷⁹ Klibansky et al., *Saturn*, 82, vgl. 100, 64 (zu diesem Topos im Problem 30,1) u.ö.; vgl. Bandmann, *Melancholie*, 79, Flashar, *Melancholie*, 65-68, Mattenkott, *Melancholie*, 35f.

⁸⁰ Zum Theorem der schwarzen Galle und ihrem „spekulativem Mehrwert“ (Goebel, „Schwermut/Melancholie“, 448), Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, Schings, *Melancholie*, 59-72.

sexueller und jeder anderen Art von Maßlosigkeit im Gebrauch der Lüste mit Blick auf die daraus resultierenden psychischen und körperlichen Verheerungen, aber auch im Bewusstsein der von solch luxurierendem Müßiggang ausgehenden Gefährdung der politischen Ordnung warnt, lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen.⁸¹ Auch die Ärzte des 18. Jahrhunderts kennen noch die Melancholie aus „Völlerey“ und „Begierde . . . zu huren und zu geilen“;⁸² überhaupt gilt zumindest der zeitgenössischen „Affektpathologie“⁸³ der Grundsatz, dass fast jede Leidenschaft im Exzess ihre spezifische Melancholie hervorzubringen vermag⁸⁴ – das gilt natürlich insbesondere für die unangenehmen Leidenschaften, zu denen die Traurigkeit zählt, sowie für intensive Liebe und sexuelles Begehren. Wer mit solchen Erzählungen vertraut ist, weiß (oder glaubt zu wissen), dass zur Vermeidung von Krankheit und Melancholie die Vermeidung jeder Form von Völlerei und eine strikte Disziplinierung sexueller Aktivität, bzw. des Genusses erotischer Stimulanzien - worunter insbesondere auch Bücher und Gespräche zählen, die die Einbildungskraft mit entsprechenden Vorstellungen beflügeln – unabdingbar ist.

⁸¹ Vgl. Sarasins Kritik des phantasmatischen Kerns dieser Tradition mit Blick auf Foucaults Konzept der Selbstsorge (*Reizbare Maschinen*, 452-465).

⁸² Lorry, *Melancholie*, 2: 144f. Vgl. traditionsbildend auch Platon: „Ein tyrannischer Mann . . . entsteht genaugenommen, wenn er vermöge seiner Natur oder durch seine Führung oder durch beides ein Trunkenbold geworden ist oder ein Wollüstling oder ein Schwarzgalliger“ (zitiert nach Klibansky et al., *Saturn*, 57).

⁸³ Vgl. dazu Riedel, *Anthropologie des jungen Schiller*, 33f, 49, 51; Schings, *Melancholie*, 66, mit Blick auf Lorry, Zimmermann, Zückert und Tissot. Dem korrespondiert aber stets die Warnung vor zu wenig Leidenschaften (vgl. van Hoorn, „Affektenlehre“, 86-93). Viele Ästhetiker und Mediziner stehen dem neostoizistisch-christlich getönten Programm der Affektverteilung kritisch gegenüber. Zur Zweideutigkeit des Begriffs ‚Pathologie‘, der sich von einem „neutralen philosophischen Begriff“ (in der Ethik als *praktische Pathologie* im Sinne der Affektenlehre, in der Ästhetik als *ästhetische Pathologie*, d.h. ‚Lehre von der Erzeugung und Bezeichnung der Affekte‘) zum heutigen Begriff von Pathologie als Krankheitslehre zu verschieben beginnt, vgl. Zelle, „Erfahrung, Ästhetik und mittleres Maß“, 214f.

⁸⁴ Schings, *Melancholie*, 66.

Diesen Zusammenhang verdeutlicht exemplarisch eine Passage aus der 1773 erschienenen zweiten Fassung von Wielands *Agathon*, in welcher der gefährliche „Überdruß“ aus Gewohnheit und Sättigung ausgerechnet mit Verweis auf die „morgenländischen Fürsten“ verhandelt wird. Die Passage interessiert in unserem Zusammenhang insbesondere deswegen, weil sie einen Einblick in medizinische und literarische Vorstellungswelten gewährt, die offenbar als bekannt vorausgesetzt werden konnten. Die legendäre Prachtentfaltung der asiatischen Herrscher, vor allem aber die Haremskultur, wie die populäre orientalisierende Literatur und eben auch der *Goldne Spiegel* sie lustvoll schildert, ist ein Faszinosum für das zeitgenössische Lesepublikum, dem nun mit anthropologischer Gründlichkeit zu Leibe gerückt wird.

Das Übermaß der sinnlichen Wollüste zerstöret die Werkzeuge der Empfindung; das Übermaß der Vergnügungen der Einbildungskraft, verderbt den Geschmack des echten Schönen, indem für unmäßige Begierden nichts reizend sein kann, was in die Verhältnisse und das Ebenmaß der Natur eingeschlossen ist. Daher ist das gewöhnliche Schicksal der morgenländischen Fürsten . . . in den Armen der Wollust vor Ersättigung und Überdruß umzukommen; indessen . . . daß tausend Schönheiten . . . alle ihre Reizungen . . . umsonst verschwenden, ihre schlaffen Sinnen zu erwecken, und zehen tausend Sklaven ihrer Üppigkeit in die Wette eifern, um unerhörte und ungeheure Wollüste zu erdenken, welche fähig sein möchten, wenigstens die glühende Phantasie dieser unglückseligen Glückseligen auf etliche Augenblicke zu betrügen.⁸⁵

Im Hintergrund dieser Passage steht eine psychophysiologische These, die auch im *Goldnen Spiegel* wieder und wieder beschworen wird. Ein luxuriöses Leben, wie Schach Gebal es womöglich führt, ein Leben in „immerwährenden Berausung der Seele“, voll maßlosen Schwelgens in den „ausgesuchtesten Wollüsten der Sinne, der Einbildung und des Herzens“ (GS 91) führe notwendig zu quälendem Überdruß, den die „unglückseligen

⁸⁵ Wieland, *Geschichte des Agathon*, 91. Vgl. dazu Frank et al., *Der fiktive Staat*, 158f, zur Darstellung der Tyrannen im barocken Trauerspiel: „Das Darstellungsinteresse besteht . . . überall darin, der souveränen Macht und dem souveränen Begehren . . . seine Grenzen anzuweisen: nicht in den Vorschriften von Religion, Gesetz oder Moral, sondern in den Paradoxien ihrer exzessiven Eigenlogik“. Die „epochenspezifische ‚Kippfigur‘, die Allmacht in Ohnmacht, Manie in Melancholie umschlagen lässt“, wird im *Goldnen Spiegel* anthropologisiert.

Glückseligen“ schließlich vergeblich durch immer unerhörtere Künste zu betäuben suchten. Wer sich „unter einer Art von Bezauberung und außerhalb dem angewiesenen Kreise der natürlichen Würksamkeit“ (GS 91) befindet, dem zieht sich aus rein somatischen Gründen schließlich eine „dicke Haut der Fühllosigkeit, . . . gleichsam um ihr Herz“ (GS 78). Umgeben von Künsten, allein ersonnen, einer „wollüstigen Einbildungskraft“ (GS 41) zu huldigen, „verzärteln“ sie ihr Gefühl „so lange . . . , bis sie nichts mehr fühlen“ (GS 65). Durch solche „Unmäßigkeit“ provozierte „Erschöpfung der Lebensgeister“ und „Erschlaffung der Sinne“ überliefert die Seele schließlich „dem Gefühl einer unerträglichen Leerheit“ (GS 91). Die These der Abnutzung der „Werkzeuge der Empfindung“ (GS 48) durch erschlaffende ‚Überspannung‘⁸⁶ verleiht der Warnung vor den Folgen solcher Ausschweifungen den Anschein medizinischer Wahrheit.

Dass aber die qualvolle Freud- und schließlich Empfindungslosigkeit, in welche die Verletzung des rechten Maßes mit der Notwendigkeit eines Naturgesetzes einmünden soll, auch im Kontext der Medizin 18. Jahrhunderts als *melancholische* Pathologie im

⁸⁶ So schreibt der seinerzeit berühmte Mediziner Zückert: „Eine Freude, die viele Stunden lang anhält, öffnet die Gefäße der Haut zu sehr und führet zu viel gute Säfte durch die unmerkliche Ausdünstung weg: Daher ziehet sie eine Schwäche und Mattigkeit des Körpers nach sich, um so mehr, da sie unsere Fasern endlich zu sehr erschlappt“ (zitiert nach Mauser, „Anakreon als Therapie“, 101); vgl. Anne-Charles Lorrys nerventheoretisches Ideal der „Homotonie“ (Starobinski, „Geschichte der Melancholiebehandlung“, 52) sowie die Saiten-Metaphorik in Krügers Naturlehre, der den menschlichem Leib einem musikalischen Instrument vergleicht – die Fasern der äußeren Nervenöhle seien elastisch gespannt wie eine Saite auf einem Instrument; die Unterschiede in der „Zärtlichkeit und Spannung der Nerven“ sind für die Verschiedenheit der Empfindungen verantwortlich. Damit führt Krüger die Nervenstimmung als Grundlage der Empfindungsfähigkeit in die Physiosologie ein, wie Caroline Welsh feststellt (*Nerven – Saiten – Stimmung*, 117). Vgl. dazu auch Dürbecks Erklärung: „Nach der Saitenmetapher der Empfindung werden bei einem Sinnesreiz die Nerven wie gespannte Saiten angeschlagen oder angestoßen. Vermittels der oszillierenden Bewegungen der Nerven wird dann der Reiz zum Gehirn geleitet. Intensität und Dauer der Empfindung hängen demnach vom Spannungszustand der Nerven ab“ (Dürbeck, „Reizende‘ und reizbare Einbildungskraft“, 229); mit Blick auf Johann Gottlob Krüger, sowie Newton, Hartley und Priestley; vgl. dazu dies., *Einbildungskraft und Aufklärung*, 123-128, 134-139. Dass Metaphern in der Anthropologie zum Teil erklärende Funktion übernehmen, zeigt Riedel (*Anthropologie des jungen Schiller*, bes. 63f).

engeren Sinne gilt, zeigt die Formulierung der „glühenden Phantasie“.⁸⁷ Das ist nichts anderes als die im humoralpathologisch, bzw. auch noch im nerventheoretisch⁸⁸ argumentierenden Melancholiediskurs der zweiten Jahrhunderthälfte ubiquitäre ‚erhitzte Einbildungskraft‘,⁸⁹ ein Theorem, mit dessen Hilfe sich ein ganzes Spektrum psychologisch-physiologischer Phänomene (Schwärmerei, Wollust, Hypochondrie) als pathologische Aberration verstehen und abwehren lässt.

Medizingeschichtlich lässt sich die Metapher der Erhitzung auf die Humoralpathologie zurückführen, sie fügt sich nahtlos aber auch in die zeitgenössische Rhetorik der Gefühle ein. Das gesamte Spektrum emotionalen Erlebens wird im 18. Jahrhundert über die Metaphorik der Wärme versprachlicht, sei es in der empfindsamen Kritik der Kältherzigkeit oder in Warnungen vor Handeln in der Hitze des Affekts. Das Wirken der Einbildungskraft und das affektive Erleben aber stehen, darin sind Medizin, Anthropologie und Ästhetik sich einig, in unmittelbarer Verbindung.⁹⁰ Bestimmte Vorstellungen rufen bestimmte Affekte hervor; umgekehrt können aber auch Affektzustände ihnen korrespondierende Vorstellungsinhalte hervorrufen. So geschieht es

⁸⁷ Vgl. zu Wielands Figur Schach Lolo: „Was hilft ihm Sang und Saitenspiel/ Und all der Kitzel stumpfer Sinnen, Und all sein Nymphenheer und seine Tänzerinnen? Umsonst ist seiner Ärzte Müh, / Sein schwarzes Blut durch Säuren zu verdünnen“ (Wieland, *Lolo*, 693). Schach Lolo wird zudem aussätzig wie Hiob, der alttestamentarische Melancholiker *par excellence*.

⁸⁸ Zur Konkurrenz dieser Erklärungsansätze vgl. Lorrays Integration humoralpathologischer und nerventheoretischer Ansätze in *Von der Melancholie*; dazu Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 51-54; Schings, *Melancholie*, 65 (mit dem Hinweis, Lorry nehme den Begriff der Einbildungskraft in die Definition der Melancholie auf), Borgards, „Blutkreislauf und Nervenbahnen“, 25-27.

⁸⁹ Zur paradigmatischen Bedeutung dieses Theorems vgl. Schings, *Melancholie*, 110-118 u.ö.; zum Begriff der Einbildungskraft in den Diskursen der Aufklärung vgl. grundlegend Dürbeck, *Einbildungskraft*.

⁹⁰ Vgl. grundlegend Riedel, *Anthropologie des jungen Schiller*; Dürbeck, *Einbildungskraft*, v.a. 76-85; dies., „Physiologischer Mechanismus und ästhetische Theorie“, 110, u.a. mit Blick auf Ernst Anton Nicolais Frühschrift *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit* (1745), sowie Georg Friedrich Meiers (für Wieland einschlägige) *Lehre von den Gemüthsbewegungen* (1744), die auch im Kreis der Halleschen Psychomediziner rezipiert wurde (vgl. Zelle, „Sinnlichkeit und Therapie“, 20); Stöckmann, *Ästhetik*.

auch beim Melancholiker, dessen Einbildungskraft sich habituell auf negative, Furcht und Trauer hervorrufende Vorstellungen fixiert hat.⁹¹ Die „kritische Analyse der Einbildungskraft“ mit Hilfe des Instrumentariums der anthropologischen Melancholietheorie⁹², die insbesondere auch nach dem Ursprung von Vorstellungsinhalten in Milieu und Erziehung stellt, beinhaltet daher auch die Möglichkeit, die Unmittelbarkeit emotionalen Erlebens als Widerstreit von Wunschdenken und Realitätsprinzip auf ihren *sozialen* Gehalt hin zu interpretieren und zu hinterfragen.

Das diagnostische Instrumentarium der Melancholietheorie ist also vorzüglich geeignet, die im achtzehnten Jahrhundert an den Schnittstellen von Anthropologie, Moralistik, Ökonomie und politischer Theorie geführten Diskussionen um den Luxus unter medizinisch-diätetischem Aspekt zu entfalten. Aus politischen, ökonomischen, und moralischen Gründen wird vielerorts die Mäßigung des luxurierenden Begehrens mit Blick auf seine gesellschaftlichen Auswirkungen gefordert. Das insbesondere im deutschsprachigen Raum privilegierte⁹³ medizinisch-diätetische Argument gegen den Luxus vermag hingegen Entsagung dadurch zu erzwingen, dass es mit der Autorität medizinischer Wahrheit behauptet, nur dadurch könnten Krankheit und Melancholie verhindert werden. Mit Blick auf die oben bereits erwähnte Problematik, dass der *ennui* eben nicht nur in den Palästen der Reichen sein Unwesen treibt, sondern auch in den

⁹¹ Vgl. dazu Dürbeck, *Einbildungskraft*, 50f; sowie ihre Überlegungen zum Theorem der „reizenden“ Einbildungskraft, die selbst Empfindungen zu erregen vermag (Dürbeck, „Reizende“ und reizbare Einbildungskraft“, bes. 244), zur *idée fixe* der Schwermüthigen ebd., 239f.; Stöckmann, „Anthropologie und Zeichengemeinschaft“, 140; zum Theorem des „somatischen Kreislaufs“ zusammenfassend auch Riedel, *Anthropologie des jungen Schiller*, 88f.

⁹² Schings, *Melancholie*, 69.

⁹³ So Vogl, *Luxus*, 704.

Stuben der politisch machtlosen und oft auch verarmten Mitglieder der Gelehrtenrepublik, lässt sich bereits hier notieren, dass das Theorem der Melancholie des Luxus das standesübergreifende Phänomen des *ennui* zwar nicht umfassend erklären kann. Doch vermag es eindrücklich das vielen Menschen zugeschriebene „Vorurteil der Einbildungskraft“ zu diskreditieren, welche geneigt ist, dem Zustand des Herrschers – unendlicher Reichtum, willkürliche Macht – „eine Glückseligkeit“ zuzuschreiben, „die über jede andere erhaben ist“. ⁹⁴ Das Ideal wird durch die literarische Darstellung als Trugbild ‚entlarvt‘; ein Zustand unbegrenzter Machtvollkommenheit und unbegrenzten Reichtums wird als Endzweck eines Handelns, das auf Glückseligkeit zielt, *ad absurdum* führt.

Dass die Disziplinierung einer nach Machtvollkommenheit und Reichtum strebenden Einbildungskraft ein ambivalentes Unterfangen ist, zeigt sich bereits hier. Zwar ließe sich eine *Literatur*, die mit diätetischer Rückenstärkung die desaströsen Folgen wollüstiger Exzesse schildert, vielleicht als Medium der Disziplinierung der ‚wollüstigen‘ Einbildungskraft gebrauchen. Allerdings ist diese Form der Disziplinierung darauf angewiesen, die verbotenen Freuden zunächst einmal lustvoll auszumalen. Dass literarische Schilderungen gewisser Gegenstände gerade das Begehren zu wecken vermögen, das diszipliniert werden soll, wird den Lesern des *Goldnen Spiegels* am Beispiel des Zuhörers Schach Gebal wiederholt vor Augen geführt. ⁹⁵ Dann jedoch greift die zeitgenössische medizinisch-diätetische Vernunft und ernüchtert den poetisch bezauberten Leser durch die Behauptung, dass diese Exzesse, so verführerisch sie immer

⁹⁴ Adam Smith, *Theorie der ethischen Gefühle*, zitiert nach Bachmann-Medick, *Ordnung*, 274.

⁹⁵ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 3 dieser Arbeit.

scheinen mögen, mit der Notwendigkeit eines Naturgesetzes in die quälende Affektverödung führen.

Das medizinische Narrativ, das die quälende Affektverödung auf Verletzung des rechten Maßes zurückführt, verlangt von denen, die seiner Suggestivkraft erliegen, die „unausstehliche Empfindungslosigkeit“ als „Strafe der Natur, die auf die Verachtung ihrer Gesetze notwendig folgt“ (GS 204) zu verstehen.⁹⁶ Die Kehrseite dieser Interpretation ist das melancholische Bewusstsein, *Schuld* am eigenen Leiden zu tragen.⁹⁷ Den endgültigen Absturz in die schwarze Melancholie beschließt ein psychologischer Prozess, dem weder der Tyrann Dionysius, noch die Figur Schach Gebal unterliegen, die immun gegen solches Schuldbewusstsein sind. Statt dessen wird er an der auf Ebene der erzählten Welt als fiktiv vorstellten Figur des milzsüchtigen Emirs aus Danischmends Erzählung von den Kindern der Natur durchdekliniert. Dessen tragisches Schicksal beweist ihm selbst und den Lesern, dass der „höchste Schmerz“ keinesfalls die unausstehliche Langeweile ist, sondern dessen Kulmination in dem fatalen Bewusstsein „sich selbst unglücklich gemacht zu haben“ (GS 58), und zwar – auch das impliziert die Rede von der Zerstörung der Empfindungswerkzeuge – *unwiderruflich*. Was sich psychologisierend als melancholischer Schuldwahn beschreiben ließe, erscheint hier als gerechte Strafe der Maßlosigkeit. Unübersehbar impliziert das Narrativ aber auch die

⁹⁶ Vgl. auch „Die Natur ermangelt nie, sich für die Beleidungen, die man ihr zufügt, zu rächen, und sie pflegt desto grausamer in ihrer Rache zu seyn, je weniger Vorwand ihre Wohlthätigkeit uns zur Rechtfertigung unsrer Ausschweifungen gelassen hat“ (GS 48).

⁹⁷ Vgl. zu dieser Dynamik Kapitel 3 und 4 meiner Arbeit.

Möglichkeit einer projektiven Schuldzuweisung an Andere, die Mächtigen, deren Leiden als ‚gerechte Strafe‘⁹⁸ für ihr unmäßiges Verhalten erscheint.

Das innerhalb dieses Narrativs sich vollziehende kurative Projekt des *Goldnen Spiegels* muss ansetzen, bevor der Erkrankte an solchem (durch dasselbe Narrativ forcierten) Schuldwahn vollends zugrunde geht, also in dem Moment, in dem „Erschöpfung der Lebensgeister“ und „Erschlaffung der Sinne“ andere, „noch empfindlichere Folgen“ zeitigt. Wenn so die „Seele“ durch ihre plötzliche Unfähigkeit zur lustvollen Empfindung aus der „Bezauberung“ und dem „süßen Taumel“ geweckt wird, wird sie zugleich mit „dem Gefühl einer unerträglichen Leerheit“ auch „einer Reihe unangenehmer Betrachtungen . . . überliefer(t)“ (GS 91). Dann gilt es, dem Erkrankten Handlungsoptionen und damit aktive Wege aus dem eigenen Elend aufzuzeigen. Eben diesen Moment des erzwungenen Innehaltens versucht das kritische Erzählprojekt theoretisch produktiv zu machen. Die plötzliche Erfahrung der „inneren Glücksunfähigkeit“⁹⁹ initiiert einen Prozess des Nachdenkens *mit anderen*, der, wenn er gelingt, dem Erkrankten einen aktiven Ausweg aus der melancholischen Paralyse eröffnet. Mit Hilfe solcher Gespräche vermögen die desillusionierten Protagonisten

⁹⁸ Jean Starobinskis Beobachtungen zur Arbeit als „Therapie“ mit Blick auf die Therapie eines reichen Müßiggängers in Swifts *Gullivers Reisen* trifft auch auf den *Goldnen Spiegel* zu. Die Melancholie Schach Gebals erscheint mittelbar als eine weitere Variante desjenigen „Spleens“, „der einzig die Unbeschäftigten, im Luxus Lebenden befällt“, und so als „Folgeerscheinung und beinahe als Strafe für eine schuldhaftige Existenz“ verstanden werden muss. „Der Zorn und die Ironie Swifts enthüllen den Spleen als groteske Folge müßiggängerischer Unmoral. Das Heilmittel ist eine Strafe, welche die als Strafe gedachte Krankheit aufhebt“ (*Geschichte der Melancholiebehandlung*, 38). Vgl. auch die Überlegungen von Böhme/Böhme zum Zusammenhang von Luxus und Hypochondrie, die im 18. Jahrhundert als melancholisches Krankheitsbild gilt. Das luxuriöse Leben ohne Arbeit gilt Autoren wie Burton oder Mandeville als Ursache hypochondrischen Leidens (*Andere der Vernunft*, 415).

⁹⁹ Mauser, „Glückseligkeit“, 80.

insbesondere von Wielands späten Romanen sich zuweilen aus ihrer Melancholie zu befreien.¹⁰⁰

Was aber die Gespräche in den Vorzimmern der Macht angeht, so verhält sich die Sache dort notwendig anders als zum Beispiel auf Schnabels *Insel Felsenburg*, wo die traurigen Protagonisten ebenfalls im gemeinsamen Gespräch den Ursachen ihres an sich unverständlichen Leidens nachzuforschen beginnen.¹⁰¹ Zwar suchen auch Schach Gebal, ebenso wie dessen Ahnherr Schach Lolo, dem Wieland ein eigenes Versepos gewidmet hat, oder der Tyrann Dionysius, auf den die oben zitierte Passage aus dem *Agathon* zu beziehen wäre, das Gespräch mit einem Philosophen, als sie ihrer inneren Leere nicht länger Herr zu werden vermögen. Doch auch im Schlafgemach bleibt der Herrscher noch Herrscher. Seine gesellschaftliche Machtposition bringt es mit sich, dass niemand sich mit ihm um seiner selbst Willen unterhält.¹⁰² Das Kollektiv seiner Kritiker – die beiden um das Wohl des Staates besorgten Auftraggeber, der „beste Kopf von Indostan“ und besonders der Philosoph Danischmend – hat vielmehr ein spezifisches Interesse an seinem Leiden. Dieses Interesse am Leiden des Herrschers ist nicht, oder doch nicht in erster Linie, das Interesse des Ressentiments. Zwar zeigen sich dessen Spuren allerorten.¹⁰³ Der Roman bindet das Leiden des Herrschers jedoch aus anderen Gründen

¹⁰⁰ Vgl. dazu besonders Erhart, *Entzweiung*, 333-350.

¹⁰¹ Vgl. dazu Mauser, „Glückseligkeit“.

¹⁰² Das Modell der „therapeutischen Kritik“, das Walter Erhart mit Bezug auf Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns* für die Interpretation der letzten Version des *Agathon* fruchtbar gemacht hat (*Entzweiung*, 340), lässt sich hier deshalb nicht anwenden. Die Gesprächskonstellation Danischmend - Schach Gebal ähnelt zwar der Gesprächskonstellation Hippias – Agathon. Der politische Kontext der Gespräche basiert jedoch auf einer ganz anderen kommunikativen Dynamik, die durch ein im Bewusstsein der Gesprächsteilnehmer unhintergebares Machtgefälle bestimmt ist, das – anders als der Sultan glaubt – auch im semiprivaten Raum des Schlafzimmers nicht außer Kraft gesetzt wird.

¹⁰³ So heißt es in Einleitung, das Unglück des Herrschers sei der einzige, wenn auch schwache, „Trost“ (GS 14) der Bevölkerung, die unter seiner Herrschaft zu leiden hat. Auch der Philosoph Danischmend ist vom

konsequent an das Motiv des Leidens der Beherrschten: Er will verdeutlichen, dass, wo das Volk unglücklich ist, auch der Herrscher sein Glück nicht finden kann. Dieser Gedanke, den Rahmenhandlung und ‚Einleitung‘ *narrativ* veranschaulichen, wird in den Gesprächen zwischen Herrscher und Philosoph immer wieder formuliert. Das Unglück der Fürsten wird als die *notwendige* Folge ihres politischen Versagens inszeniert, ein Versagen, dessen Maßstab das Glück oder Unglück der Beherrschten ist. Die These des Romans lautet, dass „überall, wo das Volk unterdrückt, und der Staat übel verwaltet wurde, der Fürst selbst, von rastloser Gemütsunruhe herum getrieben, von tausend Besorgnissen geängstigt, von allen Seiten mit Schwierigkeiten umringt, zu einer schimpflichen Abhängigkeit von der eigennützigsten Treue und den schelmischen Ränken der nichtswürdigsten seiner Sklaven verurtheilt, belastet mit dem Hasse seiner Untertanen und mit der Verachtung der Welt, - unter allen Unglücklichen, die er machte, selbst der Unglücklichste war“ (GS 219).

Die Struktur und Materialität dieses Zusammenhangs zu erkunden, ist eines der wichtigsten theoretischen Anliegen des gesamten Romans. Wenn sich, wie Jochen Vogl vorgeschlagen hat, am Leitfaden des für den *Goldnen Spiegel* so entscheidenden Begriffs des Luxus‘ eine Geschichte des „begehrenden Subjekts“ schreiben ließe,¹⁰⁴ macht Wielands Roman den Moment des *Erlöschens* solchen Begehrens zum Ausgangspunkt eines philosophisch-literarischen Reflexionsprozesses, der fragt, ob und inwiefern den

Verdacht des Ressentiments nicht befreit. „Welch Wonne!“; entfährt es ihm einmal, „in kurzem soll der Mann, der im ganzen Indostan am wenigsten glücklich ist, der Sultan selber seyn!“ (GS 194). Vgl. hingegen seine Argumentation gegen die Philosophie des Eblis, der auch Schach Gebal zuneigt. Eblis behauptet, „das Volk . . . ist neidisch über die Vorzüge seiner Obern, . . . es sieht sie als seine ärgsten Feinde an, und ergötzt sich an allem, was sie kränken und demüthigen kann, als an dem angenehmsten Schauspiele“ (GS 179).

¹⁰⁴ Vgl. Vogl, *Luxus*, 694f., sowie ausführlich Kapitel 2.

Ursachen der damit verbundenen ‚inneren Glücksunfähigkeit‘ auf politischem Wege Abhilfe zu verschaffen wäre.

Der melancholische Staat

Dazu können die gängigen *medizinischen* Narrative aber nur bedingt Hilfestellung leisten. Das Bemühen, neue Narrative für die Ursachen des Leidens zu finden, zeichnet sich bereits in der Einleitung ab. Gerade *weil*, wie ich gezeigt habe, die Erklärung für die Melancholie Schach Gebals gewissermaßen auf der Hand läge, muss nämlich auffallen, wie konsequent sich bereits die Einleitung des *Goldnen Spiegels* den medizinischen Narrativen widersetzt, obgleich er sie ununterbrochen aufruft. Zugleich distanziert sich der Roman damit schon auf den ersten Seiten von jenem *moralischen* Ressentiment, das sich allerorten in die durchaus auch lustvolle Schilderung des Leidens der Mächtigen mischt. Diesem Ressentiment entzieht der Roman teils mit literarischen Mitteln den Boden, teils aber auch dadurch, dass er nach der sozialen Natur sowohl der Melancholie, als auch der Dynamik des Ressentiments fragt. Ein wesentlicher Bestandteil dieser Erkundung ist es, die Melancholie des Herrschers nicht auf den Luxus zurückzuführen, sondern sie als Symptom einer mehr erahnten, als begriffenen Krise des Staates zu verstehen. Damit wendet der Roman den diagnostischen Blick von den unter seinen Lesern verbreiteten Fixierung auf die diätetischen Ursachen der Melancholie ab und richtet ihn auf den gesellschaftlichen Zusammenhang.

Im Zusammenhang dieses Kapitels interessiert diese Blickwendung, insofern sie das Leiden der Figur des Herrschers betrifft. Nicht weniger wichtig ist sie aber für die

Beherrschten. Während die Frage nach den politischen Ursachen der Melancholie die Machtlosen auf gewisse Weise von der Schuld für ihr Leiden entlastet – wie genau das geschieht, wird die Analyse der Dynamik der „Unterdrückung“ im zweiten Kapitel dieser Arbeit zeigen – belastet sie den Herrscher mit der Aufgabe, den Ursachen solchen Unglücks, soweit möglich, mit politischen Mitteln Abhilfe zu verschaffen.

Dabei werden auch die Grenzen medizinischer, am Individuum ansetzender Heilungsversuche gewisser Spielarten des Melancholischen sichtbar. Medizinisch lässt sich die Melancholie des Herrschers ohne weiteres *erklären*. Er lebt in ständiger Angst vor den Unzufriedenheit der Angehörigen aller Stände, die allerorten in Unruhen auszubrechen drohen, die seiner inneren Unruhe korrespondieren. Die Angst des Herrschers bezeugt ein latentes Bewusstsein seines Versagens vor der politischen Aufgabe. Wie oben dargestellt, weiß die zeitgenössische Melancholietheorie, dass ein negativer Affekt wie Angst, wenn er durch die Lebensumstände auf Dauer gestellt wird, eine gewisse Eigendynamik entfaltet. Kommt es dann zu einer pathologischen Fixierung der Einbildungskraft auf die angsterregende Vorstellung des Ordnungsverlusts, ist der melancholische Kreislauf initiiert. Ohne ursächliche oder zumindest palliative Behandlung wird der Erkrankte unaufhaltsam von der Abwärtsspirale der progredierenden Melancholie hinabgerissen. Das begriffliche Instrumentarium der Melancholietheorie ermöglicht es dem *Goldnen Spiegel*, das Leiden *des Menschen* Schach Gebal aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang, genauer gesagt: aus dem Versagen des *Herrschers* Schach Gebal vor der politischen Aufgabe abzuleiten. So kann das Leiden *des Menschen* im Herrscher psychologisch überzeugend als Symptom der Krise des Staates dargestellt werden, für die er letztlich verantwortlich gemacht wird.

Nun kann das anthropologisch-medizinische Begriffsinstrumentarium zwar die *Ursachen* des Leidens sichtbar machen, bietet allerdings keinen Ansatz zu dessen Heilung. Die Heilung der Melancholie des Herrschers setzte voraus, dass er politisch tätig wird und die Ursachen der allgemeinen Unzufriedenheit bekämpft. Dafür aber wären andere als *medizinische* Formen des Wissens notwendig.

Da das Leiden des *Menschen* im Herrscher aus dem latenten Bewusstsein des drohenden politischen Ordnungsverlustes entspringt, ist es zugleich das kostbare Ferment einer dringend erforderlichen politischen Anstrengung, deren Notwendigkeit Schach Gebal ohne diese nagende Unzufriedenheit aber – so zumindest will es der Erzähler des *Goldnen Spiegels* – gar nicht erkennen würde. „Zum Glück“, schreibt Adam Weishaupt im Jahre 1788, foltere die Mächtigen die „Langeweile, diese treue Gefährtin, dieses Gegengewicht aller Hoheit und Größe. Der gütige Himmel hat dieses sehr dringende Bedürfnis mit großer Weisheit in die Seelen der Mächtigen gelegt, um sie in der übrigen Welt nicht zur Insel zu machen, . . . um dadurch manche gefährliche Ausbrüche der Eigenmächtigkeit zu vermindern.“¹⁰⁵ So bekommen die Kritiker die Gelegenheit, „dem Sultan“ auf dem Wege von Gespräch und Lektüre – andere, unmittelbarere Wege stehen ihnen aufgrund des Verbots jeder Kritik am Herrscher nicht zu Gebote¹⁰⁶ – „dem Sultan mit guter Art Wahrheiten beyzubringen, die man, auch ohne Sultan zu seyn, sich nicht geradezu sagen lässt“ (GS 23). Denn die *allgemeine* Unzufriedenheit (vgl. GS 13f) mit Schach Gebals Regierung, die in „gefährliche Unruhen“ (GS 18) auszubrechen droht, ist nicht unbegründet.

¹⁰⁵ Zitiert nach Sauder, *Empfindsamkeit*, 279f.

¹⁰⁶ Vgl. zur Hypokrisie der Kritik Koselleck, *Kritik und Krise*, bes. 102f.

Die ‚Einleitung‘ zeichnet ein Bild der gesellschaftlichen Verhältnisse in Indostan, wie es dem Herrscher Schach Gebal in seinen prächtigen Palästen inmitten „bezauberte(r) Gegend(en)“ (GS 17) nie vor Augen steht. Der Schilderung der latenten Krise des indostanischen Staates lässt sich ein alter Topos der politischen Theorie unterlegen: der des melancholischen Staatskörpers. Der Roman reiht sich in eine Tradition politischen Denkens ein, die in Robert Burtons (für die Kulturgeschichte der Melancholie einschlägigen) *Anatomy of Melancholy* in ihren wichtigsten Topoi versammelt wird. *Der Goldne Spiegel* greift auf diese Tradition zurück, um die Krise der politischen Ordnung überhaupt theoretisierbar zu machen, erweist dabei jedoch deren theoretische Unzulänglichkeit. Um diese Distanzierung deutlich zu machen, erläutere ich die „melancholische Metapher“¹⁰⁷, also die Übertragung der Melancholie vom Individuum auf den Staat, zunächst am Beispiel von Robert Burton, der die Tradition mit der gewohnten enzyklopädischen Breite aufbereitet. Burtons Ausführungen zum melancholischen Staatskörper lassen sich in drei Aspekte aufteilen. Er schildert die Sympome eines melancholischen Staatskörpers, er führt sie auf das Versagen der Herrschenden zurück und zitiert schließlich die machtlose Klage derer, die den Zusammenhang erkennen, doch nicht über die Macht verfügen, dem Leiden Abhilfe zu verschaffen.

Augenfälligstes Symptom eines melancholischen Staatskörpers ist das Elend der Bevölkerung:

Kingdoms, provinces and politic bodies are likewise sensible and subject to this disease [melancholy, GF] . . . where . . . you shall see many discontents, common grievances, complaints, poverty, barbarism, beggary, plagues, wars, rebellions, seditions, mutinies,

¹⁰⁷ Vgl. zur „melancholischen Metapher“ Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, 23f; Klibansky et al., *Saturn*, zum Bild des melancholischen Staatskörpers bei Nikolaus von Kues, 194f; Watanabe-O’Kelly, *Melancholie*, 19; sowie zur Denktradition der „politischen Pathologie“ und „Therapeutik“ grundlegend Peil, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik*, 413-480.

contentions, idleness, riots, epicurism, the land lie untilled, waste, full of bogs, fens, deserts &c., cities decayed, base and poor towns, villages depopulated, the people squalid, ugly, uncivil; that kingdom, that country must needs be discontent, melancholy, hath a sick body, and had need to be reformed.¹⁰⁸

Es gehört zur Denktradition der politischen Pathologie, dass die Missstände auf das Versagen des Herrschers, bzw. seiner ‚Werkzeuge‘, d.h. derer, die kraft seiner Autorität mit Macht betraut sind, nicht aber auf das Versagen der politischen Ordnung, zurückgeführt wird.

Impotentia gubernandi, ataxia, confusion, ill government, which proceeds from unskilful, slothful, griping, covetous, unjust, rash, or tyrannizing magistrates, when they are fools, idiots, children, proud, wilful, partial indiscreet, oppressors, giddy heads, tyrants, not able or unfit to manage such offices: many noble cities and flourishing kingdams by that means are desolate, the whole body groans under such heads, and all the members must needs be disaffected.¹⁰⁹

Wo immer aber in Folge schlechter Regierung ein politisches Gebilde voller ‚poor, miserable, rebellious, and desparate subjects‘ entsteht, geht schließlich die Klage der Machtlosen, die sich, wie im *Goldnen Spiegel*, am ‚Contrast zwischen dem Wohlstande des Einen und dem Elenden des Andern‘ (GS 191) entzündet:

‚That the state was like a sick body which had lately taken physic, whose humours are not yet well settled, and weakened so much by purging, that nothing was left but melancholy.‘ Whereas the princes and potentates are immoderate in lust, hypocrites, epicures, of no religion, but in show . . . our histories are too full of such barbarous inhumanities, and the miseries that issue from them.¹¹⁰

Der Klage über das Elend des ‚melancholischen‘ Staates korrespondiert also die Melancholie derer, die das ganze Ausmaß solchen Elends übersehen. Alain Chartiers

¹⁰⁸ Burton, *Anatomy of Melancholy*, 79.

¹⁰⁹ Ebd., 80f.

¹¹⁰ Ebd., 82f.

„Melancholieerlebnis“¹¹¹ ließe sich in dieser Tradition ebenso verorten wie etwa Möser
„Betäubtes Deutschland, seufze nur“ von 1742.¹¹²

Burtons Beschreibung eines melancholischen Staatskörpers trifft die Schilderung der gesellschaftlichen Zustände in Indostan auf den Punkt. Die ‚Einleitung‘ des *Goldnen Spiegels* zeigt, dass auch der indostanische ‚Staatskörper‘ sämtliche Symptome der Melancholie aufweist: Elend und Verarmung, drohende Unruhen, beständige Konflikte unter allen Angehörigen des Hofstaats, rücksichtslose Beamte, wollüstiges ‚Epikuräertum‘ am Hofe, ständige Kriege, vor allem aber allgemeine ‚discontent‘, „Unzufriedenheit“ (denn „weder der Adel, noch die Priester, noch die Gelehrten, noch das Volk“ sind mit Schach Gebals Herrschaft „zufrieden“, GS 14). In erster Linie endzündet sich die Kritik wiederum am „empörenden Contrast“ (GS 202) von Reichtum und Elend, der – wie Burton, so betont es auch *Der Goldne Spiegel* – sich wie ein roter Faden durch die Geschichtsbücher der Menschheit zieht. So heißt es bereits in der Einleitung, dass die Besucher Indostans auf dem Weg zu Schach Gebals Lustschlössern und „Zaubergärten der Peris“ durch „übel angebaute und entvölkerte Provinzen (reisen), durch Städte, deren Mauren einzufallen drohten, auf deren Gassen Gerippe von Pferden graseten, und worinn die Wohnungen den Ruinen einer ehemaligen Stadt, und die Einwohner Gespenstern glichen, die in diesen verödeten Gemäuren spükten“ (GS 17).

Die *Erklärung*, die der Erzähler der Einleitung für dieses Übel hat, ist einfach genug. Die einen leiden, nicht während, sondern *weil* die anderen im Überfluss leben. Das himmelschreiende Elend der Bevölkerung wird als unmittelbarer Effekt der gedankenlosen und widernatürlichen Prachtentfaltung Schach Gebals beschrieben: „Man

¹¹¹ Klibansky et al., *Saturn*, 327, vgl. ebd. 328-330.

¹¹² Vgl. dazu Sahmland, *Wieland*, 132.

will ausgerechnet haben, daß er eine von seinen schönsten Provinzen zur Einöde gemacht, um eine gewisse Wildnis, welche allen Anstrengungen der Kunst Trotz zu bieten schien, in eine bezauberte Gegend zu verwandeln, und dass es ihn wenigstens hundert tausend Menschen gekostet habe, um seine Gärten mit Statuen zu bevölkern. Berge wurden versetzt, Flüsse abgeleitet, und unzähliger Menschen Hände von nützlichern Arbeiten weggenommen, um einen Plan auszuführen, wobey die Natur nicht zur Rate gezogen worden war“ (GS 20f).

Die theoretische Schwierigkeit des kritischen Projekts besteht also nicht in der Erklärung des Kontrasts zwischen den „künstlichen Schöpfungen“ (GS 17) der Herrschenden und dem äußersten Elend der Bevölkerung. Eine solche Erklärung wird gleich auf den ersten Seiten des Romans präsentiert: Das Volk verelendet, *weil* die in ihrer gedankenlosen Gier unersättlichen Seele und Glieder des Staatskörpers – der Herrscher und die Höflinge – den Untertanen beständig neue Abgaben, Steuern etc. auferlegen, um jene prachtvollen Exzesse zu finanzieren, die notwendig sind, um den Herrschenden überhaupt noch irgend eine Form von Lust zu verschaffen. Dadurch, dass die „unseligen Folgen dieses Übels“ nicht nur hier, sondern insbesondere auch in der ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ „sehr meisterhaft abgemalt“ werden, wird, wie ein zeitgenössischer Rezensent anmerkt, die Notwendigkeit, „diesem Übel zu steuern“¹¹³, der Leserschaft überdeutlich vor Augen geführt. Auch wenn nicht klar ist, auf welche Weise man unter den gegebenen politischen Verhältnissen dem Elend Abhilfe verschaffen könnte, beweist dessen Allgegenwart in jedem Falle das politische Versagen des Herrschers. Die empörende Darstellung des empörenden Kontrastes suggeriert, wo die Schuldigen sitzen. Sie impliziert eine Infragestellung der Person des Herrschers,

¹¹³ Iselin, „Rezension“, 752.

letztendlich aber der politischen Ordnung selbst, da Schah Gebals Defizite als Herrscher psychologisiert und auf seine gesellschaftliche Stellung im Machtgefüge zurückgeführt werden.

Als politische Frage muss die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Melancholie des Herrschers und der Melancholie der Beherrschten mit Bezug auf jene „innere Korrelation“ verstanden werden, in der die Problematik der Melancholie zur „Glückseligkeitsforderung“ steht, der sich das politische Denken der Spätaufklärung verpflichtet.¹¹⁴ Wie Sandra Pott es unter anderem auch mit Blick auf den *Goldnen Spiegel* konstatiert hat, beginnt der auch für Moralphilosophie und Dichtungstheorie der Jahrhundertmitte so entscheidende Begriff der „Glückseligkeit“ im politischen Denken der 1770er Jahre zunehmend Begriffe wie „Allgemeinwohl“ oder „allgemeines Beste“ abzulösen, mit denen der exogene Endzweck des Staates – im Gegensatz zu seinem endogenen Endzweck, der Aufrechterhaltung von Ordnung überhaupt – bestimmt wird.¹¹⁵ Die beginnende Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen (sozialen und politischen) Ursachen der Melancholie steht im Zeichen der Idee, dass die private, ebenso wie die „Nationalglückseligkeit“ (GS 269) durch vernünftiges, von moralischen Grundbegriffen geleitetes politisches Handeln ins Werk zu setzen sei. Die politische Frage, die *Der Goldne Spiegel* zu stellen versucht, lautet, ob und inwiefern es Aufgabe des Gesetzgebers sein kann, sollte, bzw. sogar müsste, die Glückseligkeit der Untertanen zu gewährleisten, und - falls es dessen Aufgabe sei - wie weit diese Verantwortung geht bzw. zumindest

¹¹⁴ Vgl. „Die symptomatische Krankheit des 18. Jahrhunderts war die Melancholie. Nicht deshalb, weil man so häufig von ihr (auch als Schwermut oder Hypochondrie) sprach, sondern weil sie in innerer Korrelation zur Glückseligkeitsforderung stand“ (Mauser, „Glückseligkeit“, 48)

¹¹⁵ Vgl. dazu Pott, „Staatszwecke“, dies., *Reformierte Morallehren*, 9-13 (zur Glückseligkeit als „Ziel“).

gehen sollte und auf welche Lebensbereiche sich solche Verantwortung erstreckt oder zumindest erstrecken sollte.

Obwohl der Begriff „Glückseligkeit“ immer auch den Rekurs auf subjektive Befindlichkeiten (das „Selbstgefühl“, bzw. das Bewusstsein von Glück oder Unglück) impliziert, handelt es sich dabei keinesfalls um einen bloß subjektiven Begriff. Seine Bestimmung erfordert den Rekurs auf die Frage, was und wieviel Glückseligkeit der einzelne glaubt, erwarten zu dürfen. Der Maßstab dessen, was als Glückseligkeit gelten kann, ist ein historischer. *Der Goldne Spiegel* lässt sich als Kommentar *zur*, ebenso wie als historisches Dokument *der* zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der Frage verstehen, was unter Glückseligkeit zu verstehen sei, wie sie zu erlangen wäre, und inwiefern die Untertanen aller Stände einen legitimen Anspruch auf die Realisierung *ihrer* Vorstellung von ‚Glückseligkeit‘ haben – ein Problem, das standesübergreifende Verständigungsprozesse erforderlich macht.

Leiden an der Ohnmacht: die Melancholie der Kritiker

Weil zu einer narrativ überzeugenden Motivierung der Gesprächskonstellation des Philosophen am Thron des Herrschers auch gehört, die Gesprächsbereitschaft des Philosophen, bzw. der zahlreichen anderen Gesprächspartner des Sultans zu erklären, stellt sich die Frage, was uns der Roman über die Interessen der Kritiker verrät. Diese Interessen sind etwas schwieriger zu bestimmen. Zwar erfahren wir in Ansätzen davon. Die Omras sind um das Wohl des Staates besorgt. Über die Interessen den „besten Kopf[s] von ganz Indostan“ (GS 20), bei dem sie die ‚Geschichte der Könige von

Scheschian' in Auftrag geben, erfahren wir hingegen nichts. Immerhin liegt uns sein Text zumindest mittelbar vor, nämlich in Form der ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘. Allerdings wurde dieser Text, wie der Roman seinen Lesern auf unterschiedlichste Weise vor Augen führt, durch den Rezeptions- und Überlieferungsprozess bis zur Unkenntlichkeit verändert.

Am meisten verrät der Text uns über das Interesse des Philosophen, der auch der Hauptgesprächspartner des Herrschers ist. Wenig überraschend, besitzt auch Danischmend eine gewisse Disposition zur misanthropischen Schwarzgalligkeit, deren Abgründe sich insbesondere in seinen gegen bestimmte Fraktionen des Klerus' gerichteten Aggressionen, die sich bis hin zu Vernichtungsphantasien steigern (vgl. GS 80, 296f) offenbaren. Der zeitgenössische Leser weiß zudem, dass Doctor Danischmend, wie er zuweilen angesprochen wird, ein Vertreter gleich mehrerer melancholieverdächtiger Professionen ist. Als Philosoph steht er unter dem Verdacht, ein notorischer Grübler zu sein, mit den bekannten Folgen – angestregtes Nachdenken gilt im 18. Jahrhundert als Melancholieherd ersten Ranges. Als Gelehrter, der eine sitzende Tätigkeit ausübt und über staubtrockenen Büchern in dunklen Bibliotheken seine Zeit verbringt, ist Danischmend schon aus rein physiologischen Gründen von der Melancholie bedroht¹¹⁶ - „weil“, wie Ficino schreibt, „die rege geistige Tätigkeit das Gehirn stark austrocknet, und infolgedessen die Säfte, welche der natürlichen Wärme als Nahrung dienen, zum großen Teil aufgebraucht sind, so ist meistens auch keine Wärme mehr

¹¹⁶ Vgl. Schings, *Melancholie*, 66, 279f u.ö.; Klibansky et al., *Saturn*, 148, 377f zu diesem Theorem im Humanismus; Böhme/ Böhme, *Andere der Vernunft*, 414; Walther, *Einleitung*, 19; ders., *Bete*, 175-178; Watanabe-o'Kelly, *Melancholie*, 17f.; vgl. auch Bezold, der mit Blick auf Tissots Abhandlung zur Melancholie der Gelehrten gar von einem Jahrhundert der „melancholischen Gelehrten“ spricht.

vorhanden; daher wird das Gehirn trocken und kalt, was man als tellurische und melancholische Qualität bezeichnet.“¹¹⁷

Doch auch hier wird eine gewisse Resistenz des Romans gegenüber medizinischen Narrativen spürbar. Dass das Studium der Geschichte, ebenso wie die genaue Kenntnis der Verhältnisse der gegenwärtigen Welt auch aus Gründen der Psychologie einen melancholischen Menschenfeind machen können, ist ein gängiger Topos nicht nur der melancholietheoretischen Schriften der Spätaufklärung.¹¹⁸ Leser wie Danischmend lässt der Blick in die „Jahrbücher der Menschheit“ wahrhaft verzweifeln. Die „Geschichte der polizierten Völker“ (GS 153) erscheint ihnen als eine einzige, ungeheure Beleidigung des Herzens, ein vernichtender Schlag ins Gesicht jener Vernunft, die glauben möchte, die Nationalglückseligkeit sei durch vernünftiges, d.h. an historisch gewonnenen Grundsätzen und Gesetzen guter Regierung ausgerichtetes politisches Handeln durchaus ins Werk zu setzen. Bisher aber ist die Geschichte – als Geschichte der Menschheit, nicht als heroisch-panegyrische Darstellung der Geschichte der *Könige* geschrieben – eine Geschichte der Torheit, der Brutalität, des blinden, egoistischen Machtstrebens, eine Aneinanderreihung aller nur erdenklichen Laster und Gräueltaten, kurzum: eine Geschichte unsäglichem Leidens, die zu lesen eigentlich nur die „größten Verbrecher“ verdammt werden sollte (GS 153). Dass die Geschichte des Elends längst nicht überwunden ist, liegt all jenen vor Augen, die – was ein Schach Gebal allerdings niemals tut – ihre Paläste verlassen und sich dem sinnlichen Eindruck des

¹¹⁷ Walther, *Einleitung*, 19.

¹¹⁸ Vgl. exemplarisch Lawätz: „Diejenigen hingegen sind den heftigsten Grausamkeiten der Melancolie gemeinlich ausgesetzt, und liegen ihnen oftmals unter, die mit einem trüben verdrießlichen Auge, mit eingewurzeltm Widerwillen gegen die Welt und deren Bewohner, auf alle Quellen aller menschlichen Handlungen Acht geben, und sich endlich in diesem Labyrinth, das wirklich grauenvoll ist, so weit verlieren, daß keine menschliche Klugheit sie wieder heraus zu leiten vermag“ (*Versuch über die Temperamente*, 65).

allgegenwärtigen Elends im Rest des Reiches aussetzen. Dort bietet sich ihnen ein Anblick der, wie der Blick in die Geschichtsbücher beweist, allen historischen Wandels ungeachtet bisher noch immer gleich geblieben ist: Elend, Furcht, Betrübnis und gewaltsame Unterdrückung auf Seiten der Beherrschten, auf Seite der Herrschenden unvernünftige ‚Üppigkeit‘ und quälende Unersättlichkeit.¹¹⁹

Danischmends angedeutete Melancholie wird als ganz und gar nicht „grundlos“ dargestellt. Was sie grundsätzlich von derjenigen Schach Gebals unterscheidet, ist ihr Ursprung. Er liegt in jenem Abgrund, der sich im Bewusstsein desjenigen auftut, der die Geschichte der Menschheit nicht mit dem ‚kalten Herzen‘ eines Zynikers der Macht studiert, sondern mit lebhafter Anteilnahme für das Leiden der Unterdrückten, und der in seinem tiefsten Inneren überzeugt davon ist, dass „alles ganz anders wäre, als es seyn sollte“ – und könnte (GS 231): Signum eines Schwärmers.¹²⁰ Diese Haltung ist nach Maßgabe des *Goldnen Spiegels* allerdings ein Effekt einer bestimmten Sozialisierung und Erziehung, die derjenigen Schach Gebals diametral entgegen gesetzt ist. Ein anders *erzogener* Herrscher, ein Herrscher, der über die Pflichterfüllung hinaus nach der Realisierung des Ideals einer allgemeinen Glückseligkeit strebte, wäre, so Danischmends Überzeugung, in der Lage, die ‚Nationalglückseligkeit‘ zu gewährleisten und die melancholische Realität politischer und ökonomischer ‚Unterdrückung‘ zu beseitigen.

¹¹⁹ Ähnlich lautet Kants Diagnose in der *Kritik der Urteilskraft*. Das „glänzende Elend“ bestehe darin, dass mit dem durch „Ungleichheit“ gleichsam mechanisch entwickelten Fortschritt der Kultur schließlich der „Luxus“ entsteht, wo „der Hang zum Entbehrlichen schon dem Unentbehrlichen Abbruch zu thun anfängt“: ein Zustand, der auf Seite jener, die allein zur „Gemächlichkeit . . . anderer“ arbeiten, durch „fremde Gewaltthätigkeit“ gekennzeichnet ist, auf der anderen aber durch „innere Ungenügsamkeit“ (*Kritik der Urteilskraft*, 432). Rehm erklärt Schopenhauers Auseinandersetzung mit dem *ennui* als Kampf „aus dem Geist des 18. Jahrhunderts heraus“, „wenn er (Schopenhauer) sagt: wie die Not die beständige Geißel des Volkes, so sei die Langeweile die der vornehmen Welt, gegen den sie einen anhaltenden, oft wirklich verzweifelten Kampf führe“ (*Gontscharow*, 16).

¹²⁰ Vgl. dazu auch Schings’ Bemerkung, Danischmends utopischer Überschwang lasse ihn im Gespräch mit dem Herrscher als „nährisch-melancholischen Enthusiasten“ erscheinen („Der Staatsroman im Zeitalter der Aufklärung“, 151).

So, wie die Dinge stehen, ist der Philosoph aber nur der Gesprächspartner des gegenwärtigen, nicht der Erzieher des künftigen Herrschers. Als ‚redlicher Mann am Hofe‘ vertritt er daher am Thron „die Sache der Völker“ (GS 167) gegenüber demjenigen, den er für das Leiden der Unterdrückten zwar verantwortlich macht, von seiner Schuld aber nicht überzeugen kann. Weil Danischmends Melancholie sich (im Gegensatz zur Melancholie des Herrschers) am Bewusstsein des *allgemeinen* (nicht etwa seines eigenen) Elends entzünden soll, darf sie Anspruch darauf erheben, zu den erhabenen Varianten des Melancholischen gezählt zu werden, wie sie laut Aristoteles alle großen Männer auszeichnet. Entsprechend darf Danischmend vor den Lesern des *Goldnen Spiegels* im Gewande vollkommener Selbstlosigkeit erscheinen. Zumindest erlaubt der Erzähler des Romans an keiner Stelle Zweifel an der Lauterkeit seiner *Absichten*.

Der „ehrliche Philosoph“ ist zwar ausgesprochen naiv. Immer wieder lässt er sich wider besseres Wissen „von der Hoffnung, ein Werkzeug der Glückseligkeit seines Vaterlandes zu werden, . . . hintergehen“ (GS 194), immer wieder betrügt er sich in seinem Glauben, auf dem Wege des Gesprächs und der Lektüre sei ein Herrscher wie Schach Gebal zu den dringend notwendigen Reformen zu bewegen. Als Politiker aber wäre der Philosoph, wie er selbst weiß, denkbar ungeeignet (vgl. GS 195, 299). Ihm mangelt es an praktischem Wissen, vor allem aber an jener politischen Klugheit, die in der Sphäre des Hofes überlebenswichtig ist.¹²¹ Er ist „freymütig. . . und unhöfisch. . .“ (GS 176), er ist bis zur Schmerzgrenze aufrichtig (GS 26) und überhaupt „gar zu

¹²¹ Diese Beobachtung wäre gegen Daniel Wilsons Formulierung einzuwenden, dass der *Goldne Spiegel* den Philosophen als „Berater“ des Herrschers inszeniere. Dennoch stimme ich Wilsons These zu, dass das grundsätzlich Neue am *Goldnen Spiegel* dessen „Behandlung des Verhältnisses von Intellektuellen und Fürsten“ sei („Intellekt“, 487). Vgl. die Farce um Danischmends Ernennung zum Itimaddulet (Ersten Minister) des Fürsten, GS 299-301.

unbedachtsam“ (GS 235), kurzum: eine der „gutherzigsten Seelen in der Welt“ (GS 25, vgl. auch 300). Andererseits sind seine geradezu ostentativ zur Schau getragene, beinahe kindliche Naivität, Gutherzigkeit und politische Unbedarftheit sein bester Schutz vor den gefährlichen „Aufwallungen“ (GS 15) des Herrschers angesichts allem, was dieser für eine Bedrohung seiner Machtposition hält.

Der „nüchternste Sultan seines Jahrhunderts“ (GS 34) spricht seinen Philosophen zwar mit einer gewissen nachlässigen Zärtlichkeit immer wieder als Träumer, Schwärmer oder Phantast (vgl. etwa GS 79) an, wenn Danischmend ihn mit seinen Vorstellungen von einem idealen Herrscher konfrontiert, oder indirekt Vorschläge macht, auf welchem Wege die Nationalglückseligkeit auch in Indostan verwirklicht werden könnte. Insbesondere, wenn der Philosoph ihn in die Ecke argumentiert hat, nennt der Sultan ihn mit der Herablassung des mächtigen Mannes einen Philosophen und damit einen „Herren“, mit denen „man es so genau nicht nehmen muß“ (GS 35, vgl. auch GS 193) – so lange man von ihm nichts zu befürchten hat. Allerdings ist Schach Gebal zu sehr Politiker, um nicht zu wissen, dass in jedem Schwärmer auch ein Fanatiker oder ein Rebell schlummert.¹²² Während er die moralischen Belehrungen seines Philosophen für so unerheblich hält, dass er mit schöner Regelmäßigkeit dabei einschläft, hegt er gegenüber dessen politischen Ideen nicht zu Unrecht ein gewisses Misstrauen. Nur so lange der Herrscher diese Ideen für bloße Träume (GS 252) und „schöne Phantasien“ (GS 254) hält, ist er bereit, ihn „schwätzen“ (GS 172) zu lassen; zuweilen darf Danischmend

¹²² Vgl. Schings, *Melancholie*, 168, 206 u.ö.; vgl. auch seine Überlegungen zum prekären Status der Utopisten im Zeitalter der Aufklärung. Der „Geist der Utopie gerät in jene heiklen Zonen, die das aufgeklärter Selbstverständnis unter Schwärmerei- und Melancholieverdacht stellt. Der Bann über die Schwärmer und Enthusiasten, genährt aus Ängsten, die sich immer noch auf Thomas Müntzer und die Wiedertäufer berufen, lähmt mit der utopischen Phantasie zugleich natürlich auch das klassische utopische Genre in seiner Entfaltung“ („Der Staatsroman im Zeitalter der Aufklärung“, 151).

im Namen seiner „Muse“, der Philosophie, sogar ‚unverschämt‘ (GS 36) sein.

Danischmends eigenes Selbstbewusstsein aber entspricht längst nicht mehr der Rolle, zu der ihn seine Position am Thron des Herrschers verdammt, und seine eigene Unzufriedenheit wird sich im Verlaufe der Abendunterhaltung beständig intensivieren.¹²³

Dass das Kritikerkollektiv um Danischmend überhaupt den Versuch unternimmt, der Krise des Staates auf dem Wege des Gesprächs *mit dem Herrscher*, und das heißt: durch literarische, philosophische, historische und intellektuelle Betätigung im Rahmen der existierenden gesellschaftlichen Institutionen (darunter die Literatur) Abhilfe zu verschaffen, ist an die grundsätzliche Übereinstimmung der Begriffe zwischen Kritikern und Kritisiertem, sowie an den festen Glauben der Gesprächspartner an die Integrität der *Absichten* des jeweils anderen gebunden. Nur so lässt sich der Versuch rechtfertigen, den *Der Goldne Spiegel*, die ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘, und die ‚Naturkinderutopie‘ jeder auf seine Weise und mittels einer jeweils eigenen Schreibweise unternehmen, nämlich auf die „Notwendigkeit“, dem „Übel“ des allgemeinen Elends „zu steuern“ (Iselin), mit einem Gesprächsversuch zu reagieren.

Inszeniert wird daher der Versuch einer „Schwärmerkur“ der besonderen Art. Die kritische Absicht besteht darin, dem Herrscher zu zeigen, dass er seinem *eigenen politischen Selbstverständnis* nicht gerecht wird. Denn der utopieresistente Herrscher ist ja nur scheinbar ein ‚nüchterner‘ politischer Pragmatist. Tatsächlich basiert seine Regierung auf einer totalen Verkennung der sozialen Realitäten und einer gefährlichen Ignoranz gegenüber der Gefährdung der politischen Ordnung durch die prekäre Dynamik

¹²³ Darin spiegelt sich auch das Unabhängigkeitsstreben der bürgerlichen Intellektuellen des Aufklärungszeitalters. Vgl. zur Ausbildung des freien Schriftstellertums in knapper Zusammenfassung Jochen Schmidt, *Geschichte*, 1-4, mit weiterführender Literatur.

der Unterdrückung.¹²⁴ Der Versuch, dem auf das politische Versagen des Herrschers zurückgeführten Leiden auf dem Wege des Gesprächs und der literarischen, intellektuellen und philosophischen Betätigung beizukommen, setzt, gerade *weil* der Roman die lebhafteste Darstellung des Kontrasts zwischen Arm und Reich in den Mittelpunkt des kritischen Unterfangens stellt und somit selbst eine gewisse Empörung schürt, voraus, dass der Herrscher blind gegenüber dem Elend in seinem Reiche ist.¹²⁵ Nur so lange das Leiden der Machtlosen ein *unbeabsichtiger* Nebeneffekt des Handelns in der Sphäre der Macht ist, ist dieser Versuch gerechtfertigt. Wäre dem nicht so, bliebe, wie die ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ später exemplarisch am Beispiel des Tyrannen Isfandiar demonstrieren wird, den unter seiner Herrschaft Leidenden nur die Alternative der *Rebellion* und damit der Rückfall in das Chaos des Bürgerkriege.

Daher wird gerade die Blindheit des Herrschers gegenüber dem Ausmaß des Elends in seinem Reiche insbesondere zu Beginn des Romans geradezu plakativ inszeniert. Als etwa am Anfang der literarischen Abendunterhaltungen die Rede vom „höchst elenden Zustände“ Scheschians zur Zeit der Regierung der ‚kleinen Tyrannen‘ ist, wird die Schilderung solchen Leidens mit der Bemerkung verdeutlicht, dass in Scheschian nichts an die „lachende. . . Gestalt“ einer unter der Regierung eines guten Fürsten zum Wohle der Menschen kultivierten Natur erinnere. Schach Gebal denkt nun an das, was er in seinen Lustschlössern und Zaubergärten alltäglich zu sehen bekommt,

¹²⁴ Dass Schach Gebal letztlich selbst ein Gefangener seines nur scheinbar pragmatischen politischen Realismus ist, haben auch Baudach (*Planeten*, 561f) und Gelzer (*Muse*, 9) herausgearbeitet.

¹²⁵ Vgl. dazu auch die Darstellung der Unwissenheit Azors, GS 116f., 159; sowie die ‚Zueignungsschrift‘, in der dem Kaiser eine ähnliche Blindheit zugetraut wird, GS 3f.

und fühlt „die Wollust der vollkommensten Zufriedenheit mit sich selbst.“ Jedoch: „Das war es nicht, was die beyden Omras wollten, daß er dabey denken sollte!“ (GS 29)¹²⁶

Auf die Blindheit des Herrschers verweist auch eine spezifische Lücke in der politischen Metaphorik. Sie wird ersichtlich in den ersten Kapiteln des Romans, als Schach Gebal vom Fürsten als der „Seele des ganzen Staatskörpers“ spricht, der sich der Staatsbeamten als seiner „Gliedermaßen“ und „Werkzeuge“ bedienen sollte (GS 39).¹²⁷ Danischmend greift diese Metaphorik nicht an, auch wenn er die Metapher tendenziell modernisiert und vom Fürsten als „erste[m] Bewegter aller Triebfedern des Staates“ (GS 88) spricht. Die Metapher der Triebfeder verweist auf das Verständnis von Körper bzw. Staat als Maschine. Die Metapher des Fürsten als Seele des Staatskörpers stellt politische Evidenzen *her*, sie beschreibt sie nicht bloß.¹²⁸ Doch im Kontext der anthropologischen Wende, deren Hauptvertretern, den philosophischen Ärzten, vor allem das Verhältnis

¹²⁶ Vgl. besonders deutlich auch die Schilderung der „Sardanapalischen Gastmähler“ und anderer „tyrannische(r) Ausschweifungen“ des Königs Azor, die mit dem Elend der Bevölkerung erkaufte sind. Schach Gebal ruft aus: „Die ist ein so abscheulicher Gedanke, (...) daß ich lieber heute noch in die Kutte eines Derwischen kriechen, oder, wie ein gewisser König, sieben Jahre lang ein Ochse sein und Gras fressen, als länger Sultan bleibe wollte, wenn ich Ursache hätte zu glauben, daß ich mich in diesem Falle befinden könnte. Nach einer so nachdrucksvollen Erklärung würde es nicht nur sehr unhöflich, sondern wirklich grausam gewesen seyn, dem guten Sultan zu entdecken, daß er sich schon oft in diesem Falle befunden habe“ (GS 116f).

¹²⁷ Zur Geschichte des Topos vgl. Peil, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik*, v.a. 363-412; Stollberg-Rilinger, *Staat als Maschine*, 36-48. Wilds Überlegungen zu Lohensteins *Nero*-Dramen weisen darauf hin, dass die Rede von „Haupt“ (das er hier im Anschluss an Seneca mit „Seele“ gleichsetzt) des Staates eine Geschlechterhierarchie impliziert, insbesondere dort, wo sie mit der Vaterschaftsmetaphorik verbrämt wird (*Theater der Keuschheit*, 71). „Der Rekurs auf die Ehe als Modell für das Verhältnis zwischen (männlichem) Fürst und (weiblicher) *res publica* resultiert in der Sexualisierung politischer Beziehungen und umgekehrt in der Politisierung sexueller Beziehungen“ (ebd., 72).

¹²⁸ Zur Performanz politischer Metaphern vgl. Frank et al., *Der fiktive Staat*, bes. 55-64. Mit Blick auf Livius ebd.: „Für die Karriere der Metapher vom politischen Körper war es . . . entscheidend, dass den Gliedern ein Haupt gegeben wurde und dass sich ihre Einheit fortan im Haupt symbolisierte. Wo immer diese Metapher in der Folgezeit aktiviert wird, geschieht das vorrangig, um das Verhältnis zwischen dem Gemeinwesen als Ganzem und dem Alleinherrscher, der es personifiziert, ins Bild zu rücken“ (*Der fiktive Staat*, 53f). Diese metaphorische Verbindung wird in der Interpretation der Melancholie Schach Gebals sozialpsychologisch aufgelöst; das „soziale Band“ (ebd., 18) wirkt als psychische Instanz in Herrscher und Untertanen gleichermaßen.

zwischen Körper und Seele problematisch wird, bleibt die übergeordnete Position der Seele nicht mehr unangefochten. Die von den Halleschen Psychomedizinern in Ansätzen entwickelte, für die Anthropologie der Spätaufklärung entscheidende Theorie des leib-seelischen *influxus* geht von einer (wie auch immer gearteten) *Wechselwirkung* zwischen Körper und Seele aus; therapeutische Ansätze setzen entsprechend an Leib und Seele des Patienten an.¹²⁹ Nun spart Schach Gebals kleiner Diskurs gerade denjenigen Stand vollkommen aus, den sein Philosoph für den „größten und nützlichsten, folglich den wichtigsten Theil der Nation“ (GS 76) hält: den „Bauernstand“, die „wahre Grundlage der ganzen bürgerlichen Gesellschaft“ (GS 94). Er hätte in Schach Gebals Gleichnis den Status des Rumpfes bzw. der inneren Organe einzunehmen. Nun bindet die zeitgenössische Medizin im Anschluss an Galen die melancholische Erkrankung häufig gerade an die in Schach Gebals Staatsgleichnis ausgesparten inneren Organe, an Magen und Milz.¹³⁰ Ignoranz oder Blindheit gegenüber der Verelendung des Bauernstandes, bzw. des Rumpfes, symbolisiert zugleich die Blindheit gegenüber dem wahren Sitz der Melancholie.¹³¹

Die postulierte Blindheit des Herrschers treibt zugleich eine weitere Unterscheidung aus sich hervor: nämlich diejenige von individueller Moralität und politischer Tugend. Die politische Tugend lässt sich keinesfalls über den Begriff der Mäßigung im Umgang mit dem Luxus allein theoretisieren, auch wenn sie die Fähigkeit

¹²⁹ Vgl. Zelle, „Sinnlichkeit und Therapie“, 9-11 (zu Johann Gottlob Krüger, Johann August Unzer und Ernst Anton Nicolai); Dürbeck, „Physiologischer Mechanismus und ästhetische Therapie“ (zu Nicolai), bes. 117-19; allgemein Schings, *Melancholie*; vgl. Zedler, „Natürlicher Einfluß, des Leibes und der Seelen“; Riedel, *Anthropologie des jungen Schiller*, 17-37; Pfothner, *Literarische Anthropologie*.

¹³⁰ Zur Bedeutung Galens für die Melancholiedefinition noch des 18. Jahrhunderts vgl. Starobinski, „Geschichte der Melancholiebehandlung“, 27; zur Melancholie, die dem Magen entspringt, ebd., 27f.

¹³¹ Vgl. dazu auch Goebel, „Schwermut/ Melancholie“, 453f. Zur wechselnden symbolischen Bedeutung des Magens in der Geschichte der Metapher des politischen Körpers vgl. Frank et al., *Der fiktive Staat*, 15f, 54.

zur Selbstregierung im Umgang mit den Lüsten voraussetzt. Sie erschöpft sich aber auch nicht in bloßer Gutherzigkeit und der Fähigkeit zum Mitgefühl.¹³² Nur ein Mann, der die Tugend eines Herrschers, nicht aber einer, der, wie Schach Gebal, bloß die Moral eines Privatmannes besitzt, könnte einen Weg aus dem allgemeinen Elend eröffnen. Um das zu demonstrieren, operiert die Kritik wiederum mit der dualistischen Abspaltung des *Menschen* vom *Herrscher* Schach Gebal. Die erzählenden Passagen des Romans stellen immer wieder dar, wie ersterer dem letzteren unablässig ins Handwerk pfuscht. Schach Gebal ist unfähig zur ‚Selbstregierung‘, d.h. zur vernünftigen Mäßigung seiner Begierden und Affekte. Er ist faul, bequem, undiszipliniert, von unerschütterlicher Selbstliebe wie von einem Panzer umgeben und außerdem denkt er ständig nur an Sex. Insbesondere mangelt es ihm an Mut und Tatkraft. So weiß er sehr wohl, dass die religiösen Würdenträger seines Staates seine Macht untergraben, doch fürchtet er, ihnen offen entgegen zu treten (GS 14). Er weiß, dass sein Staat insbesondere einer grundlegenden ökonomischen Neuordnung (GS 17f) bedarf, doch fehlt es ihm zum ernsthaften Studium der Ökonomie, sowie zur langfristigen Planung der Staatsgeschäfte und grundlegenden Reformen an der nötigen Disziplin. Zu jener ungeheuren politischen und intellektuellen Kraftanstrengung, wie es die dringend gebotene politische Neuordnung seines Reiches wäre, ist Schach Gebal als *Mensch* schlicht unfähig, und zwar, weil ihm die dafür notwendige ‚Triebfeder‘ mangelt. Er kennt nur vorübergehende Aufwallungen des

¹³² Vgl. Kant: „Bei näherer Erwägung findet man, daß, so liebenswürdig auch die mitleidige Eigenschaft sein mag, sie doch die Würde der Tugend nicht an sich habe. Ein leidendes Kind, ein unglückliches und artiges Frauenzimmer wird unser Herz mit dieser Wehmuth anfüllen, indem wir zu gleicher Zeit die Nachricht von einer großen Schlacht mit Kaltsinn vernehmen, in welcher . . . ein ansehnlicher Theil des menschlichen Geschlechts unter grausamen Übeln unverschuldet erliegen muß. Mancher Prinz, der sein Gesicht von Wehmuth für eine einzige unglückliche Person wegwandte, gab gleichwohl aus einem oftens eitlen Bewegungsgrunde zu gleicher Zeit den Befehl zum Kriege. Es ist hier gar keine Proportion in der Wirkung, wie kann man denn sagen, daß die allgemeine Menschenliebe die Ursache sei?“ (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 216).

Herzens. Doch jener „Leidenschaften“, die, wie Danischmend es einmal formuliert, nötig sind, um „in die starke und anhaltende Bewegung gesetzt zu werden“, die für das „politische Leben“ eines großen Volkes erforderlich sind (GS 74), ist der bloß impulsiv handelnde Herrscher aufgrund von Erziehung und Milieu schlicht nicht fähig.

An seiner Moralität aber hat der Roman weiter nichts auszusetzen. Schach Gebal ist mitfühlend, redlich, von den besten Absichten geprägt. Seine Reaktionen auf die Schilderungen des Elends zeigen ihn als warmherzigen Menschen, der auf die literarische Schilderung von Bösewichtern und schlechten Herrschern mit aufrichtiger Empörung reagiert, auf die lebhaften Gemälde des sozialen Elends mit Abscheu und Entsetzen. Ebenso wenig wie der fiktive König Azor, sein literarisches *alter ego*, hätte der Sultan den Anblick des durch seine höfische Prachtentfaltung bedingten Elends auch nur „eine Minute lang“ ertragen – schon die anschauliche literarische Schilderung dieses Elends bewegt ihn zu einer seiner (prä-politischen) „Aufwallungen“ (GS 116). So weist er Danischmend einmal unverzüglich an, seine Provinzen zu bereisen und zu überprüfen, ob es etwa irgendwo in seinem Gebietet „ein Urbild“ solcher „verfluchten Malerey“ gäbe. Doch gerade dieses Beispiel zeigt, dass Mitgefühl eben nur eine vorübergehende „Aufwallung“ des „königlichen Herzens“ (GS 191) ist, die politisch in aller Regel folgenlos bleibt. Schon am nächsten Morgen hat Schach Gebal zur tiefen Frustration des Philosophen seine Idee wieder vergessen.

Letztlich verwehrt *Der Goldne Spiegel* seinen Lesern aber die Genugtuung, die Herrscherfigur aus den Höhen bloß *moralischer* Überlegenheit zu verdammen. Als Problem wird vielmehr dargestellt, dass ein Schach Gebal die Vertilgung der Tyrannen herbeiwünschen kann, ohne selbst gewahr zu werden, dass man ihn selbst als einen

solchen Tyrannen ansieht. Aufgrund seiner Erziehung und seiner Stellung in der politischen Ordnung, die jede unmittelbare Kritik an seiner Machtausübung verbietet, ist es schlicht unmöglich, ihn in seinem Traume zu stören, dass er ein „weise(r) Fürst“ sei, der sein Land „väterlich“ regiert (GS 29).

Erst die Rückführung der Blindheit des Herrschers auf seine Position im gesellschaftlichen Gefüge – ihre anthropologische Erklärung durch Verweis auf das höfische Milieu und die Erziehung des Herrschers in einer Sphäre der instrumentellen Vernunft – macht die Kritik am Herrscher zu einer Kritik der politischen Ordnung. Dass er, wie alle bisherigen Herrscher, am Hofe erzogen wird, impliziert, dass er von Kindheit an ausschließlich umgeben ist von Menschen, die in ihm vor allem ein Manipulationsobjekt wahrnehmen, durch das sie ihre *eigenen* Interessen zu verwirklichen strebten. Die Figur steht im Zentrum eines Systems der Schmeichelei und der Verstellung, in der alles sich widerstandslos seinem Willen zu beugen scheint. Man sagt ihm allein das, was er hören will, um ihn nur um so besser *beherrschen* zu können. Milieu, Erziehung und eine dadurch bedingte, grotesk übersteigerte Form der Selbstliebe machen ihn daher mit einer gewissen Zwangsläufigkeit blind für die tatsächlichen Zustände in seinem Reich.

Selbstregierung: ein Ausweg aus der Melancholie?

Dass die politischen Handlungsträger und ihre Gesprächspartner in ihrer anthropologischen Bedingtheit (Standpunkt, Disposition etc.) dargestellt werden, führt letztlich dazu, dass im Verlaufe des Romans die Unzulänglichkeit der melancholischen

Metapher zur Theoretisierung der Krise des Staates klar hervortritt. Auch hier spielt die Theorie der Melancholie eine Schlüsselrolle, diesmal allerdings nur eine mittelbare, nämlich als Ferment der medizinischen Anthropologie. Die Melancholie als paradigmatische psychosomatische Krankheit spielt bei der Ausbildung des begrifflichen Instrumentariums der Anthropologie eine Schlüsselrolle, da gerade ihre Theoretisierung es erzwingt, die Wechselwirkungen zwischen Körper und Seele in den Blick zu bekommen.¹³³ Die Ärzte der Aufklärung können sich allerdings damit begnügen, den „influxus physicus“, bzw. des „influxus animae“ schlicht als Erfahrungstatsache vorzusetzen. Man erspart sich daher zumeist eine überzeugende Theoretisierung des Zusammenhangs zwischen Körper und Seele und begnügt sich mit einer bloß metaphorischen Überbrückung, um ganz auf den praktischen Aspekt zu fokussieren.

Für das analoge Projekt der Kritiker jedoch, die den gesellschaftlichen Ursachen der melancholischen Pathologien im ganzen Reiche Abhilfe verschaffen wollen, wäre gerade mit Blick auf die Materialität des symbolischen *influxus* jede Abstraktion fatal.¹³⁴ Denn die hier unternommene Kritik sieht sich mit dem Phänomen konfrontiert, dass der gesellschaftliche Zusammenhang, der zwischen den melancholischen Exzessen der einen und dem Leiden der anderen besteht, nicht ohne weiteres auf eine Art und Weise *erfahrbar* wird, die eine praktische Selbstermächtigung gegenüber den gesellschaftlichen Ursachen des Leidens ermöglichen würde. Dazu bedürfte es einer theoretischen

¹³³ Zur Melancholie als Methoden-Paradigma der Anthropologie vgl. Schings, *Aufklärung und Melancholie*, 38.

¹³⁴ Wenn Malebranche mentale Prozesse mit physiologischen Prozessen parallel setzt, konzipiert er, so Dürbeck, die „Zirkulation der Ideen analog zur Zirkulation des Blutes“. Beides weite er sodann auf den Geltungsbereich des ‚politischen‘ Körpers aus. „So entsprächen die sozialen und politischen Verbindungen der in bestimmte Rollen gebundenen Handlungsträger der Gesellschaft (Fürst-Untertan; Eltern-Kind) den kausalen Verbindungen jedes einzelnen Körpers“ (*Einbildungskraft*, 94). Wieland wirft die Frage nach der *Materialität* dieser Zirkulationsprozesse auf.

Anstrengung, die es dem einzelnen ermöglicht, sein Leiden am gesellschaftlichen Zusammenhang auf eine Art und Weise zu begreifen, die einen tätigen Ausweg aus der melancholischen Paralyse weist. Hier kommt nun der Literatur eine Schlüsselrolle zu.

Wie die Medizin melancholische Pathologien auf eine Verselbständigung der unteren Erkenntnisvermögen (d.h. insbesondere der Einbildungskraft) von der Vernunft und eine dadurch gestörte wahnhafte Wirklichkeitswahrnehmung zurückführt, so führt hier die Kritik die Melancholie des Staatskörpers auf ein Problem der Kommunikation zwischen dem Körper und seiner Seele zurück. Das moderne Subjekt „hat“ einen Körper, den es, unter anderem durch eine Reihe diätetischer Maßnahmen, gesund erhalten soll.¹³⁵ Analog dazu „hat“ auch der Fürst als ‚Seele‘ des Staates einen „Körper“, und er soll sich seiner „Glieder“ und „Werkzeuge“ so *bedienen*, dass auch dieser - gesund bleibt. Doch die metaphorische Seele droht ständig, den Kontakt zum metaphorischen Körper zu verlieren. Das unter den Herrschern wie den Beherrschten gleichermaßen ausgeprägte Leiden wird als Effekt dieses Versagens der Kommunikation dargestellt.¹³⁶

Die Kritiker des Herrschers setzen – ganz wie die mit der Heilung medizinischer Kommunikationsstörungen dieser Art betrauten philosophischen Ärzte – ihre Hoffnung darauf, die gestörte Verbindung zwischen der Tätigkeit der „Seele“ (dem Herrscher) und der Tätigkeit des „Körpers“ (seiner Untertanen) wiederherzustellen. Das Scheitern dieser Kommunikation wird letztlich verantwortlich gemacht für die im ganzen Reich grassierenden individuellen Pathologien. Dadurch entsteht im Gegenzug die

¹³⁵ Vgl. dazu Sarasin, *Reizbare Maschinen*, zur Genealogie des hygienischen Diskurses im 18. Jahrhundert 32-94.

¹³⁶ Mit Blick auf Gernot und Hartmut Böhmes Studie zum *Anderen der Vernunft* ließe sich eine Analogie auch zur fehlenden Selbstbeherrschung im ethischen Sinne herstellen, vgl. ebd. 119 u.ö.

Notwendigkeit, gesellschaftliche Institutionen (insbesondere die Literatur) und geeigneten Kommunikationsformen (in diesem Falle neue, den historischen Umständen angemessene Schreibweisen) hervorzubringen, die eine solche Kommunikation ermöglichen.¹³⁷ Die *Form* der Kommunikation, bzw. die gesellschaftlichen Institutionen, die diese Kommunikation ermöglichen, werden also zum eigentlichen theoretischen Problem, das gelöst werden muss, um der Rebellion (und damit dem Ende aller Gespräche) entgegenwirken zu können.

Durch die Indienstnahme der melancholischen Metapher wird der Topos der „Heilkunst als methodische[m] Vorbild der Politik“ aufgerufen.¹³⁸ Dem Gedanken einer politischen Pathologie entspricht seit der Antike auch die Hoffnung auf eine politische Therapie.¹³⁹ Die Rolle des Arztes besetzt historisch meist der Herrscher, zuweilen auch seine Ratgeber. Im *Goldnen Spiegel* verfügt der philosophische Gelehrte Danischmend über das nötige diagnostische Wissen. Geschult an den Geschichtsbüchern der Menschheit, vermag er die Symptome des melancholischen Staatskörpers zu deuten und ihre Ursachen zu verstehen. Doch es fehlt ihm an *politischem* Wissen. Er versucht, sein *theoretisches* Wissen dem Herrscher zu vermitteln und muss darauf vertrauen, dass dieser die notwendigen *praktischen* Konsequenzen daraus zieht. Seine eigenen Vorschläge sind bloße Abstraktionen, deren bloß theoretischen Charakter der Roman seinen Lesern nicht verschweigt. Doch auch Schach Gebal mangelt es an politischen Fähigkeiten. Es scheint ein weiteres Zeugnis für den Plausibilitätsverlust der Metapher des politischen

¹³⁷ Vgl. auch Wilson: „Es geht in erster Linie nicht um die politischen Ideale an sich, sondern um die Vermittlung solcher Ideale“ („Intellekt“, 488).

¹³⁸ Stollberg-Rilinger, *Staat als Maschine*, vgl.ebd. 45-48, hier 47f.

¹³⁹ Vgl. dazu Peil, *Untersuchungen*, insbes. S. 413-481.

Körpers¹⁴⁰, dass es keinen Arzt mehr zu geben scheint, der über das nötige therapeutische Wissen verfügt. Was der Roman zeigt, ist dessen *Abwesenheit*. Auch hier zeigt sich, dass Medizin im Laufe des 18. Jahrhunderts ihren Vorbildcharakter für die Methode politischer Wissenschaft verliert. Die „Analogie zwischen politischer und ärztlicher Kunst“¹⁴¹ wird zwar aufgerufen, doch lässt sie sich nicht wieder herstellen.

Doch die Metapher des Heilmittels geht auf die *Literatur*, bzw. das durch sie angeregte Gespräch über, deren politische Funktion damit zum Thema des Romans gemacht wird. Entsprechend dominiert die medizinische Metaphorik die poetologischen Exkurse insbesondere des chinesischen, lateinischen und schließlich auch des deutschen Übersetzers, d.h. aller Erzählstimmen des *Goldnen Spiegels*. So ist der (fiktive) sinesische Übersetzer des *Goldnen Spiegels*, der unter anderem in der ‚Einleitung‘ des Romans zu Wort kommt, davon überzeugt, dass alles darauf ankomme, dem Herrscher

unter dem Schein eines Zeitvertreibs . . . Begriffe und Maximen ein(zu)flößen . . ., von deren Gebrauch oder Nichtgebrauch das Glück der . . . Provinzen größtenteils abhängen dürfte. So alt diese Wahrheiten sind, . . . so scheint es doch, daß man sie nicht oft genug wiederholen könne. Sie gleichen einer herrlichen Arznei, welche aber so beschaffen ist, daß sie nur durch häufigen Gebrauch wirken kann. Alles kömmt darauf an, daß man immer ein anderes *vehiculum* zu ersinnen wisse, damit sowohl Kranke als Gesunde (denn sie kann diesen als Präservativ, wie jenen als Arznei dienen) sie *mit Vergnüen* hinabschlingen mögen. (GS 24)

Der Verlauf der Gespräche aber führt letztlich vor Augen, dass das literarische Projekt, so verstanden, zum Scheitern verurteilt ist. Solange allein die Melancholie des Herrschers den Gesprächsanlass bildet, befindet sich die Dichtung in einer aporetischen Situation. Sobald sie nämlich die ihr vom Herrscher zugeschriebene Funktion eines einschläfernden „Opiat[s]“ (GS 32) erfüllt – ihn also unterhält, ohne zu *langweilen* (vgl. GS 252) oder *anzustrengen* - unterläuft sie ihre *kritische* Funktion, nämlich diejenige,

¹⁴⁰ Vgl. dazu Stollberg-Rilinger, *Staat als Maschine*, 40f.

¹⁴¹ Ebd., 47.

dem Herrscher Einsicht in die Missstände in seinem Reiche zu ermöglichen, ihn mit unangenehmen Wahrheiten über sich selbst und seine Regierung zu konfrontieren und ihn letztlich für das Projekt zu begeistern, sich selbst zu jenem „König der Könige“ (G 276, vgl. GS 35) zu machen, als den seine Kritiker ihn gerne sehen würden.

Doch obwohl die Realität der Unterdrückung in Indostan letztlich unangetastet bleibt, wäre es falsch, von einem Scheitern des kritischen Projekts zu sprechen. Denn *Der Goldne Spiegel* richtet sich nicht länger an den Herrscher, er richtet sich an die Mitglieder der Gelehrtenrepublik. Obwohl auf Ebene der erzählten Welt ein Gespräch mit dem Herrscher inszeniert wird, ist der Roman daran interessiert, die politische Urteilskraft des breiten Lesepublikums zu schulen. Die Frage nach den Ursachen des politischen Versagens vor der sozialen Problematik des Luxus erzwingt letztlich das Nachdenken über mögliche Alternativen politischen Handelns. So kulminiert das kritische Projekt in der Hoffnung auf die Erziehung eines künftigen Herrschersubjekts zur Mündigkeit. Von den Tugenden dieses zukünftigen Regenten, sowie den Grundsätzen und Gesetzen seiner Erziehung wird im zweiten Kapitel die Rede sein.

KAPITEL II

HISTORISCHE KRITIK DER SELBSTREGIERUNG

Die literarisch-philosophischen Abendunterhaltungen im *Goldnen Spiegel* stehen im Zeichen der Melancholie. Die Melancholie von Herrscher und Philosoph wird zum Ausgangspunkt eines Reflexionsprozesses, der nach Auswegen aus der drohenden melancholischen Stagnation sucht. Der Roman ist Darstellung dieses Reflexionsprozesses selbst. Seine formale Anlage lässt erkennen, dass es Wieland nicht nur um die Kritik der Machtausübung im verfassungslosen Absolutismus zu tun ist. Das narrative Verfahren fordert die Leser auch zum Studium der anthropologisch-psychologischen Gesetzmäßigkeiten der Kritik aus dem Geiste der Melancholie und damit gleichermaßen zur Selbstkritik der Mächtigen und zur Selbstkritik ihrer Kritiker auf.¹⁴² *Der Goldne Spiegel* leistet neben einer Kritik der sozialen und politischen Realitäten um 1770 auch eine Metakritik der Kritik aus dem Geiste der Melancholie.¹⁴³

¹⁴² Schon in der ‚Zueignungsschrift‘ geht die Kritik des politischen Handelns unmittelbar in die Kritik der Geschichtsschreibung über. So, wie bei Hofe „Tugend und Laster, Wahrheit und Betrug“ . . . einerley Sprache“ redeten und „einerley Farbe“ trügen (GS 4), würden noch schändlichsten Taten von den Geschichtsschreibern als tugendhaft beschrieben, sei es, um sich den Mächtigen gefällig zu machen, oder weil die Schwärmer „von sich selbst betrogen“ seien (GS 5f). Das Anliegen der kritischen Geschichtsschreibung ist daher der Kampf gegen solchen „Misbrauch . . . von der Bedeutung der Wörter“ (GS 8) – wobei das Wort „Mißbrauch“ natürlich selbst „immer zweydeutig“ bleiben wird, wie Danischmend später anmerken wird, vgl. GS 139. Vgl. auch die Ausführungen des Herausgebers zu seiner Schreibweise, d.i. der Ästhetik der „Einkleidung“ und dem Verfahren der „moralischen Induktion“, das er unter anderem mit Blick auf einen möglichen Mangel an „Kenntnis der Welt“ seines Publikums rechtfertigt (GS 164).

¹⁴³ Die Formulierung knüpft an Herbert Jaumanns Essay über die Eigenart von Wielands „kritischer Position als politischer Essayist an. Jaumanns Ausführungen zu Wielands Strategie der „Metakritik des Politischen im Medium ästhetischer Erfahrung“ (Jaumann, „Politische Vernunft“, 476) finden eine indirekte Bestätigung durch Walter Erharts Analyse der „launichten Manier“, mit der Wieland in seinen *Beyträge zu einer geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens* (1770) das „Verfahren der Projektion, mit dem Rousseau den ‚état naturel‘ zum imaginären Gegenbild stilisiert“, ad absurdum führe (*Entzweiung*, 194).

Um diesen Gedanken zu entfalten und auf diesem Wege die Frage nach dem politischen Gehalt des Romans aufzuwerfen, analysiert das zweite Kapitel die narrativen, symbolischen, argumentativen und rhetorischen Verfahren, mit denen die herrschende politische Vernunft dar- und zugleich in Frage gestellt wird. Der Aufbau des Kapitels folgt den einzelnen Abschnitten der ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ von der Frühgeschichte Scheschians (1.) über die Herrschaft Ogul Khans und der schönen Lili (2.), des gutherzigen Herrschers Azor (3.) und der Tyrannei Isfandiars (4.) bis hin zum utopischen Fürsten Tifan (5.). Am Modell Scheschian werden „Grundmuster geschichtlicher Entwicklung überhaupt“¹⁴⁴ dargestellt. Im Wechsel zwischen Erzählung und Gespräch werden historische „Grundbegriffe“ bzw. „Grundsätze“ guter Regierung entwickelt. Die literarische Darstellung der Gesprächskonstellation „Herrscher – Philosoph“ fordert die Leser gleichzeitig zum Studium der anthropologischen, bzw. psychologischen Gesetzmäßigkeiten der Kritik auf.

Dass solche Kritik im Medium der Schrift ganz anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegt als im direkten Gespräch mit dem Herrscher, macht der Roman immer wieder deutlich. Während die Unterhaltungen im Schlafgemach des Sultans vollkommen vom Machtgefälle zwischen Philosoph und Herrscher dominiert sind, können die Gelehrten im Medium der Schrift Autorität „usurpieren“, die aber in umgekehrt proportionalem Verhältnis zu ihrer faktischen Ohnmacht steht.¹⁴⁵ Auch das spricht der Roman explizit an

¹⁴⁴ Hohendahl, „Erzählproblem“, 104.

¹⁴⁵ Budde, *Aufklärung*, 220. Auch Voßkamp weist darauf hin, dass die dargestellte Gesprächs- und Kommunikationsgemeinschaft „nicht herrschaftsfrei“ sein könne. Horst Thomé zitierend, konstatiert Voßkamp, Wieland ziele vielmehr darauf ab, „von Darstellungen unterschiedlicher Modelle gesellschaftlicher Ordnung zur einer ‚Darstellung der Möglichkeit der Rede über die gesellschaftliche Ordnung‘ zu kommen“ („Transzendentalpoetik“, 228). „Gemeinsam“ über die Utopie zu reden „gilt Wieland als eine Möglichkeit der Kunst des Lebens“ (ebd., 236).

und ermuntert seine Leserschaft damit unter anderem auch zur (Selbst-)Kritik der utopischen Imagination der Machtlosen. Die Psychologie der Kritik politischer Machtausübung aus dem ‚Innenraum der Moral‘ (Koselleck) ist *Gegenstand* des Romans.

In der jüngeren Forschung scheint Konsens darüber zu bestehen, dass die Originalität des Romans weniger in der Darlegung bzw. Verteidigung bestimmter politischer Positionen liegt¹⁴⁶, als in der Darstellung einer Gesprächskonstellation,¹⁴⁷ die als prägnantes Beispiel von Wielands multiperspektivischem Erzählen gelten kann.¹⁴⁸ Die komplexe Herausgeber- und Kommentarfiktion, die statt einer autoritativen Sicht auf die Dinge ein Tableau einander korrigierender, revidierender und ergänzender Stellungnahmen gibt¹⁴⁹, veranschaulicht die in der ‚Zueignungsschrift‘ formulierte These der historischen und sozialen Realitvität aller Erkenntnis. Weder hier, noch im Gespräch zwischen Herrscher und Philosoph formuliert der Roman autoritative Wahrheiten. Auch wenn sich das durchaus als Ausdruck der Aporien verstehen lässt, in denen sich das

¹⁴⁶ Insbesondere Jaumann („Politische Vernunft“), Budde (*Aufklärung als Dialog*) und Jordheim (*Staatsroman*) kritisieren aufgrund unterschiedlicher methodologischer Erwägungen Interpretationen, die den politischen Gehalt des Romans auf eine politische Positionierung Wielands in den politischen Diskussionen seiner Zeit reduzieren. Diese Form der Lektüre wurde insbesondere durch die frühe Wielandforschung geprägt, die den Roman als Instrument der Karriereförderung betrachtete, was nahelegte, den Staatsroman als bloß opportunistische Verteidigung der (theokratischen) Monarchie zu lesen. Zur Zusammenschau dieser Forschungsrichtung, in der man Wieland „groteske Kompromisshaftigkeit“ vorwarf, vgl. Jordheim, *Staatsroman*, 164-167; Budde, *Aufklärung*. Die jüngere Forschung hat sich weitgehend von dieser Annahme distanziert.

¹⁴⁷ Vgl. besonders Budde, *Aufklärung*; Hohendahl, *Erzählproblem*; Jordheim, *Staatsroman*, bes. 171f. Zum Gespräch bei Wieland allgemein vgl. den Forschungsüberblick zum Gespräch bei Wieland bei Erhart, *Entzweiung*, 341-350, Budde, *Aufklärung*.

¹⁴⁸ Vgl. zu Wielands multiperspektivischem Erzählstil grundlegend Kurth-Voigts, *Perspectives*, Jan-Dirk Müller, *Wielands späte Romane*, Schäfer, *Christoph Martin Wieland*; Frick, *Providenz und Kontingenz*, 394f; mit Blick auf den anthropologischen Vorurteilsdiskurs auch Beetz, „Wunschdenken und Realitätsprinzip“, vgl. auch Lothar Pikuliks Überlegungen zum Verhältnis von Multiperspektivität und Empfindsamkeit (*Leistungsethik*, 223f).

¹⁴⁹ Vgl. zur Analyse der Quellenfiktion besonders Meyer, *Zitat*; ders., *Spiegel*.

politische Denken der Aufklärung verfängt,¹⁵⁰ darf von der Auflösung der Position des auktorialen Erzählers in die Darstellung der Koexistenz konkurrierender Standpunkte nicht auf die *Gleichwertigkeit* der dargestellten Meinungen geschlossen werden. Dass die polyperspektivische Schreibweise sich überzeugend als Ausdruck des aporetischen Charakters der moralischen Kritik des Politischen deuten lässt, impliziert nicht notwendig eine Zurücknahme des moralischen *Anspruchs* an die Politik. Wie Helge Jordheims Analyse zeigt, ist dieser Anspruch im politischen Denken der Aufklärung verankert. Vielmehr sucht Wieland nach einem „neuen Ideal pragmatischen Erzählens“, das dem Stand des politischen Denkens der Aufklärung entspricht. „Die Neubegründung des Staatsromans im Kontext der Aufklärung setzt sozusagen die Neubegründung eines Möglichkeitsraums des Politischen, eines politischen Handlungsraums und damit eines politischen Individuums voraus“ – und zwar eines Individuums, das den moralischen Anspruch gerade nicht aufgibt.¹⁵¹

Jordheims Analyse des *Goldnen Spiegels* baut auf der Interpretation des *Agathon* auf, den er als literarische Problematisierung des kritischen Prinzips der Anwendung moralischer Grundsätze auf die politische Wirklichkeit liest – ein Problem, das auch für das Projekt des *Goldnen Spiegels* entscheidend ist. Der *Agathon*-Roman führe seinen Helden, und damit auch das Lesepublikum, zu der Einsicht, dass das

¹⁵⁰ Erhart (*Entzweiung*, 341) betont, dass seit Mattheckas Dissertation die Vorherrschaft der Figurendialoge in Wielands Spätwerk meist als ästhetischer Ausdruck ungelöster ethischer und weltanschaulicher Fragen interpretiert worden seien, vgl. den Forschungsüberblick ebd. Naumann sieht im Polyperspektivismus des Romans eine ironische Auflösung der Aporie („Durch den Polyperspektivismus der Überlieferungsfiktion wird der Staatsroman offen für die Zukunft. In der Brechung durch die verschiedenen Schichten der Tradition lösen sich die Aporien der scheschianischen Geschichte zwar nicht theoretisch, aber ästhetisch, nämlich ironisch auf“, *Politik*, 183). Zum Aporetischen im *Agathon* und im *Goldnen Spiegel* vgl. Jordheim, *Staatsroman*, 120f.; Disselkamps Analyse des aporetischen Charakters der Kritik von Tugendvorstellungen („Ohmacht und Selbsthauptung der Vernunft“, 295f, 298); Garber, „Fiktion“.

¹⁵¹ Jordheim, *Staatsroman*, 109.

„Denkmodell“¹⁵² der ‚Anwendung‘ als Vermittlungskategorie zwischen Moral und Politik in die Aporie führt.¹⁵³ Dasjenige politische Handeln, das sich die Sphäre des Politischen im Namen eines abstrakten moralischen Idealismus zu unterwerfen suche, werde auf diesem Wege als ethisch und politisch brisante Form der Schwärmerei entlarvt. Nachdem aber auch Agathons konsequente Ausbildung politischer *virtù*¹⁵⁴ als Alternative zur fatalen Dialektik der Anwendung an der Realisierung des moralisch Gebotenen scheitert, wird er zum revolutionären Verschwörer und zieht sich schließlich ganz aus der Politik zurück.

Die politische Brisanz des Scheiterns an der Versöhnung von Moral und Politik liegt auf der Hand, die ethische Brisanz machen Walter Erharts Überlegungen zum *Agathon* ersichtlich: Dem moralischen Idealisten droht ein Ende als melancholischer Misanthrop.¹⁵⁵ In der letzten Version des *Agathon* eröffnet der Roman seinem Helden jedoch die Chance, im Gespräch mit seinem ehemaligen Antagonisten Hippias den Verlust seiner politischen Illusionen in Form einer „Trauerarbeit“ zu bewältigen, die einerseits auf Einsicht und Überwindung der narzisstischen Besetzungen zielt,

¹⁵² Ebd., 119.

¹⁵³ Vgl. dazu auch Beetz, „Wunschdenken und Realitätsprinzip“, 263f.

¹⁵⁴ Jordheim, *Staatsroman*, 131.

¹⁵⁵ Erhart gibt eine psychoanalytische Lesart von Agathons Melancholie: „Die Nicht-Erfüllung der eigenen, auch moralischen Wünsche droht dann in Melancholie umzuschlagen, wenn das Subjekt nicht die Wünsche selbst bearbeitet und reduziert, sondern auf ihnen beharrt. Es ist dies ein bereits den Stoikern und Epikureern vertrauter Gedanke, Sigmund Freud jedoch wird ihn später kaum anders formulieren: Die Melancholie – gekennzeichnet durch das „moralische Missfallen an seinem Ich“ (...) - überträgt die Trauer über den Verlust eines begehrten Objekts auf einen Teil des eigenen Ich, weil das Subjekt regressiv auf die Einforderung des entzogenen Objekts fixiert bleibt“ (*Entzweiung*, 339); vgl. auch Jutta Heinz, „Von der Schwärmerkur zur Gesprächstherapie.“ Zu Wielands Auseinandersetzung mit den „Illusionsverlusten der Aufklärung“ vgl. Schäfer, *Wieland*, VII; Budde notiert: „zum heroischen philosophischen Entwurf vom Menschen, der aufbricht, um zum Subjekt seiner Geschichte zu werden, stehen nicht erst die Desillusionierungen des zwanzigsten Jahrhunderts im Kontrast“ (*Aufklärung*, 176). Zur Misanthropie aus enttäuschem Enthusiasmus vgl. auch Petrowski, *Weltverschlinger*, 292-303.

andererseits „auf eine bewusste Loslösung von dem verlorenen gegangenen Objekt“, den utopischen „Bilder[n] einer befreiten Menschheit sowie einer versöhnten Existenz, eingezeichnet in die kollektive Mentalität der vorrevolutionären Aufklärung.“¹⁵⁶ Freilich stellt sich damit auch die Frage, wie sich diese Form der Trauerarbeit zu dem philosophischen Anliegen des *Goldnen Spiegels* verhält, die „Möglichkeit einer Verbesserung der Wirklichkeit theoretisch offenzuhalten.“¹⁵⁷

Auch Helge Jordheim erkennt im Einklang mit Erharts Überlegungen zum *Agathon*-Projekt hinter der drohenden Melancholie des „entzweiten Subjekts“ eine „entzweite Politik“.¹⁵⁸ Sowohl die politfische, als auch die ethische Problematik werden im *Goldnen Spiegel* fortgeschrieben. Der Staatsroman wird so als „geschichtliche Bedürfnissynthese“ lesbar, „in der die Widersprüche zwischen der Normativität der Moral und der Kausalität der Politik artikuliert und aufbewahrt werden“.¹⁵⁹ Die Leistung des *Goldnen Spiegels* sieht Jordheim darin, „die in der Gattungsgeschichte des Staatromans angelegten poetologischen und politischen Widersprüche auf eine andere Ebene, auf die Ebene des Gesprächs zu versetzen und auf diese Weise zum expliziten Thema der Reflexion zu machen.“¹⁶⁰ *Der Goldne Spiegel* lässt sich damit als Dokument einer „Krise des Absolutismus“ verstehen, welche die „Form eines gefährdeten oder zusammengebrochenen Dialogs zwischen den Vertretern der Macht, vor allem den

¹⁵⁶ Erhart, *Entzweiung*, 348.

¹⁵⁷ Baudach, *Planeten der Unschuld*, 604. Vgl. auch Jaumanns Überlegungen zum Interesse des Romans an der „psychologischen Analyse leidenschaftlicher Subjektivität“ und deren Gefährdung („Nachwort“, 883); sowie Hohendahl, „Erzählproblem“, 108.

¹⁵⁸ „Die moralphilosophische und moralpsychologische Entzweiung korrespondiert im Hinblick auf das gesellschaftliche Dasein des bürgerlichen Individuums mit der Spaltung von Moral und Politik“ (Jordheim, *Staatsroman*, 127). Vgl. dazu auch Schings, *Pathogenese*, 42-44.

¹⁵⁹ Jordheim, *Staatsroman*, 128.

¹⁶⁰ Ebd., 197.

absolutistischen Fürsten, und den Vertretern der Aufklärung, vor allem den Dichtern und Philosophen“, annimmt.¹⁶¹ Die „Funktion dieses Gesprächs“ sei es, „die von diesen Gegensätzen ausgelösten politischen und poetologischen Verhandlungen aus dem Schatten der Hypokrisie oder der Schwärmerei ins Licht einer bürgerlichen, im Prozess der Politisierung begriffenen Öffentlichkeit zu bringen.“¹⁶²

Jordheims scharfsinnige Lektüre des Romans als „geschichtlicher Bedürfnissynthese“ bleibt in einem Punkte verhältnismäßig abstrakt, in dem es *Der Goldne Spiegel* nicht bleibt: nämlich in der Frage, um *wessen* Bedürfnis es sich hier handelt, und wie sich das Schreiben und Lesen von Romanen zu diesem Bedürfnis verhält. Anders gefragt: Welchen Beitrag leistet der Roman *als Text* zur Überwindung des drohenden Zusammenbruchs der Kommunikation? Worin genau besteht die Produktivität des Öffentlich-Machens von Hypokrisie und Schwärmerei? Diese Frage lässt sich nur über die Analyse der narrativen Konkretisierung der politischen Problematik, d.h. über eine Analyse der Figurenkonstellation beantworten. Dem auch anthropologischen Interesse des Romans gemäß agieren Wielands Figuren nicht etwa als bloße Platzhalter theoretischer Abstraktionen. Das poetische Verfahren lädt die Leser vielmehr zum „Selbststudium der konkreten Subjektivität“ ein, die Wieland „allemaal als das reale Substrat politischer und sozialer Prozesse ansieht.“¹⁶³

Im *Goldnen Spiegel* weitet Wieland das Projekt einer Kritik der Einbildungskraft, das er im *Agathon* biographisch entwickelt, auf den Bereich des politischen Imaginären

¹⁶¹ Ebd., 149.

¹⁶² Ebd., 198.

¹⁶³ Jaumann, „Politische Vernunft“, 476. Indem der Roman staatstheoretische Probleme in Märchenform abhandelt, verweigert sich Wieland den Forderungen all jener Leser, die „anstatt der leidigen Märchen, schöne dogmatische Abhandlungen“ fordern, wie Wieland in anderem Zusammenhang Kritikern entgegnet, die eindeutige politische Stellungnahmen fordern (zitiert nach Jaumann, „Politische Vernunft“, 476).

aus. Das narrative Verfahren ermöglicht es, sowohl die Ansprüche der Kritiker *an* den Herrscher, als auch die Einschätzung der sozialen und politischen Situation *durch* den Herrscher als gleichermaßen realistisch *und* ‚schwärmerisch‘ (d.h. durch das selbsttätige Wirken der Einbildungskraft unverhältnismäßig stark verzerrt) darzustellen. Insbesondere die Metatexte zeigen, dass die Einsichten der gelehrten Kritiker sowie der historischen Herrscher stets durch ihren historischen, aber auch sozialen Standpunkt begrenzt sind. Schon deswegen kann der Roman, der seinen Lesern eine Art Kompendium überhistorisch gültiger „Wahrheiten“ (vgl. GS 12) bieten will, nicht darauf abzielen, alle Widersprüche, Konflikte, alle einander widersprechenden Interpretationen und Erfahrungen zugunsten *einer* Wahrheit zu annullieren. Jaumanns Überlegungen zum politischen Essayisten Wieland lassen sich in dieser Hinsicht auch für den Romanautoren Wieland fruchtbar machen. Wielands „Ansatz ist der einer Metakritik politisch-moralischer Konzepte im Medium des ästhetischen Diskurses, die keine Phase darstellt, die durchlaufen werden müßte, ehe sie in einem „Vernunftstaat“ oder „Staat der Freiheit“ (Schiller) aufgehoben wird. Die Metakritik des Politischen ist vielmehr eine jederzeit erforderliche und stets zu kultivierende Fähigkeit der Wirklichkeitsaneignung, die über die Selbstrealisierung des Menschen im Einklang mit den Gesetzen der Natur mitentscheidet.“¹⁶⁴

Die narrative Konkretion der politischen Problematik lädt die Leser zur kritischen Auseinandersetzung mit der Psychologie des politischen Imaginären der Gegenwart der 1770er Jahre ein, indem dessen historische *Entwicklung* reflektiert wird. Die ‚Geschichte‘ leistet eine Art Anamnese des politischen Imaginären, das in der Figur des Gesetzgebers

¹⁶⁴ Jaumann, „Politische Vernunft“, 476 (Jaumann regt dementsprechend dazu an, Wielands Metakritik des Politischen im Medium ästhetischer Erfahrung am Beispiel des *Goldnen Spiegels* nachzuvollziehen.)

kulminiert, auf den sich die politischen Hoffnungen der Zeit richten. Die Geschichte des Modellreichs Scheschian folgt entsprechend dem kulturtheoretischen Paradigma der „Menschheitsgeschichte“, die im Ideal der „Selbstgesetzgebung des Menschen“ kulminiert.¹⁶⁵ In Schach Gebal (bzw. der politischen Gegenwart der 1770er Jahre) kommt diese historische Entwicklung scheinbar zu sich selbst. Denn das Selbstbild des Herrschers ist ganz von seiner „Lieblingsgrille“ bestimmt, „durch sich selbst zu regieren“ (GS 15).¹⁶⁶ Zugleich wird er als dasjenige politische Subjekt inszeniert, dessen „Begriffe . . . über Glück und Unglück der Menschheit“ (GS 222) entscheiden. Als Gesetzgeber besetzt er also eine mit zunehmend hohen Erwartungen aufgeladene Position in den zeitgenössischen politischen bzw. kulturkritischen Diskursen.

Doch in Wielands Roman interessiert Schach Gebal auch als Mensch, der sein eigenes Wohlergehen sichern möchte. Das Verfahren der literarischen Konkretation ermöglicht es, die Frage nach einer gelingenden Form vernünftiger Selbstregierung nicht nur in politischer, sondern auch in ethischer Hinsicht zu stellen - „durch Selbstregierung zum Glück“¹⁶⁷ lautet auch hier das Programm. Indem der Roman dieses Projekt in einer unauflösbaren Verschränkung von ethischen und politischen Aspekten zwischen den

¹⁶⁵ Vgl. „Zu einer wichtigen Bezugsgattung der Rechtstheorie wird die sogenannte Menschheitsgeschichte, die in Deutschland seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts entsteht. Sie analysiert die wichtigsten Kulturstufen der Menschheitsgenese. Als Vorläufer der späteren historischen Soziologie deutet sie die Konstitutionalisierung der Menschen- und Bürgerrechte als Beleg für die Vollendung der sittlichen Kultur des Menschen. Der Mensch hat sich aus der physischen Naturgeschichte herausgearbeitet zu einer höheren Kulturgeschichte, die ihm die Selbstverfügung über seine physischen und sittlichen Anlagen erlaubt. Er wird zum Selbstgesetzgeber. Diese Interpretation der Rechtsstrukturen im Bezugssystem menschheitsgeschichtlicher Kulturtheorien prägt die jüngere deutsche Naturrechtslehre“ (Garber, „Fiktion“, 155).

¹⁶⁶ Die hegelianische Terminologie verwende ich mit Blick auf Budde, der Hegels Form der historischen Theodizee schon im *Goldnen Spiegel* angelegt sieht (*Aufklärung*, 188).

¹⁶⁷ Jaumann, „Nachwort“, 863.

Polen Melancholie und Glückseligkeit aufspannt¹⁶⁸, bleibt es damit, wie abstrakt auch immer, in Scheitern und Gelingen an die Erfahrung von Individuen zurückgebunden.

Wie sich in diesem Kapitel zeigen wird, ist die Melancholie des Herrschers im Menschen Schach Gebal durchdrungen von der Melancholie des einsamen alternden Mannes im Herrscher, dem seine Macht zum Fluch geworden ist. Die Tifan-Utopie, in der ein Ausweg aus dem Leiden imaginiert wird, ist entsprechend nicht nur eine politische, sondern auch eine ethische Utopie. Das Unglück Schach Gebals hat seine Ursachen in der Unzufriedenheit der Angehörigen aller Stände und einer Erziehung, bzw. gesellschaftlichen Position, durch die Freundschaft und Liebe ihm unerreichbar bleiben. Tifans Glück hingegen besteht in der Liebe seiner Untertanen, und er findet seine höchste Erfüllung dort, wo er als „Mensch unter Menschen“ leben darf. Diese und ähnliche Dynamiken, die einen theoretischen Überschuss des literarischen Verfahrens selbst darstellen, erschließen sich erst durch „aufmerksame Versenkung ins Detail.“¹⁶⁹ Sie gehen einer Analyse verloren, die sich nicht auf die narrative Konkretisierung der abstrakten politischen Problematik einlässt.

Die Frage nach einer gelingenden Form der Selbstregierung, bzw. Selbstgesetzgebung wird auch in dieser Hinsicht dezidiert als *historische* Frage gestellt, d.h. letztlich auch mit Blick auf die Krise nicht nur des verfassunglosen Absolutismus, zu

¹⁶⁸ Vgl. zum inneren Korrelation der Begriffe Melancholie und Glückseligkeit Mauser, „Glückseligkeit“; zu Glückseligkeit als Leitbegriff des zeitgenössischen politischen Denkens Schings: „Denn unangefochten dominieren in der Rangordnung der Staatszwecke Sicherheit und Ordnung, Wohlfahrt und Glückseligkeit, nicht Freiheit und Gleichheit. . . . Der Herrschafts- und Unterwerfungsvertrag wird . . . zum Tugendvertrag umstilisiert, der Machtverhältnisse durch moralische Kompetenz zu ersetzen und zu legitimieren sucht. So rückt an die Stelle des . . . Leviathan das Modell der Staatsmaschine, die Gehorsam in Funktionstüchtigkeit umformt und mit Ordnung und Glückseligkeit belohnt“ („Der Staatsroman im Zeitalter der Aufklärung“, 153f). Vgl. auch Zwierlein, „Glück des Bürgers“; Pott, „Staatszwecke“, 211f.

¹⁶⁹ Benjamin, „Wieland“, 22.

dem sich viele Aufklärer zunehmend in Frontstellung begeben,¹⁷⁰ sondern auch einer Krise der Aufklärungsbewegung, die sich zur Entstehungszeit des Romans sowohl mit dem Wiedererstarken gegenaufklärerischer Tendenzen konfrontiert sieht, als auch mit der Frustration ihrer eigenen Erwartungen.¹⁷¹ So werden an der Figur Schach Gebal auch allgemeinere Probleme männlicher Individuation im Zeitalter der Aufklärung verhandelt. Um diesen Aspekt in den Blick zu bekommen, muss sich die Analyse der Performativität des kritischen Projekts zwischen ‚Geschichte‘, Rahmenhandlung und historischer Situierung kritischen Erzählens im Jahre 1772 bewegen. Als Brennpunkt des Zusammenspiels dieser drei Ebenen kann die fiktive Gegenwart kritischen Erzählens in Indostan gelten, die zugleich der Spiegel der realen historischen Gegenwart des Jahres 1772 ist. Da die ‚Geschichte‘ als ein Spiegel geschrieben wurde, in dem Schach Gebal die aktuellen Probleme seiner Regentschaft erkennen soll, stellt sich zunächst die Frage, welchem der scheschianischen Herrscher er am ähnlichsten sieht. Wie die Analyse zeigen wird, wird Azor als Schach Gebals scheschianisches *alter ego* inszeniert. Mit der Regentschaft Azors kippt die ‚Geschichte‘ von der kritischen Reflexion der Vergangenheit daher in die Projektion von Zukunftsvisionen, die sich aus der Perspektive der Gegenwart abzeichnen – der Albtraum einer Tyrannei der ‚entfesselten‘ Aufklärung (Isfandiar), und die „schöne Phantasie“ (GS 254), bzw. der „Traum“ (GS 525) von einem utopischen Fürsten (Tifan).

¹⁷⁰ Vgl. dazu mit Blick auf den *Goldnen Spiegel* Budde, *Dialog*, 190.

¹⁷¹ Vgl. dazu den Überblick bei Zwierlein, *Glück*, vgl. zum sozialen und politischen Konfliktpotential der Glückseligkeitsforderung, die sich nicht nur gegen den absolutistischen Staat, sondern vor allem auch gegen Tendenzen der sich bürgerlichen Leistungsethik wendet, vgl. Mauser, „Göttin“, 223f.; Pott, *Morallehren*, 220-246; Späth, *Weg*, 328f.

„Barbarey“ der Frühgeschichte

Vermeidung der „Muthlosigkeit“: die wichtigste Maxime der politischen Vernunft

Die politische Geschichte Scheschians beginnt, als die Fürsten einer „in eine Menge kleiner Staaten zerstückelt(en)“ Nation (GS 25) beschließen, sich zur Befriedung ihrer nicht enden wollenden militärischen Konflikte unter einem „gemeinschaftlichen Oberhaupte“ (GS 25) zu vereinigen. Da dieser König aber nicht mit den notwendigen Befugnissen ausgestattet wird, seine vorbildliche Gesetzgebung auch gegen die Partikularinteressen der Fürsten durchzusetzen, verflüchtigt sich seine Macht bald zum „bloßen Schatten“ (GS 29). Die Kleinfürsten entwickeln sich unterdessen zu unbarmherzigen „Tyranen“ (GS 29) ihrer Untertanen. Bereits zu diesen dunklen Zeiten der „Barbarey“ (GS 125) lebt der größte Teil der indostanischen Bevölkerung im tiefsten Elend. Wie im Indostan der Gegenwart sieht in der Frühgeschichte Scheschians der „größte Theil einem Lande gleich, das kürzlich von Hunger, Krieg, Pest und Wassersnoth verwüstet worden war“ (GS 31). In der Frühzeit Scheschians wie im Reich Schach Gebals offenbart sich der „höchst elende. . . Zustand“ (GS 29) der Untertanen allein dem Reisenden, der sich zwischen beiden Welten bewegt.

Allenthalben wurden die Augen eines Reisenden, der nicht ohne alles Gefühl für den Zustand seiner Nebengeschöpfe war, durch traurige Bilder des Mangels und der unbarmherzigsten Unterdrückung beleidigt. [...] Ihr [der „kleinen Tyrannen“, GF] erster Grundsatz schien zu seyn, den gegenwärtigen Augenblick zum Vortheil ihrer ausschweifenden Lüste auszunützen, ohne sich darum zu bekümmern, was die natürlichen Folgen davon seyn möchten. Diese Herren fanden nicht das geringste weder in ihrem Kopfe noch in ihrem Herzen, das der armen Menschheit bey ihnen das Wort geredet hätte. In ihren Augen hatte das Volk keine Rechte, und der Fürst keine Pflichten. Sie behandelten es als einen Haufen belebter Maschinen, welche, so wie die übrigen Thiere, von der Natur hervorgetrieben worden wären, für sie zu arbeiten, und die keinen Anspruch an Ruhe, Gemächlichkeit und Vergnügen zu machen hätten. (GS 29f)

Das Elend der Bevölkerung in späteren Perioden der scheschianischen Geschichte wird so als *Fortdauern* der „Barbarey“ (GS 125) im Herzen einer verfeinerten Gesellschaft lesbar gemacht. Mit der Beschreibung der „unterdrückten“ - versklavten, in Elend und Unwissenheit gehaltenen - Untertanen als „Thiere“, „Vieh“¹⁷², „belebte Maschinen“, später als „Gespenster“ und „Gerippe“ und der Charakterisierung der „Herren“ als „kleine. . . Tyrannen“ (GS 29) mit der Denkungsart von „Wilden“, später als „Blutsauger“, greift Wieland Topoi auf, die in sozialkritischen Texten der Zeit allgegenwärtig sind und noch in den literarisch geschulten ideologiekritischen Diskursen des späten 19. Jahrhunderts fortgeschrieben werden. In der ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ stehen diese Metaphern in engstem Zusammenhang mit der Melancholieproblematik. Sie bezeichnen die beiden Seiten einer gesellschaftlichen Dynamik, die der Roman auf den Begriff der „Unterdrückung“ bringt. Deren Korrelat in der Erfahrung ist, dass der Herrscher nicht glücklicher ist als seine Untertanen.

Obwohl die *sozialkritische* Interpretation des allgemeinen Unglücks im *Goldnen Spiegel* eindeutig überwiegt, bietet der Roman schon in den ersten Kapiteln eine alternative Erklärung für eine Gesellschaft, in welcher der „König und das Volk gleich unglücklich“ sind (GS 30). Denn auch, wo ein beständiger Machtkampf zwischen dem rechtmäßigen Herrscher und denen, die *selbst* herrschen wollen, entsteht, sind König und Volk unglücklich. Während „Forderungen“ der einen „keine Grenzen“ kennen, hält sich der Herrscher für „berechtigt, . . . Unterwürfigkeit von denjenigen zu erwarten, die ihn zum Könige gemacht hatten; und eben darum, weil sie ihn zum Könige gemacht hatten, glaubten sie, daß er ihnen Alles schuldig sey“ (GS 28). Der Bedeutung dieser Dynamik für die Analyse der Melancholie wird sich der Roman allerdings nur hinter seinem

¹⁷² Vgl. ähnliche Formulierungen in Schubarts *Deutscher Chronik* (1775).

eigenen Rücken bewusst. Explizit wird die Dynamik der Unterdrückung nur am Beispiel der ökonomischen Verelendung, nicht am Beispiel der erzwungenen politischen ‚Unmündigkeit‘ entwickelt.

Bei der Formulierung der Problematik der „Unterdrückung“ spielt das begriffliche Instrumentarium der Melancholietheorie eine Schlüsselrolle. Das unterdrückte Volk lebt im Elend. Krankheit, Hunger, harte Arbeit ohne jede Erleichterung und willkürliche Ausübung roher Gewalt halten den größten Teil der Bevölkerung in einem unablässigen Zustand von Furcht und Betrübnis, den charakteristischen Affekten der Melancholie. Nach Maßgabe der zeitgenössischen medizinischen Theorien kann das zu pathologischen Störungen der Welt- und Selbstwahrnehmung führen, die sich mit Hilfe affektopathologischer und milieutheoretischer Theoreme als eine Verkümmerng der Einbildungskraft, bzw. als deren wahnhaft Fixierung¹⁷³ auf bestimmte, mit Angst und Furcht korrelierte Vorstellungsinhalte begreifen lässt.

Der Goldne Spiegel erzählt von den Pathologien der Unterdrückten im Einklang mit diesen Narrativen, ergänzt sie aber um eine anthropologische Grundannahme: allen Menschen ein Trieb zur Vervollkommnung, d.h. zur aktiven Verfeinerung und Verschönerung angeboren. Wird dieser ‚mechanische‘ Trieb durch rohe Gewalt unterdrückt, verlieren die Menschen jedes „Gefühl der Würdigkeit ihrer Natur, alles Gefühl des Edlen und Schönen, alles Bewußtseyn ihrer angeborenen Rechte“, jeden „Begriff“ eines „bessern Zustands“ und sinken *daher* in „Sitten“ und „Empfindungen“ zu

¹⁷³ Zur ‚idée fixe‘ vgl. Riedel mit Blick auf Platners anthropologisches Lehrbuch. Die „melancholische Fixierung auf eine bestimmte Idee“ führt laut Platner „zur Abstumpfung der unbeanspruchten Teile des Hirnmarks, die wiederum eine Verminderung der allgemeinen Empfindungs- und Wahrnehmungsfähigkeit zur Folge hat. . . . Am Ende ist, so muß man Platner wohl verstehen, die Seele des von der Melancholie Geschlagenen kaum noch Herrin ihrer selbst; der Ablauf der eigenen Gedanken entfremdet sich zunehmend ihrer Führung und verselbständigt sich in einer fixen Ideenfolge, die ganz dem restringierten Fluß des Nervensaftes („Bewegung der Lebensgeister“) im Gehirn unterworfen ist“ (*Anthropologie des jungen Schiller*, 51f).

jenem „Vieh herab“ (GS 31), zu dem ihre Lebensumstände sie erst reduzieren. Das resultierende dumpfe Desinteresse dem eigenen Leben gegenüber ist ein Zustand verabsolutierter Hoffnungslosigkeit, gleichsam eine säkularisierte Version der *acedia*: Verzweiflung nicht am Seelen-, sondern am irdischen Heil¹⁷⁴ und eine daraus resultierende Handlungslähmung.¹⁷⁵ Diejenigen, welche im Bann dieser furchtbaren „Bezauberung“ (GS 209) stehen, verlieren die Fähigkeit, über das ihnen zugemutete Leben hinaus zu träumen oder zu denken und verfallen in eine „schlafsuchtige Gleichgültigkeit“ (GS 111).¹⁷⁶

Da die Unterdrückten glauben, kein besseres Leben *verdient* zu haben, können sie jede Erleichterung ihres Zustands nur als Gnade erfahren. „Die Knechtschaft der Unglücklichen . . . gieng so weit, daß sie jeden Fall, wo man ihnen, durch eine besondere Ausnahme, die allgemeinsten Rechte der Menschheit angedeyhen ließ, als eine

¹⁷⁴ Verzweiflung ist „die wesentlichste Bestimmung des melancholischen Krankheitsbildes“ und der diesem so eng verwandten *acedia* (Klibansky et al., *Saturn*, 136).

¹⁷⁵ Die Einbildungskraft in ihrer unmittelbaren Verbindung zum ‚Begehungsvermögen‘ gilt im 18. Jahrhundert als dasjenige Vermögen, das dem Menschen „ermöglicht, handelnd in Wirklichkeitsabläufe einzugreifen, d.h. die Diskrepanz von Wirklichkeit und imaginierter Möglichkeit zu überbrücken . . . : eine Kraft, die dem Realen etwas einbildet; sie ist eine als ‚Entwurfsvermögen‘ disziplinierte Phantasie“ (Schulte-Sasse, *Einbildungskraft*, 101f); vgl. auch Berry, *Idea of Luxury*, 118-120. Vgl. Dürbeck, *Einbildungskraft*, die notiert, im Bereich des vernünftig-moralischen Handelns sei für „einen geglückten Handlungsvollzug . . . das Zusammenwirken der Verstandeserkenntnis mit dem durch die Einbildungskraft affizierten Willen erforderlich.“ Die Einbildungskraft werde daher „unter dem Vorzeichen der praktischen Philosophie“ behandelt, deren Hauptziel es ist, „Glückseligkeit zu befördern“ (*Einbildungskraft*, 26). Für die im weitesten Sinne libidinösen Triebfedern allen Handelns interessiert sich zur gleichen Zeit insbesondere die Hallesche Psychomedizin (vgl. Zelle, „Nachwort“, 85. Hoorn, „Affektenlehre“) und in der so genannten Popularphilosophie (vgl. Bachmann-Medick, *Ordnung*, 24-26); vgl. zur Umdeutung des Leidenschaftsbegriffs im Zusammenhang der Rehabilitation der Sinnlichkeit Kondylis: „Der Terminus ‚passio‘ unterliegt einem radikalen Sinneswandel: er bringt nicht mehr das Passive und Leidende, sondern geradezu das Sichselbstbewegende, die ureigene Triebkraft der Existenz zum Ausdruck. Durch die sprachlich paradoxe Verschränkung von Leidenschaft und Aktivität erscheint auch innere Unruhe nicht mehr als Unvollkommenheit im christlich-stoischen Sinne. Im Gegenteil“ (*Aufklärung*, 411).

¹⁷⁶ In der zeitgenössischen Medizin gilt das übermäßige Verlangen nach Schlaf als Kehrseite der melancholischen Schlaflosigkeit. Vgl. schon im einflußreichen Traktat des Constantinus Africanus: „Die schwarze Galle hat nämlich eine doppelte Kraft. Wo sie wirklich auf das Gehirn drückt, macht sie Schlaf, wo sie als seine Art Entzündung auftritt, macht sie Schlaflosigkeit, indem sie das Gehirn beunruhigt und austrocknet“ (Schipperges, *Melancholia*, 59).

unverdiente Gnade ansehen mußten“ (GS 30). Die *religiösen* Untertöne dieses Gnadenbegriffs werden in den von Nurmahal verlesenen Passagen zumindest angedeutet. So heißt es, die „Herren“ hätten sich selbst „als eine Classe von höhern Wesen“ angesehen, die „gleich den Göttern Epikurs, kein Blut sondern nur gleichsam ein Blut in den Adern laufen hätten“ (GS 30). Unter ihrer Herrschaft habe die versklavte Menschheit gelernt, „Glückseligkeit“ für ein „geheimnißvolles Vorrecht der Götter und ihrer Herren“ (vgl. GS 31) zu halten:

Slaven, welche keine Hoffnung haben, anders als durch irgend einen seltenen Zufall . . . sich aus ihrem Elend empor zu winden, arbeiten nur so weit sie gezwungen werden, und können nicht gezwungen werden irgend etwas gut zu machen . . . ja, bey der Unmöglichkeit eines bessern Zustandes, verlieren sie endlich selbst den Begriff eines solchen Zustandes, und halten die Glückseligkeit für ein geheimnißvolles Vorrecht der Götter und ihrer Herren, an welches den mindesten Anspruch zu machen, Gottlosigkeit und Hochverrath wäre. (GS 31)

In den Unterdrückten wird der bloße *Wunsch* nach „Glückseligkeit“ von der dem Wunsch unwillkürlich korrelierten Angst vor dem Verlust des irdischen und geistigen Lebens erstickt.¹⁷⁷ Die in der Begriffskopplung „Hochverrat und Gottlosigkeit“ angedeutete Wechselbeziehung zwischen politischer und religiöser Unterdrückung erscheint hier nur am Rande. Zu einem späteren Zeitpunkt der Abendunterhaltung wird Danischmend die von Nurmahal vernachlässigte Religionsgeschichte Scheschians nachtragen (vgl. GS 118-155) und die

¹⁷⁷ Wie akkurat diese Analyse ist und in wie engem Zusammenhang sie zur Melancholieproblematik steht, zeigt sich an Adam Bernd, der an sich selbst beobachtet: „Der Miltz ist der schärfste Moraliste auf Erden (...) so hat mich, und andere doch die Erfahrung gelehret, daß ein solcher kranker Leib, der angst und bange macht, der Seelen Gelegenheit giebt, daß sie alle Schlupff=Winckel und alle Tücke des menschlichen Hertzens, ja die geringste Ungerechtigkeit gegen den Nächsten, gegen die Obrigkeit, und gegen uns selbst begangen, einsiehet. Die große Furcht vor GOttes Zorn bey dergleichen Angst siehet tausend Sünden, wo andere keine sehen wollen“ (zitiert nach Schings, *Melancholie*, 119; zu Bernd vgl. ebd., 97-126). Schings erkennt in den dogmatischen Prämissen dieser Selbstlektüre einen Reflex des pietistischen Trauergebots. Vgl. zur anthropologischen Kritik religiöser Melancholie auch Harald Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, 53-58. Bei Wieland kehrt sich die Argumentationsrichtung um: Melancholische Furcht führt nicht zu Gott, sondern ist Effekt religiöser (und politischer) ‚Unterdrückung.‘

Verschränkung von religiöser und politischer ‚Unterdrückung‘ im Detail analysieren (vgl. bes. GS 124ff).

Für den Philosophen liegt auf der Hand, dass die „Mährchen“ der religiösen Autoritäten (GS 131) einen nicht unwesentlichen Anteil daran hatten, dass das scheschianische Volk „in so vielen Jahrhunderten nicht die mindeste Bestrebung zeigte, sich aus dem Wust einer die Menschheit entehrenden Barbarey empor zu arbeiten“ (GS 125). Eine unvernünftige, auf bloßen Machterhalt abzielende Form religiöser Machtausübung, die – obwohl nicht notwendig gleichursprünglich mit ihr – der politischen Tyrannei in die Hände spielt, leistet (wie jede Behinderung der „Vernunft“) einen eigenen Beitrag dazu, dass „unter dem bleyernen Scepter der Dummheit, Aberglaube und Schwärmerey, Tyranny über Seelen und Leiber, Verfinsterung (!) der Vernunft, Verderbnis des Herzens, Ungeschliffenheit der Sitten, und zuletzt allgemeine Barbarey und Wildheit die Oberhand gewinnen“ (GS 136). Die Metapher der „Verfinsterung“ stellt eine unterschwellige Verbindung zur Diskussion über den Zusammenhang von Melancholie und Religion her, die in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts florierte. Im dritten Kapitel wird darauf zurückzukommen sein¹⁷⁸

Die Frühgeschichte Scheschians gibt Gelegenheit zur theoretischen Formulierung eines Phänomens, das später als Komplementärphänomen der Melancholie des Luxus erscheinen, hier aber noch auf unmittelbare, reflexionslose Gewaltausübung zurückgeführt wird: die Melancholie der Unterdrückung. Auch sie manifestiert sich an Leib und Seele Einzelner, wird jedoch als Symptom einer

¹⁷⁸ Vgl. dazu ausführlich Schings, *Melancholie*, 73-142 u.ö.; zum Verhältnis literarischer und anthropologischer Reflexion von Erfahrung vgl. grundlegend Pfothner, *Literarische Anthropologie*, 1-28.

sozialpsychologischen Dynamik gedeutet. Die Rede vom melancholischen Staat ist also keinesfalls bloß metaphorisch zu verstehen. Die Analyse der Unterdrückung ist das Herzstück des kritischen Entwurfs. Ermöglicht wird sie auch durch das begriffliche Instrumentarium der Anthropologie,¹⁷⁹ insbesondere durch die Milieutheorie der Einbildungskraft.¹⁸⁰ Mit der Problematisierung der Melancholie der Unterdrückung dringt die politische Reflexion in ein Themengebiet vor, das in der Literatur der 1770er Jahre auch andernorts aufgegriffen wird.¹⁸¹ Dass *Der Goldne Spiegel* auf literarische Innenansichten der ‚Unterdrückung‘ verzichtet, hat mit der Funktion des Motivs im Gefüge des Romans zu tun. Melancholie interessiert nur aus der Perspektive der politischen Vernunft, deren erste Aufgabe die Aufrechterhaltung von Ordnung ist. Die ‚Geschichte der Chronik von Scheschian‘ lässt die blassen¹⁸² „Gespenster“ des Elends nicht in der Geschichte der Könige „spuken“ (vgl. GS 17), um Mitleid zu erregen, sondern um den

¹⁷⁹ Dass es sich um melancholische Pathologien handelt, wird auch in Danischmends „Schuzrede der Menschheit“ aus der *Geschichte des Philosophen Danischmende I* (1775), der Fortsetzung des *Goldnen Spiegels*, ganz deutlich. Fern vom indostanischen Hof, wo solche Zusammenhänge nur indirekt thematisiert werden können, diskutiert der Philosoph mit einem zynischen Kalender den Zusammenhang zwischen Luxus und Elend wie folgt. Aus „Unterdrückung“ entspringe, gleichursächlich mit der „Üppigkeit“ der Unterdrücker, „Dürftigkeit und Elend“ der Unterdrückten. „Kummer“, „Gram“ und „Verzweiflung“ der Unterdrückten vergifteten die „Quellen der Empfindung in ihrem Herzen“ und raubten den Menschen nach „erschöpfender Arbeit des Tages den Schlaf [. . .]“, um sie mit trostlosen Aussichten in künftiges Elend zu quälen“ (*Geschichte des Philosophen Danischmende*, 88). Mit Schlaflosigkeit, Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung, Gram und beständiger Zukunftsangst sind hier ganz eindeutig die affektiven Pathologien der Melancholiker angesprochen.

¹⁸⁰ Vgl. dazu im Detail Dürbeck, *Einbildungskraft*, zur Bedeutung von Budde und Muratori für Wieland bes. 139 ff.

¹⁸¹ Auch andernorts gilt „Unterdrückung durch despotische Regierungsformen“ (Schings, *Melancholie*, 73) in den 1770er Jahren als Auslöser von Melancholie. Vgl. zur dichterischen Verhandlung dieser Problematik im Drama des Sturm und Drang, Mattenklott, *Melancholie*; Matthew Bell, „Melancholy Titans and suffering women in Storm and Stress drama“, bes. 69-72.

¹⁸² Vgl. „Staatsverfassungen, die Menschen ihrer Rechte beraubt, deren Besitz von der Willkür ihrer Obern abhängig macht, Verfassungen, die sie so betrachten, als ließen sie sich nur durch Zwang und die Furcht der Strafe regieren, machen den Souverän tyrannisch und übermutig, den Untertan sklavisch und niederträchtig, alle Gesichter blass (*Montesquieu*, *L’Esprit de loix* [. . .]) und erfüllen jedes Herz mit Mutlosigkeit und Eifersucht“ (Ferguson, *Grundsätze der Moralphilosophie*, 294f).

Herrscher dazu zu bewegen, dem Elend mit *politischen* Mitteln Abhilfe zu verschaffen.

Darum stellt sie die These auf, dass die allgemeine Melancholie die Aufrechterhaltung der politischen Ordnung selbst gefährde. Denn ein Fürst der benachbarten Tartaren erobert das „unglückliche Reich“ schließlich ohne nennenswerten Widerstand der apathischen Bevölkerung, deren größter Teil bereit ist, „einen jeden, der sie, auf welche Art es auch seyn möchte, von ihren Unterdrückern befreien wollte, für ihren Schutzgott anzusehen“ (GS 32).

Der erste Grundsatz, von dem die Chronik von Scheschian einen historischen Begriff entfaltet, lautet: Politisches Handeln muss darauf abzielen, eine „allgemeine Muthlosigkeit“ zu verhindern. Wenn sich die Bevölkerung in der Lage befinde, das Ende ihres Elendes nur von einer „gewaltsamen Staats-Veränderung . . . erwarten“ (GS 192) zu können, werde es der Eroberung durch äußere Feinde keinen nennenswerten Widerstand mehr entgegensetzen, bzw. es kommt zum Bürgerkrieg, wie die Erzählung von der Tyrannei des Herrschers Isfandiar zeigt.

Gleich zu Beginn der Abendunterhaltungen legt die ‚Geschichte‘, und mit ihr ein ganzer Chor von Kommentatoren, dem Publikum diese Maxime ans Herz. Das macht die folgende, bereits von Hans-Jürgen Schings im Zusammenhang der Melancholiediskussion hervorgehobene¹⁸³ Passage des *Goldnen Spiegels* deutlich. Sie wird im Zusammenhang der Frühgeschichte Scheschians verlesen und auch später mehrfach in Erinnerung gerufen (vgl. GS 105, 187f, 201, 204):

Eine allgemeine Muthlosigkeit machte nach und nach alle
Triebräder der Vervollkommnung stille stehen; der Genie wurde im Keim
erstickt, der Fleiß abgeschreckt, und die Stelle der Leidenschaften, durch

¹⁸³ Schings, *Melancholie*, 243.

deren beseelenden Hauch die Natur den Menschen entwickelt, und zum Werkzeug ihrer großen Absichten macht, nahm fressender Gram und betäubende Verzweiflung ein. (GS 30)

Die besondere Bedeutung der Passage für das Erzählprojekt des *Goldnen Spiegels* wird durch den Sperrdruck, sowie durch einen ungewöhnlich komplexen Kommentar in einer Fußnote betont. Der Herausgeber der deutschen Fassung merkt darin an, dass Hiang-Fu-Tsee an dieser Stelle angemerkt habe, er habe sich nicht entschließen können, eine Fußnote des durch ihm vom Indischen ins Sinesische übersetzten Manuskripts auszulassen. Der indische Herausgeber habe zu dieser „Periode“ angemerkt, er wünschte, dass die „Großen und Edlen“ seiner Zeit sie jenen „Fakirn, denen sie ihre Söhne anvertrauen wollen“ (also den indostanischen Prinzenerziehern) zur Prüfung vorlegten und sie bäten, die darin enthaltenen Begriffe und Sätze zu entwickeln. Verstehe der Fakir diese Passage nicht, bzw. rasoniere er darüber „wie ein Truthahn“, so sei er „ein vortreffliches Subject“, sofern es die Absicht der Edlen sei, dass ihre Söhne „nicht zu lug werden“ (GS 30f). Schon in der Einleitung des *Goldnen Spiegels* wurden die Fakire als Prinzenerzieher von Indostan vorgestellt, deren vornehmliche Aufgabe es gewesen sei, „sorgfältig zu verhüten,“ dass „junge Menschen von Geburt . . . zu klug“ (GS 10) werden. Die politischen Gefahren der „allgemeinen Muthlosigkeit“ zu missachten, bzw. die deren einfache Wahrheit rhetorisch bis zur Unkenntlichkeit zu verwässern, ist also ein Maßstab politischer *Unvernunft*.

Rhetorische Selbstermächtigung durch einen neuen Begriff der Natur

Aufbauend auf dem bisher Gesagten lässt sich nachvollziehen, *wie* – durch welche argumentativen, narrativen und rhetorischen Verfahren – die Kritik operiert, um das politische Subjekt der Gegenwart auf einen bestimmten Begriff politischer Machtausübung zu verpflichten. Die Kritiker verfügen über das Material der Geschichte in strategischer Absicht. Der gesamten Geschichtserzählung unterliegt der Gedanke, politische Machtausübung müsse sich an historisch gewonnenen „Grundsätzen“ und „Grundbegriffen“ (wie etwa „Rechte der Menschheit“ und „Pflichten der Fürsten“) orientieren. Die ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ entwickelt sie am Beispiel eines fiktiven Staatskörpers, der durch verschlüsselte realhistorische Bezüge in einzelnen Aspekten historisch und geographisch konkretisierbar ist.¹⁸⁴ Die ‚Geschichte‘ wird so erzählt, dass die zweimalige Zerstörung der politischen Ordnung im „Modellreich“ Scheschian als notwendige („natürliche“) Folge der Missachtung gewisser „Grundgesetze“ und „Grundbegriffe“ (GS 223) erscheint, die aber erst im letzten Teil des Romans, der Tifanutopie, explizit *ausgesprochen* werden. Erst dort wird der Gedanke formuliert, der die Art und Weise historischen Erzählens von Anfang bestimmt: dass „Glück und Unglück der Menschheit“ von den „Begriffen der Großen“ abhängen (GS 222), dass aber andererseits die „Begriffe der Menschen weder von ihrer eigenen Willkür noch von den Befehlen eines Obern abhängen“ (GS 302). Den Begriffen, der Roman kritisiert bzw. entfaltet, wird eine affektive Materialität (Glück und Unglück) und zugleich ein gewisses überindividuelles Eigenleben zugesprochen.

¹⁸⁴ Vgl. dazu besonders Meyer, *Zitat*; Naumann, *Politik*, 177; zum Kontrast zwischen historischer Wahrheit und der Wahrheit des Wahrscheinlichen 182-188; Budde, *Aufklärung*, 179; Hohendahl, „Erzählproblem“, 104; vgl. bereits A.C.R., „Rezension“, 739f.

Die ‚Geschichte‘ wird so – in dieser affektiven Dynamik – erzählbar erst auf Grundlage von Rechts- und Pflichtbegriffen und daran gebundenen Gefühlsgewissheiten, die in der frühesten Epoche der scheschianischen Geschichte noch unbekannt waren. Dass die Scheschianer im Elend leben und schließlich alle „Drangsale und Greuel der Anarchie und Tyranie zu gleicher Zeit“ (GS 32) erfahren, wird beispielsweise auf die „Denkensart“ der „kleinen Tyrannen“ (GS 29) zurückgeführt. Diese hätten nach dem „Grundsatz“ gelebt, „den gegenwärtigen Augenblick“ allein „zum Vortheil ihrer ausschweifenden Lüste auszunützen“, ohne sich um die „natürlichen Folgen“ zu bekümmern. Nichts in ihrem „Kopfe“ oder „Herzen“ habe der „armen Menschheit bei ihnen das Wort geredet“ (GS 30) das Wort geredet hätte. Auch habe es kein *Bewusstsein* von den Rechten des Volkes oder den Pflichten der Fürsten gegeben. Das Elend der Unterdrückten wird also als Effekt der *Abwesenheit* eines erst später sich entwickelnden Rechtsbewusstseins, insbesondere als Abwesenheit eines Begriffs von den „allgemeinsten Rechte[n] der Menschheit“ (GS 30) geschildert.

Die genealogische Denkfigur, die in den „Begriffen der Großen“ und dem daraus resultierenden Handeln den *Ursprung* gesellschaftlicher Realitäten verortet, eröffnet dem politischen Handeln der Gegenwart neue Perspektiven. Die „allgemeine Verwilderung“ (GS 31) auf die Realität der Unterdrückung zurückzuführen, macht es denkbar, dass ein nicht unterdrücktes Volk auch nicht ‚verwildert‘, d.h. sittenlos wäre. Wenn die Realität der Unterdrückung ein *angeborenes* Rechtsbewusstsein zerstört, das durch „Gefühl“ und „Empfindung“ (s.o.) spricht, stellt sich die Frage, wie eine Gesellschaft aussähe, die dieses Rechtsgefühl *kultiviert*. Dass der „Begriff eines besseren Zustandes“ als ‚Triebfeder‘ jeder nicht erzwungenen und daher gut ausgeführten „Arbeit“ verstanden

wird, wirft die Frage auf, ob eine politische Ordnung, in der die Triebfeder von Arbeit nicht äußerer Zwang, sondern innerer Antrieb wäre, stabiler und ethisch vielversprechender wäre.

Die Probe auf das gesellschaftliche Potential dieser Ideen zu machen, obliegt in der Ordnung der unumschränkten Monarchie jedoch allein dem Herrscher. Um ihn zum Handeln zu bewegen, droht die ‚Geschichte‘ dem Herrscher indirekt damit, dass die Geschichte sich als ihr eigenes moralisches Gericht vollziehe und politische Passivität sich rächen würde.¹⁸⁵ Diese Idee kommt auf allen Ebenen der Erzählung immer dort zur Sprache, wo die Rede von den Gesetzmäßigkeiten der Staatsgeschichte ist. Der sinesische Gelehrte formuliert diesen Gedanken mit Bezug auf Konfuzius (vgl. GS 1126), der Herausgeber beruft sich auf Sokrates (vgl. GS 222), der weise Prinzenerzieher Dschengis lehrt es seinen Zögling Tifan (vgl. GS 228f) und Danischmend „predigt“ es Schach Gebal schlicht als (politische) „Moral“ (GS 222f): In ethischen wie politischen Fragen gibt es Gesetze, die „man nicht ungestraft übertreten kann, weil sie uns durch die natürlichen und unvermeidlichen Folgen ihrer Übertretung *bestrafen*“ (GS 222f). Der Herausgeber liest die „ganze allgemeine Staatsgeschichte“ als einen „Kommentarius“ über die „große Wahrheit“, dass die „Gesetze der Natur und des gesellschaftlichen Lebens“ die „Regel der Könige“ seien, von welcher diese „niemals ungestraft abweichen können“ (GS 223). Auch der chinesische Übersetzer glaubt, dass sich bestimmte gesellschaftliche „Übel . . . mit Gewißheit“ vorhersagen ließen, weil „sie die notwendigen Folgen unsrer eigenen Begehungen und Unterlassungen sind“. Daraus kann die „*Schuldigkeit* unsrer Obern“ abgeleitet werden, „solchen Übeln zuvorzukommen, und eben darinn liegt eine von den

¹⁸⁵ Vgl. zur Geschichtsphilosophie als „indirekt politische(r) Macht“ Koselleck, *Kritik und Krise*, 105-115, hier 113. Hans-Jürgen Schings weist darauf hin, dass der Goldne Spiegel Pflichtlektüre bei den Illuminaten gewesen sei (*Melancholie*, 28).

wesentlichsten Ursachen, warum man Obrigkeiten vonnöthen hat“ (GS 116).

Vermeidung zukünftigen Unglücks durch an historischen Erfahrungen geschultes politisches Handeln ist also eine Leitvorstellung gelingender Machtausübung – im dritten Kapitel wird darauf zurückzukommen sein.

Den Mächtigen wird also die *Pflicht* auferlegt, im Bewusstsein historisch gewonnener Maximen zu handeln, die es ihnen ermöglichen, dem mit Krankheit und Melancholie assoziierten politischen Ordnungsverlust zuvorzukommen. Weil bestimmte Übel vorhersehbar sind, machen sich die Herrschenden *schuldig* gegenüber ihren Untertanen, wenn sie diese Übel nicht verhindern. Die „natürlichen Folgen“ der Verletzung dieser Naturgesetze sind sowohl im politischen wie im ethischen Sinne mit Ordnungsverlust, Alter, Krankheit, Melancholie und Tod verbunden; wohingegen das Handeln im Einklang mit diesen Gesetzen Jugendlichkeit, Gesundheit und Glückseligkeit verheißt: Unglück und Elend ist der „sehr fühlbare. . . Beweis“ für die „Übertretung“ der „allgemeinen Gesetze der menschlichen Natur“ (GS 228f). Dem aufklärerischen Gedanken, dass es durch vernünftige Selbstregierung - den „reichen Gebrauch“ der „Fähigkeiten zu empfinden, zu denken, zu handeln“ – möglich ist, in „einem sehr hohen Grade glücklich zu sein“ (GS 228), korrespondiert dabei das Bewusstsein selbst verschuldeten Unglücks, bzw. des Unglücks als (verdienter oder unverdienter) Strafe.

Die Rhetorik der Schuld offenbart die psychologische, bzw. affektive Dynamik, die auch in politischer Hinsicht brisant ist, insofern die Schuld am eigenen Elend *anderen* gegeben wird. Unüberhörbar werden die drohenden Untertöne dieses Denkens bei Dschengis, dem Erzieher des utopischen Fürsten Tifan, mit dem Danischmend sich bis zur Ununterscheidbarkeit identifiziert:

Aber die Natur der Sachen hängt nicht so wie das Glück oder Unglück der Menschheit, von den Begriffen der Großen ab. Sie können nicht verhindern, daß die Strafen der Natur nicht unmittelbar auf die Verachtung eines jeden Gesetzes der Natur folgen; und wenn die bisherige Gestalt des Erdbodens noch Jahrtausende dauern sollte, so wird die Geschichte aller künftigen Alter sich mit der Geschichte aller vergangenen vereinigen, die Könige zu belehren, daß jeder Zeitpunkt, worinn jene großen Grundbegriffe mit Dunkel bedeckt gewesen, jene wohlthätigen Grundgesetze nicht für das was sie sind, für das unverletzliche Gesetz des Königs der Könige anerkannt worden sind, ein Zeitpunkt des öffentlichen Elends, der sittlichen Verderbniß, der Unterdrückung und der allgemeinen Verwirrung, eine unglückliche Zeit für die Völker und eine gefährliche für die Könige gewesen ist. (GS 222f)

Rebellion wäre also die verdiente Strafe für Herrscher, dessen Machtausübung eklatant gegen die „Gesetze der Natur und des gesellschaftlichen Lebens“ (gegen das stets im historischen Wandel begriffene *Rechtsbewusstsein*) verstößt. Durch mittelbare Androhung einer Rebellion - sie wird sich im weiteren Verlauf der scheschianischen Geschichte wie eine Naturkatastrophe vollziehen, s.u. - verpflichtet der Roman den Herrscher auf das Projekt, aus der Geschichte zu *lernen*, und zwar durch Bücher wie die ‚Geschichte‘ bzw. *Den Goldnen Spiegel*. Da der Roman die Grundbegriffe entwickelt, an denen ideale Herrschaft auszurichten wäre, ist er als Dokument des politischen Machtanspruchs der Kritiker zu lesen.

Dieser Machtanspruch wird rhetorisch durch Bezugnahme auf den Begriff der „Natur“ durchgesetzt. Die Grundbegriffe, auf die der utopische Fürst in der Tifanutopie verpflichtet wird, sind naturrechtliche Grundbegriffe.¹⁸⁶ Durch die narrative Konkretisierung wird die affektive Dynamik der naturrechtlichen Kritik des absolutistischen Machtstaats sichtbar gemacht,¹⁸⁷ die es ermöglicht, den eigenen

¹⁸⁶ Vgl. Naumann, *Politik*, 266, der auf die „merkwürdig(e)“ Diskrepanz zwischen dem naturrechtlichen Egalitarismus des Dschengis und seinem Festhalten am Prinzip der Legitimität hinweist (ebd., 167; vgl. auch 170). Eine eingehendere Untersuchung der Parallelen zwischen Dschengis Postulat eines „der Natur gemäßen Lebens“ im Kontext der stoischen Philosophie, die für die Ausbildung des modernen Naturrechtsdenkens entscheidend ist, wäre für die weitere Theoretisierung des Zusammenhangs von ethischer und politischer Problematik im *Goldnen Spiegel* sicherlich ertragreich.

¹⁸⁷ Vgl. Klippel, „Naturrecht“; vgl. zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moraldidaktischer Literatur Vollhardt, *Selbstliebe und Geselligkeit*.

Machtanspruch in aller ‚Unschuld‘ zu artikulieren. Die rhetorische Funktion des Bezugs auf eine aller Gesellschaft vorgängige „Natur“, in der die heiligen „Gesetze der Natur“ unverfälscht walten, lässt sich als eine begrenzte Destabilisierung¹⁸⁸ der „Begriffe der Großen“ beschreiben. Indem sich die Kritik auf eine abstrakte Instanz „Natur“ bezieht, bemächtigt sie sich eines Abgrunds zwischen Begriff und Realität, den sie *selbst* erschafft durch das Postulat einer „Natur“ der Dinge, die sich gegen die „Begriffe der Großen“ ausspielen lässt. Anders formuliert, der normative Bezug auf die „Natur der Dinge“, die sowohl das politische als auch das sittliche Leben regiere, initiiert eine Denkbewegung, durch die es gelingt, die materielle *Produktivität* der „Begriffe der Herrschenden“ anzuerkennen, ohne ihnen umgekehrt Macht über die „Natur der Dinge“ *selbst* zuzuschreiben. Das normative Postulat, dass eine solche Natur *existiere*, und der Versuch, das politische Subjekt auf die Realisierung, bzw. die Suche nach dieser Natur zu verpflichten, verhindert umgekehrt die radikale Interpretation dieser Strategie der Destabilisierung, dass die Behauptung, dass menschliche Selbstgesetzgebung *bloß* willkürlich, reine Konvention und beliebig manipulierbar sei.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Zur Problematik der destabilisierenden Vernunft im *Goldnen Spiegel* und deren erzählerischen Konsequenzen vgl. grundsätzlich Disselkamp, „Ohnmacht und Selbstbehauptung der Vernunft“.

¹⁸⁹ Vgl. dazu Martin Disselkamps Analyse eines fundamentalen theoretischen Problems, an dem der Roman sich abarbeitet: „Will sie (die Politik, G.F.) die Vernunft fördern, so muß sie gleichzeitig die offenen Strukturen einer komplexen Gesellschaft in Kauf nehmen und arbeitet so dem Mißbrauch in die Hände; sucht sie alle Quellen der Verderbnis zu verstopfen, so behindert sie auch die Vernunft“ – ein Problem, das Wieland and der Religionsfrage vorführe („Ohnmacht und Selbstbehauptung der Vernunft“, 298). Die Suche nach der Antwort auf die Frage, wie es gelingen könne, „an der leitenden Kraft der Vernunft festzuhalten, gleichzeitig aber den Mißbrauch der neugewonnenen Freiheiten unmöglich zu machen“ (ebd. 299), macht eine Verschiebung von der Belehrung zum Gespräch notwendig (ebd., 297). Der Roman „ersetzt die statische Vermittlung einer verbindlichen Lehre durch eine Art Symposium, in dem jeder Teilnehmer mit der Notwendigkeit rechnen muß, die eigenen Positionen alsbald wieder zu räumen . . . Das Festhalten an der universalen Zuständigkeit der Vernunft gelingt . . . nur als paradoxes Zusammenwirken von subjektiver Überzeugungsfestigkeit und kritischer Prüfung und Relativierung“ (ebd., 303f). (Jacobs bestimmt hingegen sowohl Wielands als auch Danischmends Absicht als „Belehrung“, die in Handeln einmünden soll, *Staatsroman*, 5, 13). Vgl. auch Wilsons Überlegungen zur Neuformulierung des Intellektuellenbilds im *Goldnen Spiegel* (Wilson, „Intellekt“).

Entsprechend werden jene „heiligen“ Gesetze, an denen menschliche Gesetzgebung sich ausrichten soll, zwar als „Gesetze der Natur“ bezeichnet, sind aber nicht etwa mit Naturgesetzen gleichzusetzen, obwohl die Analogie bis zu einem gewissen Maße plausibel ist. Dass aber die Natur als strafende Instanz charakterisiert wird, deren Gesetze „heilig“ sind, zeigt, dass der Gesetzesbegriff religiösen bzw. juristischen Ursprungs ist. Die Natur, um die es hier geht, ist göttlicher, bzw. menschlicher Natur; ihre „Gesetze“ wirken auch im Innersten der Menschen. Ihr Substrat ist die empfindende Natur des Menschen im weitesten Sinne, d.h. des nur im Zusammenspiel von Empfindung und Begehren denkenden Wesen, dessen Handeln von einem abstrakten Begriff eines besseren Zustandes, d.h. vom Wunsch geleitet wird. Was diese affektive Disposition, dieses Wunschdenken und damit die Triebfedern des Handelns zerstört und somit zu apathischer Gleichgültigkeit und bloß mechanischem Vollzug aller Handlungen führt, ist widernatürlich. Die affektive Färbung, bzw. Verfärbung¹⁹⁰ allen Erkennens und Urteilens, ebenso wie die triebhafte Komponente allen Handelns ist dabei unverfügbar auch in dem Sinne, dass sie sich nicht bloß *willkürlich* erzeugen, modellieren und unterdrücken lässt, sondern ein gewisses Eigenleben besitzt, wie sich gerade im Moment der Melancholie erweist. Glückseligkeit und Melancholie sind Grenzwerte der Kritik.

¹⁹⁰ Das Theorem der schwarzen Galle spielt bei der Theoretisierung solcher ‚Verfärbungen‘ eine wichtige Rolle, vgl. Hans-Jürgen Schings’ zu Lichtenberges *Farbenlehre der Gemüthsstimmungen (Melancholie*, 118f), vgl. Erhart, *Entzweiung*, 195f; vgl. zum anthropologischen Hintergrund von Wielands Theorie des ‚dunklen Seelengrunds‘ und zur Metapher der Verfärbung auch Beetz, *Wunschdenken und Realitätsprinzip*, 273f. Vgl. auch die Farbenmetaphorik der Erkenntnis der ‚Zueignungsschrift‘, GS 5f.

Lebhafte Tätigkeit: Ogul Khan und die schöne Lili

Von bloßer Ordnung zu lebhafter Tätigkeit

Der Eroberer Ogul Khan ist der erste scheschianischen Herrscher, dessen *Namen* die Chronik überliefert. Erst mit ihm beginnt die Geschichte der *Könige*; während die Erzählung von der Frühgeschichte in erster Linie die Notwendigkeit demonstriert, die politische Macht in den Händen einer Person zu konzentrieren¹⁹¹: Ogul Khan etabliert in Scheschian die politische Ordnung der „unumschränkten“ (d.h. verfassungslosen) Monarchie (GS 33).¹⁹² Dass die Scheschianer ihn als ihren „Schutzgott“ (GS 32) ansehen, verdeutlicht das quasireligiöse Verhältnis der Untertanen zum Monarchen. In der Verehrung des Herrschers als „Schutzgott“ bleibt die Erinnerung an die Bürgerkriege, d.h. die „Greuel der Anarchie und Tyranie“ mittelbar lebendig. Tatsächlich verbessern sich unter der Herrschaft Ogul Khans die Lebensbedingungen der Scheschianer entscheidend. Er leitet eine Reform der Landwirtschaft ein, sorgt für den Wiederaufbau der Städte und die Förderung von Handwerken und Künsten. Seine Herrschaft markiert zugleich den Beginn des Aufklärungsprozesses. Wie Danischmend später nachträgt, weist Ogul Khan zum ersten Mal in der Geschichte Scheschians die Priester mit Gewalt (vgl. GS 128ff), in ihre Schranken. Die Scheschianer haben nun erstmals „die Freyheit, sich auf die Wissenschaften und schönen Künste zu legen“ (GS 131), was bis dahin - wie bei den Ägyptern, gegen die Danischmend wiederholt polemisiert – ein ausschließliches

¹⁹¹ Vgl. zum doppelten Zyklus der scheschianischen ‚Geschichte‘ Naumann, *Politik*, 176f.; zum zyklischen Geschichtsbegriff, der für Naumann den „Relativismus“ impliziert, ebd., 177f.

¹⁹² Die ‚Geschichte‘ ist seit Ogul Khan bis hin zur Herrschaft Tifans die Geschichte der verfassungslosen Monarchie. Daher hat Budde den Roman als Dokument des zeitgenössischen politischen Kampfes um die Einführung der konstitutionellen Monarchie gelesen (Budde, *Dialog*).

„Vorrecht der Priesterschaft“ gewesen sei. Erstmals befinden sich die Scheschianer in der Lage, sich von den „Mährchen“ der Bonzen (G 131), die die Neugier nicht länger zu stillen vermögen, auf dem Wege der kritischen historischen Überprüfung zu distanzieren. Zugleich gewährt der Herrscher seinen Untertanen Freiheit des Gewissens, der „Gedanken und Träume“ (GS 129).

Das historisch spezifische Rechtsbewusstsein, an dem die ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ die Rationalität politischer Ordnungen misst, ist allerdings auch hier noch nicht verhanden. So heißt es, dass aufgrund der dramatischen Umstände der Machtergreifung Oguls niemand in Scheschian daran hätte denken können, dem Herrscher irgendwelche „Bedingungen vorzuschreiben.“ Daher hängt in Scheschian *alles* von der „Willkür des Eroberers“ ab. Die Tugend des Herrschers entscheidet über Glück und Unglück der Untertanen.

Ogul Khan ist zwar ein „ganz gute Art von Fürst“, doch das ist natürlich ein relativer Begriff. In jedem Fall ist er „eifersüchtig auf seine willkürliche Gewalt“, leicht „beleidigt“ und so auch „rachgierig“ und „grausam“ in seiner Rache gegen alle, von denen er glaubt, dass sie seine Macht bedrohen. Seiner Grausamkeit sind die Untertanen im Allgemeinen, die Frauen aber im Besonderen schutzlos ausgeliefert. Denn der tartarische Fürst „hatte die schlimme Gewohnheit, alle schöne [*sic*] Frauen als sein Eigentum anzusehen“ (GS 33) – was übrigens auch Schach Gebal für einen „sehr wesentlichen Fehler“ hält. Doch die von ihm errichtete politische Ordnung schützt die Scheschianer vor dem Rückfall in das Chaos der Frühgeschichte. Unter der Herrschaft der namen-, da *verdienstlosen* Nachfolger Ogul Khans sind die Scheschianer wenigstens „nicht unglücklich“ (GS 38).

Dieser Zustand erweist sich jedoch aus zwei Gründen als instabil. Zum einen sind der religiöse Aberglaube und die daran gebundenen Formen der Unterdrückung noch nicht überwunden. Ogul Khans Herrschaft hatte zwar die Macht der scheschianischen Bonzen vermindert und ihre gefährlichen Streitereien mit „ein wenig Tartarischen“ (d.h. brutalen) Maßnahmen (GS 130) geschlichtet. Der zur gleichen Zeit einsetzende Aufklärungsprozess schwächt die Macht einer *unvernünftigen* Religion über all das, was erst jetzt als „gesunde(r) Menschenverstand“ erscheint (vgl. GS 131). Danischmend schildert diese Entwicklung als „heilsamen“ (GS 132) Prozess der „Erheiterung“ sowohl im visuellen, als auch im affektiven Sinne. Denn eine „gewisse Verfinsterung der Seele“ gilt Danischmend als „nothwendige Bedingung“ (GS 141) für die Herrschaft der abergläubischen religiösen „Barbarey“ (GS 140); und diese Verfinsterung „nimmt . . . in der nämlichen Gradation ab, in welcher die Aufklärung einer Nation zunimmt“ (GS 141). Das Wirken der Vernunft im Verbund mit „Witz, Geschmack, Geselligkeit, Verfeinerung der Empfindung und der Sitten“, den „natürlichen Feinden“ des Aberglaubens (GS 141f), markiert den Beginn der Überwindung der Pathologien der Unterdrückung. Doch die „gegenseitige Antipathie“ zwischen dem Aberglauben und Vernunft, Wissenschaft, Witz, Geschmack und Verfeinerung ist „unversöhnlich; . . . entweder gelingt es ihm sie zu unterdrücken, oder sie unterdrücken ihn“ (GS 141f).

Die scheschianischen Bonzen, die sich um ihre Macht betrogen sehen, führen ihren Kampf gegen die Aufklärung daher im Verborgenen weiter, und Danischmend ist überzeugt, dass sie sich bald „des Hofes und der Paläste der Großen und Reichen“ und damit auch des Rests des Reiches wieder bemächtigt hätten, wenn nicht „die Regierung der schönen Lili . . . zu gutem Glücke der Nation einen andern Schwung gegeben hätte“

(GS 141). Der Realität der bloßen Ordnung wird nun das Ideal einer „wunderbaren Ordnung“ (GS 228) entgegengesetzt.

Bloße Aufklärung ist also nicht hinreichend, die gesellschaftliche Ordnung zu stabilisieren: es bedarf des Wirkens der schönen Lili. Tatsächlich gilt dem Philosophen der Zustand bloßen ‚nicht unglücklich-Seins‘ unter der Herrschaft des „allgemeinen Schutzgeist[es]“ (GS 140) im religiösen, bzw. des „Schutzgotts“ im politischen Sinne ethisch prekär gilt. Was Nurmahal einen „sehr leidliche[n] Zustand“ (GS 38) nennt, ist für Danischmend „bey einem ganzen Volke eben das . . . , was bey einem einzelnen Menschen der Mittelstand zwischen Krankheit und Gesundheit“ sei, d.h. ein Zustand der Krise: „entweder man wird wieder gesund, oder man schmachtet sich zu Tode“ (GS 38). Etwas fehlt. Was es ist, zeigt sich erst im Lichte neuer historischer Erfahrungen.

Dass bloße Ordnung und ihr Korrelat in der Erfahrung - „nicht unglücklich“ zu sein - Latenzphase einer potentiell tödlichen Krankheit ist, erweist sich erst mit dem Auftritt einer schönen Frau auf der „Schaubühne“ (GS 38) des Hofes. Die „schöne Lili“ ist die erste Frauenfigur in der ‚Geschichte‘, die mehr ist als das namenlose Objekt der Triebbefriedigung eines grausamen Herrschers. Unter der Regierung der „zauberischen“ (GS 40) Favoritin eines namen- und verdienstlosen Herrschers, die freilich ohne Amt und das heißt: im engeren politischen Sinne *gar nicht* regiert, lernen die Scheschianer erstmals „Bequemlichkeiten und Wollüste kennen, von welchen die Meisten noch keinen Begriff gehabt hatten. Man glaubte ihr den Genuß eines neuen und unendlichmal angenehmeren Daseyns zu danken zu haben“ (GS 30). Sie führt den Seidenbau ein –

Seidenkleider sind ein für die zeitgenössische Luxusdebatte exemplarisches Gut¹⁹³; das Manufakturwesen breitet sich aus. Da zur Finanzierung der Bedürfnisse der schönen Lili die bislang in der königlichen Schatzkammer gehorteten Reichtümer „in einen belebenden Umlauf“ eingehen, reisen nun Handwerker und Künstler nach Scheschian. Und da man sich überall im Reiche nach dem Vorbild des Hofes bildet, beginnt ein umfassender Prozess der allgemeinen ‚Verfeinerung‘ (GS 39).

Damit ist erneut ein historischer Wendepunkt erreicht. Nach und nach wird der Staat in eine „lebhaft und heilsame Tätigkeit“ (GS 40) versetzt, deren Triebfeder das Begehren nach Teilhabe am Wohlstand ist. Für Menschen, die weder zur Landbevölkerung, noch zu Adel und Klerus gehören, sind „Erfindsamkeit und Fleiß“ nunmehr der „gerade Weg zu Überfluß und Gemächlichkeit, und wer wünscht nicht so angenehm zu leben als möglich?“ (GS 41). Erstmals wird zumindest ein Teil der Scheschianer aus *eigenem* Antrieb tätig, statt aus Furcht und Zwang der Notwendigkeit, bzw. durch „mechanische Gewohnheiten sich regieren“ zu lassen (GS 140).¹⁹⁴ Die ökonomischen Anreize der Tätigkeit führen zur Verfeinerung und Verschönerung aller Bereiche des Lebens, diese wiederum zur Ausdifferenzierung Begehrens, einer von dem Roman positiv beurteilten Vermehrung der Bedürfnisse und Talente, und damit der Eröffnung immer neuer Quellen von Glückseligkeit. Das durch den gesellschaftlichen

¹⁹³ Vgl. Vogl, *Luxus*, 700; zur Ideengeschichte des Luxus Berry, *Idea of Luxury*, mit Blick auf das 18. Jahrhundert 126-176. Zur Luxusproblematik im *Goldnen Spiegel* grundlegend Fischer, *Lusso e valata felice*; Jaumann, „Nachwort“, 869f; Pott, *Morallehren*, 237f.

¹⁹⁴ Vgl. auch Wielands Anmerkungen einem im *Teutschen Merkur* vom Oktober 1773 veröffentlichten, aus dem Englischen übersetzten Text über *Die Regierungskunst, oder Unterricht eines alten Persischen Monarchen an seinen Sohn*, zu dem er anmerkt: „In der That macht die Gewohnheit – diese zwoote Natur, die alles aus dem Menschen machen kan [*sic*] – daß man in Ländern, wo die Schikane mit der unleidlichsten Tyranie herrschet, das Übel, das man durch sie leidet, nur halb zu fühlen scheint. Allein ungefühlte oder vernachlässigte Übel sind nur desto schlimmer“ (Wieland, „Zusätze zu den mit * bezeichneten Stellen“, 63).

Wandel bedingte, historisch neuartige „Spiel“ der Bedürfnisse, der Einbildungskraft und der Leidenschaften (vgl. GS 41) ermöglicht den an diesem Prozess Beteiligten, also denjenigen, die von den Künsten, dem Handel und dem Manufakturwesen leben, eine ihnen bisher unbekannte, leidenschaftlichere Lebensweise, die an ihre von Einbildungskraft und Begehren geleitete *Aktivität* gebunden ist.¹⁹⁵ Die Leidenschaften werden im Einklang mit Populärphilosophie¹⁹⁶ und ökonomischer Theorie¹⁹⁷ der Zeit insbesondere mit Blick auf das, was Danischmend später das „politische Leben“ (GS 74) eines Staates nennen wird (womit nicht politisches Handeln im engeren Sinne gemeint ist), unter ethischem Aspekt gewürdigt. Diese affektiven und ökonomischen Transformationsprozesse haben das Potential, den durch die Erinnerung an eine leidvolle Vergangenheit negativ legitimierten Zustand ‚bloßer‘ Ordnung in Richtung auf eine „wunderbare. . . Ordnung“ (GS 228) zu überschreiten, deren Charakteristik innerliche Bewegung und allgemeine Tätigkeit sind.

Auch eine Teilhabe der Bürger an Musik und Theater, den an Öffentlichkeit gebundenen Künsten, spielt dabei eine (randständige) Rolle. Denn unter Lilis Herrschaft machen die Untertanen erstmals mit den „Reizungen der Musik und der Schauspiele“ (GS 40) Bekanntschaft. Zwar erwähnt die Chronik, bzw. die Vorleserin Nurmahal diesen

¹⁹⁵ In Wielands *Beyträgen* heißt es im Einklang damit, der „polizierte Mensch“ wisse sich „aller seiner Kräfte unendlichmal besser zu bedienen, ist unendlichmal geschickter seinen Wohlstand dauerhaft zu machen, weiß sich unendlichmal mehr Vergnügungen zu verschaffen, eröffnet sich tausend neue Quellen von Glückseligkeit (...), ist unendlichmal mehr Herr über die Natur, u.s.w. . . . Bedürfnisse und Talente vermehren und verfeinern sich in großen, oder wenigsten emporstrebenden Gesellschaften, durch eine wechselseitige Würkung in einander, ins Unendliche. Die Liebe zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen, die Begierde sich in Achtung zu setzen und Einfluß zu haben (...) nöthigt hundert tausende zu einer Anstrengung ihrer Kräfte (...) und so wird durch den feinsten Mechanismus der Natur das Principium der Trägheit selbst (...) in der bürgerlichen Gesellschaft zu einer Quelle von Thätigkeit“ (*Beyträge*, 302f).

¹⁹⁶ Vgl. dazu Bachmann-Medick, *Ordnung*, bes. 58-63.

¹⁹⁷ Vgl. zur Bedeutung dieses Theorems für das ökonomische und politische Denken der Zeit Berry, *Idea of Luxury*, 135-138, 145, 153f u.ö.; Vogl, *Luxus*, Föllinger, „Einfluß der stoischen Philosophie“, 1070f.

Aspekt nur am Rande. Das mit den wirkungsästhetischen Debatten der 60er und 70er Jahre des achtzehnten Jahrhunderts vertraute Lesepublikum des Romans könnte Musik und Theater aber eine weitaus wichtigere Rolle im Prozess sittlich-ästhetischer Verfeinerung beigemessen haben. Dass der Hof, dessen Sitten das gesamte Reich bilden, wiederholt als eine „Schaubühne“ angesprochen wird, ist vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Debatten über die sittenbildende Funktion des Theaters eine durchaus zweideutige Formulierung. Dass der Roman dem Theater im Kultivierungsprozess nur eine marginale Rolle zuschreibt, lässt sich als Hinweis auf die geringe sittliche Bedeutung des wirklichen Theaters im Vergleich zur „Schaubühne“ des Hofes verstehen. Der Roman lässt keinen Zweifel daran, dass, was die allgemeinen Sitten *wirklich* prägt, das Verhalten der Mächtigen am Hofe sei (vgl. GS 39).¹⁹⁸ Andererseits ist der Roman selbst aber ein Dokument der kritischen *Distanzierung* von dem, was auf der „Bühne“ der Höfe als vorbildlich ‚gespielt‘ wird: Die sittenbildende Funktion der höfischen Bühne wird unterlaufen, insbesondere in der polemischen Konfrontation von höfischer ‚Künstlichkeit‘ mit einem normativen Ideal von Natürlichkeit. Das lakonische „und so weiter“, mit dem Nurmahals Charakterisierung der Umstrukturierung des Affekthaushalts der Scheschianer endet, gibt in jedem Fall einen deutlichen Hinweis darauf, dass hier bekannte Topoi kulturtheoretischer Debatten über den Zusammenhang von *douce*

¹⁹⁸ Tifan hält es daher für „notwendig“, dass „der Hof dem ganzen Staat ein fortdaurendes Beispiel einer Tugend gebe, welche die stärkste Schutzwehre der guten Sitten ist. Nach dem Hofe bilden sich die Großen und der Adel: und vereinigen sich diese, dem Volke mit dem Beyspiele einer einförmigen und in die Schranken der Anständigkeit und einer guten Wirthschaft eingeschlossenen Lebensart vorzuleuchten: so wird das Volk desto weniger der Gefahr ausgesetzt seyn, den Geist seines Standes und den Geschmack an der Einfalt seiner eigenen Lebensart zu verlieren“ (GS 287). Ebenso bei Montesquieu: „Le Prince imprime le caractère de son esprit à la Cour; la Cour, à la Ville; la Ville, aux provinces. L’âme du souverain est un moule qui donne la forme à toutes les autres“ (*Lettres persanes*, 108).

commerce und *moral sense*¹⁹⁹ referiert werden, die den Zuhörern im Schlafgemach Schach Gebals ebenso wie den Lesern des *Goldnen Spiegels* nicht weiter erläutert werden müssen:

So wie sich das Gefühl der Scheschianer verfeinerte, so verschönerten sich auch zusehends ihre Sitten. Man wurde geselliger, sanfter, geschmeidiger, man vertrug sich besser, man lernte sich mit einander freuen, und fühlte sich selbst desto glücklicher, je größer die Menge der Glücklichen war, die man um sich sah, und so weiter (GS 41)

Die Ambivalenz gegenüber der schönen Regentin

Trotz der offenkundigen ethischen Vorteile der durch das Wirken der schönen Lili initiierten, affektiv-ökonomischen Transformationsprozesse steht zumindest ein Teil der Scheschianer den neuen Entwicklungen dennoch ambivalent gegenüber. Der Auftritt der schönen Regentin erzeugt offenbar Gesprächsbedarf. Er provoziert die erste öffentliche Debatte in Scheschian, von der die ‚Geschichte‘ berichtet, ist auf der übergeordneten Erzählebene aber auch Katalysator der ersten von vielen politischen Diskussionen im Schlafgemach Schach Gebals. In Scheschian entbrennt ein gelehrter Streit um die Frage, ob das Wirken der schönen Lili ein Schritt in Richtung der Gesundung des Staatskörpers oder aber ein „auszehrendes Fieber“ (GS 295)²⁰⁰ sei, das in letzter Konsequenz die Nation „zu Grunde richten“ wird (GS 40). Denn ihr Wirken kann sich nur im Schutze der politischen Ordnung entfalten, diese aber wird, wie Kritiker befürchten, durch die neuen Entwicklungen zunehmend destabilisiert. Die optimistische

¹⁹⁹ Vgl. zur Doktrin des „douce Commerce“ Berry, *Idea of Luxury*, 146.

²⁰⁰ Zum Topos der fiebrigen Polis bei Plato vgl. Berry, *Luxury*, 47-53; zu den medizinischen Implikationen des Luxusbegriffs seit der Antike vgl. Vogl, *Luxus*, 694, 697, „Luxus hat in der Pathographie des 18. Jahrhunderts eine exponierte Scharnierstelle: er ruft pädagogische und medizinische Interventionen auf den Plan“ (*ebd.*, 701).

Fraktion sieht in den gesellschaftlichen Entwicklungen hingegen das Wirken einer benevolenten „Natur“, die den Menschen

von einem Grade der Entwicklung zum andern fortführt, und, indem sie durch die Bedürfnisse seine Einbildungskraft und durch die Einbildungskraft seine Leidenschaften spielen macht, diese vermehrte Geselligkeit, dieses verfeinerte Gefühl, diese Erhöhung seiner empfindenden und thätigen Kräfte hervorbringt, wodurch der Kreis der Vergnügungen erweitert, und die Fähigkeit des Daseyns froh zu werden mit seinen Begierden zugleich vermehrt. (GS 41)

Die Vermehrung von Bedürfnissen und Leidenschaften und daran gebunden, Tätigkeit, ist, da sie Vergnügen bereitet, selbstzweckhaft. Im Lichte des Wirkens der schönen Lili scheint die Ordnung Ogul Khans und die ihr zugeordnete Erfahrungswirklichkeit („nicht unglücklich sein“) als ethisch defizitärer Zustand.²⁰¹ Die „Gegner des Luxus“ (GS 83) hingegen erkennen im neuerdings „herrschende[n] Hang zur Sinnlichkeit“ bloß das Einfallstor für die „ganze verderbliche Brut der Laster.“ Sie fürchten – hier werden dem zeitgenössischen Lesepublikum bekannte kulturhistorische Narrative beschworen²⁰² –, dass Verschwendung, Wollust und „Müßiggang“ zur Korruption der Tugenden *aller* Stände führe. Wenn der „Hang zur Sinnlichkeit“ das vorrangige Prinzip des Handelns werden, werde insbesondere die soziale Ungleichheit fatale Auswirkungen haben:

Die Reichen werden unersättlich werden, und bei aller Verfeinerung ihrer Empfindungen sich kein Bedenken machen, so viel sie nur können von dem Eigenthum der Armen in ihren Strudel hinein zu ziehen. Die Armen werden eben so wenig gewissenhaft sein, alles, wie ungerecht und schändlich es immer seyn mag, zu thun und zu leiden (!), wenn es nur ein Mittel abgeben kann, sich in den beneideten Zustand der Reichen zu schwingen. (GS 40)

²⁰¹ Ein Blick auf die Luxusdebatte insbesondere in der englischen und französischen Literatur zeigt, dass die hier formulierte positive Beurteilung der *Zunahme* von Bedürfnissen und der damit verbundenen Aktivität, von vielen Zeitgenossen Wielands geteilt wird, vgl. Berry, *Idea of Luxury*, 126-176, bes. 132, 143, u.ö.

²⁰² Vgl. dazu insbesondere Baudach, *Planeten der Unschuld*, mit Blick auf den für den *Goldnen Spiegel* entscheidenden *Telemach* 477-495; vgl. Berry, *Luxury*, zum Topos luxuriöser Korruption 52, 57, 75 u.ö.

Das Argument setzt voraus, dass die *Sitten* verhindert hätten, dass sich die Reichen des gesamten Eigentums der Armen bemächtigten und sich die Armen wiederum durch Verbrechen bereicherten. Die *Infragestellung* dieser Sitten, die im Lichte der neuen Erfahrungen als bloße Gewohnheit erscheinen und als solche in Frage gestellt werden, ist daher für die „Mißvergnügten“ (GS 83) bloß der Anfang des Untergangs – nicht der Ausgang aus einer Geschichte gewaltsamer Unterdrückung.

Die Figur der schönen Herrscherin wird unter den „weiter Denkenden“ zur ebenso begehrten wie gefürchteten Gegenspielerin einer Form der politischen Vernunft, die sich in den Warnungen der „Gegner des Luxus“ zu Wort meldet und deren Kennzeichen die beständige Sorge um die Zukunft ist. Lilis Signum ist hingegen die Sorglosigkeit.

Unbekümmert hüpfte sie

auf dem blumichten Wege fort, auf den eine wollüstige Einbildungskraft sie geleitet hatte, ohne sich um die Drohungen der Einen, noch um die Warnungen der Andern zu bekümmern. Sie genoß des Vergnügens, der Gegenstand der Liebe und Anbetung einer ganzen Nation zu seyn. Umflattert von Freuden und Liebes-Göttern, goß sie überall, so weit ihre Blicke reichten, süßes Vergessen aller Sorgen, Entzücken und Wonne aus. Hierinn schien sie ihre eigene vollkommenste Befriedigung zu finden. Aber ihre Wohltätigkeit erstreckte sich nur auf den gegenwärtigen Augenblick. Ihre Sinnesart teilte sich unvermerkt der ganze Nation mit, welches um so leichter geschehen mußte, da keine andre dem Menschen natürlicher ist. Man genoß des Lebens, und niemand dachte an die Zukunft. (GS 43)

Erst durch sie lernen die Scheschianer eine der menschlichen Natur gemäßigere - die dem Menschen ‚natürlichste‘ - ‚Sinnesart‘ kennen. Doch die politische Vernunft meldet sich sofort in dem Vorwurf zu Worte, Lilis ‚Wohltätigkeit‘ erstreckte sich nur auf den ‚gegenwärtigen Augenblick.‘ Inmitten des Glanzes der schönen Erscheinung halten die als milzsüchtig denunzierten Sittenlehrer immer schon Ausschau nach Anzeichen des drohenden Ordnungsverlustes und fordern, ihm durch vernünftige Selbstregierung entgegen zu wirken: eine Haltung, die rhetorisch als unnatürlich markiert wird.

Auch Schach Gebal fühlt sich durch die düsteren Prognosen der scheschianischen Kritiker „fürchterlich bedrückt“ (GS 42). Er hält die Warnungen vor einer Korruption der Sitten durch den Luxus für berechtigt, ist aber nicht bereit, sie auch auf sich *selbst* und *seine* Sitten anzuwenden und sich der Anstrengung zu unterziehen, die an den Verfeinerungsprozess gebundenen sozialen und ökonomischen Transformationsprozesse politisch zu gestalten.²⁰³ Schach Gebal bzw. Nurmahal versuchen, sich des Unbehagens durch Denunziation der „Gegner des Luxus“ als „schwarzgelbe. . . Sittenlehrer“ (GS 42) zu entledigen, d.h. deren Einwände zum Schweigen zu bringen, indem sie deren Warnungen auf eine eine melancholische Korruption der Einbildungskraft²⁰⁴ zurückführen. Nurmahal, Schach Gebal und die Verteidiger des Luxus charakterisieren die „alten Knaben“ als „milzsüchtige“ (GS 42, 41), „übelgekämmte und zur Freude untüchtig gewordene Leute“ (GS 40). Pikant ist insbesondere der Vorwurf der Nervenlosigkeit (GS 41). Er unterstellt den Kritikern ‚Erschlaffung‘, einen allgemeinen Mangel an viriler Spannkraft, Mut und Leidenschaftlichkeit. Die wohl platzierte Boshaftigkeit „übelgekämmt“ markiert Kritiker als unhöfische „Mißvergnügte“, die nicht zu gefallen wissen – eine Anspielung auf die in den 70er Jahren geführte Debatte über den Mangel der bürgerlichen Intellektuellen an Urbanität bzw. Umgangsformen.²⁰⁵ Diese Form der Parteinahme verbleibt jedoch unterhalb der Schwelle des Arguments. Sie versucht, das latente Bewusstsein des drohenden Ordnungsverlusts zu verdrängen. *Der*

²⁰³ Vgl. seine halbherzigen Versuche zur Finanzreform, der einzige Bereich, in dem Schach Gebal versucht, aktiv zu regieren (GS 17).

²⁰⁴ Schwarz steht für die schwarze, gelb für die gelbe Galle, welche durch Verbrennungsprozesse zur *melancholia adusta* wird.

²⁰⁵ Vgl. Sahmland, *Wieland*, 8-30, bes. 19f.

Goldne Spiegel versucht hingegen, den pessimistischen Blick auf die gesellschaftlichen Transformationsprozesse auf eine andere Weise zu entkräften.

Die „radikale Historisierung der Vernunft“, die um 1750 einsetzt²⁰⁶ und die moral- bzw. kulturtheoretischen Diskussionen der zweiten Jahrhunderthälfte prägt, eröffnet eine andere Perspektive. Wenn, und davon gehen alle Erzählfiguren aus, die sittliche und politische Urteilskraft stets durch Vorurteil und Gewohnheit geprägt ist, wenn „Erziehung, Beyspiel, Gewohnheit und Nationalstolz“ die „Vernunft“ zu allen Zeiten „fesseln“ (GS 120), so eröffnen neuartige historische Erfahrungen, wie sie im Zeitalter der sich ausbildenden Handelsgesellschaft möglich werden, die Möglichkeit einer Überwindung bestimmter Gewohnheiten, und zwar insbesondere derjenigen, die in die Zeit der barbarischen Unterdrückung zurückweisen, welche die Aufklärung zu überwinden sich anschickt. Der Moment, in dem in Scheschian eine Diskussion über die Sitten entbrennt, ist jener ambivalente Moment, in dem diese Fesseln *als* Fesseln fühlbar werden, d.h. der Moment, in dem bisherige Denk- und Lebensgewohnheiten durch neue Erfahrungen in *Frage* gestellt werden. In diesem Moment erscheint das, was vorher unreflektierte Voraussetzung aller Erfahrung war, als bloße Gewohnheit, die „mechanisch“ – nicht durch kritische Vernunft bestätigt – vollzogen wurde. Als ‚mechanisch‘ kann das Denken und Handeln erst dann erscheinen, wenn *andere* Denkweisen und Handlungsmöglichkeiten sich abzeichnen. Damit ist ein neuralgischer Punkt der aufklärerischen Moraldebatten berührt, nämlich die Frage, wie sich sittliche Gewohnheiten kritisieren, verändern und überwinden lassen.²⁰⁷

²⁰⁶ Vgl. Garber, „Fiktion“.

²⁰⁷ Vgl. auch die „Anmerk(ung) eines Ungenannten“ zur Überwindung „alte[r] Gewohnheiten“ (GS 106).

Der Roman inszeniert sich selbst als Dokument des Versuchs einer solchen Revision im Dienste einer Aufklärung, die wesentlich „Erheiterung“ auch im affektiven Sinne sein will. Die ‚Geschichte‘ folgt zwar im folgenden dem altbekannten kulturtheoretischen Muster, dass der Luxus zum Untergang des Staates führe. Sie demonstriert, wie „unvermeidlich der Untergang auch des mächtigsten Staates sey, wenn der Luxus seinem *eigenen* Lauf überlassen, und den verderblichen Folgen desselben nicht eher, als bis sie die Eingeweide des Staats angefressen haben, und auch dann nicht anders als durch hitzige Mittel und gewaltsame Operationen, begegnet werde“ (GS 240). Doch die performative Absicht der Untergangserzählung besteht darin, zur aktiven politischen Gestaltung des Verfeinerungsprozesses, insbesondere zur politischen Durchbrechung der verhängnisvollen sozialen Eigendynamik des Luxus in der bestehenden politischen Ordnung aufzurufen. Sie soll demonstrieren, dass ohne die *aktive* politische Gestaltung des ökonomisch, ethisch und politisch wünschenswerten Prozesses der ‚Verfeinerung‘ der Rückfall ins Chaos der Bürgerkriege unvermeidbar ist, nicht aber, dass Verfeinerung notwendig zum Untergang führt. Implizit beharrt die ‚Geschichte‘ darauf, dass die Regentschaft der schönen Lili das Potential hat, zum Beginn des Ausgangs aus einer Geschichte der gewaltsamen Unterdrückung zu werden und den „Anbruch jener goldenen Zeiten, deren Unmöglichkeit noch niemand bewiesen hat, und welche (wenn es auch unwahrscheinlich wäre, daß sie jemals kommen würden) dennoch das große Ziel aller Freunde der Menschheit seyn müssen“ (GS 138).

Tatsächlich entsteht mit Lilis Herrschaftsantritt auch ein neues Bild des idealen Staatskörpers, der nach dem Bild des innerlich bewegten individuellen Körpers modelliert ist. Lebhaft, warm, und auf vielfältigste Weise in sich bewegt soll der Staatskörper sein, wie es der individuelle Körper im Spiel der Bedürfnisse, der Einbildungskraft und der Leidenschaften ist. Das ‚Gemälde‘ eines solchen Staates, in dem mit der Glückseligkeit der Bürger auch die „Nationalglückseligkeit“ (GS 269) gesichert ist, wird erst in der Tifanutopie entworfen. Es unterliegt aber den nun folgenden Kapiteln der ‚Geschichte‘ als Gegenbild des existierenden Staates. Der im emphatischen Sinne lebendige Staat ist ein Staat von „fleißigen, wohl gesitteten und fröhlichen (!) Einwohnern; unter diesem beynahe unzählbaren Volke herrschte eine Ruhe, eine Sicherheit, welche in Verbindung mit der immer regen Thätigkeit und allgemeinen innerlichen Bewegung, unbegreiflich schien“ (GS 270). Mit der Herrschaft der schönen Lili wird zusätzlich zum endogenen Endzweck des Staates (der Aufrechterhaltung der politischen Ordnung) auch ein exogener Endzweck denkbar: Tätigkeit und innerliche Bewegung sind seine ethischen, Ruhe und Sicherheit seine gesellschaftlichen Charakteristika.²⁰⁸

Von nun an verwendet der Roman zur Beschreibung des politischen Lebens konsequent die Metapher der Zirkulation. Der Staatskörper erwacht zu seinem *metaphorischen* Leben. Die Metapher rekuriert auf den Blutkreislauf, spielt im *Goldnen Spiegel* aber dort, wo es zu Störungen der Zirkulation kommt, immer wieder in das anorganische Bild des Wasserkreislaufs hinüber. Die Metapher der Zirkulation

²⁰⁸ Vgl. dazu Pott, *Glückseligkeit*, 226-229.

bezeichnet in erster Linie den Fluss von Geld und Waren, d.h. die Ökonomie²⁰⁹, zugleich aber auch affektive Erfahrungen, da dem Fluss des Geldes und der Waren eine „starke“ und „anhaltende“ (GS 74) „innerliche Bewegung“ (GS 270) der Untertanen entspricht. Im utopischen Staat sind die Bürger aus eigenem Antrieb leidenschaftlich tätig, während sie im Zustand der Unterdrückung, in dem sie wie „Tiere“ und „Maschinen“ behandelt, also auf eine ‚mechanische‘ Existenz reduziert werden, nur durch äußeren *Zwang* und darum auch „nicht gut“ arbeiten: Selbsttätigkeit, das ethische Ideal der Aufklärung, wird hier unter politisch-ökonomischem Aspekt erläutert.

Wichtigste Aufgabe des Regenten ist es, dafür Sorge zu tragen, dass der „regelmäßige Umlauf“, der „alle Gliedmaßen des großen Staatskörpers in lebhafter Munterkeit“ (GS 117) erhält, d.h. der Kreislauf der Leidenschaften und des Gewerbes nicht stagniert.²¹⁰ In einem im emphatischen Sinne ‚lebendigen‘ Staat verhalten sich alle Provinzen des Reiches „wie die Glieder Eines gesunden und voll blühenden Körpers:“ ein „gemeinschaftlicher Lebenssaft strömet durch sie hin; jede dient der andern, jede unterstützt die andre; jede trägt das ihrige bey, das Ganze vollkommener zu machen, und erhält vom Ganzen Lebenswärme und Nahrung“ (GS 284).

Diese hypothetische Setzung eines gesunden Staates ermöglicht es, den existierenden als einen *kranken*, in Unordnung geratenen Staat zu analysieren. Anders

²⁰⁹ Vgl. dazu auch Sandl, „Zirkulationsbegriff“; Koschorke (mit Überlegungen zu Parallelen zwischen Diätetik und Ökonomie) *Körperströme*, 43-86; „Überall, wo bei den Ökonomen von den heilsamen Wirkungen des Tauschverkehrs die Rede ist, drängt sich ihnen das Bild des Blutkreislaufs auf (...) In gleicher Weise wie die Ärzte betonen sie die Heilsamkeit des Umlaufs und die Gefahren der Stockung“ (ebd., 70). Die von Koschorke suggerierte Verbindung der Perhorreszierung des Fließens mit dem Motiv des Vampirismus bestätigt sich mittelbar im Topos der Herren als „Blutsauger“ am Volkskörper. Schon bei Burton gilt der übermäßige Aderlass durch Steuern als Grund für die Melancholie des Staates, vgl. Burton, *Anatomy*, 81.

²¹⁰ Vgl. auch die Beschreibung des Staates unter dem Tyrannen Isfandiar: „Die Gewerbe nachmen zusehends ab, der Kreislauf der Lebensäfte des Staates war allenthalben gehemmt“ (GS 202).

gesagt: das Bild eines gesunden, „harmonischen“ Staates (vgl. GS 265f) unterliegt der Diagnose des *melancholischen* Staates als Gegenbild und antimelancholische Leitvorstellung. Während im idealtypischen, am regulativen Ideal der Gesundheit ausgerichteten Staatskörper alles Wärme, Fluss und Bewegung ist – Metaphern, die zugleich Zustände intensiver emotionaler Bewegtheit charakterisieren – gelten Stockungen der Zirkulation fortan als Krankheitssymptom. Die melancholische Metapher ist diesem Ideal mittelbar, nämlich im ökonomisch-affektiven Metaphernfeld der Stockung, Erstarrung und drohenden Stagnation, weiterhin eingeschrieben. Die Bildfelder der Kälte, Trockenheit, Verdickung, Stockung und schließlich der Stagnation sind auch nach der Verdrängung des humoralpathologischen Modells im Sprechen über melancholische Erkrankungen allgegenwärtig.²¹¹ Bringt man die ökonomische Metaphorik mit den psychologischen Symptomen der Bürger zusammen - auf Seiten der Unterdrückten Furcht, Gram, Hoffnungslosigkeit, Apathie, auf Seiten der Unterdrücker maßlose Gier, quälende Unersättlichkeit, sexuelle Exzessivität und pathologische Affektverödung, drittens aber die „schwermüthigen . . . Ahnungen“ der „weiter Denkenden“ von dem „nahen Untergange des Staates“ (GS 115) – ist es plausibel, die Lehre von der Zirkulation mit der Warnung vor der „allgemeinen Mutlosigkeit“ im Rahmen der melancholischen Metapher zusammenzudenken. Die Warnung vor der „allgemeinen Mutlosigkeit“ und die Warnung vor der Stockung der „Zirkulation“ partizipieren, wie der folgende Exkurs zeigt, an den Symbolsystemen der Melancholie.

²¹¹ „Die Warnung vor der Stockung des Blutes oder der Körpersäfte kann auf den administrativen, legislativen oder ökonomischen Bereich wie auch auf das politische Leben schlechthin bezogen werden“ (Peil, *Untersuchungen*, 418f).

Exkurs

Die besondere Bedeutung des Bildfelds der Stagnation und Stockung in der Kulturgeschichte der Melancholie lässt sich auf das Theorem der „schwarzen Galle“ zurückführen, der die Melancholie ja auch ihren Namen verdankt. Die pathologische Verselbständigung der Einbildungskraft, aus der man sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Spektrum melancholischer Erkrankungen erklärt, wird zumindest rhetorisch, zum Teil aber auch noch organisch auf die potentiell pathogene Wirkung dieses Körpersafts im Organismus zurückgeführt. Auch die Metapher der Erhitzung („erhitzte Einbildungskraft“) hat damit zu tun. Ahnherr dieses Erklärungsmodells ist das *Corpus Hippocraticum*, auf den übrigens der Erzähler der Fortsetzung des Goldenen Spiegels, der *Geschichte des Philosophen Danischmende* (1775) im Rahmen seiner Ausführungen zu einer antimelancholischen Literaturtheorie Bezug nimmt.²¹² Schon in der ältesten Schicht des *Corpus Hippocraticum* wird die Melancholie als eine Krankheit dargestellt, die ihre Ursache in der Austrocknung und Eindickung sowie schwarzen Verfärbung des Körpersaftes Galle hat²¹³; in einer etwas jüngeren Schicht wird die schwarze Galle schließlich neben gelber Galle, Schleim und Blut, als selbständiger Körpersaft eingeführt.²¹⁴ Die der schwarzen Galle zugeordnete Melancholie wird gleichsam zum „Ferment“ der Weiterentwicklung der Lehre von den vier *humores*.²¹⁵ In der Schrift *Über die Natur des Menschen* (um 400 v. Chr.) liegt die Vier-Säfte-Lehre in ihrer kanonischen Ausprägung vor. Die Lehre von den Säften aus der empirischen Medizin verbindet sich hier mit der pythagoräischen Philosophie korrespondierender Vierzahlen und der Vorstellung von Gesundheit als Gleichgewichtszustand, mit Elementen- und Qualitätenlehre.²¹⁶ Die „klassische“, für die Neuzeit entscheidende Formulierung des humoralpathologischen Systems liefert dann Galens im 18. Jahrhundert noch weit verbreitete Schrift *De locis affectis*, die ein vollendetes System von Qualitäten, Elementen, Jahreszeiten und Lebensaltern

²¹² Vgl. Wieland, *Geschichte des Philosophen Danischmende*, 39; zur neohippokratischen Wende Sarasin, *Reizbare Maschinen*, 33-51. Werke wie Rousseaus *Emile* (1760) propagieren, ausgehend vom Ideal des ‚Naturmenschen‘, eine „ausgesprochen medizin- und zivilisationskritische Diätetik des einfachen, weitgehend vegetarischen und abhärtenden Erziehungs- und Lebensstils“, ohne sich aber explizit an diskursive Schemata anzulehnen (ebd., 43). Ähnliches lässt sich auch bei Wieland beobachten, vgl. dazu v.a. Kapitel 3.

²¹³ Flashar, *Melancholie*, 36.

²¹⁴ Flashar, *Melancholie*, 40.

²¹⁵ Vgl. Walther, *Melancholie*, 46.

²¹⁶ Klibansky et. alt., *Saturn*, 39-54; Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 14f.

entwirft.²¹⁷ Im galenischen System werden der schwarzen Galle nun die Qualitäten „kalt“ und „trocken“ zugeschrieben; ihr Element ist die Erde, ihre Jahreszeit der „Herbst“ (häufig auch der Winter²¹⁸), ihr Lebensalter das Mannes-, teilweise aber auch das Greisenalter.

Das Fortleben des Theorems der „schwarzen Galle“ lange nach der Entdeckung des Blutkreislaufs und nach dem Siegeszug des nerventheoretischen Modells verdankt sich nicht zuletzt der „verblüffende[n] inhaltliche[n] Suggestivität und Plausibilität“ dieses „vollendeten Analogiesystems,“ dessen integraler Bestandteil sie ist. Die „meisten poetischen Topoi und Metaphern der Melancholie-Geistesgeschichte (nehmen) von dort ihre verbindliche Ausgangskraft.“²¹⁹ Melancholie ist ein Prozess der Stauung und Verstopfung, eine Verdickung der Körpersäfte, deren übergroße Dichtigkeit dann zu Langsamkeit und Stockung der Körpersäfte und damit zu zunehmender Trägheit bis hin zur Erstarrung, bzw. inneren Versteinerung²²⁰ des Erkrankten führt. Das melancholische Bildfeld der Stockung, Verlangsamung, Stagnation und Erstarrung ist also durchaus wörtlich zu verstehen: es beschreibt physiologische Vorgänge, deren psychologische Korrelate dann die einschlägigen melancholischen Affekte sind.²²¹ Es findet zusätzliche Unterstützung in jenem kosmologischen Vorstellungsbereich, der mit den Schriften der arabischen Autoren des 9. und 10. Jahrhunderts integraler Bestandteil der Kulturgeschichte der

²¹⁷ Goebel, „Schwermut/ Melancholie“, 455.

²¹⁸ Watanabe-o’Kelly, *Melancholie*, 16.

²¹⁹ Lambrecht, zitiert nach Goebel, *Schwermut*, 454.

²²⁰ Watanabe-o’Kelly zitiert eine Ausgabe von Ripas *Malincolia*, die einen Stein abbildet, der auf die „Härte, Schweigsamkeit, Untätigkeit und Sterilität des Melancholikers“ deutet; der dürre Baum der durch Wind, Kälte und Schnee „trocken, kahl und leblos wird, steht für den Melancholiker selbst, in dem seine Melancholie ähnliche Symptome hervorruft“ (*Melancholie*, 87).

²²¹ Dass die Attribute von Schwere, Kälte und Trockenheit auch im 18. Jahrhundert zuweilen immer noch „rein faktisch und beschreibend“ zu verstehen sind, betont Watanabe-o’Kelly, *Melancholie*, 13. Zur Vorstellung des „dicken Geblüths“ als Ursache der Melancholie vgl. Zedler, „Schwermuth, Schwermüthigkeit, Melancholy“; vgl. auch Nicolai, der „Blutfluss und Nerventätigkeit kausal verknüpft“, dazu Bergengruen, *Recht*, 43. „(C)rassus, ater, pinguis, terrestris, kalt und trocken; dazu die Prozesse: pechartige Verdickungen, Stockungen, Stagnationen, dann aber Hitze und Hektik, rasende Bewegungen, Entzündungen, Verbrennungen, Einäscherungen; und schließlich die Resultate: Verbranntes, Versteinertes, schwarze Asche – Spuren dramatischer Verwüstungen.“ Der Vorstellungsbereich von Hitze, Feuer, Asche steht mit der Melancholia Adusta in Verbindung, einer Form der schwarzen Galle, die durch die Verbrennung anderer Körpersäfte entsteht und nach dem Abkühlen Eigenschaften der schwarzen Galle aufweist. Diese Bildfeld vermehrt die literarischen Wirkungsmöglichkeiten des Theorems beträchtlich (vgl. Schings, *Melancholie*, 64); vgl. auch Klibansky et al., *Saturn*, 53, 106f.

Melancholie wird²²²: Saturn, das Gestirn der Melancholie, steht unter anderem auch für die Gerinnung und Haftung der Teile aneinander.²²³ Solche Interferenzen zwischen medizinischen und kosmologischen, astrologischen und mythologischen, theologischen und philosophischen Diskursen sind für die Kulturgeschichte der Melancholie charakteristisch. Auch wenn das melancholische Bildfeld der Stockung gegen Ende des 18. Jahrhunderts womöglich bloß noch metaphorische Evidenz besitzt, kann es als integraler Bestandteil jener Symbolsysteme gelten, die dem Theorem der schwarzen Galle auch lange nach der wissenschaftlichen Verabschiedung der Humoralpathologie seiner außerordentliche Symbolkraft verleihen.²²⁴

Auf die Realisierung eines solchen Staatskörpers voller *innerlich*, aus eigenem Antrieb statt durch Zwang äußerer Notwendigkeit bewegter Subjekte soll Schach Gebal, das politische Subjekt der Gegenwart, verpflichtet werden. Seine Kritiker haben zwar kein praktisches Herrschaftswissen,²²⁵ doch der Roman schreibt ihnen eine sehr viel besseres *theoretisches* Verständnis seiner Pflichten zu – und nun auch noch das überzeugendere Ideal dessen, wonach politische Machtausübung streben sollte.

²²² Klibansky et al., *Saturn*, 203-2011.

²²³ Klibansky et al., *Saturn*, 206.

²²⁴ Die Suggestivkraft des Metaphernfelds entsteht auch daraus, dass es psychologische Erfahrungen charakterisiert. Kälte und Erstarrung bieten sich als Metaphern der Affektverödung an, weil von der „Wärme“ der „Empfindung“ über das verliebte „Dahinschmelzen“ bis hin zur „Hitze des Affekts“ die sprachliche Charakterisierung des Gefühlslebens an Metaphern der Wärme, Bewegung und Verflüssigung gebunden ist. (Vgl. dazu Schings' Beobachtungen über Kants Metaphorisierung der Temperamentenlehre, die „jene von der Blutbeschaffenheit entlehnten Ausdruck nur als nach der Analogie des Spiels der Gefühle und Begierden mit körperlichen bewegenden Ursachen“ versteht, *Melancholie*, 26.) Mit den Metaphern der Verdickung, Verdichtung und Verstopfung eignet dem Bildfeld auch der Vorstellungsbereich der *Enge*. Der aber ist der Angst, dem charakteristischen Affekt der Melancholie, bereits in ihrem Namen eingeschrieben. Das Bild einer progredierenden Verdickung, Erstarrung bis hin zur Versteinierung korrespondiert den Symptomen der Verlangsamung, Trägheit und Handlungsunfähigkeit.

²²⁵ Danischmend weiß, dass er „von der Regierungskunst nicht viel mehr [versteht] als ein Blinder von Farben“ (GS 300); der Herausgeber wiederum erklärt, die Darstellung von Tifans politischen Maßnahmen sei nicht in der „Absicht“ erfolgt, andere Arten der Regierung zu kritisieren: „Man würde die Absicht des Herausgebers dieser Geschichte sehr verfehlen, wenn man dasjenige was hier und an andern Stellen von der Einrichtungen oder Maximen des Königs Tifan gesagt wird, für einen indirecten Tadel weiser und mit den tiefsten Einsichten in die Regierungskunst begabter Fürsten, ansehen wollte“ (GS 288).

Die weitere Geschichte Scheschians wird als Geschichte des *politischen* Versagens vor der Eigenlogik erzählt, die das kumulativ von sozialen und religiösen Zwängen freigesetzte Begehungsvermögen im Rahmen der Ordnung des verfassungslosen Absolutismus entfaltet, wenn ihm nicht durch ein utopisches Herrschersubjekt das rechte Maß vorgeschrieben wird. Die Erzählung von der Herrschaft der schönen Lili und des ihr zugeordneten luxurierenden Begehrens eröffnet eine Leerstelle, die mit einem utopischen Subjekt besetzt werden muss.²²⁶ Das utopische Herrschersubjekt, das durch Überwindung der Unterdrückung die öffentliche Glückseligkeit und durch Tätigkeit seine private Glückseligkeit realisieren soll, wird als männliches Subjekt inszeniert, insofern seine symbolische Aufgabe darin besteht, eine weiblich konnotierte subversive Macht zu brechen, bzw. im Sinne der privaten und allgemeinen Glückseligkeit zu regulieren. Ein solches Subjekt wird jedoch auf allen Erzählebenen als *abwesend* vorgestellt. Es zu erziehen, ist die wichtigste politische Aufgabe der Gegenwart. Deswegen werden in der nun folgenden Azor-Episode zum ersten Mal ausführlich die Probleme der Fürstenerziehung diskutiert.

Das neue Ideal der „heroischen Tugend“ (GS 88), an dem die ‚Geschichte‘ die Herrscher von nun an messen wird, geht über die Mindestforderung der Erfüllung der politischen Pflichten – Wahrung des Rechts, kluge Besetzung politischer Ämter, Verwendung von Steuergeldern, Gewährleistung der inneren Ruhe, Schutz vor äußeren Feinden – hinaus. Der Herrscher als Held in diesem Sinne strebt, gemeinsam mit den „Weisesten und Besten“ seines Reiches, durch Förderung der Gerechtigkeit und

²²⁶ Vgl. dazu Jordheim, der den „Konvergenzpunkt der vielfältigen politischen Theorien im Deutschland des 18. Jahrhunderts in der Vorstellung vom guten Fürsten“ sieht (*Staatsroman*, 172). „Die Staaträson und das Naturrecht legen eine Position, eine Stelle, in ihrer jeweiligen diskursiven Ordnung frei, die vom guten Fürsten eingenommen werden kann, und durch die seine Legitimität abgesichert wird“ (*Staatsroman*, 173f).

Beförderung des Handels und der Künste nach der „Erreichung eines gewissen Ideals“, das sie sich „in ihrem Geiste“ entwerfen (GS 88). Diese Art politischer Aktivität wird durch den relativen „Begriff eines besseren Zustandes“ ermöglicht. Dieser Begriff meint den besseren Zustand des Gemeinwesens, nicht des Individuums, und er muss von allen öffentlich Handelnden geteilt werden, damit das Projekt gelingt. Der Herrscher arbeitet unablässig dafür, dass keiner seiner Untertanen durch ihn „unglücklich“ werde (GS 88), bemüht sich, mit „seinen eigenen Augen zu sehen“ (eine Aufgabe, vor der Schach Gebal konstant versagt) und die dafür nötigen Kenntnisse zu erwerben, und alles Gute zu tun, was er tun, alle Böse zu verhindern, das er verhindern kann. Diese Existenz sei zwar überaus mühsam, doch ethisch in sich selbst gerechtfertigt. Zum einen, da das übergeordnete Narrativ zeigt, wie melancholieträchtig die passive Existenz desjenigen ist, dem alles Begehrenswerte ohne Widerstand zufließt, zum anderen aber, da sich der Herrscher – so verspricht es das übergeordnete Narrativ - dadurch die Liebe seiner Untertanen verschaffen kann.²²⁷ Eine solche Tätigkeit aber verlangt nach einer Neustrukturierung des männlichen Affekthaushalts – und, wie im folgenden Abschnitt deutlich werden wird, nach einer neuen Ordnung der Geschlechter.

²²⁷ Vgl. zur ethischen Aufwertung von Arbeit, bzw. zur Ausbildung eines ethisch positiv besetzten Verständnisses von Arbeit als „aktiver, zielgerichteter Tätigkeit“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Conze, „Arbeit“, 170-172, hier 171.

Azor – das literarische Spiegelbild Schach Gebals

Tyrannie des „Kindes“ auf dem Thron

König Azor, Sohn der schönen Lili, wird durch die „unglückliche Erziehung“ (GS 99) seiner Mutter zu einem „liebenswürdigen Mann“ (GS 86), aber nicht zu jenem strengen Selbstregiment gebildet, das die Ausübung des Herrscheramts verlangt. So verfällt Azor der Verführungskraft des Luxus. Seine Jugend verbringt er im Taumel „angenehmer „Rührungen“, die „ins Unendliche . . . veränder(t), . . . vervielfältig(t), . . . vermisch(t), . . . erhöh(t), . . . durch tausend geschickt verborgene Handgriffe zu immer neuen Täuschungen“ verbunden, es lange vermögen, den dahinter immer schon lauerten „Überdruß“ zu „betrügen, und die aus sich selbst herausgezogene Seele in einem Wirbel von Freuden so schnell herumdrehen, daß ihr nicht so viel Macht über sich selbst bleibt, Betrachtungen über das was in ihr vorgeht, und über den Wert der Gegenstände, in deren angenehmer Gewalt sie ist, anzustellen“ (GS 91). Wie zu erwarten, machen „Erschlaffung der Sinne“ und „noch empfindlichere Folgen“ bald „unangenehmen Betrachtungen“ und dem tödlichen *Ennui* Platz. (GS 91)

Weil aber in Scheschian – anders als in Indostan – niemand versucht, diesen Moment der Entzauberung zu benutzen, um den Herrscher zu aktiven Wahrnehmung seiner öffentlichen Aufgabe zu motivieren, gerät Azor bald darauf in die „Bezauberung“ durch Xerica, mit der er in zärtlicher Liebe einige Jahre verbringt, als wären sie die einzigen Bewohner der Welt (GS 92f). Derweil sind die „Günstlinge“ seiner Mutter, d.h. deren Amme und eine ehrgeizige persische Tänzerin, „wichtige Personen auf dem Staats-Theater von Scheschian“ (GS 93).

Als Xerika endlich ihre Macht über den Herrscher verliert, schlägt die Stunde der „Zauberin“ (GS 105) Alabanda. Die machthungrige Schöne deckt dem jungen König nunmehr die Missstände im Reiche auf, jedoch nur mit der Absicht, ihn dazu zu bewegen, die Ämter mit ihren Günstlingen zu besetzen. Sie und ihre „Mitschuldigen“ motivieren Azor nur scheinbar, „selbst“ zu regieren: in Wirklichkeit wird er von *ihnen* „unumschränkt regiert“ (GS 105, ebenso 98).²²⁸ Und Azor, dem man viel von den Mühen und Anstrengungen der Regierungsarbeit erzählt hat, tritt seine Macht nur allzu gern an diejenigen ab, „von denen er am günstigsten dachte, weil sie die meiste Gewalt über sein Herz hatten“ (GS 89), d.h. in erste Linie an die Frauen des Hofes. Die „zynische Vernunft der mediatisierten Herrschenden“ zielt jedoch lediglich auf die „Errichtung eines Kriegsfeldes der Affekte . . . , um dieses mittels instrumenteller Verfahren beherrschen zu können.“²²⁹ Alle, die jetzt in der Sphäre der Macht agieren, leben nur das Moment der „willkürlichen Gewalt“ (GS 89), während sie „die höhern und mühseligern Pflichten der Regierung, deren Ausübung mit keinem unmittelbaren Privat-Vortheil verknüpft war“, vernachlässigen (GS 90.) Alabandas Eitelkeit aber verlangt „unumschränkte Gewalt über ganz Scheschian“ (GS 96). Anders als die schöne Lili will sie nicht nur geliebt werden, sie will die „Ehre haben zu erschaffen“ (GS 107). Soviel weiblicher Ehrgeiz nach Macht führt zu immer neuen Kriegen, ihr Streben nach immer neuer Wollust zur Errichtung immer hypertropherer Paläste: in dem Maße, in dem ihr weiblich-luxurierender Ehrgeiz sie schuldig macht, wird Azor von der Schuld freigesprochen. Unter dem Vorwand, ihre

²²⁸ „Lorsque j’arriverai en France, je trouvai le feu Roi absolument gouvernés par les femmes . . . Ces femmes ont toutes des relations les unes avec les autres et forment une espèce de république dont les membres toujours actifs se secourent et se servent mutuellement; c’est comme un nouvel État dans l’État“ (Montesquieu, *Lettres persanes*, 118).

²²⁹ Fohrmann, „Utopie, Reflexion, Erzählung“, 27. Am Weimarer Hof wurde kurz vor Wielands Berufung eine Bildungsreise Carl Augusts erwägt, um ihn aus der intriganten Atmosphäre am Hof zu entfernen, vgl. Berger, *Anna Amalia*, 267.

Entwürfe dienten dem allgemeinen Besten, richtet ihre „üppige. . . Erfindsamkeit“ (GS 109) – der der Herrscher keine regulierende Vernunft *entgegen* setzt – das scheschianische Volk zugrunde. Durch das Schildern von Azors Versagen inszeniert der Roman eine Leerstelle: sie müsste durch einen Mann besetzt werden, der die als weiblich und verweiblichend dargestellte unersättliche Gier nach Macht und Luxus im Sinne des allgemeinen Besten zu regulieren und – auf einer anderen Ebene der Abstraktion – der die Frauenfiguren aus der von ihr nur illegitim besetzten Sphäre der Macht verbannen soll, um den weisen und rechtschaffenen Männern seines Reiches Raum zum Regieren zu verschaffen.

Schließlich aber löst sich auch Alabandas „Bezauberung“ (GS 156). Wie Schach Gebal sucht Azor zunächst „im Wechsel die Glückseligkeit“, doch die „Freyheit, worinn die gefälligen Schönen seines Hofes ihn wider seinen Willen“ lassen, wird ihm zur Last, denn er ist es gewohnt, nur von den „feinsten und witzigsten weiblichen Köpfen regiert zu werden“ (GS 156): Alabanda und die Schönen seines Hofes verursachen bloß „Langeweile“ (GS 157). So verfällt er schließlich einer Günstlingin Alabandas, die bald „die unumschränkste Beherrscherin seiner Neigungen wird“ (GS 157). Einmal mehr versagt er vor dem Gebot zur Selbstregierung. Während Alabanda ihn durch die „Zauberkraft ihrer Reizungen“ regiert hatte, herrscht Gulnaze durch die „vollkommene Kenntnis der schwachen Seite seines Kopfes und seines Herzens“ (GS 157). Unter ihrer Herrschaft nimmt die Religion am Hofe – und entsprechend im Reiche – bald wieder den wichtigsten Stellenwert ein. Ohne Azors Wissen, jedoch in seinem Namen, werden die nie wirklich befriedeten Konfessionsstreitigkeiten durch „Grausamkeiten, wovor der Menschlichkeit grauet“ (GS 158), zu Gunsten der Konfession Gulnazes beendet. Die

Azor-Episode zeigt, dass der „liebenswürdige . . . Privatmann. . . mit wenig Lastern und vielen Tugenden“, aber einem grundlegenden „Mangel fürstlicher Eigenschaften“ auf dem Thron ebenso viel „Böses stiften kann als der greulichste Tyrann“ (GS 159).

Die fatalen Auswirkungen der Diffusion der Macht aus den Händen desjenigen, dem die in der Ordnung der „unumschränkten Monarchie“ die Aufrechterhaltung der Ordnung obliegt, sind auf den ersten Blick nicht zu erkennen. Handel und Künste blühen, Künstler und Handwerker aus allen Ländern reisen in die Hauptstadt, der Fluß von Gütern und Waren ist lebhaft wie nie zuvor. Doch die Zirkulation innerhalb des Staatskörpers ist empfindlich gestört.

Ströme von Gold und Silber flossen aus allen Provinzen seines Reichs der Hauptstadt zu; aber, anstatt in tausend schlängelnden Bächen wieder zurückzukehren, und durch einen regelmäßigen Umlauf alle Gliedmaßen des großen Staatskörpers in lebhafter Munterkeit zu erhalten, verloren sie sich dort in einer unzähligen Menge kleiner durch einander laufender Canäle, oder stürzten sich in bodenlose Schlünde, oder verdunsteten in die Luft. Der größte Theil von dem, was ehemals der Reichthum der Nation gewesen war, circulierte itzt unter einer kleinen Anzahl, bei welcher es so schnell im Kreise herum getrieben wurde, so oft und auf so manchfaltige Art seines Form ändern musste, dass die Masse selbst durch eine unmerkliche Abnahme sich zuletzt auf eine sehr merkliche Weise vermindert befand. (GS 117)

Die Metaphorik spielt bereits vom Bild des organischen Blutkreislaufs in das anorganische Bildfeld des Wasserkreislaufs hinüber. Das Bildfeld des Verdunstens und Versickerns impliziert Dürre, Trockenheit und Unfruchtbarkeit (Trockenheit und Erde sind die Elemente der Melancholie). Entsprechend breiten sich in Scheschian jenseits der Hauptstadt bald gewaltige Einöden und ungeheure Wüsten aus. Die Störungen der Zirkulation machen sich bereits jetzt in melancholischen Pathologien der Untertanen bemerkbar. Zu Anfang handelt es sich nur um einige „zehntausend unterdrückte Bürger“, die in einer „großen, geschäftigen, muthvollen, und von Entwürfen einer schimmernden Glückseligkeit schwellenden Nation“ leicht zu übersehen sind, wie der Erzähler zugesteht. Das „Seufzen“ und „Geschrey“ der „zerstreuten Unglücklichen“ (GS

95) verhallt ungehört. Das ganze Ausmaß der verheerenden Folgen der Vernachlässigung der politischen Pflichten wird erst gegen Ende von Azors Regierungszeit ersichtlich.

Zwar ist der Untergang noch fern, doch Reisende erkennen, wie in Indostan, die drohenden Anzeichen:

Aber lange zuvor . . . fiel der schlechte Zustand des Reiches einem jeden in die Augen, welcher die Gelegenheit hatte es von einem Ende zum andern zu durchreisen. Die Größe des Elendes der Provinzen verhielt sich wie ihre Entfernung von der Hauptstadt. Hunger und Nacktheit nahm mit jeder Tagreise zu; mit jedem neuen Morgen zeigte sich das Land schlechter angebaut, weniger bevölkert, weniger gesittet, und mehr mit Zeichen des Mangels und der Unterdrückung angefüllt, bis man endlich nichts als ungeheure Wüsten vor sich sah. (GS 117)

An Beispiel der Regierung Azors lässt sich exemplarisch verdeutlichen, wie der Roman Regierung und Selbstregierung zusammendenkt. Das geschieht einerseits weiterhin über die Analogiebildung. Das ethische Argument gegen die luxuriöse Lebensweise lautet, dass ein Leben exzessiven, bloß passiven Genießens mit der Notwendigkeit eines Naturgesetzes in Krankheit und Melancholie einmündet. Dem liegt unter anderem die medizinische Vorstellung von ‚Gesundheit‘ als eines prinzipiell prekären Gleichgewichtszustands der Körpermaschine zugrunde, deren ‚natürliche‘ Fähigkeit zur ‚Selbstregulierung‘²³⁰ durch kulinarische, alkoholische und sexuelle Exzesse zerstört wird. Analog dazu verliert auch der *politische* Körper durch die Exzesse des Luxus seine Fähigkeit zur ‚natürlichen‘ Selbstregulierung.²³¹ Der ‚empörende

²³⁰ Vgl. zum Selbstregulierungsgedanken der Anthropologie Mauser, „Anakreon“, 89; ders., *Krüger*, 55; mit Blick auf den hygienischen Diskurs Sarasin, „Regulation, Irritabilität, Individualität“, in ders., *Reizbare Maschinen*, 32; mit Blick auf die Bedeutung des Theorems einer sich selbst regulierenden, lebendigen Natur für Georg Ernst Stahls Konzept des synergetischen Zusammenwirkens von Leib und Seele Geyer-Kordesch, „Psychomedizin“, 27f., 31.

²³¹ „Die Harmonie der eigenen Körpermaschine durch eigene Regulationsleistungen aufrechtzuerhalten, lautet die biopolitische Botschaft an die aufgeklärten Bürger, das virtuell revolutionäre Programm der Selbstregierung.“ Diesem Programm entspricht die „politische Selbstregulationsmetaphorik“ (Sarasin, *Reizbare Maschinen*, 75; vgl. ebd., 452). Der *Goldnen Spiegel* fordert ein politisches Subjekt, das eine institutionelle Ordnung allererst *herstellen* soll, welche sich selbst regulieren kann angesichts der Tatsache, dass Exzesse einzelner Mitglieder der Gesellschaft das prekäre Gleichgewicht des Staatskörpers zu zerstören drohen.

Contrast“ zwischen Arm und Reich wird nicht länger als Effekt gewaltsamer Unterdrückung, sondern als *Symptom* der ‚Infektion‘ des (bloß hypothetisch gesetzten) *gesunden* Staatskörpers voll glücklich begehrender, tätiger Menschen durch die luxuriösen Exzesse der Reichen interpretierbar.

Damit rückt der Umgang der *Herrschenden* mit dem Luxus ins Zentrum der politischen Theoriebildung. Nur unter medizinisch-diätetischem Aspekt betrachtet, ist der Luxus Privatsache. („Einzelne Glieder (des Staates, GS) mögen immer das Opfer ihrer eigenen Thorheit werden; das ist *ihre* Sache“, GS 74).²³² Das sozialkritische Narrativ zeigt jedoch, dass das rechte Maß im Umgang mit dem Luxus immer *auch* ein abstrakt-gesellschaftliches ist. Im Rahmen einer gesellschaftlichen Ordnung, die aufgrund des Fortdauerns historischer Gewaltverhältnisse den größten Teil der Bevölkerung zwingt, für den Luxus *anderer* zu arbeiten, zerstören luxuriöse Exzesse nicht allein das prekäre psychophysiologische Gleichgewicht der reichen Müßiggänger, sondern auch den nicht minder prekären Gleichgewichtszustand der Gesellschaft. Die sozialkritische Interpretation des „empörende[n] Contrast[es] der äußersten Üppigkeit und des äußersten Elendes“ (GS 202) zeigt, dass der Luxus des Hofes Mangel am Lebensnotwendigen in der Bevölkerung verursacht, da ihr eine immer höhere Last an Steuern und Abgaben auferlegt wird, um den Luxus der Höfe zu finanzieren. Der ‚influxus‘ zwischen den obersten und untersten Strata der Bevölkerung ist materieller Natur. Die Exzesse der oberen Strata der Bevölkerung (der Seele und deren Werkzeuge) verursachen mittelbar die Pathologien der dem Leib zugeordneten Bevölkerung (*influxus animae*). Während die der luxuriösen Wollust Verfallenen an pathologischen *ennui* und Empfindungslosigkeit

²³² Vgl. dazu Naumanns Beobachtung, dass der „erweiterten Kluft zwischen Politik und Moral“ in der Tifanutopie, die die Erstausgabe des *Goldnen Spiegels* beschließt, eine Entpolitisierung der Privatsphäre des Herrschers korrespondiert (*Politik*, 166).

leiden, versetzen die drohenden Unruhen der Bevölkerung den Herrscher, die Seele des Staatskörpers, in einen latenten Zustand der Angst (*influxus corporis*). Herrschern und Beherrschten kommt die Störung des sozialen Gleichgewichts vor allem durch negative Emotionen zu Bewusstsein. Das Ressentiment der Herrschenden gegen das verrohte, tierische und undankbare Volk ist gemischt mit Furcht; das Ressentiment der Beherrschten gegen die wollüstigen, egoistischen und kaltherzigen Mächtigen mit Verzweiflung die – anders als in der Frühgeschichte²³³ – schließlich in Wut umschlägt und zur Rebellion führt.

Weder die Herrschenden in ihren bezauberten Palästen, noch die verelendete Landbevölkerung vermag den Zusammenhang zu erkennen. Es sind die „unterdrückten Bürger“, die sich zu Azors Regentschaft vergeblich Gehör zu verschaffen suchen, in deren Augen sich der Zusammenhang herstellt. Das übergeordnete Narrativ spricht ihnen nicht die Macht zu, an den materiellen Ursachen des allgemeinen Elends etwas zu verändern, wohl aber das richtige Verständnis dessen, was die politische Situation der Gegenwart erfordert. In *ihnen* residiert die politische Vernunft, welcher der *Goldne Spiegel* Geltung verschaffen will, indem sie dem Herrscher diese explosive Dynamik ins Bewusstsein ruft.²³⁴ Der verschwiegene Machtanspruch ihrer Kritik artikuliert sich in der oben analysierten Drohgebärde, die dem Herrscher mit politischem Ordnungsverlust bzw.

²³³ Vgl. dazu Mauser mit Blick auf die Konfliktkonstellation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: „Nicht reale Armut oder Unterdrückung produzieren Konflikte, diese ergeben sich erst dann, wenn äußere und innere Not von dem Bewußtsein begleitet sind, daß die Verhältnisse anders sein könnten und sein sollten. Selbstverwirklichungsforderungen werden in der Regel dann virulent und wirken sich konfliktfördernd aus, wenn die Erwartung und Aussicht besteht, diese Verweigerung zu überwinden“ („Göttin“, 221).

²³⁴ Die kritische Interpretation erkennt hinter der „argumentatio ad populum“ (Benjamin, „Wieland“, 24) der Kritiker auch die Machtinteressen der bürgerlichen Intellektuellen; vgl. dazu Engbers, *Moral Sense*, 51-66; Luserke, *Bändigung*, 73f. u.ö., 152-154.

der Rebellion droht, die gleichsam als Naturgewalt über ihn hereinbrechen soll, wenn er seinen Kritikern kein Gehör schenkt.

Aufruf zur Selbstregierung: Mündigkeit durch Beherrschung des Weiblichen

In der Azor-Episode lässt der Roman die ‚Geschichte‘ mit der indostanischen Gegenwart konvergieren. Es ist Azor, in dem Schach Gebal sich und die politische Situation seines Reiches wiedererkennen soll. Der Sohn der schönen Lili wird sehr deutlich als Schach Gebals *alter ego* inszeniert. Auf eine ähnliche charakterliche Disposition dieser Herrscherfiguren wurde in der Forschung bereits mehrfach verwiesen.²³⁵ Beide verkörpern den schwachen, aber gutherzigen Herrscher, der die Mahnungen seiner Ratgeber ignoriert, weil er von klein auf daran gewöhnt ist, seine Aufmerksamkeit nur auf Gegenstände seines Vergnügens zu richten.²³⁶ Hinzu kommen motivische Parallelen. Beide Herrscher besitzen mehrere Lustschlösser, errichtet um den Preis, ganze Provinzen zur „Einöde“ (GS 17) gemacht zu haben (vgl. GS 107f mit GS 29, 114f). Die Blindheit beider Herrscher gegenüber den fatalen Auswirkungen der höfischen Prachtentfaltung wird – ein Unikum im gesamten Roman – unmittelbar verglichen (GS 116f.) Einschlägig aber ist vor allem das Motiv, dass beide Herrscherfiguren glauben, *durch sich selbst zu regieren*, während sie sich in Wahrheit von denen regieren lassen, welche die „größte Gewalt“ über ihr „Herz“ haben, d.h. in erster Linie von ihren

²³⁵ Vgl. Hohendahl, „Erzählproblem“, 109. Pott konstatiert, dass Schach Gebal sich in Azor wieder erkenne (*Morallehren*, 243).

²³⁶ Zu Schach Gebal als „gemischtem Charakter“, den Wieland sich als den idealen Leser entworfen hatte, vgl. Baudach, „Planeten der Unschuld“, 561.

Favoritinnen, die unter anderem mit den erfahrenen männlichen Ratgebern des Herrschers um Macht über den König konkurrieren (vgl. GS 15 mit GS 98, 105).

Schach Gebals Geliebte Nurmahal ähnelt am ehesten Azors Favoritin Alabanda, was eine noch genauere relative Datierung des Erzählprojekts ermöglicht. Wie Alabanda gegen Ende ihrer ‚Herrschaft‘ über Azors Herz, ist auch Nurmahal durch den beginnenden „Verfall ihrer Reizungen“ (GS 23) im Begriff, ihre Macht über Schach Gebal zu verlieren. In Scheschian wie Indostan versuchen die Sultane, die mit dem Verlöschen der erotischen Bezauberung einsetzende Langeweile durch mehr oder weniger lustlose Liebschaften mit jüngeren Frauen zu bekämpfen. König Azor wird kurz darauf der Macht Gulnazes unterliegen, unter deren Einfluss es in Scheschian zu blutigen religiösen Pogromen kommt - eine Perspektive, die sich mittelbar also auch in Indostan abzeichnet.

Der Wunsch, „durch sich selbst [zu] regieren“ (GS 15), wird in der Azorgeschichte, ebenso wie in der ‚Einleitung‘ und natürlich in der Rahmenhandlung durch die Darstellung des Verhältnisses der Herrscherfigur zu *weiblichen Figuren* verhandelt. Gerade unter diesem (von der Forschung, so weit ich sehe, bisher vollständig vernachlässigten) Aspekt wird nun die politische mit einer ethischen Problematik amalgamiert. Die ohnmächtigen Kritiker setzen ihre Hoffnung auf die Überwindung der Herrschaft von Frauen, bzw. der Herrschaft einer weiblich konnotierten, luxurierenden Imagination, wie sie unter der Herrschaft der schönen Lili sich durchzusetzen beginnt. Schon in der ‚Einleitung‘ wird thematisiert, dass der Sultan täglich „Könige, welche sich durch einen Minister, einen Verschnittenen, einen Derwischen, oder eine Maitresse regieren ließen“ (GS 15f; vgl. 38, 99, 236 u.ö.) verspottet. Doch der Herausgeber teilt mit

seinen Lesern „geheime . . . Nachrichten“ aus der Zeit der Regentschaft Schach Gebals, die berichten, dass des Sultans „erster Iman, und eine gewisse schwarzaugige Circassierin . . . alles was sie gewollt, aus ihm gemacht hätten. Wir würden es für Verläumdungen halten, wenn wir seine Regierung nicht mit Handlungen bezeichnet sähen, wovon der Entwurf nur in der Zirbeldrüse eines Imans oder in der Phantasie einer schwarzaugigen Circassierin entstehen konnte“ (GS 16). Tatsächlich dürften viele Leser des *Goldnen Spiegels* aus anderen Zusammenhängen mit dem Namen von Schach Gebals Favoritin Nurmahal vertraut gewesen sein und daher wissen, dass sie eine der mächtigsten Frauen des Orients war, mit deren Namen insbesondere legendär prächtige Bauwerke verbunden sind.²³⁷ Wenn, wie Jochen Vogl schreibt, die „Erscheinungen des Luxus“ an den Schnittstellen philosophischen, medizinisch-anthropologischen, ökonomischen, moraltheoretischem, politischem und ästhetischen Wissens zum Gegenstand eines „anthropologischen Wissens“ werden, das sich „um die Figur eines begehrenden Subjekts konstituiert,²³⁸ so wird dieses Subjekt als männliches inszeniert. Der engen symbolischen Korrelation von Weiblichkeit und Luxus, ein gleichbleibendes Motiv in wechselnden theoretischen Zusammenhängen des achtzehnten Jahrhunderts,²³⁹ entspricht, dass der Roman das luxurierende Begehren als weiblich und verweiblichend gleichermaßen darstellt. Insofern die politische Vernunft eine Vernunft ist, die dem luxurierenden Begehren das rechte Maß vorschreibt, etabliert sie sich als männliche in

²³⁷ Vgl. dazu Pott, *Morallehren*, 243, die insbesondere auf Eberhard W. Happels *Relationes curiosae* als Quellentext für die Nurmahal-Figur verweist.

²³⁸ Vogl, *Luxus*, 701.

²³⁹ Peace, *Luxury*, 240; Clery, *Feminization*, zusammenfassend 1; Berry, *Luxury*, 58-60, 76-78, 88-98, 133, 137 u.ö.

der symbolischen Konstitution, Ausgrenzung und Beherrschung eines ihr entgegen gesetzten Weiblichen.²⁴⁰

Diese symbolische Logik hat auch eine poetologische Dimension, wie ein Blick auf die Figur der schönen Märchenerzählerin Nurmahal zeigt. Wie Lili, ist auch sie eine Symbolfigur der schönen Sorglosigkeit; zugleich ist sie aber auch das Gegenbild der schönen Alabanda. Als „schwarzaugige Circassierin“ ist sie im Orientalismus des 18. Jahrhunderts der Inbegriff des Begehrenswerten.²⁴¹ Dass Schach Gebal ihren Reizen gegenüber zum „vollkommensten Philosophen“ geworden ist (GS 34) steht daher auch metonymisch für seine Unfähigkeit, überhaupt noch etwas zu begehren. Das Verlöschen der erotischen Bezauberung birgt zwar das Potential einer Wandlung zum Besseren in sich – allerdings nur, wenn er sich nicht (wie Azor) durch die „mechanische Gewalt“ der „Gewohnheit“ (GS 91) zu den alten Gegenständen des Begehrens zurückreißen lässt, sobald es sein restauriertes Begehungsvermögen erlaubt. Dass er in seinen erotischen Eskapaden mit Nurmahal und ihren Hofdamen (vgl. GS 104) längst nicht mehr bestimmte Frauen sind, die er begehrt, sondern die Sorglosigkeit selber, zeigt sich daran, dass die oben zitierte Schilderung der sorglosen Lili ihn zum ersten Male im Verlaufe der Abendunterhaltungen aus seiner melancholischen Lethargie reißt. Er ruft mit einem

²⁴⁰ Vgl. dazu Böhme/ Böhme, *Andere der Vernunft*, 119; auch hier lässt sich eine Analogie zum Staatskörper beobachten, vgl. Wild, *Theater der Keuschheit*, 71f. Vgl. aber auch die Diskussion um Schach Gebals Sorge um eine „markige Nachkommenschaft“ mit „stärkeren Sennen und frischerem Blut“ (GS123). Danischmend suggeriert, die Angehörigen der Höfe könnten auf gelegentlichen Landpartien „besseres Blut“ machen, und zwar einerseits durch den heilenden Einfluss der schönen Natur (was allerdings eine Reform der Lebensweise der Landbevölkerung erforderlich machen würde), andererseits durch sexuelle Vermischung mit Menschen aus dem ‚einfachen‘ Volk erlangen. Das postulierte „Viehisch-Animalische“ des „verrohten“ Volkes ist ebenso ambivalentes Objekt von Furcht und Begehren wie das Weibliche.

²⁴¹ Vgl. auch Wielands Anmerkung zur *Geschichte des Agathon*: „Die Schönen in den Harems der Großen, und selbst diejenigen, welche man öffentlich zu sehen bekommen kann, sind aus Tschirkassien und Georgien“ (*Geschichte des Agathon*, Stellenkommentar, 994). Vgl. dazu die (unveröffentlichten) Arbeiten von Sara Figal.

„Anstoß von Lebhaftigkeit, den man seit langer Zeit nicht an ihm bemerkt hatte“, aus:
„Ich liebe diese Lili“, schickt seine Gesprächspartner fort und verlangt von Nurmahal, ihm „das Bildniß der schönen Lili“ zu machen (GS 42). Doch die Lust, die Nurmahal dem Sultan verschafft, indem sie sich zu diesem Bild macht, ist ein in ethischer und politischer Hinsicht fragwürdiges Palliativ.²⁴²

Nurmahal repräsentiert und verteidigt den weiblich-verweiblichenden, luxurierenden Eros, den sie für ein „schlechterdings unentbehrlich“ hält, „die Federn (der) Einbildungskraft spielen zu machen, und eine sehr nachtheilige Stagnation (des) Herzes“, die aus einer „pedantischen Erziehung“, wie sie Schach Gebal als Zögling der sinnenfeindlichen Fakire genossen hatte, „zu verhüten“ (GS 103). Doch die bloß passive Hingabe an die Freuden der schöne Sinnlichkeit bietet keinen Ausweg aus dem Leiden – und das gilt auch für die Nurmahal zugeordnete ‚gefällige‘ Erzählkunst, die nicht mehr als ein „Opium“ (GS 32) sein will. Dass im Schlafgemach des Herrschers die Thesen der Befürworter des Luxus in größerer Ausführlichkeit und mit mehr Sympathie referiert werden, als die Thesen der Gegner des Luxus, lässt sich im übrigen auf Nurmahals Eingreifen in den Text zurückführen. Immerhin ist die Circassierin selbst eine Art Luxusgegenstand,²⁴³ die Invektive ist also auch gegen sie persönlich gerichtet.

„Wie man uns versichert“, ist Nurmahal – ebenso wie Alabanda und Gulnaze – „eine Frau von Geiste, Belesenheit und Einsicht“ (GS 32), deren ostentativ zur Schau

²⁴² Ethisch, weil die „schlafsuchtige Einbildungskraft“ des Sultans sich auf Dauer nicht mehr bewegen lässt und seine Begierden daher nie von Dauer sind (in diesem Falle „drey Tage, ein und zwanzig Stunden und sechzehn Minuten“, GS 104). Nach dem Vergnügen des Aktes aber kehrt die quälende Tristesse zurück. Politisch, weil das Wiedererwachen seines Begehrens jene Gespräche zu beenden droht, die es ihm – nach Maßgabe des übergeordneten Narrativs – erst ermöglichen würden, die „wahren“ Ursachen seines (und damit des allgemeinen) Unglücks zu überwinden.

²⁴³ Pott merkt an, dass Nurmahal sich in Lili erkenne (*Morallehren*, 243), wobei Anlass der Spiegelung der von Lili beförderte Luxus sei. Sie geht jedoch davon aus, dass Lili über *Azor* herrsche.

getragene Bescheidenheit in ‚gelehrten Gegenständen‘, wie sie ‚einer Person [ihres] Geschlechts“ zusteht (GS 24), wohl nicht weniger strategisch ist, als die des Philosophen. Der Erzähler mutmaßt, sie habe die ‚Chronik der Könige von Scheschian‘ in ihrem Kabinett gründlich studiert. „Wir merken hier ein für allemal an,“ lässt er sich vernehmen, dass Nurmahal

sich im Lesen nicht so genau an den Text gebunden hielt, um nicht zuweilen die Erzählung abzukürzen, oder mit ihren eigenen Reflexionen zu bereichern, oder sonst irgend eine Veränderung im Schwung oder Ton derselben vorzunehmen, je nachdem ihr die gegenwärtige Verfassung und Laune des Sultans den Wink dazu gab. Man erwarte also, dass sie bald in ihrer eigenen Person sprechen, bald ihren Autor reden lassen wird, ohne daß wir nöthig finden, jedesmal besondere Anzeige zu thun, wer die redende Person sey; ein Umstand, woran dem Leser wenig gelegen ist, und den wir seiner eigenen Scharfsinnigkeit ruhig überlassen können. (GS 33f)

Allerdings richten sich ihre Eingriffe in „Schwung“ und „Ton“ des Textes nach den Launen des Sultans, dem sie weder als Erzählerin noch als Gesprächspartnerin offenen Widerstand entgegen setzt, sondern ihm höchstens mit zweideutigen Bemerkungen begegnet. Sich dem Herrscher scheinbar in allem anzupassen und unterzuordnen, ist das Geheimnis ihrer Macht. Als „gefällige“ (GS 104) Vorleserin, die aus dem beginnenden „Verfall ihrer Reizungen, unter andern, eine sehr angenehme Stimme davon gebracht“ (GS 23) hat und mit dem „melodiösesten Accent von der Welt“ (GS 92) vorzulesen weiß, liefert sie dem Herrscher das poetisch-musikalische Opiat, das er verlangt. Ihre schöne und gefällige Erzählkunst konkurriert mit der kritischen Erzähl- und Argumentationskunst des Philosophen. Sie will den Herrscher einschläfern; der Philosoph will ihm die Augen über die wirklichen Verhältnisse in seinem Reiche öffnen. Beide wollen die Figur des Herrschers zur Durchsetzung ihrer eigenen Interessen instrumentalisieren – wobei der symbolischen Logik des Romans entsprechend, die Figur Nurmahal Privatinteressen verfolgt, indem sie die Privatinteressen des Herrschers

bedient, der Philosoph hingegen dem Herrscher Widerstand entgegensetzt, weil er das „allgemeine Beste“ durchsetzen will. Die Figur des Herrschers aber muss zwischen den Ansprüchen vermitteln, die beide auf seine Person machen.

Als Abstraktionen sind weibliche Figuren wie Nurmahal und die schöne Lili Symbolfiguren der schönen Sinnlichkeit, die zur sorglosen Hingabe an den Moment verführt, wo zur Aufrechterhaltung der Ordnung eine politische Anstrengung gefordert wäre. Doch auf Ebene der narrativen Konkretisierung sind es immer auch wirkliche Frauen, die in der Sphäre der Macht agieren. Die Aufgabe des Herrschers besteht einerseits in der Beherrschung seines erotischen Begehrens, das seinen als unvernünftig, machtgierig und egoistisch inszenierten Favoritinnen, die gleichsam durch ihn hindurch nach einem Leben im Luxus streben, Macht über ihn und damit über den Staat gibt. Andererseits besteht sie im Ausschluss von Frauen, denen vernünftiges politisches Handeln nicht zugetraut wird, aus der Sphäre der Macht. Auch hier oszilliert die Logik des Symbolischen zwischen dem Herrscher als Regent seines eigenen Körpers und dem Herrscher als Regent des Staatskörpers. Auffällig ist zudem, dass die Frauenfiguren auf allen Erzählebenen strategische Allianzen mit den religiösen Autoritäten bilden. *Beide* untergraben die Macht des Herrschers. Über die Motivation dieser Allianzen verrät der Roman nichts; vielleicht handelt es sich um einen literarischen Topos²⁴⁴ mit gewissen realhistorischen Korrespondenzen. Die Konstellation lässt sich aber auch symbolisch interpretieren. Die ideale, mit Glückseligkeit assoziierte Form der Selbstregierung entscheidet sich am Verhältnis des Herrschers zu Frauen, die „Gewalt über sein Herz haben“, und seinem Verhalten gegenüber den religiösen Autoritäten, die er insgeheim

²⁴⁴ „On dit que l'on ne peut jamais connaître le caractère des rois d'Occident jusques à ce qu'ils aient passé par les deux grandes épreuves de leur maîtresse et de leur confesseur“ (Montesquieu, *Lettres persanes*, 117); zur Konstellation von Joseph II. und Maria Theresa vgl. Wilson, „Intellekt“, 481.

fürchtet, deren melancholieträchtige *gesellschaftliche* Macht er jedoch nicht brechen kann. Die arkane Macht der Bonzen verwirklicht sich, wie der Roman in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder betont, insbesondere in ihrer Funktion als Sittenlehrer, die darauf abzielen, die Vernunft und die Einbildungskraft ihrer Zöglinge durch eine „pedantische“ (GS 103) und „mechanische“ (GS 174) Erziehung zu beherrschen. Das ambivalente Wirken der schönen Weiblichkeit wirkt dieser Entziehung entgegen, kann aber nach Maßgabe des Romans nicht selbst als ordnendes Prinzip wirken. Die aufklärerischen Bemühungen um die Realisierung von ‚Glückseligkeit‘ verlagern sich also auf zwei Problemfelder: das Verhältnis der Männer zu den Frauen, die sie begehren, und der Kampf gegen die melancholieträchtige Macht der Religion. Insofern Azor und Schach Gebal, die schwachen und gutherzigen Könige, mittelbar Kindern verglichen werden,²⁴⁵ die vor dem Anspruch versagen, sich zu Vätern eines glücklichen Volkes zu machen, scheint im Hintergrund der Vorstellungskomplex ‚Mündigkeit‘ auf.

Danischmend wird Schach Gebal davon zu überzeugen suchen, dass „Meister von sich selbst“ (vgl. GS 267f) zu werden, Schutz gegen die Manipulationskünste der Frauen und die Verstellungskünste der Priester gleichermaßen bieten könnte. An den Versuch, den Herrscher auf dem Wege des philosophischen Gesprächs zur ‚Mündigkeit‘ gegenüber diesen Autoritäten zu ermutigen, ist indirekt die Hoffnung des Ausgangs aus einer bloß passiven, von Furcht und Begehren dominierten und *daher* melancholieträchtigen Existenz gebunden. Gelingende Selbstregierung wird als Voraussetzung der gelingenden Regierung der Anderen vorgestellt. Maßstab dieses Gelingens ist die Glückseligkeit

²⁴⁵ Vgl. Danischmends Bemerkung „Unstreitig . . . ist die Gesetzgebende Macht in den Händen eines Kindes oder eines Unsinnigen ein fürchterliches Übel“ (GS 262). Im Kontext des Gesprächs lässt sie sich auf Azor und Isfandiar beziehen.

beider Parteien – der pastoralen Autoritäten ebenso wie derjenigen, die sich deren Macht unterwerfen müssen oder wollen. Das bisher nicht realisierte *Ideal* von Selbstregierung stabilisiert die bestehenden Machtverhältnisse, hat aber auch das Potential, sie zu destabilisieren, nämlich dort, wo das Unglück der Machtlosen als *Schuld* der Mächtigen dargestellt wird. Die an der Figur des Herrschers verhandelte Problematik tugendhafter Machtausübung ist nicht nur in der politischen Sphäre im engeren Sinne von Interesse. Verhandelt wird sie in der poetischen Reflexion religiöser und erotischer Erfahrungen.

Lässt sich die These halten, dass Azor mit Schach Gebal gleichzusetzen ist, schlägt die erzählte scheschianische Zeit mit dem Ende der Regentschaft Azors in die Projektion möglicher Zukunftsszenarien um. Die Tyrannei Isfandiars und die Herrschaft Tifans führen zwei Extreme vor Augen, die sich aus der Perspektive der Gegenwart abzuzeichnen beginnen. Im Lichte dieser Zukunftsprojektionen soll der Herrscher das politische Handeln der Gegenwart neu justieren.

Dass der Herausgeber des Jahres 1772 an eben dieser Stelle eine Rede des „Herausgeber[s] an den Leser“ einfügt (GS 163-168), weist darauf hin, dass in diesem historischen Moment auch die Selbstkritik der Gelehrtenrepublik, der praktischen Philosophen, politischen Schriftsteller und aufklärerischen Kritiker von Moral und Religion, erforderlich wird, deren Ängste in der Isfandiardystopie, deren „Träume“ aber in der Tifanutopie verhandelt werden. Diese Erweiterung des Adressatenkreises zeichnet sich auch in jenen Fußnoten des erzählenden Teils ab, deren Verfasser nicht namentlich kenntlich gemacht wird, und der sich daher mit der Figur des Herausgebers im Jahre 1772 gleichsetzen lässt.²⁴⁶ Diese Fußnoten, ebenso wie die Rede des Herausgebers, geben

²⁴⁶ Wieland mit dem fiktiven Herausgeber gleichzusetzen, wie es Hohendahl tut (er schreibt die Don-Quijote-Fußnote *Wieland* zu, „Erzählproblem“, 112), ist für das hier entfaltete Argument nicht nötig.

zu erkennen, dass der Roman „Gegenstände der Praktischen Philosophie“ zur „Unterweisung und Besserung der Meisten unter allen Classen und Ständen“ abhandelt (GS 163), d.h. es geht darum, auf dem Wege der Literatur bestimmte Gedanken gesellschaftlich wirksam zu machen.²⁴⁷ Die auf Ebene der erzählten Welt rezipierte ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ (GS 6) soll den *Herrscher* zum Nachdenken über seine Machtausübung anregen. Doch *Die Könige von Scheschian* (so lautet der Untertitel des *Goldnen Spiegels*) mahnt auch eine Selbstkritik der Gelehrtenrepublik an, deren Mitglieder sich selbst die Aufgabe zuschreibt, künftige Herrscher zu anderen Begriffen zu erziehen und insofern nach *ihrem* Bilde zu formen.²⁴⁸ Auch sie, die im Jahre 1772 auf ihre Weise nach Selbstregierung streben, sind aufgefordert, sich selbst und die Konsequenzen ihres Handelns im Spiegel des Romans kritisch zu reflektieren. Der Roman inszeniert, dass die weiblichen Figuren in diesen selbstkritischen Reflexionsprozess nicht eingebunden, bzw. explizit ausgeschlossen werden.

²⁴⁷ Entsprechend wählt Wieland das Motto des Romans in der zweiten Auflage: „Inspecere tanquam/ In speculum jubeo“; bekannt aus zeitgenössischen Traktaten, die zur Selbsterkenntnis anleiten wollen. Vgl. dazu Richter, *Spiegel*, 288, die das Motto charakterologisch verstanden wissen will („Wer den anderen erkennen kann, der beherrscht die Situation und weiß, sich und seinen [*sic*] Gegenüber im eigenen Sinne zu manipulieren“), vgl. auch dies. (Pott), *Morallehren*, 241f; zum Motiv des Spiegels auch Budde, *Aufklärung*, 209.

²⁴⁸ Dass sich der Roman an eine größere Leserschaft richtet, betont v.a. Wilson, „Intellekt“ (485f); Hohendahl, „Erzählproblem“, 112; Jordheim, *Staatsroman*, 156f., vgl. auch Richter: „Die Figuren des Textes erkennen sich in der erzählten Geschichte, und umgekehrt kann sich der Leser in den Figuren des Textes, etwa in Schach-Gebal und Danischmend, erkennen“ (dies., *Spiegel*, 292, vgl. auch dies. in Pott, *Morallehren*, 241-243).

Isfandiar: Tyrannei einer ‚entfesselten‘ Aufklärung

Rückfall in die „Barbarey“

Mit Sultan Isfandiar folgt dem Kind Azor ein „Unsinniger“ auf den Thron (GS 172). Der einzige Sohn Azors und Alabandas wird Tyrann aus Vorsatz, wo Azor es nur aus Schwäche war. War das Elend unter seinem Vorgänger noch unbeabsichtigter Nebeneffekt politischer Sorglosigkeit – weder Alabanda noch Azor hätten den Anblick des von ihnen verursachten Elends ertragen – gilt die brutalste Form der Unterdrückung nun als „das große Geheimniß der Regierungskunst“ (GS 186), um so mehr, da Isfandiar mit einer „Unfähigkeit zu lieben“ (GS 185) geboren wurde und Mitgefühl jeder Art ihm unbekannt ist. Isfandiar regiert wie die „kleinen Tyrannen“ der Frühgeschichte, nämlich „ohne Grundsätze“ (GS 184). Neu dabei ist, dass das auf Grundlage eines philosophischen Systems, also ganz *bewusst* geschieht.²⁴⁹ Dieses System, entworfen von Isfandiars Freund, Lehrer und „Verführer“ Eblis, wird als Fehlinterpretation der Sittenlehre eines Philosophen namens Kador interpretiert. *Eine* Funktion der Darstellung der Tyrannei Isfandiars besteht also darin, gewisse Fehlinterpretationen jener Grundsätze auszuschließen, welche bis dahin am Modellreich Scheschian entwickelt wurden – darunter die Warnung vor der Mutlosigkeit, die Lehre von der Zirkulation, die Ausrichtung der Gesetzgebung an der Natur des Menschen, und schließlich die Notwendigkeit der Kritik hergebrachter Religions- und Tugendbegriffe. Die Herrschaft des Zynikers der Macht wird als das politische Pendant einer falsch verstandenen

²⁴⁹ Anknüpfend an Thomés Interpretation der Hippias-Figur interpretiert Jordheim Eblis und Isfandiar als Vertreter der radikalen französischen Aufklärung, die „demagogisches Herrschaftswissen“ formuliert. In Isfandiar-Eblis verdeutlicht Wieland die politischen Implikationen dieser politischen Position, in der die „Rehabilitation der Sinnlichkeit“ ad absurdum geführt werde (*Staatsroman*, 178f). Vgl. dazu auch Jakobi, *Materialismus*; Jaumann, „Nachwort“; Naumann, *Politik*.

Aufklärung präsentiert, unter der Scheschian wortwörtlich in die „Barbarey“ der Frühgeschichte zurückfallen wird.

So ist das System des Eblis an diejenigen Moralisten und Philosophen seiner Zeit angelehnt, die Kadors eloquente Kritik von Tugendvorstellungen akzeptieren, doch zugleich seine Ideen von „schönen Seelen, von der Zauberey der Empfindung, von Sympathie mit der Natur, und von der Göttlichkeit der Tugend“ als Schwärmereien, d.h. als substanzlos diskreditieren. Ihr Grundsatz lautet: „Es gibt keine schöne Seelen [*sic*] und nur ein Thor glaubt an die Tugend“ (GS 179).²⁵⁰ Damit zeichnet der Roman die Frontstellung großer Teile der deutschen Aufklärer, zu denen auch Wieland gehört, gegen die radikal materialistischen Vorurteilkritik insbesondere der französischen Aufklärung nach. Tugendvorstellungen werden verspottet; die Religion wird am Hof Isfandiars *öffentlich* als „nützliche Erfindung der ältesten Gesetzgeber, um unbändige Völker an ein ungewohntes Joch anzugewöhnen“, bezeichnet, als „ein Zaum des Volkes“, dessen „Zügel“ die „Beherrscher desselben“ zwar der Hand haben müssten, den „sich selbst anlegen zu lassen“ jedoch als „lächerlich“ erachtet wird (GS 210). Nach der radikalen Entsubstantialisierung von Religion, Tugend und Rechtsvorstellungen besteht die politische Aufgabe nur noch darin, die Untertanen „für ihren Gebieter zu gleicher Zeit so nützlich und so unschädlich als möglich zu machen“ (GS 186), d.h. im bloßen Machterhalt.

Denn gemäß der Philosophie des rationalistischen Verführers Eblis kennt der Herrscher wie alle Menschen nur zwei Grundneigungen: Hang zum Müßiggang und Hang zum Vergnügen – die beiden Charakteristika des Phantasmas der Glückseligkeit,

²⁵⁰ „Es giebt keine schönen Seelen, und nur ein Thor glaubt an die Tugend“, behaupteten „die Philosophen“ (i.e., *les philosophes*), „und wer nicht von ihrer Brüderschaft war hatte die Freyheit von den Titeln Betrüger oder Schwärmer, welchen er wollte, auszuwählen“ (GS 179).

das der Roman zu zersetzen sucht. Ein „Zustand von Unabhängigkeit, worinn er alles mögliche Vergnügen ohne einige Bemühung genösse“, sei für jeden Menschen „das letzte Ziel seiner Wünsche. Er kennt keine Seligkeit über dieser“ (GS 187). Allen Menschen eigne daher ein „Hang zum Despotismus“, nur dem Herrscher, „de[m] Einzige[n]“, der „oben auf der Spitze des Berges steht und nichts höhers zu ersteigen sieht“ (GS 187), ist es gegeben, dieses Phantasma zu leben. Dem Einzigen sind alle anderen nur Konkurrenten seiner Macht. Gemäß der Anthropologie des Isfandiar, die weder Freundschaft und Liebe noch Tugend kennt, lassen sich die geschundenen Unterthanen, diese „lebenden Bilder des Elends“ mit ihren „blutlose[n], ausgehungerte[n] und sieche[n] Körper[n] – schwehmüthige[n], düstre[n], von Sorgen abgezehrte[n] Gesichter[n]“ (GS 190), nur durch „eiserne Nothwendigkeit, und die Verzweiflung ihre Ketten jemahls zerreißen zu können“ regieren, denn auch „der schlechteste unter ihnen hält sich für gut genug die Welt zu regieren“ (187), so Eblis. „[G]leich andern wilden Thieren müssen ausgemergelt werden, und den Stock immer über ihrem Rücken schweben sehen, um einen Gebieter dulden zu lernen“ (GS 189). Isfandiars Vorhaben, ohne Grundsätze zu regieren, erlaubt ihm nicht nur, sondern zwingt ihn dazu, seine Untertanen

durch alle Arten von Räuberey und Unterdrückung . . . so elend zu machen, als es möglich war, ohne sie gänzlich und auf einmal aufzureiben. Er wollte sie auch dahinbringen, daß sie unfähig wären die Tiefe ihres Elends einzusehen . . . Er hatte keine andre Absicht dabey, als es ihnen unmöglich zu machen, auch nur den bloßen Gedanken zu fassen, „daß Menschen nicht dazu erschaffen seyn könnten, sich von einem Menschen so sehr mißhandeln zu lassen.“ Zu diesem Ende wurde Sorge getragen alles von ihnen zu entfernen, was ihnen einen gesunden Begriff von der Bestimmung und den Rechten der Menschheit, von dem Zwecke des gesellschaftlichen Lebens, und von dem unverbrüchlichen Verträge, der dabey zum Grunde liegt, hätte geben können. (GS 199f)

So schließt sich der Zirkel zur Barbarey der scheschianischen

Frühgeschichte. Die Untertanen sollen nicht einfach durch Furcht regierbar

gemacht werden. Es gilt, ihre Handlungsfähigkeit zu zerstören, indem das an Begehren und Hoffnung gebundene Streben²⁵¹ im Keime erstickt wird. Was sich unter der Herrschaft der kleinen Tyrannen noch unbewusst vollzog, wird im Machtstaat Isfandiars *bewusst* als Instrument der Herrschaftssicherung eingesetzt.

Allerdings nimmt auch der zynische Philosoph Eblis die Warnung von der Mutlosigkeit ernst. Auch er weiß: „Nichts würde diesem Einzigem gefährlicher seyn als wenn die Menge alle Hoffnung in einen bessern Zustand zu kommen verlöhre. Diese Hoffnung ist die wahre Seele eines Staats; mit ihr versiegt die Quelle des politischen Lebens; eine allgemeine Unthätigkeit verkündigt, gleich der Todesstille vor einem Sturm, die schrecklichen Wirkungen der Verzweiflung, unter welchen schon so mache Thronen Asiens eingestürzt sind“ (GS 187f). Er glaubt jedoch, dass es, weil es „zwischen dem Tagelöhner und dem Sultan“ so unendliche viele „Stufen“ gebe, genüge, wenn der Herrscher durch zufällige Ausnahmen die Bürger in der Annahme zu unterstützen, dass es auch ihnen gelingen könnte, höher auf der gesellschaftlichen Pyramide zu steigen – wodurch sie dem glücklichen Einzigem „dienstbar werden“ (GS 188).²⁵²

Zunächst scheint dieses Kalkül aufzugehen. Die Instrumentalisierung von „Hunger und Gewinnsucht“ führt zu einer noch schöneren Blüte der Künste, eronnen, um „dem verzärtelten Geschmack und den Stumpfen Sinnen der Großen [. . .] neue Mittel ihre schlaffen Nerven reizbar zu machen“ (GS 200) zu verschaffen. Derweil

²⁵¹ Vgl. dazu Mausers Ideen zur emanzipatorischen Kraft der Ideen, die die jungen Männer des Bürgertums an der Universität erlernen („Göttin“, 220).

²⁵² „[J]ede der [unzähligen] höhern Stufen ist für den, der einige Grade tiefer steht, so beneidenswert, dasthetische Beispiele, welche von Zeit zu Zeit die Hoffnung zu steigen in den letztern wieder anfrischen, hinreichend sind, den Staat in dieser Geschäftigkeit zu unterhalten, wodurch alle Glieder desselben, indem sie bloß ihren eigenen Vortheil zu befördern glauben, dem glücklichen Einzigem dienstbar werden“ (GS 188).

„schmachtet“ jedoch der größte Teil der Bevölkerung „in einem Zustande, den nur die lange Gewohnheit alles zu leiden, und die slavische Muthlosigkeit eine stufenweise zum Vieh herabgewürdigten Volkes dem Tode vorziehen konnte“ (GS 201). Isfandiar herrscht nicht über Menschen, sondern über elende und apathische Sklaven als „gefürchtete[r] Tyrann einer ungeheuern Einöde . . . , in welcher hier und da noch hervorragende Trümmern das Zeugniß ablegen, daß einst Menschen da gewohnt haben, welche bessere Zeiten sahen als die seinigen“ (GS 198).²⁵³

Das Machtgespann Isfandiar-Eblis stellt die Verabsolutierung des Hangs zur Sinnlichkeit dar, der mit der Regentschaft der schönen Lili unter allen Teilen der Bevölkerung auszubreiten begann.²⁵⁴ Die „Weissagungen der verdrießlichen Alten“ (GS 201) haben sich erfüllt. Die Entsubstanzialisierung *aller* ‚Begriffe‘, die den einzelnen verpflichten, sein Handeln auf etwas anderes als den Privatvorteil auszurichten, mündet in einen unerbittlicher Kampf aller gegen alle ein. Angehörige aller Stände - die einen aus Angst vor Verarmung, die anderen aus Angst vor dem Verhungern - greifen zu jedem nur erdenklichen Mittel, um ihre eigene Position zu sichern oder zu verbessern. Der monumentalen Vereinzelung des „ersten Herrn unter Sklaven“ entspricht die größtmögliche Isolierung aller Untertanen von einander. An „Kopf und [. . .] Herz, [. . .] Geschmack und [. . .] Sitten, [. . .] Leiber[n] und Seelen“ gleichermaßen „ungesund“, werden den Scheschianern radikaler Egoismus, Angst, Gewalt und Misstrauen „zur ändern

²⁵³ Vgl. „Sometimes an exceptionally soft-hearted Landlord relents at the solitude he has created. ‘It is a melancholy thing to stand alone in one’s country’, said Lord Leicester, when complimented on the completion of Holkham. ‘I look around and no house is to be seen but mine. I am the giant of Giant Castle and I have eat up all my neighbours’“ (Marx, *Capital*, 849).

²⁵⁴ Vgl. dazu Mauser, der betont, dass die bürgerliche Kritik der 1760er Jahre zunehmend Tendenzen des aufstrebenden Bürgertums ins Visier nimmt, „Göttin“, 227f.

Natur“ (GS 203). Das Spektrum der sympathetischen Empfindungen, das sich unter der Herrschaft der schönen Lili vorübergehend in immer weiteren Teilen der Bevölkerung ausgebildet hat, ist aus der Erfahrungswirklichkeit getilgt.²⁵⁵

Wie die Lehre von der Mutlosigkeit, wird auch die Lehre von der Zirkulation, bzw. die ihr korrespondierende Warnung vor Unterbrechung des „Kreislauf[s] der Lebensäfte des Staates“ fehlinterpretiert. Als man sich nämlich „bey aller Bemühung, einander vorsetzlich zu verblenden“ auch am Hofe die „schreckliche Wahrheit, . . . daß sich das Reich seinem Untergang nähere“, nicht länger verbergen kann, gibt es zwar Verbesserungsversuche. Die aber bestehen in „bloßen Palliativen, welche die Wirkungen des Übels eine Zeit lang verbargen, ohne die Wurzel desselben auszurotten. Die mißverstandne Maxime, daß man dem allzutief eingedrungenen Luxus nicht Einhalt thun könne, ohne die ganze Maschine des Staats in die gefährlichste Stockung zu setzen, war immer die Antwort, womit sich diejenigen abfertigen lassen mußten, welche augenscheinlich bewiesen, daß es lächerlich sey, eine Krankheit, die man vorsetzlich ernährt, durch schmerzlindernde Mittel heilen zu wollen“ (GS 202). Man versucht, dem Übel durch das „Heilungsmittel“ der Vermehrung immer härterer Strafgesetze sowie die systematische Belohnung der Denunziation beizukommen. Doch diese „Cur“ ist schlimmer als die Krankheit (GS 206).

Auch eine andere Kur, nämlich die ‚philosophische‘, die den gesellschaftlichen Missständen durch Denken und Sprechen, bzw. durch Dialog mit den Mächtigen Abhilfe verschaffen will, ist unter solchen Bedingungen

²⁵⁵ „Die Gefühllosigkeit für das Elend ihrer Mitbürger herrschte nicht nur in den verhärteten Herzen der Großen; sie hatte sich aller Stände bemeistert“ (GS 203).

vollkommen ausgeschlossen. In der „Schutzrede für die Menschheit“, die Danischmend – allerdings nicht im *Goldnen Spiegel*, sondern in der kurz danach im *Teutschen Merkur* veröffentlichten *Geschichte des Philosophen Danischmende* – hält, zeigt der Philosoph, dass im System des radikalen Egoismus der Raum zum Denken verloren gehen muss, den die politische Ordnung der unumschränkten Monarchie zumindest einem Teil ihrer Untertanen – den Gelehrten – bisher verschafft hatte. Denn wie „könnt’ ein von knechtischer Arbeit zu Boden gedrückter Slave, über dessen Rücken stets die Gaisel schwebt, Zeit oder Muth zum Denken gewinnen? Und könnt’ er es auch, wozu hälft es ihm, als sein Elend zu vergrößern, da er seine Gedanken und Anschläge niemandem mittheilen darf? Was vermag ein einzelner Mensch?“²⁵⁶

Ein zweites Mal stirbt der Staatskörper an den Folgen der Mutlosigkeit; diesmal handelt es sich jedoch um einen aktiven Selbstzerstörungsprozess. Als noch eine neue Steuer erhoben wird, bricht endlich der offene Bürgerkrieg aus. Isfandiar und Eblis werden ermordet, der Staat versinkt im Chaos. Rebellion, Königsmord und Bürgerkrieg sind in Wielands politischer Metaphorik nur noch die Verwesungsprozesse eines „ungeheuern Leichnams“ (GS 216), dessen Leben lange zuvor erloschen war.

²⁵⁶ Wieland, *Geschichte des Philosophen Danischmende*, 95; vgl. ebd.: „Wo ein Sultan den Meister spielt, ist Denken ein Verbrechen.“

Performative Funktion der Isfandiar-Dystopie

Die Isfandiar-Episode soll Fehlinterpretationen der entwickelten Grundsätze und Maximen zuvorkommen. Doch das Zerrbild aufgeklärter Herrschaft hat noch eine andere performative Funktion: die Darstellung der affektiven Reaktion des Rezipienten auf solche Schilderungen dient dem Lesepublikum auch als Warnung. Denn Schach Gebal zeigt sich so empört über das sittenlose Volk, dass er dem Philosophen befiehlt, die ganze „ekelhafte Brut“ durch eine „hübsche Sündfluth“ zu vernichten. Auf Danischmends beschwichtigenden Einwand, der „Himmel“ werden schon seine „Ursache haben, warum er einer verbrecherischen Welt so lange zusieht“ (GS 207), geht er nicht ein. Er stellt dem Erzähler frei, den Staat durch Erdbeben, Sintflut, Heuschrecken oder Pest zu vernichten, also durch eines der biblischen Strafszenarien für ein sündhaftes Volk, will also selbst als strafender Gott in das Geschehen eingreifen. Doch die ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ lässt das Reich in einem Katastrophenszenario *menschlichen* Ursprungs zugrunde gehen, dem Bürgerkrieg. Die gewaltsame Selbstzerstörung des korrupten Staates wird jedoch bei allem Entsetzen als lustbesetzte Phantasie inszeniert. Die Schilderung der Tyrannei lädt zu Empörung *ein*, um deren destruktives Potential sogleich durch den „Schrecken“ zu disziplinieren, den die Schilderung der Gräuel einer „gewaltsamen Staatsveränderung“ hervorruft.²⁵⁷ Literatur schürt destruktive Affekte, um sie kathartisch abzuführen. Dem kritischen Leser wird dadurch aber auch die Existenz solcher Affekte ins Bewusstsein gerufen.

²⁵⁷ Vgl. zur Disziplinierungsfunktion der Literatur Luserke, *Bändigung*.

Den Moment, in dem die Verzweiflung der Unterdrückten in Wut umschlägt und diese Wut schließlich in den Königsmord, charakterisiert Wieland mit der ambivalenten Metaphorik der Entzauberung (vgl. GS 208). Die Metapher der „Bezauberung“ verwendet Wieland in seinen Werken der sechziger und siebziger Jahre konsistent dort, wo es um die Wirkung der Einbildungskraft in der Erfahrung geht. Die Erfahrungsrealität der Scheschianer unter Isfandiar ist ebenso ein Zustand der „Bezauberung“, wie der Zustand der Verliebtheit (darum heißt Alabanda „Zauberin“, vgl. GS 156) oder die Erfahrungswirklichkeit der von sich selbst betrogenen Schwärmer aller Arten. Der Moment der *Entzauberung* – ein Moment, in dem entweder quälender Ennui einsetzt oder die Verzweiflung zu Selbstmord oder Rebellion treibt – ist ethisch und politisch ambivalent, birgt jedoch stets das Moment einer Veränderung zum Besseren in sich. Der Moment der erotischen Entzauberung Azors und Schach Gebals ist zum Beispiels ein Moment kritischer Selbstbesinnung, der zum Ausgangspunkt aktiver Tätigkeit im Sinne des allgemeinen Besten werden kann. Die Zerstörung des Trugbilds einer Einbildungskraft, die in höchster Macht, unermesslichem Reichtum und widerstandsloser Befriedigung aller Wünsche den Inbegriff der „Glückseligkeit“ verortet (vgl. GS 91), birgt die Möglichkeit, dieses gesellschaftlich destruktive Ideal durch ein anderes Leitbild des Handelns zu ersetzen.²⁵⁸

Ganz anders stellt sich Entzauberung jedoch in der Sphäre der Unterdrückung dar. Im Gegensatz zu den ‚barbarischen‘ Zeiten *fühlt* zwar ein Teil der Unterdrückten die

²⁵⁸ Jeder Erwachsene werde, so formuliert es der Prinzenzieher Dschengis, irgendwann begreifen, dass die „vollkommne . . . Glückseligkeit“ (GS 214) auf Erden undenkbar sei, bis „seine so oft betrogene Hoffnung . . . ihre Augen endlich nach einem unvergänglichen Gute (erhebt), . . . welches das Urbild und die Quelle alles Schönen und Guten ist“ (GS 229). Dieser Blick auf das „unvergänglich Gute“ aber motiviert zur Tätigkeit für eine bessere Zukunft. Dieser Begriff der „Tätigkeit“, der sich nicht auf politische Tätigkeit im engeren Sinne beschränkt, ist ein Schlüsselbegriff von Wielands Ethik, den er in den 70er Jahren formuliert und dem er noch in seiner Logenrede aus dem Jahre 1812 die Treue hält (vgl. dazu Kapitel 4).

„natürliche Gleichheit mit ihren Unterdrückern“ (GS 1192). Doch der Roman lässt den Untertanen nur die Wahl zwischen Selbstmord oder Rebellion²⁵⁹: „Menschen, welche einmal an gewisse Gesetze, an einen gewissen Grad von Unterwürfigkeit gewöhnt sind, können unendlich viel leiden, bis das Unvermögen, ihren Zustand länger auszustehen die Bezauberung auflöst, oder Verzweiflung ihnen wenigstens den Muth giebt – zu sterben“ (GS 208). Produktiv wird diese Form der „Entzauberung“ aber nur in der Imagination des radikalen Utopisten. Die Zerstörung des Staates durch den Bürgerkrieg erlaubt es dem imaginären Helden unter Umgehung der Anstrengung einer politischen Auseinandersetzung, allein durch einen souveränen Akt einer idealen Gesetzgebung aus dem „Chaos“ der blutigen Anarchie eine „neue Welt“ (GS 218) zu erschaffen. Den Entzauberten selbst kommt dabei nur die passive Rolle der Anerkennung des politischen Heilsbringers zu – der in dieser Hinsicht in der gleichen Position wie Ogul Khan auftritt.

Allerdings setzt der Roman die politische Hoffnung nicht auf den Bürgerkrieg und einen radikalen Neuanfang, sondern auf den Weg der Reform. Das wird schon dadurch symbolisiert, dass Schach Gebal in einem *einzigem* Punkt dem utopischen Fürst Tifan gleicht: beide sind nicht die direkten Söhne der vorherigen Herrscher, sondern bloß Brudersöhne (vgl. GS 13 mit GS 219). Die Genealogie dieser Figuren symbolisiert eine Verschiebung in der Sphäre der Macht, die die Möglichkeit einer *nicht* „gewaltsamen Staats-Veränderung“ (GS 192) durch eine Reform der Erziehung der Herrschenden zum

²⁵⁹ Saturn, das Gestirn der Melancholie, ist bereits im Mittelalter der Planet der Unterdrückten und damit auch der Rebellion. „Insbesondere Saturn hat sich in der Kunst des späten Mittelalters mehr und mehr zum Führer und Vertreter der Armen und Bedrückten entwickelt, was . . . mit der sozial-revolutionären Bewegtheit der Epoche im besonderen übereinstimmt“. Saturn ist der „Vertreter des niedrigsten Standes der mittelalterlichen Hierarchie, dem alles Geistige fernliegt und der sich sein Leben lang in dem mühsamen Kampf um die Scholle aufreißt“ (Klibansky et. alt., *Saturn*, 302). Vgl.: „Normalerweise waren sie (die unter dem Einfluss des Saturn Gebornen) schwer arbeitende Bauern oder Arbeiter in Stein und Holz – denn Saturn war ein Gott der Erde gesen-, Abtrittreiniger, Totengräber, Krüppel, Bettler und Verbrecher“ (Panofsky, *Kulmination*, 96f).

pastoralen Ideal der Machtausübung in sich birgt. Um den Herrscher für dieses Projekt zu enthusiastisieren, knüpft Danischmend an den Sehnsüchten des Sultans an, die im Verlaufe des Gesprächs immer deutlicher zu Tage treten. So wird gerade gegen Ende der Gespräche immer wieder das Verlangen des Herrschers nach Freundschaft und Anerkennung spürbar, bzw. sein Leiden an der Unzufriedenheit mit seiner Regierung.²⁶⁰ Gerade dort findet der Philosoph einen Ansatzpunkt, um den Herrscher von der Tragfähigkeit seines eigenen Ideals der Machtausübung zu überzeugen. Als zum Beispiel Eblis das Volk als nur durch Gewalt zu beherrschende Bestie und den Herrscher als den mit Eifersucht und Missgunst überhäuften Leidenden charakterisiert, merkt Schach Gebal an, er denke zwar nur ungern an die Folgen, welche sich daraus ziehen ließen (vgl. GS 189). Er habe jedoch leider deren Wahrheit nichts entgegen zu setzen. Danischmend zeichnet daraufhin ein lebhaftes Bild des furchtbaren Elends der Scheschianer, auf das Schach Gebal mit einer spontanen Aufwallung von Mitleid reagiert. So aber wird dem Herrscher vor Augen geführt, dass etwas in ihm selbst den Begriffen des zynischen Philosophen widerspricht. Erst danach führt Danischmend die Rebellionsbereitschaft des Volkes ursächlich auf die Realität der Unterdrückung zurück und ermöglicht dem Herrscher so die Möglichkeit, anders über die politische Aufgabe nachzudenken. Die Boshaftigkeit und Rebellionsbereitschaft des Volkes wird also nicht geleugnet, sondern als *Effekt* von Unterdrückung erklärt. So aber kann sie Unterdrückung nicht länger legitimieren.²⁶¹ Nicht nur das Milieu formt den Menschen, sondern die

²⁶⁰ Vgl. GS 183, 189, 193, 241, 254.

²⁶¹ Jordheim hat die „Zuordnung des guten Menschen zur guten Herrschaft und des schlechten zu schlechten“ zu Recht als „Kern“ von Wielands politischer Umdeutung des Rousseauschen „Kulturpessimismus“ bestimmt. Sie markiert die „Perspektivenverschiebung in Richtung auf die Politik“ (*Staatsroman*, 186).

Mächtigen formen das Milieu, in dem Individuation sich vollzieht. Allerdings charakterisiert dieses Narrativ die Unterdrückten als bloße Verfügungsmasse politischer Gestaltung. Wenn Danischmend behauptet, erst Unterdrückung mache die Menschen bössartig, so impliziert die Frage „Wer macht sie dazu?“ (GS 192)²⁶² deren Ohnmacht gegenüber der Gewalt des Faktischen. Nur dem Herrscher wird die Macht zugesprochen, das „Vieh“ zum „Menschen“ zu machen.

Hier soll daran zunächst nur interessieren, dass der Versuch, den Herrscher zum Handeln zu bewegen, Momente des Unbehagens an der Wirklichkeit zum Ausgangspunkt politischer Erwägungen macht, um den Herrscher empfänglich für ein neues Ideal der Machtausübung zu machen. Tatsächlich gelingt es dem Philosophen unvermerkt, durch die philosophischen Unterhaltungen der Einbildungskraft des „nüchternsten Herrschers seines Jahrhunderts“ einen gänzlich anderen Schwung zu geben. Im Verlaufe der Abendunterhaltungen ist anscheinend etwas geschehen, was Schach Gebal trotz seiner gerade im Zusammenhang der Tifanerzählung wieder thematisierten Abneigung gegen „Romane“ und „Mährchen“ (vgl. GS 252, 254) letztendlich dazu bringt, sich „lächelnd“ darauf einzulassen, den Schwärmereien seines Philosophen zumindest Gehör zu schenken (vgl. 234, 220f): „(W)enn dein Tifan auch ein Traum wäre, so wollen wir wenigstens sehen, ob es sich vielleicht der Mühe verlohnet, ihn wahr zu machen“ (GS 252). Dieser Satz geht weit über alles hinaus, was man dem Herrscher zu Beginn der Abendunterhaltungen – oder einem allgemeinen Lesepublikum, wie es Wielands

Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens (1770)

²⁶² „Aber sollte wohl jemand die Verwegenheit haben können, zu behaupten, die Menschen seyn von Natur so bössartige Geschöpfe? Wer macht sie dazu? Was für Gewalt muß der Menschheit angethan worden seyn, welche grausame und langierige Mißhandlungen muß sie erlitten haben, bis sie so werden konnte, wie Eblis sie schildert. Ist es nicht der Gipfel der Ungerechtigkeit, die Menschen dafür zu bestrafen, daß sie die verkehrten Geschöpfe sind, wozu man sie selbst gemacht hat?“ (GS 192).

imaginieren²⁶³ – hätte zumuten können. Je weiter die Tifan-Erzählung voranschreitet, desto mehr lässt Schach Gebal sich von ihr begeistern. Natürlich beginnt Schach Gebal nicht, wie ein Tifan zu handeln. Letztlich kann er sich nur dazu aufraffen, Tifans Bildnis in allen Farben und Formen, als Gemälde, Marmor- und Goldstatue, auf Alltagsgegenständen und auf seine Kleidern gestickt in seinen medialen Körper einzuschreiben. Sein Enthusiasmus für Danischmends Helden ist von Anfang an von der melancholischen Wehmut dessen durchdrungen, der weiß, dass es für ihn selbst zu spät ist, zu einem solchen Helden zu werden.²⁶⁴ Auch der Prinzenmentor Dschengis wird Tifans Vorschlag, er selbst möge doch König werden, mit Verweis auf sein Alter ablehnen.²⁶⁵ Nur ein junger Mann kann nach Maßgabe des Romans die notwendige politische Erneuerung durchsetzen.²⁶⁶ Die Hoffnung auf Überwindung der Melancholie liegt auf der nächsten Generation junger Männer, und das heißt auch: auf deren Erziehen.

²⁶³ Vgl. die ausführliche, launichte Rechtfertigung einer Traumerzählung und Traumdeutung in Wielands *Beyträgen*, 199-214 (insbesondere die Herren hätten aus einer „sultanischen“ Laune heraus Angst, man möge besorgen, sie hörten gern „arabische Märchen“).

²⁶⁴ Als die Rede von jenem Alter ist, in dem der junge Tifan „eine zwar noch unbestimmte aber doch entschlossene Neigung in sich fühlt, irgend eine edle Rolle auf dem Schauplatze der Welt zu spielen“, merkt Schach Gebal an: „Aufrecht zu sein, Danischmend, . . . alles was mich an der Sache verdrießt, ist, daß ich nicht so glücklich war in meiner Jugend einen Dschengis zu finden“ (GS 241). Wenig später sinniert er: „[M]an merkt je länger je mehr, daß er [Tifan, GF] nur der phantasierte Held eines politischen Romans ist. Aber . . . man kann sich nicht erwehren zu wünschen, daß man dreißig Jahre jünger seyn möchte, um eine so schöne Phantasie wahr zu machen!“ (GS 254)

²⁶⁵ Es sei nicht „um die Ehre, der Erste zu sein, sondern um ein Amt zu tun, dessen Last jüngere Schultern erfordert als die meinigen. Meine Erfahrung kann dir nützen; aber das Feuer, die Tätigkeit, das Anhalten in der Arbeit, wozu dich deine Jugend fähig macht, könntest du mir nicht mitteilen“ (GS 234).

²⁶⁶ Vgl. auch die Fußnote zum Charakterbild Tifans, unterzeichnet von „einem Ungenannten“: „Sollt es möglich ein, daß unter allen künftigen Regenten, denen diese Geschichte in einem Alter, da ihr Kopf noch nicht zu sehr verschroben und ihr Herz noch nicht ganz versteinert ist, in die Hände käme, auch nur Einer wäre, der, nachdem er diesen Tifan kennen gelernt, den Gedanken ertragen könnte, einen solche Charakter ein bloßes Ideal bleiben zu lassen?“ (GS 249) Das wehmütige Bewusstsein der Alten zeigt bereits an, dass es dem *Goldnen Spiegel* insbesondere um die Problematik des Erfahrungstransfers zwischen den Generationen geht, d.h. um das Problem der Tradierung und die produktive Auseinandersetzung mit der Tradition – ein Thema, das insbesondere Wielands Spätwerk dominieren wird. Vgl. dazu die Beiträge in Erhart/ Laak, *Wissen – Erzählen – Tradition*.

Tifans „wunderbare Ordnung“

Erziehung eines „Stifters der allgemeinen Glückseligkeit seiner Nation“

Im Einklang mit der Idee, die politischen Probleme der Gegenwart durch die Erziehung eines künftigen Herrschers zu lösen, ist die Erzählung der Tifanutopie über weite Strecken ein Erziehungsentwurf. Der „Held des Staatsromans kommt . . . stets von außen, aus einer gegen alle Korruption abgeschirmten Sphäre. Nur so glaubt man ihm die charismatische Unversehrtheit, die er benötigt.“²⁶⁷ Isfandiar hatte bei seinem Herrschaftsantritt alle Konkurrenten seiner Macht ermorden lassen. Dschengis, ein redlicher Mann am Hofe, hatte jedoch Tifan, den jüngsten Bruder Isfandiars, gerettet, indem er seinen eigenen Sohn den Mördern überließ. Tifan, der spätere „Stifter der allgemeinen Glückseligkeit seiner Nation“ (GS 219) wächst in den ersten dreißig Jahren seines Lebens unter Dschengis' Obhut in einem abgeschiedenen Tal unter „unverdorbenen, arbeitsamen und mäßigen“ Menschen (GS 218) auf. Sein Erzieher Dschengis gründet eine „kleine Kolonie“ (GS 220) ganz nach seinen Vorstellungen, eine vollkommen künstliche „Pflanzstätte“, die bis in die Details der Kolonie der Kinder der Natur aus Danischmends Märchen ähnelt.²⁶⁸ Hier soll Tifans Herz, „ohne es zu wissen, zu jeder königlichen Tugend gebildet“ werden (GS 219).

Anhand von Tifans Biographie lässt sich die dem gesamten Roman unterliegende Theorie von Erziehung, und, daran gebunden, die Idee der gesellschaftlichen

²⁶⁷ Schings, „Der Staatsroman im Zeitalter der Aufklärung“, 156 (mit Blick auf Tifan). Zur Rolle der Mentoren im Staatsroman ebd., 157; zum Anspruch der Verfasser von Staatsromanen des 18. Jahrhunderts auf eine wirkliche Mentorenrolle ebd., 159.

²⁶⁸ Vgl. etwa das Motiv des Sklavenankaufs von den Circassiern, GS 219; zur Naturkinderutopie vgl. Kapitel III.

Produktivität von Ideen und Begriffen ablesen. Die spezifische Form der Tugend, zu der Tifan erzogen wird, wird als Effekt des Wechselspiels des sinnlichen Abdrucks von Gegenständen in der Seele des Kindes und deren Läuterung zu Begriffen bzw. Ideen, die sein Erzieher ihm aus diesen Gegenständen entwickelt, dargestellt.

Die ihn umgebenden Gegenstände des einfachen Lebens unter Hirten und Ackerleuten „druckten“ „eingeschränkte Begriffe“ in seiner Seele „ab“, die sein Erzieher dann zu „erhabenen Ideen“ – etwa der „bürgerlichen Gesellschaft, des menschlichen Geschlechts, der Natur, des Ganzen und seines geheimnißvollen aber anbetungswürdigen Urhebers“ – erweitert. Diese „allgemeinen Ideen“ führen von klein auf „in seinem Herzen die Herrschaft“ (GS 221). Später werden sie zu „Grundsätzen“ konkretisiert, wie „alle Menschen sind Brüder“; „kein Mensch hat das Recht, den anderen zu seinem Sklaven zu machen“ und „Gewalt und Stärke giebt kein Recht, die Schwachen zu unterwerfen, sondern legt ihren Besitzern bloß die natürliche Pflicht auf, sie zu beschützen“; die Herrscher haben den Beherrschten „Gegendienste“ für ihre Arbeit zu leisten (GS 223f). Tifan findet diese Begriffe, Grundsätze und Ideen „gleichsam mit der eigenen Hand der Natur in seiner Seele geschrieben. Es waren eben so viele Empfindungen, welche ihn der weise Dschengis in Grundsätze verwandeln lehrte“ (GS 210). Auf engstem Raum legt dieser Abschnitt eine anthropologische Grundannahme des Romans offen, dass nämlich das Gefühlsleben überhaupt, insbesondere aber die affektive Besetzung abstrakter Ideen, Effekt der Erziehung sei. Die Rhetorik des Numinosen zeigt an, dass solche „Begriffe“ und „Ideen“ für den, der sie unterhält und seine Handlungen von ihnen „leiten“ lässt, keinesfalls bloße Abstraktionen sind; sie dominieren die affektive Disposition gegenüber der Realität. Im Abgleich der jeweiligen

gesellschaftlichen Wirklichkeit mit diesem abstrakten Ideal wird Tifan als Erwachsener bestimmen, ob ein bestimmter gesellschaftlicher Zustand seinem normativen Begriff der Natur gemäß sei.

Den Verdacht, dass Dschengis' „Begriffe“ nicht lediglich die „Grillen einsiedlerischer Weltbeschauer“ (GS 222) seien, kann der Erzähler allerdings nur rhetorisch entkräften. Er führt die Tatsache, dass diese Begriffe in „Verstand und Herzen“ des zukünftigen Herrschers so starke Kraft entfalten, wird darauf zurückgeführt, dass sie „vermöge der Natur der Sache“ wirkten (GS 223) und das Kind eine „unverdorbene Seele“ habe.²⁶⁹ Doch diese Behauptung ließe sich genauso gut umkehren. Dschengis hat seinen Ziehsohn in einer abgeschiedenen „Pflanzstätte“ erzogen, in der er ihn ausschließlich nach seinen eigenen Vorstellungen bilden kann – dass eine solch abgeschiedene Erziehung abseits der Welt durchaus nicht unproblematisch ist, hat Wieland sowohl im *Agathon*, als auch im *Don Sylvio* gezeigt. Dschengis lehrt seinen Schützling, die Korruption der Sitten als Effekt der „Entfernung von den Gesetzen der Natur“ zu begreifen; doch diese Natur spricht allein durch *diejenigen* Begriffe, zu denen Dschengis Tifan erzogen hat. Die Bildsamkeit des Menschen ist also Lösung und Problem gleichermaßen.

Die poetische Kultivierung der Einbildungskraft spielt nun eine Schlüsselrolle im utopischen Erziehungsprojekt. Tifans „Gedächtniß“ wird „mit einer Menge von Erzählungen, und mit Liedern und Sprüchen aus den besten Dichtern in Scheschian angefüllt: aber diese Erzählungen schilderten lauter unschuldige Sitten; diese Lieder waren lauter Ergießungen eines unverdorbenen Herzens, diese Sprüche lauter Gesetze der

²⁶⁹ Tifan glaube seinem Erzieher, weil er „keine Vorurtheile in seinem Gemüthe“ fand, „welche der Wirkung dieser Wahrheiten entgegen gearbeitet hätten. Alles was ihn umgab, weit entfernt sie zu bestreiten und auszulöschen, erläuterte und bestätigte sie“ (GS 224f).

Natur und der unverfälschten Vernunft; alles war des goldnen Alters würdig“ (GS 225). Das „goldne Alter“ oszilliert dabei zwischen einem literarischen Topos und einer Metapher für die Kindheit selbst: das Erwachen aus diesen „goldnen Träumen“ (GS 231) muss zwangsläufig unangenehm sein. Den „begeisterten Stand“, in den die „schöne Seele“ Tifans schließlich durch seine erste (und einzige) Liebe zu einer jungen Schäferin namens Lili gesetzt wird, instrumentalisiert sein Erzieher, um ihm zugleich mit dem Erwachen dieses zärtlichen Triebs die Grundsätze einer vernünftigen Religion zu vermitteln und seine Liebe in ein allgemeines Gefühl der Sympathie zu transformieren. Da Dschengis die Liebe für einen „Instinct“ hält, „den die Natur zur stärksten Triebfeder der besondern und allgemeinen Glückseligkeit der Menschen bestimmt hat“ (GS 225) hält, beobachtet er mit Vergnügen, wie Tifan sich in Tili verliebt, heiratet und einen Sohn zeugt. Er weiß, dass die Tili-Episode nur ein Durchgangsstadium sein wird. Da er Tifan zu öffentlicher Wirksamkeit erzogen hat, wird es ihm unmöglich sein, im Kreis der Familie sein Glück zu finden.²⁷⁰ Dschengis nutzt diese Zeit im Leben seines Schützlings, um ihm die Grundbegriffe einer ‚vernünftigen‘ Religion (GS. 228ff) und zugleich eine „vollständige Erkenntniß von dem gesellschaftlich Leben“ (GS 231), d.h. vom Staat und von seiner Einrichtung, Polizei und Verwaltung, zu ermöglichen. *Nachdem* er Tifan gezeigt hatte, „wie dieser Erdenball, vermöge der richtigen Begriffe von der Natur und Bestimmung des Menschen, aussehen und regiert seyn sollte: so machte er ihm nach und nach begreiflich, wie es zugehen könnte, daß alles ganz anders wäre als es seyn sollte“. (GS 231) Vom „anschauenden Begriffe der kleinen Colonie, in welcher er aufgewachsen war“ – d.h. ausgehend von einer idealisierten, konfliktfreien Familienkonstellation –

²⁷⁰ Entsprechend scheint sich Tifan nach seinem Herrschaftsantritt nicht mehr an die Schäferin zu erinnern. Nachdem sie ihre Rolle im Plan des Erziehers erfüllt und Tifan einen Sohn geboren hat, verschwindet sie sang- und klanglos aus der Erzählung. An Tifans Hof spielen Frauenfiguren keine Rolle mehr.

entwickelt er ihm den Begriff einer „großen Monarchie“, „von dem ländlichen Hausvater bis zu dem großen Hausvater von Scheschian“ (GS 231).

Erst nach dieser Erziehung zum Idealismus der Ordnung darf Tifan sich unter Dschengis Obhut schließlich auf eine dreijährige Reise begeben. Natürlich tut sich nun ein fast unüberbrückbarer Abgrund zwischen seinen Träumen und den elenden Verhältnissen der wirklichen Welt auf – zwischen dem, wie die Welt nach den „richtigen“, der „Natur der Sache“ gemäßen, nämlich *seinen* „Begriffen . . . aussehen und regiert seyn sollte“ (GS 231), und dem, wie sie *ist*. Das Projekt, den Abgrund zwischen Ideal und Wirklichkeit zu überbrücken, wird als Motivation utopischer Tätigkeit präsentiert. Mit „einer solchen Seele“, wie Dschengis sie gebildet hat, „fühlt man, sobald man einige Kenntniß der Welt erlangt hat, einen innerlichen Beruf zu der edelsten Art von Tätigkeit“ (GS 240). Tifan fühlt „eine zwar noch unbestimmte aber doch entschlossene Neigung in sich . . . , irgend eine edle Rolle auf dem Schauplatze der Welt zu spielen“ – was beweise, dass die „politische Erziehung“ des zukünftigen Herrschers schicklich gewesen sei (GS 241): der politische Idealismus setzt ein Gegengewicht gegen das, was jetzt umgekehrt als bloße Machtpolitik erscheint. Die „Begierde“, dem Elend der Welt abzuhelfen, habe zwar, wie der Erzähler zugibt, „in gewissem Sinne etwas romantisches“, sei aber die „Leidenschaft großer Seelen und die Mutter der schönsten Thaten“ (GS 241). Dem politischen Idealisten erscheint allerdings das allgemeine Elend nunmehr auch als Quell des eigenen Unglücks: erfüllt von dem Traum, dem „Elend seiner Mitgeschöpfe abzuhelfen“, verliert Tifan den „Geschmack am eigenen Glück:“ zurück bei seiner Familie erwachen bald die Erinnerungen an das Geschaute und „verbittern“ (!) sein Leben (GS 242). Die Tifanutopie entwickelt also eine Psychologie

des politischen Idealismus *in nuce* – eines Idealismus, der blind gegenüber dem eigenen Machtanspruch bleibt, welcher hinter der Rhetorik der Selbstlosigkeit zu verschwinden droht: der ideale Herrscher darf nicht als „Be-Herrscher“ erscheinen, der seine Macht über andere womöglich genießt.

So wird es auch Charakteristikum von Tifans Herrschaft sein, dass sie nicht als Beherrschung im negativen Sinne erfahrbar wird. Im Gegensatz zu jenen „Helden und Eroberern, unter deren Größe die Welt gleichsam eingesunken ist“, wird seine Größe „stille Größe“,²⁷¹ seine „Thaten der Würksamkeit Gottes ähnlich, welche ohne Geräusch und unsichtbar uns mit den Wirkungen überrascht, ohne daß wir die Kräfte, wodurch sie hervorgebracht worden, gewahr werden“. Im vollkommenen Staat muss es „scheinen, daß sich alles von selbst mache.“ Nur das geübte Auge erkennt den „Geist“, der „alles dieß anordnete und lenkte“, bzw. die gleichsam göttliche „Hand“, welche – der leibnizschen Hand gleich – „allen die erste Bewegung gab“. Die „Mühe“ aber, die es nach wie vor kostet, den „Bewegungen eines großen Staates so viele Leichtigkeit und eine so schöne Harmonie zu geben“, ist unsichtbar geworden (GS 260).

Das Politische, negativ als bloße Beherrschung gedacht, ist aus der Erfahrung getilgt. Die Herrscherfigur ist letztlich eine bloße Abstraktion, die abstrakte „Idee“ eines Fürsten, der „gleich einer zu den Menschen herab gestiegenen Gottheit“ (GS 234) zum Erlöser der leidenden Menschheit wird – indem er sich selbst als Herrscher auflöst.

²⁷¹ Vgl. zur Bedeutung dieses (Winckelmannschen) Topos in den politischen Diskursen der 60er und 70er Jahre Sahmland, *Wieland*, 43-48.

Heroische Selbstlosigkeit des Tugendhaften

Wichtigster Charakterzug eines solchen pastoralen Herrschers ist seine Selbstlosigkeit, d.h. ein beinahe unmenschlicher „Grad von Tugend“ (GS 266). Das bringt ihm zwar die bedingungslose Liebe und die rückhaltlose Gefolgschaft der Scheschianer ein. Doch die Anforderungen an die Perfektion seiner Tugend sind unbarmherzig: „Jede Schwachheit, jedes Laster, womit er behaftet gewesen wäre, würde seinen ganzen Plan vereitelt haben“ (GS 266). Nur als „Muster der Vollkommenheit“ (GS 253f), dem man zunächst „Bewunderung“, dann „Liebe“ nicht versagen *kann*, findet Tifan „das Geheimnis, mit so vielen Vollkommenheiten von jedermann geliebt zu werden“ (GS 236). Erst darin aber findet er auf Grundlage seiner Erziehung sein eigenes Glück, um so eher, da er mit einer besonderen emotionalen Veranlagung geboren wurde: „Sein Herz war zur Dankbarkeit, zur Freundschaft und zum Wohlthun aufgelegt. Immer empfand er die Freude oder die Schmerzen derjenigen, die er liebte, stärker als seine eigenen. Er kannte keine süßern Augenblicke als diejenigen, worinn er ihnen Vergnügen machen, oder irgend eine Unlust von ihnen entfernen konnte“ (GS 240). Dieses Kind entwickelt sich zu einem erstaunlichen Erwachsenen:

Der Natur hatte er ein Herz zu danken, das im Wohlthun und in der Freundschaft sein höchstes Vergnügen fand, . . . Nüchternheit, Mäßigkeit und Gewohnheit sich immer nützlich zu beschäftigen, machten ihm Arbeiten, wofür andre Fürsten gezittert hätten, beynahe zum Spiele. Seine Vergnügungen waren blos Erholungen von der Arbeit. Er suchte sie bey den Musen, oder im Schooße der Natur und in den Süßigkeiten eines zwangfreyen, freundschaftlichen Umgangs. Wenig um die Meynung bekümmert, die der große Haufe von ihm haben könnte, . . . aber äußerst empfindlich für das Vergnügen geliebt zu werden, kannte er keinen andern Ehrgeiz, als den Wunsch, der zärtlich geliebte Vater eines glücklichen Volkes zu seyn. Keine Anstrengung, keine Mühe, keine Nachtwache war ihm beschwerlich, um diesen schönsten unter allen Ehrennamen zu verdienen. (GS 266f, vgl. 255)

Nur einem solchen Mann kann nach Maßgabe des Romans die Herkulesaufgabe gelingen, nicht etwa (wie Orpheus und die ersten Gesetzgeber) „blos ein wildes Volk zahm oder ein barbarisches gesittet [zu] machen“²⁷², sondern „einen durchaus verdorbenen Staat mit frischem Blut und neuen Lebenskräften (zu) versehen“ (GS 266), d.h. den „erstorbenen Staatskörper . . . wieder ins Leben zurück(zu)rufen“ (GS 255). Auf Schach Gebals Vorwurf, dass ein so vollkommener Mensch wie Tifan bloß der phantasierte Held eines „politischen Romans“ sein könne²⁷³, antwortet Danischmend, die Tifangeschichte sei „eine so wahre Geschichte . . ., als immer die Geschichte von Azor oder Isfandiarn. Tifan ist kein Geschöpf der Phantasie; es liegt dem ganzen Menschengeschlechte daran, daß er keines sey. Entweder er ist schon gewesen, oder wenn er (wie ich denke) nicht unter den Itztlebenden ist, wird er ganz gewiß künftig einmal seyn“ (GS 252).²⁷⁴ Die politische Hoffnung des idealistischen Philosophen liegt auf der Erziehung eines zukünftigen Herrschers zum Ideal pastoraler Selbstlosigkeit.

Während Azor also das Ebenbild des wirklichen Herrschers Schach Gebals ist, erscheinen Isfandiar und Tifan als zwei in dieser Figur angelegte Extreme. Isfandiar personifiziert eine Rakalisierung des Egoismus, Tifan einen nicht minder radikalen Altruismus. Zu einer Abstraktion wie Tifan – ein Geschöpf, das zu unmenschlich vollkommener Tugend sich gezwungen sieht, um durch uneingeschränkte Liebe der ihm Unterworfenen vollkommenste Macht zu erlangen– sähe der gutherzige Philosoph seinen

²⁷² Zum orphischen Modell der Kultivierung vgl. Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit, bes. Anm. 636.

²⁷³ Schach Gebals Einwand, Tifan sei ein Romanheld, trifft die Sache auf den Punkt: „Die Tifan-Geschichte ist nichts anderes als ein voll instrumentierter, klassischer Staatsroman“ (Schings, „Staatsroman“, 166).

²⁷⁴ Vgl. dazu die Überlegungen Schings' zum Staatsroman in der zweiten Jahrhunderthälfte: „Literarisch mochte solche Idealität des Seinsollens und damit das „Bild sittlicher Vollkommenheit“ hoffnungslos überholt sein – politisch (...) hatte es Hochkonjunktur.“ Schings verweist dabei auf den populären *Anti-Machiavel* (1740) des preußischen Kronprinzen als Beispiel einer tatsächlichen Selbstverpflichtung des Herrschers zur Tugend („Der Staatsroman im Zeitalter der Aufklärung“, 153).

Gesprächspartner am liebsten reduziert. Auf Schach Gebals verärgerten Einwand, sein Philosoph solle ihm nur *einen* historischen Herrscher nennen, der dem pastoralen Ideal gerecht werde, reagiert Danischmend mit einer Prophezeiung: „Er wird kommen, und sollt es auch erst in vielen Jahrhunderten seyn; ganz gewiß wird er kommen, um zu gleicher Zeit die Ehre der Fürscheidung, der Menschheit und des Fürstenstandes zu retten, und der Trost eines unglücklichen Zeitalters, das Vorbild der Könige, und die Liebe und Wonne aller Menschen zu sein“ (GS 235). Danischmends Ideal ist ein irdischer Erlöser der leidenden Menschheit und ein nietzscheanischer Christus zugleich. Zu Recht entlässt Schach Gebal seinen Philosophen milde lächelnd als einen vom religiösen Enthusiasmus befallenen Propheten.

Tatsächlich kann insbesondere die Geschichte von Tifans Machtergreifung keinerlei Anspruch auf erzählerischen Realismus machen. Da Tifan ein Inbegriff der Tugend ist, die Liebe erzwingt, lösen sich alle Widerstände in Luft auf. Die traumwandlerische Leichtigkeit, mit der Tifan sich vom Schäfer zum Herrscher über ganz Scheschian macht²⁷⁵ - Voßkamp spricht von der ironisierten „Wunschvorstellung“ eines „Staffettenlauf[s] vom ‚Schäferstab‘ zum ‚königlichen Szepter‘“²⁷⁶ – verweist deutlich auf den bloß phantastischen Charakter allen Geschehens. Nach seiner Machtergreifung wird Tifan als allmächtiger Autor inszeniert wird, der – wie die Autoren von Utopien, merkt eine Fußnote an – in seinem „idealen Staate . . . alles einrichten“ kann, wie er will. Dass aber „in einem wirklichen [Staat] der größte Monarch nicht allezeit noch in allen

²⁷⁵ Vgl. dazu Naumanns Anmerkungen zur moralischen Neutralisierung der staatsrechtlichen Problematik der Wahl des Herrschers: Tifan, der über die „Herzen“ der Scheschianer „schon lange König war“, wird nicht auf Grund einer politischen Debatte zum Herrscher, sondern durch charismatische Autorität; die Antithese von Moral und Politik wird teleologisch überwölbt (*Politik*, 168).

²⁷⁶ Voßkamp, „Transzendentalpoetik“, 233.

Stücken Herr über die Umstände“ (GS 288) ist, gesteht der *Goldne Spiegel* unumwunden ein. Grundlage der Neuordnung der Gesellschaft wird ein von Tifan eigenhändig verfasstes, monumentales Gesetzbuch, das alle Details der Verfassung, Polizei und Erziehung vorschreibt. In dem von Tifan errichteten patriarchalischen Staat regiert der Ziehsohn des weisen Dschengis nach dem Vorbild des „Hausvaters“ als der allseits geliebte „Vater“ eines Volkes.²⁷⁷ Die Unmündigkeit der Scheschianer gegenüber dem väterlichen Herrscher, den sie lieben müssen, wird gesetzlich festgelegt.²⁷⁸ Seine monumentale Ordnung basiert auf einer getrennten Erziehung von Männern und Frauen. Jeder Mann muss die Tätigkeit seines Vaters erlernen,²⁷⁹ jede Frau wird zur Mutter und Haushälterin erzogen. Alle Mitglieder der Gesellschaft müssen arbeiten; wer unnützlich ist – etwa die Bonzen – wird in Arbeitslager gebracht oder „ausgerottet“ (GS 296, vgl. auch 277). In diesen Vernichtungsphantasien tritt der absolute Machtanspruch des liebenden und geliebten Herrschers wohl am klarsten hervor.

Dass die politische Imagination des Philosophen letztlich in einer fatalen Ordnungsutopie kulminiert, wurde insbesondere durch die kritische Utopieforschung herausgearbeitet, die überwiegend die Meinung vertrat, dass der Roman die Tifanutopie seinen Lesern nicht nach dem Modell der ‚Anwendung‘ empfiehlt, sondern der Roman

²⁷⁷ Vgl. „Für Schnabel, der nach einer alternativen Lebensform suchte, ist die Insel-Utopie nur pietistisch-patriarchalisch denkbar, so tief sitzen die psychischen Widerstände gegen echte Alternativen. In den Absetzversuchen selbst sind sie noch wirksam“ (Mauser, „Melancholieforschung“, 275).

²⁷⁸ Zwar hat, „wer sich selbst regieren kann, . . . keinen Vormund, keinen Hofmeister vonnöten.“ „Die Nation von Scheschian“ aber muss nach Tifans Willen „den König als ihren Vater, und sich selbst, in Beziehung auf den König, als unmündig betrachten. Will sie mehr sein . . . und ihre wichtigsten Angelegenheiten selbst . . . besorgen, so muß sie sich gar keinen König geben“ (GS 243).

²⁷⁹ „War im menschlichen Kameralismus bereits alle menschliche Tätigkeit utilitarisiert worden, ohne daß ein dem gemäßer neuer Arbeitsbegriff gebildet worden war, wurde ‚Arbeit‘ bei den Physiokraten, sodann bei den Smithianern . . . zu einem Zentralbegriff ihres Systems, in dem der aufgeklärte Eudämonismus ökonomisch begründet wurde.“ Das „physische Glück“ wird „Grund von der moralischen Glückseligkeit des Menschen“ (Conze, „Arbeit“, 176).

die Logik der Utopie offenlegt, um sie zu kritisieren. Wie gezeigt wurde, stellt der Roman diese Logik als eine Logik der melancholischen Einbildungskraft dar, die der symbolisch mit Krankheit und Melancholie assoziierten Unordnung der gegenwärtigen Verhältnisse auf die Errichtung einer monumentalen Ordnung zielt.²⁸⁰ Nicht die Utopie, wohl aber die Fähigkeit zur Utopiebildung, zur Ausbildung des anschaulichen Begriffes eines „besseren Zustands“, der nicht nur die Privatglückseligkeit, sondern die öffentliche Glückseligkeit in den Blick nimmt, ist die Grundbedingung des im *Goldnen Spiegel* entworfenen Ideals menschlicher Selbstregierung. Die Fähigkeit zur Idealbildung wird als affektive Grundbedingung jener Form von Tätigkeit erklärt, an die der Roman die Überwindung der allgemeinen Melancholie bietet. Fragwürdig wird allerdings, ob die Einbildungskraft eine positive Ordnung überhaupt entwerfen kann, welche die allgemeine Glückseligkeit, bzw. einen Weg dorthin, vorstellt.

Dass die Ethik nicht an den Bereich der politischen Tätigkeit im engeren Sinne gebunden ist, zeigt sich insbesondere in den Fußnoten und Metatexten des Romans, die sich ausdrücklich nicht nur an den „Staatsmann“, sondern auch an den „praktischen

²⁸⁰ Fohrmanns Analyse der Naturkindererzählung und der Tifanutopie will zeigen, dass das vollkommen ausbalancierte Subjekt, auf das beide Utopien zielen, eine „Maschine“ wäre, „der aus Maschinen errichtete Staat totalitär“ („Utopie, Reflexion, Erzählung“, 42). Die Einbildungskraft, die „dunkle Werkstatt geheimer Kräfte“ (Wieland) bringe eine Reihe von „heilsamen Täuschungen“ (44f) hervor, die als normative Postulate dienen: „Die Ideen der Utopie“ entstammen der nicht empirischen Ebene der Natur als immanent teleologischer Weltordnung. Sie „können im Traum und in der Kunst erscheinen, sich im einzelnen, nahezu vollkommenen Subjekt manifestieren. Die Schwierigkeit ihrer Objektivation in ein Sozietätsmodell mit dem Zentralproblem des Verhältnisses von Individualität und Gegenseitigkeit kann von hierher aber nicht gelöst werden. Die Utopie kann sich nur noch im Rahmen von Fiktionen realisieren, der Künstler wird ihr Schöpfer, Gott der von ihm geschaffenen Welt.“ Zentrales Problem der Utopie bleibt, „wie Phantasie- und Ordnungsfiguren sich wechselseitig bedingen können“ („Utopie, Reflexion, Erzählung“, 47). Vgl. auch Mähl, „Die Republik des Diogenes“; Hohendahl, „Erzählproblem“; Budde betont Wielands Mut zu Zukunftsvisionen, aber notiert, der Roman reflektiere und problematisiere utopische Gesellschaftsmodelle erzählerisch (*Aufklärung*, 174; vgl. aber ergänzend Disselkamps Kritik in „Ohnmacht und Selbstbehauptung der Vernunft“, 397). Von hier aus ließe sich eine Linie zu Jochen Schmidts Studie zur *Geschichte des Genie-Gedankens* ziehen, die zeigt, wie der Genie-Gedanke zum Führerkult verkommt. Auch Dieter Borchmeyer merkt in seiner Studie zu *Macht und Melancholie* in Schillers Wallenstein an: „Die Idee des Führertums ist dem Autoritätsbedürfnis einer nach dem Ende der Monarchie vaterlosen Gesellschaft entsprungen, die in politischer Unmündigkeit ein neues Leitbild suchte“ (*Macht und Melancholie*, 174).

Philosophen“, den „Bürger“ und selbst den „bloßen Weltbeschauer“ wenden. Sie alle sollen auf das Ideal der aktiven Beförderung des allgemeinen Besten verpflichtet werden.²⁸¹ Das utopische Herrschersubjekt, dem die Realisierung eines „besseren Zustandes“ zugetraut wird, soll auf die Ideale der Selbstlosigkeit und die Anstrengung der unermüdlichen Arbeit zum Wohle *Anderer* verpflichtet werden:

Charaktereigenschaften, die der Roman vor allem der Danischmendfigur zuschreibt, die scheinbar selbstlos die Sache der Unterdrückten am Thron des Herrschers vertritt und der ostentativ jedes Machtinteresse abgesprochen wird. Auf die Frage, warum gerade die von Dschengis vertretenen Tugendbegriffe und warum gerade das Ideal der Selbstlosigkeit es ermöglichen soll, die politischen Probleme zu lösen, gibt der Roman jedoch keine Antwort; die Tugend des utopischen Herrschers Tifans steht in keinem erkennbaren Zusammenhang zu den konkreten politischen Maßnahmen, die er ergreift.

Nicht mit den Gesetzmäßigkeiten politischen Handelns im engeren Sinne ist es dem Roman in der Tifanfigur zu tun, sondern um ein Verständnis der ‚Triebfedern‘ der Tätigkeit für das Allgemeinwohl, bzw. des Strebens nach „Ordnung“ überhaupt. So wird der utopische Herrscher darauf verpflichtet, in allem Irdischen eine höhere Absicht zu erkennen, die auf „Ordnung und Vollkommenheit mit ihren Früchten, der Harmonie und Glückseligkeit“ (GS 262) zielt. Als Gesetzgeber soll er sich in Analogie zum obersten Gesetzgeber denken und dessen Gesetze ‚ausspähen‘ (vgl. GS 262), ohne sich jedoch mit diesem göttlichen Gesetzgeber *gleichzusetzen*.²⁸² Analog dazu werden die Historiker dem

²⁸¹ Vgl. dazu Sahmlands Analyse des in Wielands theoretischen Schriften formulierten Verständnisses von Patriotismus, das (unpolitisches) Engagement für das Gemeinwohl fordert, wobei Patriotismus „im Kern auf den Tugendhaften bzw. den Lasterhaften“ reduziert worden sei (Sahmland, *Wieland*, 151).

²⁸² „Die Natur und unser eigen Herz sind gleichsam die Tafeln, in welche Gott seine unwandelbaren Gesetze mit eben so unauslöschlichen Zügen eingegraben hat. Der Regent, als Gesetzgeber betrachtet, hat . . . nichts andres zu tun, als den Willen des obersten Gesetzgebers auszuspähen, und daraus alle die Verhaltens-

Imperativ unterworfen, nach Ordnung und Gesetzmäßigkeiten, bzw. nach dem Wirken einer „ordnenden Hand“ *Ausschau* zu halten. Auch das Lesepublikum ist aufgefordert, die Geschichte vom „erhabenen Standpunct“ mit „philosophische[m] Blick“ zu betrachten, der im Material der Geschichte „die verborgene Hand des großen Urhebers der Natur“ erkennt und sieht, wie „aus diesem ewigen Streit in den Theilen“ endlich „Ordnung und Harmonie im Ganzen“ hervorgehe. „Mit beobachtenden Augen durchforscht“, gebe die Geschichte eine „stufenweise Entwicklung“ und einen „festen Plan“ zu erkennen. Diese Ordnung erschafft der „philosophische . . . Blick“ (GS 153f) bis zu einem gewissen Maße selbst, nämlich durch seine Denk- und Schreibebeziehung, welche die Fülle des historischen Materials so ordnet, dass diese Bewegung erkennbar wird.²⁸³ Dieser vom Herausgeber des Jahres 1772 in den Fußnoten propagierte Blick auf die Geschichte aber unterscheidet sich grundsätzlich vom Blick des Philosophen Danischmend.

Danischmend leidet am Studium der Geschichte der „policierten Völker“, die für ihn im Wesentlichen eine Aneinanderreihung „eckelhafte[r] und grauenvolle[r] Gemälde“ von Torheiten, Lastern und Verbrechen ist. Dass er durch den trügerischen Schleier der Tugend- und Gerechtigkeitsrhetorik hindurch zu sehen vermag, wird ihm zum Verhängnis. Er verzweifelt an dem, was er darunter erblickt. Was ihm bleibt, ist

Regeln abzuleiten, wodurch die göttliche Absicht, Ordnung und Vollkommenheit mit ihren Früchten, der Harmonie und Glückseligkeit, unter seinem Volk am gewissensten und schicklichsten erzielet werden können“ (GS 261f).

²⁸³ Vgl. Naumann zu dieser Fußnote: „Die Teleologie der Natur [...] wird selbst zur privaten Utopie. Die Teleologie begründet nicht die allgemeine politische Reform, sondern wird zur Zuflucht der individuellen Innerlichkeit, in die sie die Erfahrung der historischen Fatalität verbannt. [...] Sie] wird zugleich perspektivisch relativiert und ihr gleichwohl eine höhere erkenntnistheoretische Dignität zu gesprochen. Zwar kann man das geschichtliche Geschehen von zwei Seiten betrachten, aber die eine Seite hat vor der anderen den Vorzug der tieferen Einsicht“ (*Politik*, 174). Der Herausgeberfigur geht es allerdings weniger um die Tiefe der Einsicht, als um die Frage, welche Perspektive dem ethisch wie politisch unabdingbaren Impuls zur praktischen Tätigkeit korreliert ist.

lediglich die Flucht in „erdichtete Welten“ und zu „schönen Ideen“, d.h. in die Welt der Dichtung, die ihn „in einen angenehmen Traum von Glückseligkeit“ versetzt. Das „Urbild“ der ersehnten Welt der „Unschuld und Ruhe“ (GS 153f) findet er nicht in Geschichtsbüchern, sondern nur in seinem Herzen, dessen letztes Refugium die Dichtung ist.

Genau in diesem Punkt widerspricht der Herausgeber dem Philosophen in der Fußnote, in der er seine Vorstellung des „erhabenen Standpuncts“ darlegt. Statt den poetischen Eskapismus zu propagieren, verpflichtet er seine Leser auf das Studium der Geschichte, das dem „Bürger, . . . Staatsmann und selbst . . . de[m] bloßen Weltbeschauer“ zu einer „Quelle sehr nützlicher Kenntnisse“ werden könne. Derjenige Mensch, der „mehr als eine Maschine sein will“, „bessert“ und „ermuntert“ (GS 153f) sich durch das mit sokratischer Weisheit betriebene Studium der Geschichte.

„Ermuntern“ meint hier Aufheiterung ebenso wie Anspornung zum Handeln, d.h. zur *aktiven* Gestaltung der Welt. Paradigma dieses Handelns ist die Tätigkeit des Ordners, also die *Herstellung* von Ordnung, ein abstrakter Begriff, der mit den (ebenfalls abstrakten) Begriffen Vollkommenheit, Glückseligkeit und Harmonie korreliert ist.²⁸⁴

Wem es obliege, in „irgend einem besondern Theile der allgemeinen menschlichen Gesellschaft“ die „sittliche Ordnung“ aufrecht zu erhalten, müsse von dem „Bilde einer allgemeinen Harmonie und Glückseligkeit“ (GS 222) enthusiastisch werden. Das Wort „allgemein“ deutet bereits an, dass der philosophische Diskurs der bildlichen

²⁸⁴ So bestätigt der *Goldne Spiegel* die Überlegungen Bachmann-Medicks zur ästhetischen Ordnung des Handelns in der Popularphilosophie. Diese zielen auf die „Ausbildung ordnungsstiftender Vermögen“, sei auf „Sicherstellung gesellschaftlicher Kommunikation ausgerichtet“ und behaupte „ausdrücklich eine vom Menschen zu steuernde Entwicklungs- und Veränderungsdynamik“ (*Ordnung*, 57). Entsprechend sind die „Seelenvermögen, Empfindungen, Vorstellungen und Leidenschaften“ für die Popularphilosophen, ebenso wie für die Anthropologie des *Goldnen Spiegels*, nicht „Momente eines passiven Bewegtwerdens“, sondern . . . eigenständige handlungskonstituierende Aktivitäten“ (*Ordnung*, 59).

Konkretation dessen, was unter diesen Begriffen zu verstehen sei, jeden Spielraum lässt. Das Entzücken an diesem ‚Bild‘ (das nicht im philosophischen Diskurs, jedoch in der erzählerischen Konkretion des Staatsromans durchgeführt wird) und das ihm korrelierte *Begehren*, im Einklang mit den „Gesetzen der Natur“ allgemeine Glückseligkeit herzustellen, sind ‚Triebfeder‘ einer auf die Realisierung eines besseren *gesellschaftlichen* Zustandes gerichteten Tätigkeit. Das abstrakte Postulat einer der Welt der Erscheinungen zugrunde liegenden Ordnung wird als affektive Triebfeder der *Tätigkeit des Ordnens* postuliert; und diese Tätigkeit wird analog zur intellektuellen Tätigkeit der Geschichtsschreibung begriffen. Als bloß ästhetischer Blick ist der „erhabene“ philosophische Blick auf die Geschichte ambivalent. Wenn sich Geschichte als ihr eigenes moralisches Gericht vollzieht, *erübrigt* sich jedes aktive Eingreifen. Der Roman selbst stellt die Projektion einer „alles leitenden höhern Weisheit“ in das historische Geschehen allerdings unter psychologischem Gesichtspunkt dar, nämlich als Antidot gegen die lähmende Verzweiflung angesichts der historischen Allgegenwart des Leidens. Die Lektüre der Geschichte als Geschichte der brutalen Übermacht der „Thorheit“ über die Vernunft droht das eingestandenermaßen romanhafte Verlangen, allen Übeln der Welt entgegen zu wirken, im Keime zu ersticken. Um die Bestärkung bzw. Hervorbringung dieses Impulses ist es dem Roman zu tun. In diesem Zusammenhang wird Literatur von einem „Erholungsmittel“ zu einer „sehr wesentlichen Beschäftigung“ (GS 154).²⁸⁵

²⁸⁵ Der Herausgeber betont hingegen, dass zwar das „Ungereimte in dem Verhältniß der Kräfte eines einzelnen Menschen, gegen eine so ungeheure Unternehmung als es diejenige ist, allen Unbilden und Fehden in der Welt steuern zu wolle, einem jeden in die Augen“ falle. Dennoch hält er „nichts“ für „gewisser, als daß ein Dutzend Don Quischotte, welche sich mit einander verstünden . . . und . . . auf die wirklichen Feinde des menschlichen Geschlechtes mit eben dem Muthe, mit welchem der Held von Mancha seine schimärischen Gegner bekämpfte (nur freilich mit einem gesundern Kopf als es der seinige

KAPITEL III

POETISCHE KULTIVIERUNG DER EINBILDUNGSKRAFT

Der Goldne Spiegel verhandelt den im zweiten Kapitel umrissenen Funktionswandel der Literatur am paradigmatischen Genre des Wunderbaren: der Märchenliteratur, die sich unter der gebildeten Leserschaft des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute. Die Rahmenerzählung des Romans korreliert das Motiv des Märchenerzählens mit dem Motiv der Melancholie. Denn den letzten Versuch, den Herrscher von seiner beginnenden Schwermut zu heilen, unternimmt eine „erklärte Verehrerin der großen Sheherazade“, die dem Herrscher die *Märchen aus 1001 Nacht* vorzulesen beginnt. „Anstatt dergleichen Historien wie sein glorwürdiger Ältervater [Schach Baham, GF] mit glaubigem Erstaunen und größtem Vergnügen anzuhören“, wird Schach Gebal jedoch „so ungehalten“ über diesen Versuch, „daß man mitten in der Erzählung aufhören mußte“ (GS 19). Diese Abneigung unterscheidet den fiktiven Herrscher Schach Gebal von seinem Ahnherrn, der Märchenfigur Schah Riar, die in der ‚Einleitung‘ des Herausgebers aus dem Jahre 1772 als Ahnherr Schach Gebals eingeführt wird: „Alle Welt kennt den berühmten Sultan von Indien Schah-Riar, der, aus einer wunderlichen Eifersucht über die Negern seines Hofes, alle Nächte eine Gemahlin nahm, und alle Morgen eine erdrosseln ließ; und der so gerne Märchen erzählen hörte, dass er sich in tausend und einer Nacht kein einziges Mal einfallen ließ, die unerschöpfliche Scheherezade durch irgend eine Ausrufung, Frage oder Liebkosung zu unterbrechen, so viele Gelegenheit sie ihm auch dazu zu geben beflissen war“ (GS 9).

war), losgiengen – die Gestalt unsrer sublunaren Welt binnen einem Menschenalter mächtig ins Bessere verändern würden“ (GS 241).

Die Transposition der Kritik politischer Machtausübung des 18. Jahrhunderts ins märchenhafte Universum von *1001 Nacht* steht durch die poetische Referenz zur Kunst Scheherazades im Zeichen der Gewalt eines eifersüchtigen männlichen Tyrannen, der durch eine weiblich konnotierte, gleichsam magische Erzählkunst im Zaume gehalten wird. Die historischen Formen kritischen Erzählens werden damit in die Tradition der Kunst Scheherazades gestellt, die bekanntlich um ihr Leben und um dasjenige aller schönen Frauen im Machtbereich des Herrschers Schehrijar erzählt. Indem sie durch Zaubermärchen seine Einbildungskraft fesselt, hält sie seine tödliche Grausamkeit im Zaume. In Wielands Interpretation zielt ihre Kunst jedoch auf die *Lösung* dieses Bannes – sie möchte unterbrochen werden. Anstatt sich zu Kritik, Neugier, affektiver Reaktion oder Zärtlichkeit bewegen zu lassen, hängt Schach Riar jedoch mit „glaubigem Erstaunen und größtem Vergnügen“ (GS 19) an ihren Lippen. Mit anderen Worten, er ist ein naiver Leser/Zuhörer: er rezipiert Märchen, wie ein Don Sylvio liest. Er zeigt sich ebenso immun gegenüber den ‚geheimen Absichten‘ Scheherazades wie Schach Gebal gegenüber den ‚geheimen Absichten‘ seiner Gesprächspartner. Allerdings weiß Wielands Leserschaft auch, dass der Schah Scheherazade am Ende von *1001 Nacht* zu seiner Favoritin machte und das Morden beendete. Scheherazade verfehlt zwar ihre „geheimen Absichten“ (der Herrscher *unterbricht* sie nicht). Doch ihre Erzählkunst hat eine wichtige kultivierende Funktion.²⁸⁶

Die zentrale Bedeutung dieses Motivs für das Verständnis der kritischen Literaturästhetik des *Goldnen Spiegels* wird in der ‚Einleitung‘ des Herausgebers aus

²⁸⁶ Meine Rede von der „Kultivierung der Einbildungskraft“ lehnt sich an Schulte-Sasses Überlegungen zur historischen Ausbildung einer auf „Subjektformation angelegten Kulturpolitik“ an, die davon ausgeht, die Einbildungskraft müsse „selbst geformt, geregelt werden und wird als geformte zu einer Kraft der Formung, d.h. zu einer geistigen Kraft. Indem das Subjekt seine Einbildungskraft kultiviert, wird es nicht nur schöpferisch; es formt sich auch selbst“ („Einbildungskraft“, 108).

dem Jahr 1772 ersichtlich. Denn die nachfolgenden Ahnherren Schach Gebals - Schach Lolo, Schach Baham und Schach Dolka - werden in erster Linie nicht als politische Regenten, sondern durch ihr Verhältnis zu Märchen charakterisiert. Von Schach Lolo, dem Sohn Schach Riars, gibt es wenig zu erzählen, da er vollkommenen verdienstlos war. Von Schach Baham, der Enkel Schach Riars, erfahren die Leser nur, dass er bis zu seinem vierzehnten Jahr von einer Tochter der Amme Scheherazades aufgezogen wurde. Der „Grund seiner Erziehung“ sind die „weltberühmten Märchen seiner Großmutter“ (GS 10). Weil Schach Bahams Sohn, Schach Dolka, von Kindheit an hatte so viele Märchen (wie Medizin) „zu sich nehmen müssen“ (GS 11), hegt er einen solchen Ekel davor, dass er gleich sämtliche des Lesens und Schreibens kundigen Menschen aus Indostan verbannen will. Da er aber seine gesamte Zeit damit verbringt, Kuchen zu backen und kleine Tierchen aus Apfelkernen zu schnitzen, bleibt er ohne Thronfolger. Damit endet die direkte Linie Schach Riars und mit ihr die „goldne[n] Zeiten“ der indostanischen Omras und Derwische (GS 13) - und der Kunst Scheherazades. Schach Gebal ist, wie bereits erwähnt, nur der Brudersohn des vorherigen Herrschers, und er wird gegen Feenmärchen eine ebenso große Abneigung hegen, wie gegen die Bonzen.

Auffällig dieser Genealogie des Märchenerzählens ist, dass es – bis zum Auftreten des Autorenkollektivs um Danischmend – die Domäne der Favoritinnen, Großmütter und Ammen ist (von Müttern ist, wie so oft in den Texten der zweiten Jahrhunderthälfte, nicht die Rede).²⁸⁷ In Schach Gebals Hass auf „Feenmärchen“ – nach Adelung eine „Erzählung, deren Protagonistin weibliche zaubermächtige Wesen sind, die zuweilen in

²⁸⁷ Borchmeyer, *Macht*, versteht die auffällige Abwesenheit der Muttergestalt in Verbindung mit der zeitgleichen Emotionalisierung der Vaterrolle, die in der Sentimentalisierung der Figur des Patriarchen aus der Naturkinderutopie exemplarisch aufbereitet wird. Vgl. zur Figur des zärtlichen Vaters Sørensen, *Herrschaft, Frömmen, Vaterfiktionen*.

menschliche Geschicke eingreifen“ – äußert sich insofern auch ein symbolisch verschobener Wille zur ‚Mündigkeit‘, als die Märchen der Ammen und Großmütter Märchen für *Kinder* sind.²⁸⁸ Seine Machtübernahme steht daher im Zeichen der Adoleszenz, ebenso wie im Zeichen der Ablösung weiblicher durch männliche Herrschaft: für Schach Gebal sind Feenmärchen Zeugnisse einer Zeit, „wo die Feen die Welt beherrschten“ (GS 23). Märchenhaftes Erzählen wird als eine ambivalente Form der Bezauberung eingeführt, diese aber als Machtmittel der ansonsten Machtlosen.

Danischmend bedient sich des überlieferten Märchenvorrats nun auf eine ganz andere Art und Weise, als die weiblichen Erzählerinnen der Vergangenheit. Im ersten Teil des Romans setzt er durch Anspielungen auf Märchenliteratur kritische Kontrapunkte zum Erzählten. Als die Erzählung die willkürliche Grausamkeit des historischen Herrschers Ogul Khan herunterspielt mit Verweis darauf, dass er sich nach Abklingen seiner tödlichen Rachsucht stets bemüht habe, das getane Unrecht wieder gut zu machen, fragt Danischmend, ob Ogul Khan etwa, wie der fiktive Prinz Thelamir, magische Pastillen besessen habe, durch die er die Ermordeten wieder zum Leben habe erwecken können (GS 35). Doch Schach Gebals Hass auf Feenmärchen macht ihn taub für solche subtilen Untertöne. Danischmend verfehlt seine Wirkungsabsicht, weil der Herrscher nicht *so* zuhören kann, wie es die kritische Erzählkunst erfordert. Da er die Sphäre des Wunderbaren nicht als eigengesetzliche Reflexionssphäre anerkennt, man ihm aber nur auf diesem Umwege unangenehme Wahrheiten ins Gesicht sagen kann, bleiben ihm wichtige Einsichten versagt. Zugleich steht seine Abneigung gegen das Wunderbare

²⁸⁸ Eine Bemerkung aus der Autobiographie des Melancholikers Adam Bernd, der notiert, dass die „Märchen der Ammen und Großmütter“ (*Lebensbeschreibung*, 48) die Kinder in Angst und Schrecken versetzen, gewährt Einblick in mögliche alltagsweltliche Bezüge dieses Motivs.

in unmittelbarer Verbindung zu seiner Unfähigkeit zur politischen Idealbildung, die der Roman zur Grundvoraussetzung der aktiven Überwindung der allgemeinen Melancholie macht.²⁸⁹ Zwei Mal im Verlaufe des Romans wird den Lesern Schach Gebals Abneigung gegen das „Wunderbare“ in Erinnerung gerufen, und beide Male geschieht das im unmittelbaren Zusammenhang in mit der Utopieproblematik. Die Einwände des Herrschers gegen Tifan als „bloßen Helden eines politischen Romans“ sind bereits im zweiten Kapitel zur Sprache gekommen. Sehr viel nachdrücklicher wird die Problematik des Wunderbaren unmittelbar vor Beginn der Naturkinderutopie, die sogar ausdrücklich als Märchen angesprochen wird, in Erinnerung gerufen. Als Danischmend die Naturkinderutopie mit den Worten beginnt „Zu den Zeiten des Califen Harun Al Raschid“, unterbricht ihn der Sultan mit einem „Fi, Herr Doctor, [. . .] der Ton, worinn du angefangen hast, ist vollkommen der Ton meiner lieben Ältermutter; welche, wie bekannt, ihre Ursachen hatte, warum sie ihre Märchen in eine so unbarmherzige Länge zog“ (GS 43). Schach Gebal begeht damit einen kategorialen Fehler. Denn er wird ja selbst als Märchenfigur – ein entfernter Nachfahre Schach Riars (also als eine Figur aus *1001 Nacht*) und ein Neffe Schach Bahams, also als Rahmenfigur aus Crébillons „Le Sopha“ – eingeführt. Harun al Raschid (Märchenheld und tatsächliche historische Figur) entstammt also der auf Ebene der erzählten Welt wirklichen, historischen Welt.²⁹⁰ Schach Gebal, mit anderen Worten, hält die poetischen Darstellungen der Vergangenheit aufgrund ihrer magischen Elemente irrigerweise für bloße Märchen, die ihn nicht

²⁸⁹ Soweit ich sehe, ist Florian Gelzer der einzige, der – wenn auch nur mittelbar, nämlich über den der Melancholie symptomatisch verwandten Begriff der *acedia* – den König als Melancholiker charakterisiert und dieses Motiv in Verbindung mit dem Unwillen zur Utopie herstellt: „The sultan is both the embodiment of *acedia* (which . . . hinders cultural development) and an astute critic of utopias“ (*Muse*, 9).

²⁹⁰ Auf diese Verschränkung weist auch Dedner, *Topos, Ideal und Realitätspostulat*, 114, hin.

interessieren müssen. Wie im zweiten Kapitel dargestellt wurde, ist eine kritische Analyse und Re-Interpretation der Vergangenheit im Lichte neuer gesellschaftlicher Erfahrungen jedoch eine politische Notwendigkeit, die zur Heilung der Melancholie im wörtlichen wie übertragenen (politischen) Sinne unabdingbar ist.

Tatsächlich steht in *beiden* Welten, in Indostan wie in der Welt der deutschsprachigen Leserschaft des Jahres 1772, das ‚Märchenerzählen‘ in Zusammenhang mit der Melancholieproblematik. Das Geschichtenerzählen gilt in der Kulturgeschichte der Melancholie als bewährtes Palliativ zumindest bei leichten Zuständen melancholischer Verstimmung.²⁹¹ Medizinisch lässt sich die antimelancholische Wirkung der Literatur in der Episteme des 18. Jahrhundert problemlos erklären. Wenn es dem Erzähler gelingt, die Einbildungskraft auf andere Vorstellungen zu lenken, wird die Autopoeisis negativer Affekte zumindest auf einige Augenblicke durchbrochen. Das aber ist die wichtigste Voraussetzung für jede Form therapeutischer Intervention.²⁹² Gerade im Zuge der so genannten anthropologischen

²⁹¹ „Schon in der antiken ‚Psychiatrie‘ sind das Hören von Musik und das Erzählen von Geschichten Bestandteile der Melancholiebehandlung. Die Situation des Mädchens Scheherazade, das einen schlaflosen Sultan erzählend unterhält, bzw. die biblische Szene von David vor Saul . . . wurden Topoi“ (Goebel, „Schwermut“, 455). Zur Bibliotherapie allgemein vgl. auch Engelhardt, *Medizin*, zur Literatur im System der Diätetik ebd., 1: 353-357. Vgl. auch Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 44, 52.

²⁹² Vgl. dazu Lorry, *Melancholie*, 2:87-90, 141 (zur Methode der Zerstreuung); vgl. „ist aber die Krankheit schon zur Gewohnheit gediehen; so wird ihr eine große Mannichfaltigkeit von neuen und ungewohnten Empfindungen abhelfen. . . . Denn einem heftig gerührten Menschen, der von seinem natürlichen Zustande durch eine Ursache, die alles vom obersten zu unterst kehrte, herabgestoßen ist, wird man umsonst eine sanftere Empfindung bezubringen suchen. . . . Das aus seiner Fassung gebrachte Gemüth hat ihm die Waage der Vernunft entrissen . . . Hierbey kann nichts Hülfe schaffen, als ein eben so starker Eindruck“ (ebd., 2:144). Nichts aber sei vortrefflicher, um gewohnheitsmäßige Traurigkeit zu heilen, als Musik (ebd., 2:151). Vgl. Zelles Überlegungen zum emotionalistischen Neuansatz der Ästhetik im Kampf gegen „spleen“ und „ennui“ bei Dennis und später Dubos: „Die ursprünglich auf dem medizinischen Sektor der Melancholietherapie entstandene Vorstellung, durch Affekterregung die Seele in Bewegung zu versetzen und dadurch leichtere Formen der depressiven Krankheiten zu zerstreuen oder ihnen vorzubeugen, verallgemeinert sich zum Erklärungsmodell psychischer Vorgänge insgesamt . . . Die . . . melancholieprophylaktische Wirkung der dramatischen Künste führt zur Psychologisierung der Poetik“ (*Angenehmes Grauen*, 132). Zur Musik in der zeitgenössischen Diätetik vgl. Kümmel, *Medizin und Musik*, bes. 115-209.

Wende um die Jahrhundertmitte interessiert man sich für die antimelancholischen Kapazitäten der Dichtung.²⁹³ Dichtungstheorie, Ästhetik und Diätetik betonen insbesondere die therapeutische, bzw. prophylaktische Wirkung heiter-geselliger Erzählkunst. Jenseits ihrer moralisch-didaktischen Verwendbarkeit gelten - etwa in Bodmers und Breitingers *Der Mahler der Sitten* (1746) - insbesondere die satirischen und scherzhaften Genres als „heilsame Artzney des Gemütes. Sie haben eine Kraft die Milze zu reinigen, die Sinnen aufzuräumen, und eine gewisse Munterkeit in alle Gliedmassen einzudrücken.“²⁹⁴ Wieland war natürlich mit solchen Vorstellungen vertraut und ruft sie insbesondere im Kontext der Melancholieproblematik auf. Doch wenn in der Vorrede des *Don Sylvio* (1764) der unzuverlässige Erzähler antizipiert, dass „die Medici in hypochondrischen und Milz-Krankheiten . . . ihren Patienten künftig den Don Sylvio . . . einzunehmen verschreiben würden“, wird bereits die ironische Relativierung solcher Vorstellungen hörbar.²⁹⁵ Die bloß physiologische Wirkung der Dichtung bleibt ebenso wie die bloß auf lustvolle Identifikation abzielende Rezeptionshaltung machtlos

²⁹³ Zu den „engen Wechselwirkungen und untergründige Gemeinsamkeiten zwischen Medizin und Poesie“ der Frühaufklärung vgl. grundlegend die Mauser, *Konzepte aufgeklärter Lebensführung*, bes. 211-433, hier 304; zum aufklärerischen Konzept der (epikureischen) Selbstsorge vgl. grundlegend Kimmich, *Epikuräische Aufklärungen, zur Dichtung der Frühaufklärung 157-179, zu Wieland 180-218; Beetz, „Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik“*, 48f; zum „diätetischen und melancholieprophylaktischen Nutzen des neu modulierten und geselligen Lustbegriffs“, der statt neostoizistischer Affektverteilung ein „Affektmanagement der Mäßigung“ fordert, vgl. Zelle, „Anakreontik und Anthropologie“, 103; ders., „Erfahrung, Ästhetik und mittleres Maß“, 214-219, insbesondere mit Blick auf die aristotelische Mesoteslehre (zur stoischen Affektpathologie vgl. Zimmermann, „Philosophie als Psychotherapie“, bes. 211; vgl. auch dessen Verweis auf Baumgartens *Aesthetica*, wo es heißt: „Die unteren Erkenntnisvermögen haben keine Gewaltherrschaft, sondern eine sichere Führung nötig“ – auch hier eine Analogie zwischen politischem und medizinischem ‚Körper‘); vgl. Vollhardt, „Selbstliebe und Geselligkeit“, 187f., mit Blick auf Thomasius.

²⁹⁴ Bodmer/ Breitinger, *Mahler*, 361.

²⁹⁵ Für Seidler ist diese Passage ein Beleg dafür, dass Wieland „an diese pharmakologische Wirksamkeit von Literatur offensichtlich nicht mehr“ (*Reiz*, 122) glaube. Treffender scheint mir jedoch die Formulierung, dass die antimelancholische Wirkung der Literatur nunmehr auf andere Weise verstanden wird. Zum Auseinandertreten von Literatur und Medizin im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vgl. Luserke, *Bändigung*, 319f.

gegenüber den hier verhandelten melancholischen Pathologien. Die Kur der Melancholie vollzieht sich nicht in der Begegnung zwischen Buch und Leser, sondern erst im Wechsel von Lektüre, Welterfahrung und Gespräch.²⁹⁶

Im *Goldnen Spiegel* wird die Idee einer literarischen „Arznei“ gleich zu Beginn aufgerufen. Hiang-Fu-Tse propagiert eine Schreibart, die den Kaiser (erster Adressat seines Schreibens) ohne jede intellektuelle Anstrengung seinerseits „weiser und besser“ (GS 10) machen solle. Sein Herz zu rühren und ihm Abscheu gegen das Laster und Liebe zur Tugend einzuflößen, ist der erste Grundsatz der von ihm vertretenen Wirkungsästhetik. In der ‚Einleitung‘ notiert der Herausgeber, Hiang-Fu-Tse sei es darum gegangen, dem Herrscher

Begriffe und Maximen ein(zu)flößen (!), von deren Gebrauch oder nicht Gebrauch das Glück der sinesischen Provinzen abhängen dürfte. So alt diese Wahrheiten sind . . . , scheint es doch, daß man sie nicht oft genug wiederholen könne. Sie gleichen einer herrlichen Arznei, welche aber so beschaffen ist, daß sie nur durch häufigen Gebrauch wirken kann. Alles kommt darauf an, daß man immer ein anderes Vehikel zu ersinnen wisse, damit sowohl Kranke als Gesunde (denn sie kann diesen als Präservativ wie jenen als Arznei dienen) sie mit Vergnügen hinabschlingen mögen. (GS 21)

Wie die Handlung des Romans allerdings zeigt, erreicht der Versuch, einem therapieunwilligen Patienten, der bloß in seinen Mußestunden liest, seine „Medizin“ in unterhaltsamer („verzuckerte“) Einkleidung²⁹⁷ zu verabreichen, aller Wahrscheinlichkeit

²⁹⁶ Die gesellige Rezeption von Literatur steht im Gegensatz zur melancholieträchtigen einsamen Romanlektüre der protomelancholischen Schwärmer. Vgl. Sauder, „Empfindsamkeit – Sublimierte Sexualität“, bes. 168-170; Dürbeck, *Einbildungskraft*, 117; Jutta Heinz, „Von der Schwärmerkur zur Gesprächstherapie“; Knautz, *Epische Schwärmerkuren*; Tausch, „Wieland als Leser Anakreons“, Koschorke, *Körperströme*, 393-423, sowie allgemein Seidler, *Reiz der Lektüre*, zu Wielands literarischer Reflexion der Autonomisierung der Literatur. Die Ausbreitung der melancholieträchtigen Schwärmerei wird in den 60er und 70er Jahren nicht zuletzt auf die „Verführungspotentiale der sich verbreitenden Romanlektüre“ zurückgeführt. „Die Literatur steht hier also unmittelbar in einer moralischen Verpflichtung, den von ihr hervorgerufenen ‚Schaden‘ und dessen gesellschaftliche Folgekosten zu begrenzen“ (Heinz, „Wielandiziät“, 433, vgl. auch 463).

²⁹⁷ Vgl. dagegen das Lob der Autoren, die „herbe aber heilsame Wahrheiten“ verbreiten, GS 67.

nur nach das Gegenteil von dem erreicht, was er bezweckt.²⁹⁸ Etwas anders scheint daher der Herausgeber des Jahres 1772 seine Aufgabe zu bestimmen. Er inszeniert sich als Mitglied der Gelehrtenrepublik, doch sein erster Satz richtet sich programmatisch an „alle Welt“ (GS 9). Er spricht nicht mehr im hohen Ton des Panegyrikers sondern in einer heiteren und zuweilen auch abgründigen Ironie, die das Signum einer ‚gefälligen‘ Erzählkunst ist. Während der Herausgeber mit einer eigenen Erzählstimme hervortritt, verbirgt sich der Autor des *Goldnen Spiegels* inmitten eines Geflechts von Stimmen. Er wird ebenso wenig als allmächtiger Erzähler inszeniert, wie der „beste Kopf von Indostan“, dem Autor der ‚Geschichte‘, der als einzige Figur des indostanischen Kritikerkollektivs auf Ebene der erzählten Welt nicht erscheint.²⁹⁹

Diese Erweiterung des Adressatenkreises, die Selbstzurücknahme des Erzählers und der neue Ton des Erzählens, bzw. die multiperspektivische Anlage des Romans lässt sich als Reflexion der gewandelten historischen Situation der Literatur verstehen.

Während in der verfassungslosen Monarchie die Kritiker den Herrscher mit der Geschichte eines *fiktiven* Königreichs im Gewande realer Historie präsentieren, konfrontiert Wieland ein gelehrtes Lesepublikum mit einem unterhaltsamen Roman in ‚ergötzender‘ ‚Einkleidung‘ (GS 168), zugleich aber ein auf Märchen erpichtes

Publikum hingegen mit einem politischen Roman. Die neue Erzählkunst ist ambivalent.

²⁹⁸ Meyer und Pott konstatieren eine Tendenz zur Selbst-Ironisierung des sinesischen Herausgebers (Meyer, *Wieland*, 133; Pott, *Reformierte Morallehren*, 240f). Pott vertritt die These, dass der chinesische Herausgeber die Rolle des Chinesen in Wolffs *Oratio de sinarum philosophia* vertrete. Für den sinesischen Herausgeber stelle die Philosophie ein „Allheilmittel“ dar; demgegenüber hebe der lateinische Übersetzer die Religion hervor. Der Herausgeber als „fast schon resignierte(r) Moralphilosoph“ (*Morallehren*, 238) sehe die Gefahr für das Gemeinwesen hingegen in der aufklärerischen Philosophie (ebd., 240). Zu meiner gegenläufigen Interpretation vgl. Kapitel 2.

²⁹⁹ Dass Wieland bereits in den 1760er Jahren nachdrücklich eine Literaturästhetik in Zweifel zieht, welche die „kollektive Wirkung der Literatur in ihrer moralischen Funktion der ‚Verbesserung‘ anderer sieht“, zeigt Walter Erhart, *Entzweiung*, bes. 61.

Die *Art* des Erzählens wird in Indostan wie im Jahre 1772 durch die literarischen Vorlieben der Leser bestimmt. Schach Gebal fungiert als Modelleleser in doppelter Hinsicht. Sein Geschmack und seine Lektüregewohnheiten spiegeln *auch* das Leseverhalten eines breiten Lesepublikums, das zwar weder trockenes Moralisieren noch pedantisches Monologisieren toleriert,³⁰⁰ andererseits aber auch eine ausgesprochene Abneigung gegen das „wunderbare“ bzw. romanhafte Erzählen besitzt - und das der intellektuellen Anstrengung einer (selbst)kritischen Lektüre vielleicht ebenso wenig zugeneigt ist, wie der in seiner Selbstliebe befangene Sultan, mit dem sich selbstkritisch zu identifizieren das Lesepublikums des Romans damit aufgefordert ist.

Das neue Publikum lässt sich nicht länger pedantisch belehren: der Zeitgeschmack verlangt eine gefällige Erzählunst; die politische Situation der Gegenwart jedoch macht im Bewusstsein des Dichterphilosophen eine neue Art von Büchern erforderlich, die Lesern jeglicher Art eine neue Form kritischer Aufmerksamkeit abfordern.³⁰¹ Darauf weist bereits ein scheinbar ohne Zusammenhang eingefügter Satz der ‚Einleitung‘ hin. Dort wird Schach Gebal als „ein Feind von allem, was anhaltende Aufmerksamkeit und Anstrengung des Geistes erforderte“, charakterisiert. „Nach Grundsätzen zu denken, oder nach einem Plan zu handeln, war in seinen Augen Pedanterey und Mangel an Genie. Seine gewöhnliche Weise war, ein Geschäft anzufangen, und dann die Maßregeln von seiner Laune oder vom Zufall zu nehmen.“

³⁰⁰ Vgl. die Ablehnung der „langweiligen“ Schriften der Moralisten im Don Sylvio (dazu Seidler, *Reiz der Lektüre*, 122f.).

³⁰¹ Meine Überlegungen bestätigen die These Erharts, der anmerkt, dass der Konsens über die aufklärerische Funktionsbestimmung der Literatur um 1770 zerbröckelt. Bis dahin wurde ihr eine „doppelte Funktion“ zugeschrieben: sie hatte „teil am Verständigungsprozess des Bürgertums über Geltung, Reichweite und Durchsetzung einer zunehmend nicht mehr religiös zu legitimierenden Moral“, war zudem aber auch „Instrument dafür, die solcherart ermittelten Normen in der Disposition und Affektstruktur der Subjekte zu verankern“ (Erhart, *Entzweiung*, 230).

Scheinbar zusammenhanglos fügt der Herausgeber dann hinzu: „So pflegten die witzigen Schriftsteller seiner Zeit ihre Bücher zu machen“ (GS 15). Mittelbar wird damit auch, so ließe sich diese Einfügung deuten, die Notwendigkeit einer anderen Schreibweise angemahnt. Die historische Situation der Gegenwart erfordert Bücher, die nach Grundsätzen gedacht und mit Plan ausgeführt sind, deren Lektüre Aufmerksamkeit und Anstrengung des Geistes erfordert.

Und tatsächlich ist *Der Goldne Spiegel* ein philosophisches Werk, das seinen Lesern ernsthafte interpretatorische Anstrengungen abverlangt. Ostentativ unterschlägt der Roman zum Beispiel die Nurmahal zugeschriebenen, unterhaltsamen erotischen und erzählerischen „Zwischenspiel(e)“ (GS 196), die den Gang der philosophischen Abendunterhaltungen immer wieder unterbrechen. Sie gehören nicht in den Zusammenhang eines Romans, dessen märchenhafte „Einkleidung“ (GS 168) nie Selbstzweck sein darf.

Ist der höfische Dichterphilosoph Danischmend, der sich zum bloßen Unterhalter und Stichwortgeber reduzierte Gesprächspartner des Herrschers degradiert sieht, zutiefst frustriert davon, dass der Herrscher seine kritischen Bemühungen ebenso zum unterhaltenden „Opiat“ reduziert wie die Erzählungen seiner Favoritin,³⁰² hat der Verfasser des *Goldnen Spiegels* sich von dieser Gesprächskonstellation abgewendet. In Wielands *Selbstanzeige des ‚Goldnen Spiegels‘* sind die „Schachs“ der Gegenwart nur eine, und zwar die letzte von „drei Klassen“ von Lesern, an die der Roman sich richtet; und diese Leser werden den Roman in erster Linie dazu benutzen, um sich während der

³⁰² Schach Gebal verlangt zwar ein „Opiat“, verbittet sich jedoch, ihn zu langweilen: „Langweilige Erzählungen haben die Gabe nicht mich einzuschläfern; sie machen mich ungehalten“ (GS 252). Vgl. auch Bergers Ausführungen zur Rolle der Dichter am Musenhof, die darin besteht, Anna Amalia und der Hofgesellschaft die Langeweile zu vertreiben (Berger, *Anna Amalia*, 48).

Mittagsruhe einschläfern zu lassen. Statt dessen richtet sich das Buch an die Prinzenmentoren und an den „gemeinen Leser“. Dabei nimmt Wieland billigend in Kauf, einen Teil seines Lesepublikums, das vielleicht aufgrund des Titels ein „bloßes Märchen“ erwartet hat, zu frustrieren. Diese Frustration aber ist dem Autor gleichgültig, könne sie doch nur aus einem Mangel an Anteilnahme an den wichtigsten politischen Problemen der Gegenwart resultieren. Ein solcher Leser wäre nicht mehr und nicht weniger als ein Schach Gebal in seiner eigenen Sphäre.³⁰³

Die Erweiterung des Adressatenkreises eines Buches, das sich mit aktuellen politischen Problemen auseinandersetzt und dabei einen breiten Leserkreis anzusprechen bemüht ist, wird erst in der ‚Einleitung‘ im Jahre 1772 vorgenommen, wird also als vorläufiger Endpunkt einer historischen Entwicklung dargestellt. Die älteste Form der Erzählkunst, die aus den Zeiten der Barbarei insbesondere im Verhältnis der Geschlechter stammt, ist die magische Kunst des Märchenerzählens. Die ‚Geschichte der Könige von Scheschian‘ markierte bereits eine Abkehr von dieser Form des Erzählens. Der chinesische Übersetzer des indostanischen Buches ergänzte diese Form des Erzählens durch eine Rahmenhandlung: nun gerät auch die Rezeption der ‚Geschichte‘ durch den Herrscher in den Blick nimmt. Hiang-Fu Tsees ‚Zueignungsschrift‘ richtet sich aber immer noch ausschließlich an den Herrscher. Erst der Herausgeber, der das aus dem Sinesischen ins Lateinische übertragene Manuskript ins Deutsche – und damit aus der Welt der Gelehrten in die alltägliche Welt – überträgt, beginnt seine ‚Einleitung‘ hingegen mit einer unverbindlichen Wendung an „alle Welt“. Bereits in der

³⁰³ Wieland, „Selbstanzeige“, vgl. dazu Voßkamp, „Transzendentalpoetik“, 226f.

Herausgeberfiktion manifestiert sich der historische Prozess der „Politisierung“³⁰⁴ als der Prozess einer Einbindung immer weiterer Teile der Bevölkerung in die Diskussion aktueller politischer und sozialer Problematiken.

Dieses Projekt bringt auch eine Veränderung im Ton des Erzählens mit sich. Weder der Ton der pedantischen Belehrung des Publikums durch den Autor, noch die abstrakte Darstellungsform gelehrter Abhandlungen wird der Idee der Erweiterung des Adressatenkreises gerecht. In der Rede des ‚Herausgeber[s] an den Leser‘ (GS 163-168) wird die Ästhetik der „ergötzenden“ Einkleidung, ebenso wie das Verfahren der „moralischen Induktion“, auf ein bürgerliches Publikum zugeschnitten, das überwiegend ohne Umgang mit dem, was das 18. Jahrhundert „die Welt“ nennt, aufwächst und dem, wie Irmtraud Sahmland gezeigt hat, sein Mangel an Erfahrung, Urbanität und Weltkenntnis zuweilen schmerzhaft bewusst wird.³⁰⁵ Das zeigt sich auch an dem gelehrten Pedanten Danischmend, der immer wieder in den „Kanzleiton“ verfällt. Er „predigt“ mit Vorliebe Moral, und jedesmal, wenn er das tut, schlafen die Zuhörer ein (vgl. GS 62, 223).³⁰⁶ In dieser Hinsicht ist Danischmend ein wahrer Schach Gebal: Er verzweifelt an der „narkotischen Kraft“ (GS 223) seiner Moralpredigten, doch auch er, wie Schach Gebal in seiner eigenen Sphäre, kommt einfach nicht darauf, den Grund seines Scheiterns ‚in sich selbst zu suchen‘. Stattdessen schiebt der erklärte Verächter des Aberglaubens die Schuld seinen Feinden, den „Zauberern“ (ebd.), in die Schuhe. Seine gesellschaftliche Position *zwingt* ihn aber letztlich dazu, sich den Anforderungen des

³⁰⁴ Vgl. dazu Jordheim, *Staatsroman*, 43-54.

³⁰⁵ Sahmland, *Wieland*, bes. 19f.

³⁰⁶ Jacobs weist darauf hin, dass Wieland in einem Brief vom 6.1.1772 an Sophie de la Roche bemerkt, er wolle die Wirkung, die Hallers *Usona* auf ihn gehabt habe, vermeiden: er sei darüber schon bei der siebten Seite eingeschlafen (*Spiegel*, 24).

Modelllesers, -bzw. Zuhörers Schach Gebals zu unterwerfen. Und dieser hat, abgesehen vielleicht von seiner Abneigung gegen das Wunderbare, einen ausgesprochen guten Geschmack in literarischen Dingen. Ganz im Einklang mit dem Geschmack des 18. Jahrhunderts duldet er weder moralische „Tiraden“, noch „alltägliche Gedanken“, in „gothische[m] Putz“ als Philosophie verkauft (GS 92) und verlangt von den politischen Kritikern, dass ihre Darstellungen mehr als bloß „Satyren“ seien (GS 169f).

Zeitgenössischen Lesern ist dieser Aspekt der Erzählung anscheinend ins Auge gefallen: „mit Erlaubnis des Herrn Doktors“, spricht ein zeitgenössischer Rezensent des *Goldnen Spiegels*, der mit den Initialien A.C.R. unterzeichnet, die Figur Danischmend an, „er ist ein bißchen, wo nicht recht viel, Pedant.“ Für diesen Rezensenten liegt auf der Hand, dass Wieland den Philosophen „mit Absicht“ auf einer „schwachen Seite“ habe darstellen wollen. Erst im vierten Teil des Romans „bessert sich auch der Herr Doktor: er erzehlt mehr als er bloß raisonnirt, und verschönert sein Betragen zusehends.“³⁰⁷ Diese zeitgenössische Lesart, die dem ästhetischen Vollzug des Gesprächs und dabei insbesondere auch der Schreibart – Länge der Perioden, Klarheit des Ausdrucks etc. - besondere Aufmerksamkeit schenkt, verweist auf entsprechende Auseinandersetzungen in der zeitgenössischen Popularphilosophie, der Wielands Roman auf vielfältige Weise verpflichtet ist. Da in diesem Diskurs dem ästhetischen Vollzug von Handlungen immer auch moralische Konnotationen zukommen, ist die Kunst der angenehmen Unterhaltung ebenso wie des schönen Erzählens sehr viel mehr als bloße Einkleidung. Wohl derselbe A.C.R. merkt in anderem Zusammenhang an: „Bloss durch die Art und Weise, wie der Mensch – wofern er nicht durch zwingende äussre Ursachen zu einem viehischen Stande

³⁰⁷ A.C.R., „Rezension“, 739.

gebracht und darin erhalten wird –alle diese thierischen Dinge thut, unterscheidet und erhebt er sich über alle übrige Thierarten, und zeigt seine Menschheit.“³⁰⁸

In diesem Zusammenhang sei noch einmal die Behauptung des Erzählers in Erinnerung gerufen, dem Leser sei wenig daran gelegen, zu wissen, was der „beste Kopf von Indostan“ geschrieben habe, und was die schöne Nurmahal beim Vorlesen daraus gemacht habe. Diese Anmerkung initiiert natürlich genau jene Interpretationsbewegung, deren Notwendigkeit sie negiert. Setzte man den „besten Kopf von Indostan“ mit Danischmend gleich, so wäre Nurmahals gefällige Re-Interpretation des Textes eine *bloße* Verfälschung des Textes. Tatsächlich aber wird es als gesellschaftliche Pflicht des Erzählers dargestellt, seine Leser nicht bloß als gelehrter Pedant³⁰⁹ zu belehren, sondern seine Schreibweise auch dem Geschmack eines gebildeten und in den Künsten der Geselligkeit bewanderten Lesepublikums anzupassen. *Der Goldne Spiegel* verfährt im Jahre 1772 nach eben diesem Prinzip, indem er das politische Geschehen in das bei zeitgenössischen Lesern so beliebte Universum aus *1001 Nacht* versetzt und in gefällig-ironischem Ton erzählt. Nicht nur mit Blick auf das multiperspektivische Erzählen, sondern auch in Hinsicht auf den neuen Ton des Erzählens gilt: „Der Leser ist in diesem dialogischen Spiel stets als Gesprächspartner präsent.“³¹⁰ In Form und Ton zeichnet sich eine neue Selbstreflexivität literarischen Erzählens ab, die durch die historischen Umstände erzwungen wird. Auf Ebene der erzählten Welt wird diese Reflexion in Form

³⁰⁸ Zitiert nach: Bachmann-Medick, *Ästhetische Ordnung*.

³⁰⁹ Der Pedant ist „Prototyp einer in gesellschaftlicher Isolation überheblich und aggressiv vegetierenden bürgerlichen Wissenschaft, dem es an Ironie genauso mangelte wie an den simpelsten gesellschaftlichen Umgangsformen“ (Reinhardt Meyer, „Musiktheater“, 131).

³¹⁰ Voßkamp, „Transzendentalpoetik“, 227. Vgl. dazu auch die ethischen Konnotationen des für Wielands Stilhaltung entscheidenden Konzepts der „Grazie“ (Frömming, „Musik, Melancholie, Endlichkeit“).

einer Diskussion zwischen Herrscher und Philosoph über die ethische und politische Funktion der Literatur fortgeführt. Ausgangspunkt dieser Diskussion ist einmal mehr das ambivalente Genre des Märchens, Paradigma wunderbaren Erzählens.

Die Naturkinderutopie: ein Bild der Glückseligkeit

Eine neue „Lebensordnung“ als Antwort auf die Krise

Das wichtigste „Märchen“ des Romans ist Danischmends Naturkinderutopie. Es ist jedoch kein Exemplum selbstzweckhafter Erzählkunst, sondern wird als poetische Explikation einer politischen Idee eingeführt. Erzählanlass auf Ebene der erzählten Welt ist die Schilderung der scheschianischen Debatte zwischen Gegnern und Apologeten der kulturellen Verfeinerung unter der Herrschaft der schönen Lili. Wie bereits dargestellt, konnten die Gegner der Kultivierung darin nur den Beginn des Untergangs erkennen. Die Befürworter der Verfeinerung sehen in den damit verbundenen gesellschaftlichen Transformationsprozessen hingegen das Wirken einer benevolenten Natur, die den Menschen zu immer höheren Entwicklungsstufen leite. Auch sie sehen allerdings das immanente politische Problem, das mit dem sich ausbildenden Glückseligkeitsdenken entsteht. Statt dieser Entwicklung einen Riegel vorzuschieben, fordern sie von der schönen Lili hingegen, sie solle ihren ‚unmündigen‘ Untertanen, die sich ‚nicht selbst zu regieren wissen‘, genaue Verhaltensregeln für den Umgang mit den Lüsten geben:

Nicht Sie [die ‚Zauberin‘ Natur], unsre Ungeduld, unsre Gierigkeit im Geniessen, unsre Unachtsamkeit auf ihre Warnungen, ist es was uns auf Abwege verleitet. Jede höhere Staffel, welche der Mensch betritt, erfordert eine andere Lebensordnung; und eben darum, weil der

große Haufe der Sterblichen als unmündig anzusehen sind, die sich nicht selbst zu regieren wissen, müssen sie dieses Amt einer Gesetzgebenden Macht überlassen, welche immer das Ganze übersehen, und ihren Untergebenen, mit jeder merklichen Veränderung ihrer Umstände, auch die darnach abgemessenen Verhaltens-Regeln vorschreiben soll. (GS 41)

Diese Forderung wird zum Ausgangspunkt von Danischmends Erzählung.

Rhetorisch besitzt sie eindeutige Anklänge an diätetische, moralische und politische Diskurse der Mitte des 18. Jahrhunderts. So ist der Begriff „Lebensordnung“ ein Schlüsselbegriff der zeitgenössischen Diätetik³¹¹ und eng mit den Vorstellungskomplexen Natur und Glückseligkeit verwoben.³¹² Tatsächlich versammelt die Naturkindererzählung sämtliche Topoi empfindsam gefärbten Glückseligkeitsdenkens, in dem sich Ästhetik, Moralphilosophie, Diätetik und Dichtung verbrüderern.³¹³

Mit anderen Worten, Wielands Roman stellt in verschlüsselter Form die Wunschbilder der Glückseligkeit seiner Zeitgenossen, die in diesem Diskursensemble kursieren, *als Fiktionen* zur Diskussion und fragt nach deren sozialen und politischen Gehalt: Schach Gebal wendet den Begriff der „Lebensordnung“ ins Politische, wenn er

³¹¹ Nach Adelungs Wörterbuch meint Lebensordnung „die Ordnung in dem Gebrauche solcher Dinge, welche zur Erhaltung des natürlichen Lebens gereichen; mit einem fremden Kunstworte die Diät.“ Vgl. etwa Johann Gottlob Krügers berühmte *Diät oder Lebensordnung* (Halle 1751); *Hippocrates Buch von der Lebensordnung in hitzigen Krankheiten*, übersetzt von J. H. Grimm (1772); Johann Gottlieb Kühns *Diät oder Lebensordnung* (1788). Zur Diätetik des 18. Jahrhunderts vgl. den prägnanten Überblick bei Thums, „Moralische Selbstbearbeitung“. Wie Sarasin anmerkt, leitet die diätetische Lehre von den *sex res non naturales* auch in den utopischen Modellstaaten von Thomas Morus oder Tommaso Campanella das „hygienische Programm“ an (*Reizbare Maschinen*, 37).

³¹² Vgl. dazu Mauser, „Anakreon als Therapie?“, 95.

³¹³ Ärzte wie Zückert, Zimmermann, Meier und Krüger berufen sich auf die Dichtungen Gleims, Gellerts, Hagedorns oder Uz'; umgekehrt assistiert die medizinische Diätetik bei der Entwicklung der Poetologie der Glückseligkeit, vgl. dazu grundlegend Mauser, „Anakreon als Therapie?“, ders., „Johann Gottlob Krüger“, 58-60 (zur Nähe von Dichtung, Naturkunde und Medizin der Frühaufklärung); Kimmich, „Auf der Suche nach dem ganzen Menschen“; vgl. Zelle: „Ästhetik als Vermessung und Leitung der sinnlichen Erkenntnis, Affektenlehre bzw. philosophische Pathologie als Wissen von den Begehrungskräften, Diät als Anleitung zur ‚Reinigung‘ der Gemütsbewegungen und psychologische Kur als Heilung ihrer ‚pathologischen‘, d.h. krankhaften Formen entfalten das komplementäre Programm einer „*Diätetik der Einbildungskraft*“ [Koschorke]“ („Erfahrung, Ästhetik und mittleres Maß“, 213, zur Kritik an Koschorkes Verständnis des Begriffs ebd.); vgl. auch Thums, „Moralische Selbstbearbeitung“, 102f, zur Regulierung der Einbildungskraft. Zum Auseinandertreten von Medizin und Literatur im letzten Jahrhundertdrittel vgl. Luserke, *Bändigung der wilden Seele*, 319f.

von Danischmend wissen will, was für eine „Policey“ die Scheschianer im Sinn gehabt hätten, „wodurch allen den Übeln vorgebeuet werden könnte, womit uns die schwarzzelben³¹⁴ Sittenlehrer so fürchterlich bedräut haben.“³¹⁵

Die Naturkindererzählung wird *beide* Erzählvorgaben – die utopische Idee der Glückseligkeitsphilosophen und die realpolitische Frage des Herrschers – bis ins Detail befolgen. So gehen die Scheschianer etwa von der prinzipiellen „Unmündigkeit“ des „großen Haufens“ in Dingen des Genießens aus: Der utopische Gesetzgeber Psammis aus der Naturkinderutopie wird „[s]eine Kinder“ für immer von der Bürde der Selbstregierung befreien. Die Glückseligkeitsphilosophen verlangen die Sicherung der Ordnung von der *schönen Lili*: Die Naturkinderutopie entwirft eine Gesellschaft, in der ein perfektioniertes System ästhetisch-moralischer Erziehung Affekthaushalt und Begehrungsvermögen so konditioniert, dass sich Ordnung und Ruhe wie von selbst einstellen. Und weil der Streit unter den weiter denkenden Scheschianern die unkontrollierte Entfesselung des Spiels der Einbildungskraft und des Begehrens für den melancholischen Ordnungsverlust verantwortlich macht, setzt die „Lebensordnung“ für „Unmündige“ an deren konsequenter Disziplinierung an: Nicht die Realität soll dem gemäß werden, was die Einbildungskraft verlangt, sondern die Einbildungskraft soll auf

³¹⁴ Schwarz ist die schwarze, gelb die gelbe Galle, die zur Melancholia Adesta wird. Zu den literarischen Wirkungsmöglichkeiten des Theorems vgl. Schings, *Melancholie*, 64 u.ö.

³¹⁵ Vgl. Stollberg-Rilingers Überlegungen zur „Policeylehre“ als Gesundheitslehre: „Die vorzüglichsten Gegenstände der frühen Policeylehren und christlichen Regimentstraktate lassen sich aus der Vorstellung vom Gemeinwohl als der „Gesundheit“ des politischen Körpers entwickeln: Das höchste Gut des Gemeinwesens zu verwirklichen erfordert Tugend und Klugheit des Fürsten als des Hauptes ebenso wie ein differenziertes, hierarchisch geordnetes und harmonisches Zusammenwirken der Glieder. Diese Akzentuierung der Metapher, die einerseits den Vorzug der Monarchie begründet und andererseits die Inpflichtnahme des Monarchen zum Ausdruck bringt, wird vor allem zur Charakterisierung einer patriarchalischen, göttlich begründeten Herrschaft der Reichsstände in ihren Territorien genützt“ (*Staat als Maschine*, 38f).

eine bestimmte Ordnung fixiert werden.³¹⁶ Dem praktischen Interesse Schach Gebals wiederum wird durch den anthropologischen Duktus des Erzählens Rechnung getragen. So werden die Protagonisten der Erzählung als Summe dessen dargestellt, was sie durch ihre von (milieubedingten) Vorstellungen von Glückseligkeit geleiteten Handlungen *aus sich* gemacht haben, zugleich aber auch als das, was ihre Zeit, ihre Kultur und ihr Milieu *aus ihnen* gemacht hat. Zudem werden die legislativen, ästhetischen und pädagogischen Maßnahmen zur Durchsetzung der „Lebensordnung“ der glückseligen Gesellschaft detailliert beschrieben; Geschichte und Gesetzgebung der glücklichen Colonie sprengen dabei den Rahmen des Wahrscheinlichen, aber nicht denjenigen des Möglichen.

Im Mittelpunkt der gesamten Erzählung steht ein Alternativentwurf zum pathogenen Modell exzessiven Genießens, das sich paradigmatisch im melancholischen Herrscher Schach Gebal verkörpert und das als Phantasma die utopische Imagination der Zeit regiert. Genuss folgt in Utopia nicht der Logik der Einverleibung, weder kultiviert man den Rausch, noch pflegt man eine exzessive Sexualität. Grundpfeiler der Sittenlehre der Glückseligkeit sind Triebaufschub, Mäßigung und Sublimierung, die Liebe aber wird zur ordnungsstiftenden Macht umstrukturiert.³¹⁷ Darzustellen *dass*, und zu erklären, *warum* die damit verbundenen Freuden der maßlos luxurierenden Lebensweise in ethischer Hinsicht *vorzuziehen* wären, ist das erste Anliegen der Naturkinderzählung.

Mit Blick auf ihre Funktion innerhalb der erzählten Welt ist die Naturkindererzählung also didaktisch: sie hat eine disziplinarische Funktion. Die

³¹⁶ Vgl. Mausers Beobachtungen zu Korrespondenzen zwischen medizinisch-diätetischer und poetologischer Theoriebildung mit Blick auf das (ambivalente) Eigenleben der Einbildungskraft („Anakreon als Therapie?“, 105-110).

³¹⁷ Vgl. zur programmatischen Umbildung des Affekthaushalts in der zweiten Jahrhunderthälfte aus ganz unterschiedlichen methodologischen Blickwinkeln Koschorke, *Körperströme*, bes. 1-86; Luserke, *Bändigung der wilden Seele*; Sauder, „Empfindsamkeit – sublimierte Sexualität“, bes. 171f. Böhme/Böhme, *Andere der Vernunft*.

literarische Versuchsanordnung fordert zum Vergleich zwischen den psychischen und physischen *Folgen* unterschiedlicher Lebensweisen auf. Das „Märchen“ *zeigt, dass* und *erklärt* durch Indienstnahme medizinischer, moralischer und ästhetischer Narrative des Glückseligkeitsdiskurses, *warum* „Glückseligkeit“ nur in im mäßigen Genuss und im einfachen Leben gefunden werden kann. An das Publikum ergeht – der Lehrfabel des Herkules am Scheidewege nicht unähnlich – die Aufforderung, die Maximen ihrer eigenen Lebensführung im Lichte des Gezeigten und Behaupteten kritisch zu überdenken. Ließen sich insbesondere die adligen Rezipienten dadurch zur Mäßigung im Umgang mit den verfeinerten Lüsten erziehen, wäre das soziale Problem in Indostan gelöst. Doch die Rezeption der Geschichte durch den Modellleser Schach Gebal zeigt, dass die Literatur in dieser Hinsicht machtlos ist: die Rezeption durch den Leser unterläuft die Absicht des Erzählers. Zugleich wird aber auch ersichtlich, dass auch die utopische Imagination der Glückseligkeitsphilosophen keinen politisch oder ethisch überzeugenden Lösungsvorschlag für die fatale soziale Problematik der Gegenwart entwickeln kann.

Ästhetik und Diätetik der „Glückseligkeit“

Der Protagonist der „kleinen Geschichte“ ist ein „ausgemachte[r] Wollüstling“ (GS 47), der, durch falsche Erziehung und fragwürdige Vorbilder zu einem ausschweifenden Leben in bloß genießender Passivität verführt, der Melancholie des Luxus zum Opfer fällt. Im Alter von dreißig Jahren hat er sich bereits vollkommen zugrunde gerichtet. Ein unmäßiges Leben voller „erkünstelter Wollüste“, ganz der Völlerei, dem Weingenuss und

den sexuellen Ausschweifungen gewidmet, hat die „Saamen schleichender oder schmerzvoller Krankheiten in [seinen] Adern verbreitet“ (GS 59). Ein Kranker an Leib und Seele, hat die „ungestüme Herrschaft einer groben Sinnlichkeit“ alle „sanftern und edlern Gefühle der Natur in ihm erdrückt“ (GS 66). Sein „verhärtetes“ Herz (GS 67) – die moralphilosophisch-anthropologische Variante des ‚verstockten Herzens‘³¹⁸ - empfindet beim Anblick der Glückseligkeit andere bloß Neid und Missgunst (zwei Charakterzüge, die übrigens insbesondere dem melancholischen Menschenfeind der Temperamentenlehre zur Last gelegt werden).³¹⁹ So lebt er „in einem quälenden „Mittelstand zwischen Leben und Sterben [. . .], gepeinigt durch Erinnerungen, welche sein Vergnügen hätten erhöhen sollen, und verdammt zu ohnmächtigen Versuchen, den Zorn der Natur durch die Geheimnisse der Kunst zu versöhnen, denen er die Verlängerung seines Daseyns zu danken hatte“ (GS 48). Durch abenteuerliche Umstände in die einzige „Freystätte“ versetzt, welche die schöne Natur noch auf der Erde habe (GS 64), tritt ihm in „diesem bezauberten Orte“ sein Gegenbild entgegen, der glückliche Patriarch. Der „ehrwürdige“, doch „jugendliche“ Greis voll ungebrochener Lebenslust ist das „Schönste“ (GS 46) all dessen, was ihm hier begegnet.

Die beiden Figuren stehen in einem spiegelbildlichen Verhältnis. Das Glück der Kinder der Natur erstrahlt in vollem Glanze erst vor dem Hintergrund des (vermeintlichen) Leidens der ‚polizierten‘ Welt, die in der Erzählung allein in der Figur des milzsüchtigen Emirs, und daher in ihrer denkbar abstoßendsten Form, anwesend ist.

³¹⁸ „Das alttestamentliche verstockte Herz, das Herz aus Stein, die Härte des Herzens, das kalte Herz, das diamantene Herz, aber auch das verfettete Herz sind Symbole geistlicher, geistiger und körperlicher Anästhesie, die vorwiegend als Krankheit begriffen wurde. Die mit dem verstockten Herzen können Gottes Wort nicht vernehmen, die mit dem kalten Herzen sind der Nächstenliebe unfähig“ (Adler, *Aisthesis*, 108).

³¹⁹ Vgl. Lawätz, *Versuch über die Temperamente*, 72f., sowie Schings, *Melancholie*, 41-58, besonders 47, Klibansky et.al., *Saturn*, 165-199.

Die Glückseligkeit des Patriarchen wird als Effekt einer Lebensführung inszeniert, die ganz im Einklang mit Diätetik und empfindsamer Moralphilosophie der Mitte des 18. Jahrhunderts steht. Zugleich kristallisiert sich in dieser Figur die „patriarchalische Idee“³²⁰, die für viele Dichter der Zeit eine so eigenartige Anziehungskraft entfaltete. Die Verwirklichung der Glückseligkeit in der Figur des Patriarchen, die wie Tifan das Geheimnis gefunden hat, von allen „geliebt zu werden“, ist an eine auffallend schimärische und statische Szenerie gebunden.

Das Tal der Kinder der Natur, in der allein sie gelebt werden kann, ist ein dichtes Gewebe aus Topoi des Glückseligkeitsdenkens.³²¹ Versammelt ist zum einen der ganze „Motivkreis“ der anakreontischen Dichtung³²² - „Sinnenlust, Wein, Musik und Schönheit des Leibes.“³²³ Motive aus der arkadisch-bukolischen sowie der Landleben- und Idyllendichtung vermengen sich mit Topoi des Goldenen Zeitalters³²⁴ und ausgeprägten sozialutopischen Zügen.³²⁵ Die Kinder der Natur leben in ewiger Unschuld, Liebe und Freude, destruktive („unordentliche“, GS 60, 74) Leidenschaften sind hier gänzlich

³²⁰ Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*.

³²¹ Vgl. dazu auch Dedner, *Topos, Ideal und Realitätspostulat*, 131f.

³²² Vgl. zum Anakreontik und Rokoko den Forschungsüberblick von Manfred Beetz („Anakreontik und Rokoko im Bezugsfeld der Aufklärung – Eine Forschungsbilanz.“)

³²³ Zelle, „Anakreontik und Anthropologie“, 105; vgl. auch Mauser, „Göttin“, 210, ders., „Anakreon als Therapie?“, 88 u.ö.

³²⁴ Vgl. Voßkamp, „Transzendentalpoetik“, 230-232 (mit Blick auf Blochs Arkadien-Begriff). Zum Motiv des Goldenen Zeitalters in der Literatur des 18. Jh. Baudach, *Planeten der Unschuld*; zur „Zweideutigkeit“ der Gessnerschen Idylle, die in ihrer Künstlichkeit eben *nicht* idealisierende Verbrämung des realen Landlebens ist, vgl. Dedner, *Topos, Ideal und Realitätspostulat*, 7-32; zu dieser Zweideutigkeit in der Literatur der Frühaufklärung Garber, „Arkadien und Gesellschaft“ (v.a. 56-74). Zu musikalisch-stimmungshaften Konnotationen von Gessners „Gemähde[n] von stiller Ruhe und sanftem, ungestörtem Glück“ vgl. auch Lecke, *Stimmungsbild*, bes. 58-74; zur Musikalität der Landschaft im 18. Jahrhundert vgl. Cloot, *Geheime Texte*, 151-164; mit Blick auf die Melancholieproblematik auch Watanabe-o’Kelly, *Melancholie und melancholische Landschaft*; Schmidt, *Melancholie und Landschaft*.

³²⁵ Vgl. Voßkamp, „Transzendentalpoetik“, 231f.

unbekannt. Ihr Leben ist eine „lange, selten unterbrochene Kette von angenehmen Augenblicken“ (GS 53), das in der zyklischen Wiederkehr des Immergleichen verrinnt.³²⁶ Dennoch ist die Naturkinderutopie eine ausgesprochene „Kulturstandsutopie“ (Baudach): „Zu erwarten wäre eine Darstellung natürlicher Tugend und ländlicher Einfachheit . . . In Wahrheit jedoch erinnern die Lebensumstände der Talbewohner eher an die raffinierten Schlösser und Eremitagen der Rokokozeit.“³²⁷ Der „natürliche‘ Zustand des Glücklichseins“, das lässt sich auch an Werken wie *Uz Der Weise auf dem Lande* zeigen, bedarf stets „einer Techné, ist eine Kunst. Die hier gemeinte Natur ist keine wiedergefundene Unschuld jenseits kultureller und zivilisatorischer Zurichtungen, sondern vielmehr eindeutig selbst ein Teil von Zivilisation und Kultur.“³²⁸

Da die Kinder der Natur ein „Völkchen von ausgemachten Wollüstigen“ (GS 66) sind, zielt auch ihre Ethik auf Maximierung lustvoller Erfahrungen. Die psychophysische Diätetik der utopischen Glückseligkeit ist nach dem Prinzip der Vermeidung physischen und psychischen Schmerzes, bzw. körperlicher und seelischer Krankheiten ausgerichtet.³²⁹ Das Unterscheidungsmerkmal bei der kritischen Selektion der Lüste ist

³²⁶ Zur Musikalität dieser Vorstellung vgl. Starobinski, *Enchantress*, X; vgl. auch Bandmanns Überlegungen zu den pastoralen, von elegischer Wehmut durchtränkten Werken Giorgiones und Tizians, in denen die Musik kein Exemplum der Vergänglichkeit mehr ist, sondern auf eine paradisiische Welt verweist, in der „Zeit und Tod ihre Macht verloren haben“ und die Menschen ein bukolisches Dasein leben (*Melancholie*, 94). Entsprechend statisch bleibt, bei aller lustvollen Konkretion einzelner Szenen, auch die literarische Darstellung musikalisch konnotierter Glückseligkeit. Von den Kindern der Natur gibt es keine Geschichten zu erzählen, und sie tragen auch keine Eigennamen. Narrative Bewegung entsteht allein durch die Figur des Emirs.

³²⁷ Dedner, *Topos, Ideal und Realitätspostulat*, 115.

³²⁸ Kimmich, „Auf der Suche nach dem ganzen Menschen“, 85f; Baudach, *Planeten der Unschuld*.

³²⁹ „Der Weise versagt sich zuweilen ein gegenwärtige Vergnügen, nicht weil er ein Feind der Freude ist, oder aus albernere Furcht vor irgend einem gehässigen Dämon . . ., sondern, um durch seine Enthaltung sich auf die Zukunft zu einem desto vollkommnen Genusse des Vergnügens aufzusparen.“ Eine Fußnote erklärt, dies sei ein Zitat aus Xenophons Cyrus. Es beweise, dass Psammis' Moral „ächte Sokratische Moral“ sei (GS 59). „Ich empfehle euch die Mäßigung; aber aus keinem andern Grund, als weil sie unentbehrlich ist, euch vor Schmerzen zu bewahren, und immer zur Freude aufgelegt zu erhalten.“ Nichts

nicht die Qualität der Lusterfahrung. Es sind die antizipierten *Folgen* des Genießens, die sowohl psychischer als auch physischer Natur sind.

Unter den seelischen Schmerzen, die es zu vermeiden gilt, stehen Reue und Schuld an erster Stelle. Als „höchster Schmerz“ gilt das „Gefühl sich selbst unglücklich“ gemacht zu haben (GS 58), als „größte Lust“ der Blick zurück auf ein von „keiner Reue beflecktes“ (GS 61) Leben. Unschuld ist – neben Liebe und Freude – das erste ethische Ideal. In physiologischer Hinsicht gelten Arbeit, Mäßigung und Enthaltung als Grundvoraussetzung von Gesundheit.³³⁰ Gesundheit ist zwar auch hier mit „Glückseligkeit“ nicht gleichzusetzen, doch ohne Gesundheit ist Glückseligkeit undenkbar.

Der Gedanke, dass „ohne Arbeit keine Gesundheit der Seele noch des Leibes“ möglich sei (GS 59), ist ein weit verbreiteter Gedanke des Aufklärungszeitalters, der auch im Diskursensemble Diätetik, Moralphilosophie, Ästhetik präsent ist.³³¹ Sofern Arbeit nicht aus Not geboren und nicht zu hart ist, ist sie im Rahmen der neuen Ethik Grundbedingung von Glückseligkeit. Die Erziehung zum arbeitsamen Leben in diesem

verdient „den Namen eines Vergnügens. . . , was mit dem Schmerz eines andern, oder mit später Reue bezahlt wird“; das Nützliche ist „nur nützlich . . . , weil es uns vor Unlust bewahrt, oder eine Quelle von Vergnügen ist“ (GS 61). Zur Bedeutung der Krankheitsprävention im hygienischen Diskurs vgl. auch Sarasin, *Reizbare Maschinen*, 42.

³³⁰ Vgl. schon Burton: „There is no cause of melancholy than idleness, no better cure than business“ (*Anatomy of Melancholy*, 43).

³³¹ Vgl. die Überlegungen Starobinskis zur Arbeit als Mittel gegen die „Acedia“ („eine Schwere, eine Benommenheit, ein Brachliegen der Entschlusskraft, ein völliges Unvermögen, sich aufzuraffen, eine endgültige Verzweiflung am eigenen Seelenheil“, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 34), die zugleich ein stets „Loblied auf ein eingebildetes Anderswo singt“. Arbeit wirkt dieser „verfänglichen Träumerei, die schnell ausartet, schweifend und sündig wird“ entgegen (ebd., 36); sie „zerschneidet das gefährliche Zwiegespräch des Gewissens mit seiner eigenen Leere, setzt Widerständnisse und Hindernisse, die deren Berührung die Seele ihre eigene Unzulänglichkeit vergessen kann“ – Candides „mais il faut cultiver notre jardin“ lässt sich daher auch als säkularisierte Mönchsregel verstehen: „„Ennui“ und „Spleen“ treten an die Stelle der Acedia, die Therapie bleibt die gleiche“ (ebd., 38). Vgl. auch Lepenies Überlegungen zu „Arbeit“ als anti-melancholischem Antidot in der eudämonistischen Utopie (*Melancholie und Gesellschaft*, 201f).

Sinne muss allerdings mehr als bloße Dressur (vgl. GS 75) sein.³³² Die „freywillige“, d.h. nicht durch äußere Not, sondern zur Mehrung des Vergnügens selbst auferlegte „Enthaltung“ (GS 58), bzw. der Grundsatz der Mäßigung, entspricht einer medizinischen Vernunft, die kulinarische und sexuelle ‚Ausschweifungen‘, ja starke Leidenschaften überhaupt für tendenziell pathogen hält.³³³

Auch wenn im historischen Rückblick gewisse phantasmatische Züge dieses Denkens klarer zu Tage treten,³³⁴ besitzen solche Vorstellungen zur Entstehungszeit des *Goldnen Spiegels* die Autorität medizinisch-philosophischer Wahrheit. Das gilt auch für die Warnung vor den krankhaften Folgen sexueller ‚Unmäßigkeit‘, da in der zeitgenössischen Literatur gerade die pathologischen Formen von Reue und Schuld Zeit vor allem als Reaktion auf die Verletzung sexueller Verbote geschildert werden.

³³² Conze, „Arbeit“, 173, mit Blick auf Pestalozzi, der (wie Wieland) darauf besteht, Tätigkeit solle stets auf Verschönerung und Mehrung des Glücks zielen und „die gerechte Verteilung der Güter“ befördern. Conze verweist in diesem Zusammenhang auf Christian Garves „*Alles vereinigt sich also dahin, daß der Hauptzweck des Menschen und die Quelle seiner Glückseligkeit in seiner Tätigkeit liege (...) Nur Tätigkeit ist Leben*“ (1798), bzw. auf Möasers „*Die Quelle alles wahren Vergnügens ist Arbeit*“, sei man daran gewöhnt, möge man „*gar nicht mehr ohne Arbeit leben*“ (1774). In diesem Sinne, so Conze, „wurde der Zusammenhang von Arbeitsamkeit, Arbeit, Tätigkeit und Glück in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer von neuem ausgesprochen. Arbeit sollte immer weniger Last sein und immer mehr zur Lust werden“ („Arbeit“, 171f).

³³³ Vgl. etwa Zückerts Kritik des Anwachsens einer „unordentlichen Lebensart“ und eines „ausschweifenden Lebens“, während die „Urväter durch ihre einfältige Lebensart, durch unermüdete Arbeit, durch Mäßigkeit im Essen und Trinken“ eine gesündere Konstitution gehabt hätten (Zückert, zitiert nach Thums, *Selbstbearbeitung*, 100). Zückert warnt insbesondere auch vor einer übergroßen, zu lange anhaltenden Freude, die zur physiologische Mattigkeit und Erschlaffung der „Fasern“ führe: ein „Versuch, die ethische Forderung des Maßhaltens physiologisch zu begründen“ (Mauser, „Anakreon als Therapie?“, 101); Musik, Literatur, Gartenkunst und Geselligkeit werden hier, wie in den Moralischen Wochenschriften, insbesondere mit Blick auf ihr diätetisches Potential angepriesen (ebd.). Vgl. aber auch Sauer: „Die Furcht vor Überspannung und Erschlaffung, die der Lust allzu schnell die Unlust assoziiert, führt zur Beschränkung auf die der Ruhe unmittelbar benachbarten Grade der temperierten Geduld und Zufriedenheit“ (*Empfindsamkeit*, 129). Auch Hagedorn glaubt, dass „Arbeit und Bescheidenheit die bessere Voraussetzung für ein heiteres Gemüt sind als Reichtum und Völlerei. Nicht die Glückseligkeit des Besitzlosen, die im Zentrum des antiken Kynismus stand, wird hier beschworen, sondern die Zufriedenheit durch Mäßigung und selbstbestimmte Arbeit, die im 18. Jahrhundert zum Bestandteil der bürgerlichen Ideologie wurde“ (Schöttker, „Metamorphosen“, 13). Vgl. auch Koschorke, *Körperströme*, 98f, mit Blick auf die Analogie von individuellem und gesellschaftlichem Körper.

³³⁴ Vgl. Sarasin, *Maschinen*, zum Phantasma des „gefährlichen Reizes“, sowie Kapitel 4 dieser Arbeit.

Monogamie ist Schmerzvermeidung. Umgekehrt gilt ein ‚gesundes‘ Maß an Sexualität, bzw. überhaupt an sinnlichem Genuss, den philosophischen Ärzten als Grundvoraussetzung psychischer und physischer Gesundheit.³³⁵ Dass im exzessive Leidenschaften als Lusterfahrungen selbstzweckhaft sein könnten, kann diese Techné der Glückseligkeit allerdings nicht erfassen. Es gilt allein das Prinzip der Mäßigung als „ordnungsstiftende Beherrschung von Leidenschaften.“ Die Seelenvermögen und die ihnen zugeordneten Emotionen werden auf „Momente eines passiven Bewegtwerdens“ reduziert, als „handlungskonstituierende Aktivitäten“ jedoch so weit wie möglich eliminiert, und zwar insbesondere durch die Androhung des Unglücks bei ihrer Überschreitung.³³⁶

Umgeben von lieblicher, zum Wohle des Menschen kultivierter Natur, genießt man also „von der täglichen Arbeit ermüdet, einer wollüstigen Ruhe“, ergetzt sich an „lieblichen Früchten“ und lässt sich vom Wein „zu höherer Fröhlichkeit, zu offenherzigem Geschwätze und geistreichem Scherz (begeistern)“, die dem „geselligen Gastmahle seine beste Würze“ geben. Die Liebe wird nicht „unter der niedrigen Gestalt des Bedürfnisses“ gelebt, sondern als höchste Form der Wollust aus einer gewissen Distanz *genossen*. Nicht Liebe als Passion, sondern Liebe als sympathetisches Mitempfinden, das sich Glück der gesamten empfindenden Welt entzündet, gilt als

³³⁵ Vgl. Zelle, „Im Ideal des ‚temperierten‘ Affekts, dessen Amplitude zwischen den Extremen eines Zuviel und eines Zuwenig eingependelt werden soll, macht sich die ‚Ethik einer Selbstsorge‘ geltend, die präsupponiert, dass der Einzelne mündig ist, seinen Affekthaus selbst zu regulieren“ („Erfahrung, Ästhetik und mittleres Maß“, 216). Von Plato und Horaz über Scipio Africanus (vgl. Klibansky et. alt, *Saturn*, 147), aber auch in den christlichen Traditionen findet sich der Gedanke, dass sowohl die übermäßige Askese wie auch der übermäßige (nicht nur sexuelle) Genuss zur Melancholie führen kann. Der Anthropologe Ernst Platner (1772) zählt als Kennzeichen der „harten“ Moralsysteme Formen des Fehlverhaltens auf: „Empfindungslosigkeit des Herzens, Gleichgültigkeit und Elend der Lebendigen, und Menschenverachtender Pietismus“ (Schings, *Melancholie*, 132; vgl. auch Mattenklott, *Melancholie*, 41f.) Zu Wielands diätetisch-philosophischem Epikureismus vgl. v.a. Kimmich, „Wielands Epikureismus“

³³⁶ Bachmann-Medick, *Ordnung*, 60, mit Blick auf die zeitgenössische Popularphilosophie.

„Seele des Lebens“, „Quelle der schönsten Begeisterung“ und „reinste Wollust des Herzens“ (GS 61). Überhaupt wird der Affekthaushalt der Kinder der Natur nach den Grundsätzen empfindsamer Moralität ausgebildet und verlangt nach der beinahe vollständigen Sublimierung sexuellen Begehrens. Als soziale Kohäsionskräfte werden Liebe und Freundschaft, Mitleid und Sympathie propagiert – Begriffe, die jedoch ihres Inhalts entleert scheinen, auch weil die Naturkinder zu bloßen Abstraktionen vollkommener Moralität entindividualisiert werden. Glaubt man ihrer eigenen Rhetorik, so ist in der Naturkindergesellschaft das um die Jahrhundertmitte viel diskutierte Ideal einer „moralisch positiven, aus sich heraus vernunftgemäß strukturierten Sinnlichkeit“ verwirklicht, die ganz „vom altruistischen Grundaffekt der Liebe dominiert wird, daher die sozial unschädliche Befriedigung aller sinnlichen (einschließlich der sexuellen) Glücksansprüche des Menschen garantiert und in der Folge eine völlig zwangloses, allein durch die selbsttätige Dynamik der altruistische Triebe konfliktfrei gehaltenes Zusammenleben der Menschen ermöglicht.“³³⁷

Ein der „Natur gemäßes Leben“ wird in Utopia in erster Linie über die Begriffe „Freude“ und „Vergnügen“ definiert. Das erste Prinzip der Lebensordnung lautet: „Die Natur hat alle eure Sinne, hat jedes Fäserchen des wundervollen Gewebes eures Wesens, hat euer Gehirn und euer Herz zu Werkzeugen des *Vergnügens* gemacht.“³³⁸ (GS 58) Das zweite geht davon aus, es sei ein „Gesetz“ der Natur, dass alle „empfindenden Wesen“ der „Wunsch nach *Freude*“ vereine. Mit „Freude“ und „Vergnügen“ greift die Sittenlehre zwei für das bürgerliche Glückseligkeitsdenken der Jahrhundertmitte ganz entscheidende

³³⁷ Baudach, *Planeten der Unschuld*, 434.

³³⁸ Vgl. zu dieser Vorstellung Mauser, „Glückseligkeit“.

Begriffe auf. „Göttin Freude“ ist der privilegierte Gegenstand der frühaufklärerischen Anakreontik.³³⁹ Wenn es heißt, der „Wunsch“ nach Freude vereine alle empfindenden Wesen, meint ‚empfinden‘ nicht das affektiv neutrale Registrieren der Erscheinungen, sondern das mit Lust empfundene „Fühlen des Fühlens,“ das tendenziell solipsistische Selbstgefühl empfindsamer Subjektivität.

„Vergnügen“ ist ein Zentralbegriff der Empfindsamkeit und des anthropologischen Rokoko, in dem sich Moral und Ästhetik über ein spezifisch „empfindsames, d.h. autoreferentielles Selbstgefühl“³⁴⁰ vermitteln. Im Diskurs über die Glückseligkeit ist der Begriff des Vergnügens der Vorstellung sittlicher Vollkommenheit korreliert.³⁴¹ Dem darunter gefassten Spektrum emotionalen Erlebens eignet stets die selbstreferentielle Struktur des lustvollen ‚Sich-Fühlens.‘³⁴² Gerade im Kontext der am französischen Sensualismus orientierten Empfindsamkeit wird die Selbstempfindung zum „Königsweg“

³³⁹ Vgl. Martus, *Friedrich von Hagedorn*, 52-89; Mauser, „Göttin“, bes. 228-232; Schöttker, „Metamorphosen“; Rohmer, „Diskurs der Freude in der Aufklärung.“

³⁴⁰ Zelle, „Anakreontik und Anthropologie“, 94. „Da nach der Wolffianisch-Gottschedianischen Philosophie die Wahrnehmung von Unvollkommenheit, z.B. des Bösen, Unlust, die Wahrnehmung von Vollkommenheit, z.B. des Guten, dagegen voluptas, Lust bzw. Vergnügen bereitet, ist – so das Basisaxiom der frühaufklärerischen Eudämonie – die Wahrnehmung eigener Tugend mit Lust, d.h. ‚Vergnügen‘ verbunden. Selbstliebe, Selbstgenuß, Sinnlichkeit und Sittlichkeit werden dadurch in ein komplementäres Verhältnis gebracht. Der Begriff des ‚Vergnügens‘ ist in diesem Diskurs ubiquitär und bezeichnet in diesem Zusammenhang selbstgeföhnte bzw. sich fühlbar gemachte Tugend“ (Zelle, „Anakreontik und Anthropologie“, 95).

³⁴¹ Vgl. dazu Sauders Überlegungen zur Rezeption stoischer Philosophie im Glückseligkeitsdenken: „Unter den Synkretismen der empfindsamen Theorie taucht häufiger als das epikureische Telos „Glückseligkeit“ das stoische Ziel der „Vollkommenheit“ auf: Ziel der Tugend ist Vollkommenheit, deren Ergebnis Glückseligkeit. (Sauder, *Empfindsamkeit*, 103); vgl. ebd., 1:216-223, zu Empfindsamkeit als Selbstgefühl der Vollkommenheit. (Kehrseite des Vergnügens an der Vollkommenheit scheint freilich die Melancholie der Unvollkommenheit: „Mélancolie . . . , c’est le sentiment habituel de notre imperfection“, schreibt Diderot im Melancholie-Artikel der *Encyclopédie*.) Kant verabschiedet sowohl Glückseligkeit, als auch Vollkommenheit zugunsten des Begriffs der Kultur: „Also kann nur die Cultur der letzte Zweck sein, den man der Natur in Ansehung der Menschengattung beizulegen Ursache hat (nicht seine eigene Glückseligkeit auf Erden, oder wohl gar bloß das vornehmste Werkzeug zu sein, Ordnung und Einhelligkeit in der vernunftlosen Natur außer ihm zu stiften)“ (*Kritik der Urteilskraft*, 431).

³⁴² Vgl. zum Selbstgefühl grundsätzlich Sauder, *Empfindsamkeit*, 1:183-192 (zum Mitleid), 211-226 (insbesondere zum problematischen Verhältnis von Selbstgefühl und Mitleid), Zelle, „Mündigkeit und Selbstgefühl“.

erhoben wird, um sich der eigenen Existenz und des eigenen Glücksanspruchs zu versichern.³⁴³ Zelles Überlegungen zur „ästhetische[n] Selbstfühlbarmachung der Mündigkeit“³⁴⁴ zeigen jedoch, dass das „Selbstgefühl“ in seiner abstraktesten Bestimmung in einer als lustvoll erfahrenen Selbstaffektation bzw. Selbstaffirmation der Vernunft besteht, die, wie Zelle vorrangig an der Analyse des Erhabenen zeigt, gegenüber aller inhaltlichen Bestimmung tendenziell gleichgültig bleibt und insofern dem pathologischen Egoismus sich zuneigt. Die ästhetische Selbstfühlbarmachung verlaufe dynamisch-progressiv und setze einen potentiell „pathologischen‘ Regreß“³⁴⁵ in Gang, in dem Freude an Fremdaggression und autoaggressive Schmerzlust ineinander umschlagen.³⁴⁶

Andrejs Petrowskis Analyse der Individualitätsproblematik in Literatur und Anthropologie der Spätaufklärung gelangt auf anderem methodischen Wege zu ähnlichen Schlussfolgerungen.³⁴⁷ Seine Analyse der materialistischen Re-Interpretation von Individualität am Beispiel der für Wieland ebenfalls einschlägigen Autoren d’Holbach, La Mettrie und Rousseau zeigt die existentielle Dimension des Selbstgefühls für die anthropologische Reformulierung von Subjektivität. Da diese in der materialistischen Anthropologie erst durch das „Erkennen des eigenen Selbst“ im „Glück“ als „Zustand des angenehmen Sich-Selbst-Fühlens“ entsteht, ist die *conditio humana* des materialistischen

³⁴³ Vgl. Sauder, *Empfindsamkeit*, 1:213, 215.

³⁴⁴ Zelle, „Mündigkeit und Selbstgefühl“, 131.

³⁴⁵ Ebd., S. 131.

³⁴⁶ Ebd., S. 132. Den Zusammenhang zur Melancholieproblematik verdeutlicht u.a. auch Zelles Wahl der Bezugstexte (u.a. Moritz’ *Anton Reiser* und Büchners *Lenz*), sowie die Bezugnahme auf die Studie von Hartmut Böhme und Gernot Böhme.

³⁴⁷ Zum Aggressionspotential des hermetisch in sich selbst verschlossenen Subjekts vgl. Petrowski, *Weltverschlinger*, bes. 207-213.

Universums die „Existenzangst des Körpers, nichts mehr zu fühlen.“³⁴⁸ Wo die Angst vor solcher Empfindungslosigkeit zur Sprache kommt, ist die Melancholie in ihrer ‚schwarzen‘, pathologischen Form, nicht weit. ‚Empfindungslosigkeit‘ als unerträglicher Zustand innerer Leere ist Grenzwert dieses Subjektivitätswurfs. Die Angst vor den Qualen der Empfindungslosigkeit bzw. dem Mechanismus der den Affekten tödlichen Gewohnheit ist der Naturkinderutopie negativ eingeschrieben. Die Diätetik der Glückseligkeit bietet einen Leitfaden zu deren Vermeidung. Sie geht darüber jedoch hinaus in der Kultivierung des Musikalisch-Schönen, dessen Allgegenwart den Körper in einem beständigen Zustand sanfter Empfindungen erhält, der aber zu den überwältigenden Leidenschaften eine beinahe ängstliche Distanz bewahrt. Zum Zweck der „ästhetischen Selbstfühlbarmachung“ kultiviert man in Utopia alle Vergnügungen, die sich ohne Überschreitung der Körpergrenzen³⁴⁹ durch Auge und Ohr genießen lässt.

Musikalische Kultivierung der Glückseligkeit

Die Musik wird als die wichtigste Kulturtechnik zur Besänftigung und Harmonisierung des Affekthaushalts und zur Erzeugung und Steigerung des sanften

³⁴⁸ Petrowski, *Weltverschlinger*, 62f, 51. Zum Begriff des Selbstgefühls in der aufklärerischen Anthropologie vgl. auch Sauder, *Empfindsamkeit 1*: 211-226. Stöckmann spricht mit Blick auf Dubos (dessen Thesen für die Ausbildung der „Diätetik der Poesie“ entscheidend sind (vgl. dazu Mauser, „Anakreon als Therapie?“, 104), vom „Zwang zur unausgesetzten Betätigung der Seelenkraft, gleichsam als angebotener Selbstschutz gegen die vernichtende Langeweile“ (*Anthropologie*, 220f).

³⁴⁹ Vgl. dazu Koschorke, *Körperströme*, bes. 37-86; zum nach außen ‚undurchlässigen‘, nach innen diffusen und in seinen somatischen Regungen zunehmend unverständlichen ‚Abhärtungsmodell‘ männlicher Rationalität auch Böhme, Böhme, *Andere der Vernunft*.

Selbstgefühls vorgestellt.³⁵⁰ Sprache und leibliche Expressivität der Kinder der Natur sind sogar *selbst* musikalisch geworden. So lehrt der Gesetzgeber:

Das Ohr ist, nach dem Auge, der vollkommenste unsrer Sinne. Gewöhnet es an kunstlose, aber seelenvolle Melodien, aus welchen schöne Gefühle atmen, die das Herz in sanfte Beben setzen, oder die einschlummernde Seele in süße Träume wiegen. Freude, Liebe, und Unschuld stimmen den Menschen in Harmonie mit sich selbst, mit allen guten Menschen, mit der ganzen Natur. So lang euch diese beseelen, wird jede eurer Bewegungen, der gewöhnliche Ton eurer Stimme, eure Sprache selbst wird Musik sein. (GS 61)

Insofern sich diese ‚musikalische‘ Individualität nur unter als ideal vorgestellten gesellschaftlichen Bedingungen entfalten kann, ist sie zugleich ein Symbol der vollkommenen zwischenmenschlichen Harmonie. Darüber hinaus wird die Einbildungskraft der Kinder der Natur von klein auf mit ‚Ideen des Schönen‘ ausgestattet, deren Siegel ‚Einfalt‘ und ‚ungezwungene Zierlichkeit‘ sind: die ‚Verschönerung‘ zielt aufs Innerste der Menschen. Das musikalische Ideal verwirklicht sich im schönen, jungen oder jung gebliebenen, gesunden und durch sanfte Empfindungen harmonisch bewegten Menschen, der innerlich ausgeglichen seiner täglichen Arbeit nachgeht. Mühelos sollen sich Körper und Seele im Zustand der Homotonie erhalten: das ‚Glück, das Wohlbefinden ist nichts weiter als eine Mittelspannung, die sich mühelos den Ansprüchen des Lebens anzupassen versteht.‘³⁵¹ Das Musikalisch-Schöne als Symbol dieser ‚mittleren Affektlage‘³⁵² ist das Symbol einer vollkommen befriedeten Existenz, in der innere und äußere Natur, Körper und Seele in

³⁵⁰ Poesie und Musik sind dem diätetisch-ästhetischen Schlüsselbegriff der ‚Freude‘ im ästhetischen Denken der Zeit besonders eng korreliert, wie schon ein Blick auf den Artikel ‚Freude‘ in Sulzers *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1: 403-05, bes. 403f) zeigt. Vgl. Mauser, ‚Göttin‘, 231.

³⁵¹ So Starobinski zur Melancholietheorie von Anne-Charles Lorry (*Geschichte der Melancholiebehandlung*, 52). Vgl. auch Böhme/ Böhme, *Andere der Vernunft*, 118: ‚Nervöse Krankheiten sind . . . Unordnungen des Leib-Tonus; Gesundheit ist Homotonie der Fasern . . . Dort wo über Sympathie – Empfindungsfähigkeit, Phantasie, Teilnahme, Sensibilität – der Leib zu einem Resonanzraum externer Reize wird, entsteht durch die Überreizung der Fibern eine Erschlaffung und Spannungslosigkeit – und schon hat man die Gestalt der hysterischen Frau.‘

³⁵² Tina Hartmann, ‚Zwischen Euripides und Metastasio – Wielands Konzept einer bürgerlich-heroischen Oper‘, 75.

perfekter Harmonie zusammenstimmen. Die Musik eignet sich auch insofern als Symbol dieser Harmonie, insofern sie in Wielands musikästhetischen Schriften von ihrer *Rezeptionsseite* her gedacht wird. Dass gestische Expressivität, Ausdruck und Sprache *musikalisch* werden, impliziert Intersubjektivität. Die schönen Kinder werden ‚musikalisch‘ *für* andere, die sich durch deren Anblick sanft gerührt und erheitert werden *wie* durch die Musik. Entsprechend legt Wielands Musikästhetik legt das der Musik ‚erlaubte‘ Spektrum der Gefühle auf solche Gefühle und, damit rhetorisch amalgamiert, bestimmte moralische Vorstellungen fest, die „Vergnügen“ bereiten.³⁵³

Der schöne ‚Traum‘ musikalischer Glückseligkeit suggeriert, dass durch die Beseitigung politischen, sozialen und erotischen Konflikte, die vollkommene Moralisierung des Begehrens, die Aufhebung des Zwangs zur „Verstellung“ und dem Versiegen des Misstrauens gegenüber den „geheimen Absichten“ anderer, das Leben ein nie versiegender Fluss lustvoller Gefühle und angenehmer Empfindungen werde. Seines Stachels beraubt, ließe selbst der Schmerz sich noch genießen. Er wird, so verspricht es der Gesetzgeber der utopischen Gemeinschaft, „euer Gefühl für jedes Vergnügen schärfen, und dadurch zu einer Wohltat werden; er wird in euerm Leben sein was der Schatten in einer schönen sonnigen Landschaft, was die Dissonanz in einer Symphonie, was das Salz an euern Speisen“ (GS 59).

Gerade jenes Spektrum der schmerzhaft-angenehmen Empfindung aber besitzt seit der Neuzeit eine enge Verbindung zur Musik. Sie steht „exemplarisch für alle irdischen Vergnügungen und Tätigkeiten“, bedeutet „Leben und Sorglosigkeit“, ist jedoch „vergänglicher als alles andere“.³⁵⁴ Insbesondere bei den Dichtern und Malern der

³⁵³ Vgl. dazu im Detail Kapitel 5.

Renaissance werden Musik (und Liebe) „ihrer negativen Beurteilung entrückt und trotz der unveränderten Einsicht in die Vergänglichkeit zu einem schmerzlich empfundenen Sinnbild des Glückes“.³⁵⁵ In Milton sehen Klibansky, Panofsky und Saxl dann ein Zeugnis des „spezifisch ‚poetische[n]‘“ Melancholiegefühls der Moderne, das sich in Werken des 15. Jahrhunderts abzuzeichnen beginnt: „ein sich beständig aus sich selbst erneuerndes Doppelgefühl, in dem die Seele ihre eigene Einsamkeit genießt, um sich durch eben diesen Genuß ihrer Einsamkeit erneut bewußt zu werden, „die Freude im Kummer“, „die trauervolle Freude“, „der traurige Luxus des Leids“ . . . Dieses moderne Melancholiegefühl ist im wesentlichen ein gesteigertes Ich-Gefühl, da das Ich die Achse ist, um die sich jene Kugel von Lust und Wehmut dreht; und es hat auch eine enge Beziehung zur Musik, die nun der Erzeugung subjektiver Gefühle dient.“ Musik, früher nur ein Heilmittel gegen eine Krankheit, gilt jetzt „als Erlösung und Nahrung dieser doppeldeutigen, wehmütig-süßen Empfindung.“³⁵⁶

Während man in Utopia das ‚unschöne‘, unordentliche und daher unerwünschte Spektrum der Leidenschaften durch „Erziehung und Gewohnheit“ exterritoralisiert, wird das durch ‚Fühlen des Fühlens‘ gebrochene, nicht durch Vernunft gebändigte Spektrum der Empfindungen musikalisch-ästhetisch kultiviert. Der Gesetzgeber von Utopia lehrt:

Jede harmonische Bewegung, jede sanfte Empfindung der Freude, der Liebe, der zärtlichen Sympathie verschönert uns; jede allzu heftige oder unordentliche Bewegung, jede ungestüme Leidenschaft, jede neidische oder übeltätige Gesinnung verzerrt unsere Gesichtszüge,

³⁵⁴ Bandmann, *Melancholie*, 83.

³⁵⁵ Bandmann, *Melancholie*, 91.

³⁵⁶ Klibansky et al., *Saturn*, 338f.; vgl. zur poetischen Melancholie ebd., 334-350; zur „selbstrückkoppelnden Persönlichkeitsstruktur, die den anderen lediglich als Anreger benutzt“, vgl. Becker, *Narkotikum und Utopie*, hier 94-120, hier 150, zur damit verbundenen Tränenseligkeit bes. 94-99. Zur Distanznahme vgl. auch Harald Schmidt: „Mit der Distanz zu seinem Objekt gewinnt der lustvermischte Traueraffekt . . . einen neuen Gegenstand: das fühlende Subjekt selbst. Die Wonnen der sanften Melancholie liegen in der genußvollen Selbstreferenz der trauernden Psyche, die dem Wehmütige[n] zur gesteigerten Icherfahrung verhilft“ (*Melancholie*, 63f); Sauder, *Empfindsamkeit*, 1: 211ff.

vergiftet unsern Blick, würdigt die schöne menschliche Gestalt zur sichtbaren Ähnlichkeit mit irgend einer Art von Vieh herab. Solange Güte des Herzens und Fröhlichkeit die Seele eurer Bewegungen bleiben, werdet ihr die schönsten unter den Menschenkindern sein. (GS 61)

Ausschluss aller „unordentlichen Leidenschaften“ ist Prinzip dieser Form ästhetischer Disziplinierung. Die „Freiheit“ (GS 66) der schönen Individuen ist nicht die mühsam erkämpfte Freiheit des heroisch-pathetischen Subjekts etwa der Schillerschen Moralphilosophie, die sich selbst erst im energetischen Widerstand der Leidenschaften fühlbar wird.³⁵⁷ Ihre Freiheit ist nicht diejenige Freiheit, die sich erst in der Überwindung äußerer und innerer Widerstände fühlbar wird, sondern Freiheit *von* dem, was solchen Widerstand herausfordert. Dennoch ist sie nicht die Apathie des gefühls- und leidenschaftslosen Menschen. In ihrer Selbsterzählung „*genießen*“ die Kinder der Natur aus sicherer ästhetischer Distanz von den Abgründen ‚policiertes Individualität‘ die „Seligkeit eines ewigen Friedens“ (GS 66). Die quälende *inquiétude*³⁵⁸ moderner Individualität ist getilgt. Das Wunschbild des heroischen Individualismus der die ‚Kraftgenies‘ der 70er Jahre, die mit ihrem Hang zum Pathetisch-Erhabenen von einer leidenschaftlich handelnden, sich am Abgrund des Amoralischen bewegendem Existenz träumen, ist dieser Ethik diametral entgegengesetzt. Auch die Naturkinderutopie lässt sich, ebenso wie die Phantasien der „Kraftkerle“, als Gegenbild zu dem „allzu ruhigen, inhaltleeren, schläfrigen (Winckelmann) bzw. narkotischen (Schubart) Lebenszustand“ der bürgerlichen Intellektuellen begreifen, gegen den sich in den 70er Jahren allerorten Widerstand vernehmbar macht.³⁵⁹

³⁵⁷ Vgl. dazu Neymeyr, „Seelenstärke‘ und ‚Gemütsfreiheit‘“, 900f; Habel, „Herakles“, 270f.

³⁵⁸ Vgl. dazu Kapitel 4.

³⁵⁹ Sahmland, *Wieland*, 19f.

Die Ethik der schönen Glückseligkeit lässt sich nicht einfach als Unterdrückung von Leidenschaft beschreiben. Sie ist Kultivierung von Gefühl ist: Gefühl für das Schickliche, das sich im Vergnügen an der eigenen sanften Bewegtheit manifestiert. Nur reflexiv gebrochene – durch Fühlen des Fühlens gebrochenen – Gefühle sind erlaubt. Das Häßliche und Unbeherrschte, schlechte Gesinnungen und ‚ungezügelt‘ Leidenschaften, stellen jederzeit eine latente Bedrohung dieses harmonischen Idealzustands dar. Denn sie zerstörten die musikalische Schönheit des Leibes, der sich seiner selbst zwar stets im sanften und zärtlichen Gefühl spürbar werden soll, doch nie außer Kontrolle geraten darf. Jeder und jede hier ist einem Regiment von Blicken unterworfen, das vom Anblick der anderen eine sanfte Steigerung des eigenen Selbstgefühls erwartet, doch Leidenschaften und Begierden negiert. Das Musik-Schöne dient als Symbol dieser ästhetisierten Existenz.

Dabei unterschlägt die Naturkinderutopie geradezu programmatisch die andere Seite des Musikalischen, nämlich ihre in Wielands theoretischen und poetischen Schriften immer wieder inszenierte gefährliche Nähe zum erotischen Exzess.³⁶⁰ Symbolisch zeigt sich der Versuch, die daraus resultierende, für Wieland charakteristische Ambivalenz gegenüber der Musik zu tilgen, darin, dass die Flöte – das traditionelle Instrument des Goldenen Zeitalters und der Hirten der arkadisch-bukolischen Literatur – durch (apollinische) Saiteninstrumente ersetzt wird. Denn die Flöte ist, mythologisch gesprochen, das Instrument Pans. Dieser aber ist nicht nur die Gottheit des

³⁶⁰ Vgl. etwa die Begegnung Agathons mit den Bacchantinnen zu Beginn des Romans. Die ‚entfesselte‘ Sexualität der ekstatischen Musikerinnen lässt den schönen Helden zu einer Bildsäule des Entsetzens erstarren (Wieland, *Geschichte des Agathon*, 25). Erst als die Seeräuber sie in Angst und Schrecken versetzen, da also „Schrecken und Zagheit“ den Frauen die „Weiblichkeit“ wiedergegeben haben, erwacht auch Agathons Begehren (ebd., 27). Hier kommen Christopher Wilds Überlegungen zur „mortifizierenden Eigenlogik des souveränen Begehrens“ in den Sinn: als „synchrone Grenze der Souveränität“ erweist sich „der Blick des Anderen, insbesondere der begehrende Blick einer Frau“ (*Theater der Keuschheit*, 163).

Goldnen Zeitalters, sondern eben *auch* der bocksbeinige, wollüstige Pan, als den Wieland ihn in seinem Singspiel „Die Wahl des Midas“ darstellt. Dass die Vermeidung solcher Ambivalenzen in der Symbolik des Musikalischen³⁶¹ geradezu programmatisch durchgeführt wird, wird sich im Folgenden zeigen

Das wichtigste Symbol dieser höchst artifiziellen Form der Glückseligkeit – und damit der sentimental Selbstaffektation – ist das Musikalische, ein poetisches Amalgamat bestimmter Vorstellungsinhalte mit der Musik: in diesem Falle ist es insbesondere die patriarchale Idee, die musikalische Wehmut hervorruft. Die Naturkinderutopie stellt eine Konstellation der Themenkomplexe Kindheit, Natur, Musik, Goldnes Zeitalter und Glückseligkeit her, die Literatur und Literaturtheorie von Schillers Theorie des Sentimentalischen bis hin zur Literatur der Romantik und des späteren 18. Jahrhunderts fortschreiben werden. Sie steht, wie die folgende narrative Analyse der Erzählung zeigen wird, in einem komplexen und unauflösbaren Zusammenhang mit der Melancholieproblematik.

³⁶¹ Geradezu programmatisch entfaltet Wieland den Unterschied zwischen den beiden Seiten des Musikalischen im kontrastierenden Musikgeschmack des Agathon und des Hippias: Während Agathon von einer Musik träumt, die die Leidenschaften besänftigt und das „Lob der Unsterblichen“ singt, erklingen zu seinem Verdruss im Hause des Hippias überall „Syrenen-Gesänge“, die durch „den nachahmenden Ausdruck des verschiedenen Tons der schmeichelnden, seufzenden und schmachtenden, oder der triumphierenden und in Entzückung aufgelösten Leidenschaft die Begierde erregten, dasjenige zu erfahren, was in der Nachahmung schon so reizend war“. Die sexuelle Eindeutigkeit der Tänze und das „girrende[...], verliebte[...] Flüstern“ der lydischen Flöten gibt dem musikalischen Spiel eine unschöne „Deutlichkeit [...], die der Einbildungs-Kraft nichts zu erraten übrig“ lässt. Auch diese Musik steht im Zeichen des Vergessens: „Symphonien, welche die Seele in ein bezaubertes Vergessen ihrer selbst versenkten, und, nachdem sie alle ihre edlere Kräfte entwarfnet hatte, die erregte und willige Sinnlichkeit der ganzen Gewalt der von allen Seiten eindringenden Wollust auslieferten“ (*Geschichte des Agathon*, 55).

Melancholische Reflexion des musikalischen Glücksbilds

Narrative Dynamik der Utopie: Musik und Melancholie

Bisher wurde die Naturkinderutopie vor allem als utopischer Entwurf gelesen und kritisiert. Die Figur des milzsüchtigen Emirs wurde dabei in der Regel nur am Rande erwähnt. Sie liefert jedoch den Schlüssel zum Verständnis des sozialen und politischen Gehalts der Geschichte und dominiert die narrative Anlage der Erzählung. Wie die folgende Lektüre zeigen wird, ist das eigentliche Thema der Erzählung weniger der Entwurf einer besseren Gesellschaft, als die Reaktion des melancholischen Emirs auf die Konfrontation mit solchen Wunschbildern, d.h. deren psychische Funktion. Die beständigen Wechsel seines psychischen Zustands, und das heißt: eine beständige Fluktuation zwischen melancholischer Verfinsterung und sinnlich-musikalischer Aufheiterung, die letztlich im Wahn der schwarzen Melancholie stagniert, dominieren den narrativen Rhythmus der Erzählung. Auf engstem Raum wird hier die gefährliche Nähe von süßer und schwarzer Melancholie inszeniert.

Die Handlung der Geschichte setzt mit einem Raubüberfall ein, infolgedessen der unglückliche Emir sich unversehens nackt und allein in der Wildnis wieder findet. Die narrative Bewegung beginnt mit seiner Wanderung durch „ödes Gebirge“, einen der symbolischen Räume der schwarzen Melancholie³⁶², während derer er sich entsprechend in „allerlei unangenehmen Betrachtungen über seine Lage“ verliert. So knapp diese Passagen erzählt werden, so entscheidend sind sie für den Versuch des therapeutischen Projekts, das hier in Szene gesetzt wird. Ausgangspunkt des Erzählens ist hier, wie auf Ebene der erzählten Welt, ein Moment der Melancholie. Nach der

³⁶² Vgl. Watanabe-O'Kelly, *Melancholie*; Harald Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, 112-114.

Wanderung tut sich vor den Augen des Emirs plötzlich ein von hohen Bergen umschlossenes Tal auf – rezeptionsästhetisches Signal für den Beginn einer Raumutopie. Es ist musikalisch konnotiert: aus den „Wohnhäusern der Kinder der Natur“ klingt dem melancholischen Emir ein „angenehme[s] Getöse aus Gesang, Saitenspiel und anderen Zeichen der Fröhlichkeit“ entgegen. Die „einzige() Freystätte, welche die schöne Natur vielleicht auf dem ganzen Erdboden hat“ (GS 64) kündigt sich durch den Wohlklang der Töne an.

Weniger was *passiert*, als der Effekt der Anschauung der schönen Gesellschaft auf die Psyche des Emirs steht im Zentrum des folgenden Geschehens. Der Emir bittet um ein Nachtlager, man ist indigniert über sein selbstgefälliges Betragen nicht weniger als von seiner dem Schönheitsgefühl anstößigen Erscheinung, doch führt ihn immerhin in ein Bad. Die musikalische Bezauberung nimmt ihren Lauf: Während zwei attraktive Jünglinge ihm bei der Toilette behilflich sind, singt ein „niedliches Mädchen, so schön als er jemals eines in seinem Harem gehabt hatte“ zum Klang einer Theorbe (eines lautenähnliches Saiteninstrument) ein Willkommenslied. Hingerissen von der „Gestalt“ nicht weniger als von der „Stimme“ der „jungen Dirne“, lässt ihm die Flut der sinnlichen Eindrücke „keine Zeit, zu sich selbst zu kommen. Beides, nebst der freundlichen Aufnahme, die ihm widerfuhr, wirkte so stark auf seine Sinne, daß er unvermerkt aller Ursachen zur Traurigkeit und alles erlittenen Ungemachs vergaß“. „Fortgezogen“ durch die „sanfte Gewalt“ der weiblich-musikalischen Bezauberung, die ihn aus seiner schwermütigen Fixierung auf sein eigenes Elend erlöst, „überläßt“ der Emir sich „den Eindrücken, die man auf ihn machen wollte“ (GS 47): übrigens ein wichtiger Moment in der Kur der Melancholiker; denn um die melancholische Abwärtsspirale zu unterbrechen,

muss zunächst die Einbildungskraft von ihrer Fixierung auf verdrießliche Vorstellungen befreit werden. Erst danach wird der Melancholiker zugänglich für jede Form vernünftigen Zuspruchs.³⁶³ Man führt ihn in einen Saal, wo er in Gesellschaft des glücklichen Patriarchen, den alle hier „Vater“ (GS 48) nennen, ein einfaches Abendmahl in heiterer Gesellschaft einnimmt. Nachdrücklich wird das *Erstaunen* des Emirs – ein Grundaffekt der Ästhetik des Wunderbaren – über die schöne Gesellschaft geschildert. Das Wundern in diesem Sinne (immer wieder fragt sich der von seinen sinnlichen Eindrücken so angenehm berührte Emir: „Nein, was sind das bloß für Leute?“) ist, in Bodmers und Breitingers Ästhetik ebenso wie noch bei Kant – wesentliches Moment der Erfahrung des Schönen.

Später lädt man ihn ein, sich gemeinsam mit allen anderen Angehörigen des Haushalts in das Schlafgemach des ‚Vaters‘ zu begeben. Dieser lässt sich allabendlich in einem mit den Gemälden des schlafenden Endymion, der träumenden Venus und dem schlummernden Amor geschmückten Raum nach gut pythagoräischer Praxis von drei „angenehmen Frauenzimmern“ in den Schlaf wiegen. Eine ältere Frau (von „herbstlicher Schönheit“) fächelt dem Greis Luft zu, zwei jüngere Mädchen zu seinen Füßen „spielten und sangen, mit sanft gedämpften Töne, bald wechselweise, bald zusammen, Lieder, aus denen Zufriedenheit und ruhiges Vergnügen atmete, und die Lippen und Stimmen der Sängerrinnen waren solcher Lieder würdig“ (GS 51). Als der Emir sich nun selbst zu Bett begibt, erscheint auch an seinem Bett ein junges Mädchen mit der Theorbe, um ihm „zauberische Lieder“ vorzusingen. Es ist die Schöne aus dem Bad. Ihre körperlichen Reize – Danischmend vergisst nicht, ihren blendend weißen Busen zu erwähnen –

³⁶³ Vgl. dazu insbesondere die Zusammenschau zeitgenössischer physischer und moralischer Kuren am Beispiel des Eleven Grammont bei Riedel, *Anthropologie des jungen Schiller*, 37-60.

verleitet den durch übermäßigen Weingenuss nunmehr berauschten Emir jedoch, ihr sexuelle Avancen zu machen. Vergeblich versucht sie, ihn mit einem Adagio einzuschläfern (GS 51). Doch der Emir will ihre musikalische Darbietung partout als Versuch der Verführung verstehen, bis die Schöne sich schließlich indigniert zurückzieht.

Nach dieser peinlichen Zurückweisung verbringt der Emir eine miserable Nacht, in welcher der „unglückliche Mann“ so unzufrieden mit sich ist, wie nie zuvor in seinem Leben. Der Aufenthalt in Utopia ist zwar unversehens zu einer Art physischen Kur geraten. Bewegung an frischer Luft, musikalische Ablenkung, einfache, aber schmackhafte Kost, Wein³⁶⁴, heitere Geselligkeit schöner Menschen und zwanglose Konversation sind bewährte Therapeutika. Doch sobald diese Sinneseindrücke verlöschen und der Unglückliche wieder auf sich selbst zurück geworfen ist, kehren Hoffnungslosigkeit und düstere Verstimmung zurück.

Nun kommt es jedoch zu einer erstaunlichen Verwerfung innerhalb der Logik der Erzählung. Denn nun verfällt der Emir in Reue und Selbstanklagen, fast als habe er das ästhetisch-moralische Regiment der Blicke, das Krankheit und Leiden als *selbstverschuldet* perhorresziert und die Ursache allen Leidens in der Maßlosigkeit schlagartig internalisiert. Urplötzlich fühlt sich der Emir als *Sklave* seines Begehrens. Nicht die quälende Erinnerung an die Schöne, sondern der Gedanke an den inmitten erotischer Verlockungen so glücklich schlummernden Greis bringt ihn zur „Verzweiflung“ und füllt sein Herz mit „Bitterkeit“. Er verflucht Erzieher, Vorbilder und Köche, bis er „erschöpft von ohnmächtiger Wut und betäubt von einem Schwall quälender Gedanken, die ihm das Gefühl seines Daseins zur Marter machen“, schließlich

³⁶⁴ Auch hier ist die therapeutische Wirkung eine Frage des rechten Maßes: Lorry empfiehlt den Wein als vorzüglichstes Mittel zur „Besänftigung melancholischer Gemüthsbewegungen“ – im Übermaß erzeugt Wein aber selbst Melancholie (Lorry, *Von der Melancholie*, 2: 193-195, hier 193).

einschläft. Die Selbstdiagnose reproduziert Punkt für Punkt die Prinzipien der Diätetik der Glückseligkeit: es ist, als wisse der Emir schon längst, was ihm eigentlich erst am nächsten Tag erzählt wird.

Vor dem endgültigen Einbruch der Verzweiflung rettet ihn am nächsten Morgen noch einmal die Verdrängung des Geschehenen und der wohltuende Einfluss der durch alle Sinne auf ihn einwirkenden schönen Natur. Er stößt ein Fenster auf und blickt in den Garten, mühsam gelingt es ihm, die unangenehmen Erinnerungen zu „unterdrücken“, „frische Luft“ und Sonnenschein – auch das antimelancholische Therapeutika – zerstreuen die „düstern Wolken, die noch um sein Gehirn hingen.“ Ein „Funken von Hoffnung“ wird erneut „in seinem Busen“ angefacht: „mit der Hoffnung“ aber kehrt auch „die Liebe zum Leben zurück“ (GS 53f). So bittet er den glücklichen Patriarchen, der bereits nach gut epikureischer Manier vergnügt im Garten arbeitet, ihm das Leben der Kinder der Natur zu erklären.

Ohne weitere Umstände entdeckt der Patriarch ihm bereitwillig das Geheimnis blühender Gesundheit und andauernder Lebenslust auch noch im hohen Alter: Ein Leben, in dem „angemessene und von keinen verbitternden (!) Umständen begleitete Arbeit“³⁶⁵ mit „Vergnügen und Ruhe“ nach dem „Winke der Natur abgewechselt“ wird. Dieser beständige Wechsel sei das einzige Prinzip des „Gehorsams gegen die Natur“. Allerdings fügt er sogleich die dunkle Warnung hinzu, dass es nicht selbstverständlich sei, auf diese Weise das Glück finden zu können. Um auf diesem Wege „glücklich zu sein“, müsse die Empfindung „unverdorben“ bleiben. Zum „richtigen Empfinden“ aber sei „richtiges

³⁶⁵ Vgl. Conzes Überlegungen zur Lösung des Begriffs „Arbeit“ von „Mühe“ und „Last“ im 18. Jahrhundert: Die Hoffnung auf Arbeitserleichterung durch die Technik leistet auf Grundlage der „christlichen Arbeitsbejahung“ der Vorstellung Vorschub, dass „die Arbeit um so mehr Freude bereiten werde, je weniger sie notwendig und qualvoll sein werde“ („Arbeit“, 168f).

Denken eine unentbehrliche Bedingnis“ (GS 54). Dieses Denken wird im Folgenden dargestellt. Der Patriarch erzählt die Geschichte der „kleinen Kolonie“ (55f), er legt ihre Sittenlehre dar und erklärt ihre Polizei.

Hatte die sinnliche Anschauung einer ihm bisher unbekanntem Glückseligkeit zunächst einen therapeutischen Effekt, kann die Lesung aus dem bürgerlichen Gesetzbuch der Glückseligkeit den Emir aber letztlich nur lehren, sich selbst mit jenem Blick zu betrachten, mit dem die Glückseligen *ihn* betrachten. Nicht nur muss er jetzt erfahren, dass *ihm* die „höchste Lust“ auf ewig versagt bleiben wird: nämlich „das heitre Zurücksehen in ein wohl gebrauchtes, von keiner Reu beflecktes Leben“ (GS 59). Er leidet, in Folge dieser Sittenlehre, nun auch am „höchsten Schmerz“, dem „Gefühl, sich selbst unglücklich gemacht zu haben.“³⁶⁶ Hatte er zuvor versucht, die Schuld auf seinen Koch, seine Erzieher und falsche Vorbilder zu schieben, übernimmt er nun gleichsam die Verantwortung für sein Elend. Das sozialpsychologische Narrativ, das auf Ebene der Rahmenhandlung die ‚Unterdrückten‘ von der Verantwortung für Elend durch die Frage entlastet: „Wer macht sie dazu?“ – denn auch *er* ist ja nur, was Erziehung, Umstände und Gewohnheit aus ihm gemacht haben – hat hier keinen Platz. In ihren (wie in seinen) Augen bekommt der Emir lediglich, was er „verdient“: hier zeichnet sich eine poetische Reflexion der ethisch potentiell fatalen Effekte des Glückseligkeitsdenkens ab.

³⁶⁶ Vgl. auch Philipp Sarasins Beobachtung, dass im Gefolge der „neohippokratischen Wende“ Krankheiten nicht länger als Manifestation des bösen Willens anderer oder als Zeichen eigener Sünde interpretiert werden (*Reizbare Maschinen*, 39f). Schattenseite dieses Prozesses scheint freilich zu sein, dass Krankheiten zwar nicht länger sündhaft erscheinen, aber durch „Maßlosigkeit“ nunmehr als selbst verschuldet begriffen werden – damit aber scheinen eigene Pathologien einherzugehen.

Unlebbbarkeit des musikalischen Ideals: von der sanften zur schwarzen Melancholie

Die nun folgende Begegnung mit dem Patriarchen im Kreise seiner Familie ist der Kulminationspunkt und zugleich das geheime Gravitationszentrum der Naturkinderutopie. Während der Aufenthalt unter schönen Menschen in lieblicher Natur bis dahin vor allem belebend und aufheiternd gewirkt hat, hat der Anblick des Patriarchen im Kreise seiner Familie eine ganz andere Wirkung auf den Betrachter. Nun schlägt seine wehmütige Rührung um in abgründige Verzweiflung. Denn der „Anblick“ des „lebendigen Gemäldes“ beweist dem Emir die „Güte der Moral des weisen Psammis besser . . . als die scharfsinnigsten Vernunftgründe es hätten tun können“. Zwar fühlt er auf einen Augenblick „bei diesem Anblick sein verhärtetes Herz weicher werden, und ein flüchtiger Schimmer von Vergnügen fuhr über sein Gesicht hin.“ Doch dieses „Vergnügen“ gleicht bloß „dem himmlischen Lichtstrahl, der plötzlich in den nachtvollen Abgrund einfallend, den verdammten Seelen einen flüchtigen Blick in die ewigen Wohnungen der Liebe und der Wonne gestatten würde, um die Qual ihrer Verzweiflung vollkommen zu machen“ (GS 67). Dass ihm selbst die Glückseligkeit des Patriarchen versagt bleiben wird – die Glückseligkeit desjenigen, der ein erfülltes Leben geführt hat, dessen patriarchale Autorität unangefochten bleibt und dem von allen Seiten Respekt und Liebe entgegenschlägt – besiegelt das Schicksal des Emirs und stürzt ihn in den Abgrund der Melancholie.

Die Schlüsselfunktion dieser Szene für den *Goldnen Spiegel* verdeutlicht die Tatsache, dass sie der Gegenstand des Kupferstichs auf dem Frontispiz des ersten Bandes

der Erstausgabe von 1772 ist.³⁶⁷ Die Visualisierung lässt die narzisstische Struktur des sentimental Selbstbilds patriarchaler Autorität hervortreten. Im Mittelpunkt des Kupferstichs steht die Figur des glücklichen Patriarchen, umringt von Frauen, Männern, Kindern und Enkelkindern, die ihm mit „zärtlicher Ehrerbietung“ (GS 57) begegnen. Alle Blicke sind auf den Greis gerichtet. Sämtliche Figuren des Kupferstichs sind mittelbar oder unmittelbar ihm zugewandt; auch der Blick des Betrachters wird durch die konzentrische Anordnung der Fußbodenkacheln unwillkürlich auf die Figur des glücklichen Patriarchen gelenkt. Der Kontrast zwischen diesem gekachelten Fußboden und den hohen Bäumen, die wie Wände eines imaginären Raumes angeordnet sind, macht das Künstliche des unter dem Begriff Natur Verhandelten augenfällig. Während die Aufmerksamkeit des weisen „Vaters“ auf einen Säugling gerichtet ist, den ihm eine junge Frau entgegen hält, blickt ihn die junge Frau – wie alle Frauen in Utopia das „schönste Bild einer Liebesgöttin“ - unverwandt an. Männliche Kinder unterschiedlichen Alters eifern um seine Anteilnahme; wofern der Kupferstich selbst das Geschlecht nicht zweifelsfrei erkennen lässt, spricht zumindest der Text von ihnen als „Knaben“, in denen der glückliche Patriarch „sich selbst vervielfacht“ sieht: hier wird die narzisstische Struktur der patriarchalischen Idee ins Bild gesetzt.³⁶⁸ Das dem Emir unerreichbare Glück des Patriarchen ist das Glück dessen, dem von allen Seiten Liebe und Ehrerbietung entgegenschlägt, und der selbst im Schlaf noch wohlwollende Blicke auf sich ruhen fühlt.

³⁶⁷ Vgl. *Der Goldne Spiegel, oder die Könige von Scheschian, eine wahre Geschichte. Aus dem Scheschianischen übersetzt*, Teil I-4 Leipzig, bey M.G. Weidmanns Erben und Reich, 1772.

³⁶⁸ Vgl. dazu Zelle, „Mündigkeit und Selbstgefühl.“ Lepenies bezeichnet es als Charakteristikum der „bürgerlichen Psychologie“, die auf „Verdoppeln der Empfindung“ zielt, dass der andere „als Mittel zur eigenen Affekt-Verstärkung (erscheint), nicht so sehr als Sozius, mit dem man sich in einer Welt (...) zu verständigen hat.“ So erklärt sich Lepenies unter anderem den „Freundschaftskult“, in dem „weniger ein Rudiment sozialer Beziehungen sich andeutet als eine Übersteigerung der eigenen Sucht nach Empfindung, die einer machtlosen Klasse als Merkmal der Bestätigung dient“ (Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, 134).

Die ihn umgebenden Menschen sind bloße Kulissen, ihre liebenden Blicke Verstärker seines Selbstgefühls. *Das* ist der Zustand ungestörter Glückseligkeit, den die Legislation des mythischen Gesetzgebers realisieren soll; ihn nicht erreichen zu können, macht das Unglück des Emirs aus. Als letzter Grund der Melancholie entbirgt sich hier die Unmöglichkeit, das pastorale Ideal (in seiner patriarchalen Ausbildung) zu leben.

Der ungeliebte, verachtete, häßliche, einsame Emir aber erscheint so als häßliche Kehrseite dieses schönen Traums, wie Schach Gebal die häßliche Kehrseite des Fürsten Tifan ist. Die Narration stellt ihn zwar als das der schönen Gesellschaft vollkommen Heterogene dar. Er verkörpert alles, was es in Utopia nicht geben *darf*: Unglück, Neid, Missgunst, Gier, Maßlosigkeit, Leiden, Krankheit, Empfindungslosigkeit, Verachtung.³⁶⁹ Doch die oben angesprochenen Verwerfungen in der inneren Logik der Erzählung suggerieren, dass sein Verhältnis zur patriarchalischen Phantasie ein sehr viel intimeres ist: Die Figur lässt sich als deren verschobene Kehrseite begreifen. Seiner Figur hat innerhalb der Logik der diätetisch-ästhetischen Gesetzgebung eine Disziplinarfunktion. *Sein* Leiden veranschaulicht drastisch die Konsequenz der Überschreitung der Gesetze der Glückseligkeit und beweist umgekehrt den Kindern der Natur (wie den Lesern) die „Güte“ der utopischen Sittenlehre, ebenso wie *ihn selbst* das „Gemälde“ des glücklichen Patriarchen davon überzeugt. Doch zugleich ist er, der an der Unerreichbarkeit des patriarchalischen Ideals Leidende das geheime Gravitationszentrum der Erzählung.

Man sieht den Emir vorn links im Bild. Im Verhältnis zu den anderen abgebildeten Personen fällt die Größe der Figur auf, welche auch in Anbetracht der Tatsache, dass sie

³⁶⁹ Vgl. dazu Schings: „der misanthropische Melancholiker ist eine einzige große Provokation der Gesellschaft, die ihre ideale Selbstdarstellung in Begriffen wie Geselligkeit, Menschenliebe, Zärtlichkeit, Freundschaft, Mitleid, Liebe, Gehorsam, Sparsamkeit zu finden glaubt“ (*Melancholie*, 46). Vgl. dazu auch Böhme, „Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik“, bes. 259.

perspektivisch dem Auge des Betrachters am nächsten ist, bemerkenswert scheint. Seiner schwächlichen Konstitution gemäß, sitzt er auf einem weichen Polster, so dass er zum Patriarchen aufschauen muss. Die geöffnete linke Hand drückt mit dieser Geste bewundernden Erstaunens die innere Bewegtheit aus, welche der Anblick dieser Szene in ihm auslöst. Ostentativ bildet der Kupferstich der Erstaussgabe nun nicht nur ein „rührendes“ Tableau, wie es bildende Kunst, empfindsame Literatur und ‚Rührstück‘ im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts so sehr lieben, sondern zugleich das *Subjekt* solcher Rührung ab, in dessen „verhärtetes Herz“ beim Anblick dieser imaginären Szene ein Lichtstrahl sehnsüchtiger Rührung fällt.

Wie die Naturkindererzählung, so macht auch der Kupferstich diese Rührung zum *Thema*, statt allein darauf abzu zielen, sie hervorzurufen. Da das Tal der Glückseligen gleichsam ein Destillat literarischer Glücksbilder der Frühaufklärung ist, lässt sich die Figurenkonstellation der Erzählung als Veräußerlichung einer inneren Logik, der Logik der Selbstaffektation durch die Einbildungskraft (bzw. deren Produkt, die Dichtung) verstehen. Nicht Rührung *an sich*, Rührung als abstraktes ästhetisches Phänomen³⁷⁰, wird hier problematisiert, sondern die abgründige Wehmut, die die Anschauung eines bestimmten Bilds, des Bilds patriarchaler Glückseligkeit, hervorruft. Die bloß passive sinnlich-ästhetische Konfrontation mit diesem Ideal kann die „innere Glücksunfähigkeit“³⁷¹ nicht heilen. Die Sittenlehre der Glückseligkeit kann den Melancholiker bloß die vernichtende Wahrheit lehren, dass dieses Glück möglich gewesen wäre – hätte er anders gehandelt. Die „tostlose Vergleichung ihres Zustandes

³⁷⁰ Vgl. zum Rührungsbegriff des 18. Jahrhunderts grundlegend Torra-Mattenkloft, *Metaphorologie der Rührung*.

³⁷¹ Mauser, „Glückseligkeit“, 28.

mit dem seinigen“ beschließt innerhalb dieser Erzählung daher den Absturz in die Hölle der Milzsucht. Der Emir fällt der pathologischen Reue zum Opfer, vor der Texte des Untersuchungszeitraums häufig warnen.

Nach einer nur im Nebensatz erwähnten Überlieferung wird sich der Emir von einem Felsen stürzen. Nach einer anderen aber schließt er sich einem Orden von Bettelmönchen an – Feindbild einer anti-asketischen Aufklärung³⁷², die gegen asketische religiöse Moral gern der Melancholieverdacht ins Feld führt – und glaubt, noch aus *Menschenliebe* zu handeln, wenn er sich nun anschickt, „alle Leute zu eben so unglückseligen Geschöpfen machen zu wollen, als er selbst war.“ Als Prophet eines grämlichen Gottes, der seine Kreaturen hasst, wird er zum Vertreter einer „fanatischen Sittenlehre“ (GS 73), die sich in ganz Asien verbreitet, was nicht zuletzt daran liegt, dass er (wie die Naturkinderutopie selbst) die schrecklichen Folgen einer zügellosen Sinnlichkeit besonders lebhaft zu schildern vermag.

Auch die Sittenlehre des weisen Psammis operiert freilich mit Androhung von Krankheit, Schmerz und Affektverödung bei Verletzen des rechten Maßes. In der Sittenlehre des Fanatikers kollabiert die in der Naturkindererzählung *programmatisch* entfaltete Unterscheidung zwischen gutem und schlechtem Umgang mit den verfeinerten Lüsten aber in einer radikalen Verdammung von „Wollust“ und „Vergnügen“ überhaupt. Die „Liebe zum Vergnügen“ gilt dem Emir als eine „unersättliche Leidenschaft“ und er befiehlt, „alle sinnlichen Neigungen auszurotten. Sogar die *Vergnügungen der Einbildungskraft* hießen ihm gefährliche Fallstricke, und die verfeinerte Wollust des Herzens und der Sinne ein künstlich zubereitetes Gift.“ Entsprechend ist im Diskurs des milzsüchtigen Emirs das Musikalische nicht länger der symbolische Inbegriff

³⁷² Zum Kampf gegen die Askese als Grundaspekt der Aufklärung vgl. Kondylis, *Aufklärung*, 382

unschuldiger Glückseligkeit. Stattdessen werden Freude und Vergnügen *durch* einen musikalischen Mythos – den Mythos vom Gesang der Sirenen – als tödliche Verführer perhorresziert.³⁷³

Auch darin erweist sich, dass die Reaktion des Emirs vollkommen durch ihre strukturelle Funktion im Gefüge der Erzählung determiniert ist. Deren disziplinarische Poetologie verlangt, dass er in allem ein anschaulicher Beweis der Wahrheit und Güte der Sittenlehre sein muss. Diese aber lehrt: „Von dem Augenblick an --- da Unmäßigkeit oder erkünstelte Wollüste die Samen schleichender und schmerzvoller Krankheiten in euern Adern verbreitet haben werden, verlieren die Gesetze des Psammis ihre Kraft euch glücklich zu machen.“ Wer einmal aus dem Paradies der Freude, Liebe und Unschuld gestürzt sind, dem bleibe nichts übrig, als das Gesetzbuch zu *vernichten*: „Dann werfet sie [die Gesetze, GF] in die Flammen, ihr Unglückseligen! Denn die Göttinnen der Freude werden sich in Furien für euch verwandeln. Dann kehret eilends in eine Welt zurück, wo ihr ungestraft euer Dasein verwünschen könnet, und wenigstens den armseligen Trost genießt, überall Mitgenossen euers Elends zu sehen“ (GS 60). In der policierten Welt wird das ‚Gesetzbuch‘ des Psammis dem Unmäßigen – und wer wäre das nach dieser Sittenlehre der Glückseligkeit nicht – zum Quell des Unglücks. Die Sittenlehre der Glückseligkeit ist gescheitert – was bleibt ist die dogmatische religiöse Verdammung der Sinnlichkeit, die man eigentlich schon überwunden glaubte.

Doch so einfach verhält es sich nicht. Natürlich wird gegen die „menschenfeindliche Sittenlehre“ des milzsüchtigen Emirs einmal mehr das

³⁷³ Er schildert „die Wollust und die Freude als verderbliche Syrenen ab, die den armen Wanderer durch die Süßigkeit ihrer Stimme herbeylocken, um ihm das Mark aus den Beinen zu saugen, das Fleisch von den Knochen zu nagen, und wenn sie nichts mehr an ihm finden, den Rest den Maden zur Speise hinzuwerfen“ (GS 67).

Melancholieverdikt aufgefahren. Sie sei „Frucht seiner verdorbenen Säfte, seines ausgetrockneten Gehirns, und des immer währenden Grams in welchem seine düstre Seele wohnte“; die ihr implizite Auffassung des „höchsten Wesens“ als eines „grämischen Dämon[s] . . . , den die Freude seiner Geschöpfe beleidigt“ (GS 68) und der sich ihrer nur um den Preis ihrer Selbstkasteiung erbarmt, also eine pathologische Wahnvorstellung. Einem anderen als dem Emir könnte auffallen, dass die Sittenlehre des Psammis immerhin einige Maximen enthält, die (freilich nicht im Zustand der Unterdrückung) auch in der policierten Welt gelebt werden könnten. Die Sittenlehre des Psammis wird durch die pathologische Reaktion des Emirs also nicht widerlegt. Doch sie ist, in dieser Form, eine Sittenlehre für Unmündige, die in der „Seligkeit eines ewigen Friedens“ (GS 65) ihr Glück finden und die Zeit ihres Lebens unmündig vor den Gesetzen der ‚Kunstnatur‘ bleiben können, da weder das Begehren nach neuen Erfahrungen, noch die Qualen der inneren Glückunfähigkeit sie daraus vertreiben. Einem anders Polizierten jedoch, der das „rechte Maß“ verfehlt hat und darüber an Leib und Seele krank geworden ist, kann diese Sittenlehre ebenso wenig helfen, wie die sinnliche Konfrontation mit Bildern der Glückseligkeit ihn auf Dauer heilen kann.

Zum Umgang mit dem Leiden, das jenseits des Paradieses der Unmündigkeit die ganze Welt umtreibt, hat der legendäre Gesetzgeber Psammis keinerlei Handreichungen zu geben. Denn ihm selbst erschien die ewige Unmündigkeit das letzte Geheimnis der Glückseligkeit, alles, was darüber hinausgeht, als Fluch. Dass aber eine weniger abstrakte ‚Vernunft‘ – etwa eine philosophische Praxis, die nicht dogmatische Sittenlehre, sondern „Heilkunst der Seele“³⁷⁴ wäre – einen Ausweg aus dem Leiden eröffnen könnte: dieser

³⁷⁴ Vgl. Kimmichs Analyse des Vorworts, das Wieland zu Johann Jacob Meisters *De la morale naturelle* (1789) verfasst. Hier versteht Wieland die „Moral der Natur“ oder die „Theorie der Kunst, uns selbst (!) so

Gedanke scheint nur an den Rändern der Sittenlehre des weisen Psammis auf. Dieser behauptet, einem durch Unmaß Erkrankten könnten weder Vernunft, noch Kunst und Wissenschaft in seinem Elend helfen: „Seine Sinne stellen ihm verfälschte Abdrücke der Gegenstände dar; das Licht seines Geistes wird trübe; und sein Urteil von dem Werte der Dinge verhält sich zum Urteil eines Gesunden, wie Sonnenschein zum düstern Schein der sterbenden Lampe in einer Totengruft.“ Beinahe überliest man den verräterischen Chiasmus. Die Semantik verlangt, das Urteil des durch Unmaß Erkrankten mit dem „düstern Schein“ gleichzusetzen. Syntaktisch wird das Urteil des Kranken im Dreisatz allerdings dem *Sonnenschein* gleichgesetzt, das Urteil des Gesunden mit dämmernder Finsternis und Tod assoziiert. Denn die Idee, dass die polierte Welt weiter nichts sei als ein Ort unheilbaren Elends, dass Künste und Wissenschaften den Menschen nur in Elend und Unglück stürzten: gegen diese Sichtweise hat Wieland selbst sich gerade zu Beginn der 70er Jahre immer wieder energisch zu Wort gemeldet.³⁷⁵ Und so muss auch die Sittenlehre der Glückseligkeit sich die Frage gefallen lassen, ob sie selbst nicht Ausgeburt der schwarzen Galle sei.

glücklich zu machen, als der Mensch unter gegebenen Umständen durch sich selbst werden kann, ist, eben so wie die Diätetik und Heilkunst, eine Tochter der Nothwendigkeit, der unter den Folgen der Polizierung und Unterdrückung [*sic*], der Cultur und übermäßigen Verfeinerung leidenden Humanität zu Hülfe zu kommen“ (zitiert nach Kimmich, „Wielands Epikureismus“, 62).

³⁷⁵ Wieland selbst merkt im „Vorbericht zum Anti-Cato“ (1773) an, man könne die Wissenschaften nicht verachten, ohne dass man es „dem menschlichen Geschlechte für zuträglich halten wollte, wieder in die Zeiten der goldnen Legende und aus diesen [. . .] in den seligen Zustand der Kamtschadalen, Hottentotten und Californier zurückzusinken; den ersten Zustand aller Völker, aus welchem Einige blos durch die Künste und Wissenschaften herausgeführt worden sind“ (GS 36).

Der melancholische Gesetzgeber als Autor der musikalischen Utopie

Psammis: ein Melancholiker der Zivilisation

Tatsächlich legt das wenige, was die „kleine Geschichte“ über die Biographie des Gesetzgebers verrät, nahe, das auch Psammis eine gewisse Disposition zur Milzsucht hatte – wie übrigens der *Goldne Spiegel* allen großen Utopisten einen Hang zu Melancholie und daraus resultierender Misanthropie zuschreibt. Der legendäre Gesetzgeber ist ein von der modernen Zivilisation Enttäuschter. Des „allgemeinen Elends“ der ‚policierten‘ Welt überdrüssig, begibt er sich, wie viele Melancholiker des 18. Jahrhunderts, auf Reisen.³⁷⁶ So entdeckt er in einem idyllischen Bergtal ein kleines Volk, das in „zufriedener Einschränkung in den engen Kreis der Bedürfnisse der Natur“ lebt. Die anscheinend angeborene Fähigkeit dieses Volkes zur Mäßigung überzeugt ihn, diese Menschen hätten es „verdient“, dass er sie „glücklich mache.“ Dieser Gedanke stellt ihn in eine Reihe mit denjenigen Kulturhistorikern und Luxustheoretikern des achtzehnten Jahrhunderts, die den Naturzustand, bzw. das frugale Leben, als ethisch defizitär ansehen.³⁷⁷ Wie in der ‚Geschichte‘, so wird auch hier keine Erzählung eines vorgesellschaftlichen Zustands versucht.³⁷⁸ Das Bergvolk stammt vielmehr von den Griechen ab, deren Sitten sich jedoch im Laufe der Jahrhunderte – bis auf einige

³⁷⁶ Vgl. Lorry, *Von der Melancholie*, 2:96; Starobinski, „Geschichte der Melancholiebehandlung“, 75-79.

³⁷⁷ Vgl. dazu Berry, *Luxury*, 45-86.

³⁷⁸ Vgl. die Eröffnungssätze der ‚Geschichte‘: „Bei irgend einem Volke . . . die Geschichte seines ältesten Zustandes suchen, das hieße von Jemand verlangen, daß er sich dessen erinnere, was ihm in [*sic*] Mutterleibe oder in den ersten Jahren seiner Kindheit begegnet ist“ (GS 24). Vgl. dazu auch Walter Erharts Analyse der Kritik Wielands an einem von Rousseau inspirierten, bzw. Rousseau zugeschriebenen kulturkritischen Gestus, der die Ganzheitlichkeit verlorener Lebensformen einklagt und zu diesem Zwecke mit poetischen Gegenbildern operiert. Wieland stellt diese als Projektionen des ‚unglücklichen Bewusstseins‘ dar, welche die Ambivalenz des Kultivierungsprozesses ausdrücken, aber keine Orientierung bieten können (*Entzweiung*, 189-206).

kulturelle Eigenheiten wie etwa die Sklaverei – „abgeschliffen“ hätten. Die geologische Metapher des „Abschleifens“ kultureller Eigentümlichkeiten zeigt das Naturhafte dieses Prozesses an und stellt zugleich eine Verbindung zu dem auf allen Erzählebenen des Romans durchgeführten Gedanken her, nämlich dass der Mensch ein „Meisterwerk“ der Natur sei, das aber nur durch Menschenhand vollendet werden könne.

Psammis kommt nicht als Eroberer, sondern siedelt sich unter den Bergbewohnern als ihres gleichen an. „Gefällige Sitten“, „ungekünstelte Weisheit“, praktische Kenntnisse und seine „Beredsamkeit, die auf eine unwiderstehliche Art sich in die Seelen einstahl“, verschaffen ihm ein „unbegrenzteres Ansehen . . . als ein Monarch über seine angeborenen Untertanen zu haben pflegt“ (GS 56). Auch er verkörpert das orphische Prinzip der Verführung (seine Beredsamkeit ist „unwiderstehlich“) zur Kultur. Er macht die Kinder der Natur mit „Bequemlichkeiten“ und „Vergnügungen“ bekannt, die ihre „Begierden“ reizen sollen. Das einmal initiierte „Spiel der Einbildungskraft“ setzt, wie anthropologisch erwartbar, den Drang zu Tätigkeit frei. Begeistert beteiligen sich die jungen Männer bald an der Kultivierung des Ackerlandes und der Verschönerung der Gegenstände des alltäglichen Lebens. Unterdessen lässt Psammis einen Tempel errichten, in dessen Mitte drei weiße Marmorbilder aufgestellt werden, die man „ohne Liebe und sanftes Entzücken nicht ansehen konnte“ (GS 57). Es handelt sich um die Skulpturen dreier Huldgöttinnen, Frauenfiguren also und wahrscheinlich ideelle Verwandte der sokratischen Grazien. Psammis hatte sie von einem Reisebegleiter anfertigen lassen, der nur an dieser einen Stelle der Erzählung erwähnt wird. Seine Statuen haben die wunderbare Eigenschaft, dass sie von den Betrachtern „Liebe und

sanftes Entzücken“ *erzwingen*.³⁷⁹ In der ästhetischen Utopie kommen diesen marmornen Frauenbildern zwei Funktionen zu. Der erwachende Sexualtrieb pubertierender Mädchen wird durch imaginäre Identifikation mit den marmornen Surrogaten gebändigt.³⁸⁰ Zweitens besänftigt der Anblick dieser Statuen die Gemüter bei den alljährlichen Gerichtstagen, an denen die Männer in Utopia Recht sprechen. Gesetzgeber und Künstler arbeiten also Hand in Hand bei der Vervollkommnung der Glückseligkeit ihrer metaphorischen Kinder und deren Verpflichtung auf das Ideal der Grazie.

Nun weiß Psammis ebenso gut wie die „weiter Denkenden“ Scheschianer und das Lesepublikum des 18. Jahrhunderts, wie die Geschichte der glücklichen Einfalt gewöhnlich endet. Ist der Prozess der Verfeinerung einmal initiiert, ist der Verfall unaufhaltsam: auf die kulturelle Blüte folgt sittliche Depravation und schließlich der Untergang der Kultur mit der Notwendigkeit eines Naturgesetzes. Dem utopischem Experiment unterliegt daher das Entwicklungsszenarium jenes dreistufigen Geschichtsmodells, in dessen zeitgenössischer anthropologischer bzw. ökonomischer Reinterpretation der Begriff der Einbildungskraft eine Schlüsselrolle spielt. An der polizeilichen Disziplinierung bzw. Konditionierung der Einbildungskraft setzt daher auch das Ordnungsdenken der Utopie an. Als der von Psammis als ideal erachtete Zustand der Verfeinerung erreicht und die Neugier seines Experimentalvolks aufs Höchste gestiegen

³⁷⁹ Frank Baudach hat dieses Ritual als Explikation von Wielands Theorie der „Schönheit“ gedeutet und im mit Blick auf Mendelssohns Theorie des symbolischen Kunstwerks interpretiert (*Planeten*, 581-588).

³⁸⁰ Vgl. die empfindsame Weichzeichnung anakreontischer Motive, wie etwa die Liebe der jungen Schäferinnen, die, wenn ihr Herz aus dem „langen Traume der Kindheit zu erwachen beginnt“, per Gesetz dazu angehalten sind, sich in einen „Myrtenhayn“ zu schleichen und der Liebe die „ersten Seufzer, die ihren sanften Busen heben,“ zu „opfern“ (GS 58).

ist, führt er eine ausgewählte Gruppe von Bergbewohnern³⁸¹ auf eine Anhöhe unter Myrthenbäume.

In Gegenwart der drei Huldgöttinnen, Siegel der patriarchalen Autorität, werden die Bergbewohner nun auf seine Gesetze eingeschworen. Auf eine ostentativ *nicht* erzählte Art und Weise (sicherlich aber mit der ihm eigenen Beredsamkeit), überzeugt er sie davon, „daß er in keiner andern Absicht gekommen sei, als sie und ihre Nachkommen glücklich zu machen, daß er keine andre Belohnung dafür erwarte, als das Vergnügen, seine Absicht erreicht zu haben, und daß er keine andre Bedingung von ihnen fordere, als ein feierliches Gelübde, die Gesetze unverbrüchlich zu halten, die er ihnen geben würde“ (GS 57). An diesem „heiligen Tag“ wird er im kulturellen Gedächtnis der Bergbewohner zum „Stifter“ einer „Nazion“, die sich nach seinem Willen „Kinder der Natur“ nennt – *seiner* Natur. An diesem Tag wird der Prozess der Verfeinerung in die Statik behaupteter „Vollkommenheit“ überführt. Denn die metaphorischen „Kinder“ des ‚gütigen‘ Gesetzgebers sollen von den sozialhistorischen Erfahrungen, die sich in den Befürchtungen der weiter Denkenden Scheschianer niederschlagen, dadurch profitieren, dass sie *selbst* sie nie werden machen müssen.

Zu diesem Zwecke implementiert der Gesetzgeber Psammis eine geradezu mythische Furcht vor der Verletzung seiner Gesetze. Die prekäre Instabilität dieser Form des Ordnungsdenkens, die darauf abzielt, einem „auf die Natur“ – d.i. auf Psammis’ Idee der Natur – „gegründeten Entwurf durch weise Vorsicht die Festigkeit einer dauernden Einrichtung“ zu geben, zeigt sich indirekt: nämlich in den Straf- Disziplinierungs und

³⁸¹ Ein ähnliches Sonnenaufgangsritual findet sich im Andreas Hartknopf: hier karikiert es die manipulativen Erziehungsmethoden des Dessauer Philanthropins, Inbegriff der Erziehungsanstalten jener „Weltverbesserer“, die in der Rahmenhandlung des *Goldnen Spiegels*, u.a. unmittelbar im Anschluss an die Naturkinderutopie, immer wieder kritisiert werden.

Quarantäne-Maßnahmen, die getroffen werden müssen, um sie aufrecht zu erhalten. So wird schon der bloße *Versuch*, „etwas an unserer Verfassung zu bessern, oder uns mit neuen Künsten und Bedürfnissen zu bereichern“ (GS 66), mit „Verbannung“ bestraft. Alle *sozialen* Faktoren, die zur Entstehung „unordentlicher Leidenschaften“ beitragen und damit die Fähigkeit des Staatskörpers zur ‚natürlichen‘ *Selbstregulierung* zu zerstören drohen, wurden beseitigt. Die Ausbildung des Verstandes wird streng beschränkt. Die Kinder werden der Natur überlassen, bis sie acht sind; vom achten bis zwölften Lebensjahr empfangen sie „soviel Unterricht, als sie vonnöten haben, um als Mitglieder unsrer Gesellschaft glücklich zu sein. Wenn sie richtig genug empfinden und denken, um unsre Verfassung für die beste aller möglichen zu halten, so sind sie gelehrt genug“. Soziale Ungleichheit wird, so weit denkbar, eliminiert. Privateigentum ist unbekannt, die einzigen Hierarchien sind die als ‚natürlich‘ vorgestellten Hierarchien des Alters und des Geschlechts, an denen das Prinzip der „Gleichheit“ seine Grenze findet.³⁸² Die Biographien sind nach männlichen und weiblichen Tätigkeitsbereichen unterschieden, ansonsten streng normiert. Den Männern obliegt unter anderem die Wahrung der Gesetze (die Frauen haben zum Text der Gesetze keinen Zugang), die Frauen kümmern sich um die „ganze innere Haushaltung“. Das betrifft insbesondere auch die Fürsorge für den männlichen Affekthaushalt. Jede Frau in Utopia gibt „das schönste Bild einer Liebesgöttin“ ab, denn - ganz im Einklang mit Diätetik und Literatur der Frühaufklärung – die Gegenwart schöner junger Frauen ist die schönste Stimulanz des

³⁸² Das wäre Naumann entgegenzuhalten, wenn er zur Naturkinderutopie anmerkt: „Die naturhaft begründete autochthone Mäßigung macht es verständlich, daß die „staatliche“ Erscheinungsform dieser Harmonie die Familie ist. (...) In dieser sind wie in Bätika alle frei und alle gleich“ (*Politik*, 164).

männlichen Selbstgefühls.³⁸³ Die körperliche Schönheit aller Bewohner des Tals der Glückseligen wird, den Sitten des von den Griechen abstammenden Bergvolks gemäß, durch den Ankauf sorgfältig selektierter Sklavenkinder von benachbarten Beduinenstämmen hergestellt, wobei das einzige Qualitätskriterium „untadelige Schönheit“ ist.

Eine weitere Stabilisierungsmaßnahme ist die Entsendung unruhiger Köpfe ins Ausland. Entsprechend des staatstheoretischen Topos, dass ein allein durch Gesinnungen und Sitten regiertes Volk „immer ein kleines Volk bleiben“ muss (GS 64) – ein Topos der zeitgenössischen Staatstheorie – ‚verschicken‘ (GS 66) die alten Männer diejenigen jungen Männer, die mit zwanzig Jahren „ungewöhnliche Fähigkeiten“, „einen unruhigen Geist“, „Ruhmbegierde“ oder „ein Verlangen, die Welt zu sehen“ äußern, in die großen Städte. Der dadurch erzeugte Männermangel hat den Nebeneffekt, dass jeder Mann im 30. und 40. Lebensjahr eine zwanzigjährige Zweit- und Drittfrau heiraten darf. Sollten die Reisenden im Alter wieder nach Utopia zurückkehren wollen, dürfen sie sich dort erst wieder ansiedeln, nachdem man sie einer „scharfen Quarantäne“ unterzogen und sich davon überzeugt hat, dass „die Gesundheit unsrer Seelen und Leiber nichts von ihnen zu besorgen hat“ (GS 64). Der Gesprächspartner des Emirs ist einer dieser Reisenden. Er

³⁸³ So schreibt etwa Zückert: „Der tiefsinnige Metaphysicus (...) wird bey dem Anblik eines schönen Frauenzimmers wie aus einem Schlummer erwecket; seine ganze Seele wird heiter, er findet ein Vergnügen, sich mit ihr über tausend Kleinigkeiten zu unterhalten“, und auch der Ernsthafteste besinge bei einem Glase Wein den Liebes-Gott. Die (erotisch konnotierte, nicht notwendig aber sexuell ausgelebte) „Wollust“ macht den „Held, den Hochmüthigen, den Gelehrten, den Mürrischen, zu einem nützlichen Mitbürger, zum muntern Gesellschafter, zu einem umgänglichen und gefälligen Menschen (...). Wenn durch ein anhaltendes Studiren die Kräfte der Seelen [*sic*] erschöpft worden sind, wenn der Regent und der Staatsmann viele Stunden unter der schweren Last der Regierungs-Sorgen zugebracht, wenn der Handwerker sich müde gearbeitet hat: so finden sie alle die edelste Aufmunterung in den Armen einer Gattin, im Spazierengehen, an der Gartenlust, an der entzückenden Harmonie der Töne in der Musik. (...) Ihre Seele bekommt Erholungsstunden auf eine Art, die dem Körper zugleich zur Stärkung dient“ (zitiert nach Mauser, „Anakreon als Therapie?“, 102). Das ist freilich keine Entdeckung des 18. Jahrhunderts: schon Rufus empfiehlt allerdings bei nicht-manischen Formen der Melancholie neben diätetischen und gymnastischen Maßnahmen den Umgang mit Frauen, dramatische Dichtkunst und Musik (Klibansky et al., *Saturn*, 108).

konnte die „policierte Welt“ mit ihren „erkünstelten Wollüsten“ nur als Ort des Lasters und der Krankheiten, der inneren „Leere“ und quälenden „Langeweile“ wahrnehmen, ein Ort voll „unglücklicher Geschöpfe“, die ihre tiefe „Unzufriedenheit“ weder durch Künste und Wissenschaften, noch durch Pracht und Schwelgerei befriedigen können. Auch die Selektion der Erzählungen der Rückkehrer sorgt also dafür, dass das zufriedene Bewusstsein der Glückseligkeit grundiert ist von der Gewissheit darum, dass im Rest der Welt nur Krankheit und Elend lauern. Die Metaphorik der Infektion lädt die als Krankheitsherd rubrizierten Phänomene (starke Leidenschaften, negative Emotionen, gesellschaftlich nicht sanktionierte Formen der Sexualität, die neuen Impulse der nächsten (männlichen) Generation, sowie die „schimmernden Reize“ der ganz anders ‚polizierten‘ Außenwelt) mit der Angst vor Schmerz, Krankheit und Tod auf. Auf diese Weise überträgt sich die Angst des Gesetzgebers auf „seine Kinder“, ohne dass sie jedoch verstünden, welche historischen Erfahrungen darin zum Tragen kommen.

Poetische Ordnungsphantasien: Aporien des patriarchalischen Ideals

Die utopische Gesetzgebung steht also unter einer eigenartigen Spannung. Einerseits muss der Gesetzgeber seine Kinder vor den schimmernden Reizen der polizierten Welt abschirmen, um seine kleine Kolonie zu stabilisieren. Zugleich muss mit allen Mitteln der Eindruck erweckt werden, dass es jenseits der Idylle nichts Beneidenswertes (vgl. GS 58) gäbe, was bedeutet, dass diese Außenwelt konstant evoziert werden muss. Gleich doppelt werden also die Verlockungen der polizierten Welt also durchgestrichen - und treten daher umso deutlicher hervor. Für denjenigen, der sie kennt, stellen die „schimmernden“ (d.h. trügerischen) Reize der polizierten Welt

jedenfalls ein ständige Beunruhigung dar, die den mühsam errungenen Gleichgewichtszustand des musikalischen Ideals von innen heraus zu zersetzen droht, indem es zur Überschreitung verführt. In der Sorge des Gesetzgebers scheint sich damit eine Denkfigur von Anthropologie und Diätetik zu kristallisieren.³⁸⁴

Ein Charakteristikum der in *beiden* Utopien des *Goldnen Spiegels* verwirklichten Form pastoral-patriarchaler Machtausübung ist, dass Macht nicht einfach als Macht *über* andere, sondern nur als *für* andere ausgeübte Macht erscheinen darf. Für den imaginären Herrscher bedeutete jede Form von Unglück, aber auch jeder neue Impuls, der Unzufriedenheit hervorrufen könnte, eine latente Provokation seiner Autorität.³⁸⁵ In den Praktiken der „Verbannung“ und der „Verschickung“ (GS 76), aber auch in der Seitenbemerkung, dass noch die kleinste „Unvollkommenheit“ in der Tugend Tifans seinen „gesamten Plan“ zunichte gemacht hätte, wird die immense Spannung deutlich, unter der dieser Entwurf selbst unter den denkbar idealsten Bedingungen steht. Wie der

³⁸⁴ Vgl. Jörg Steigerwalds und Daniela Watzkes Überlegungen zum Verhältnis von Reiz, Imagination und Aufmerksamkeit: „Die Entdeckung des ‚Reizes‘ ist für die Einbildungskraft besonders folgenreich, da er gemäß seinem physiologischen Verständnis zum Stimulans, bzw. Auslöser imaginativer Tätigkeiten wird. Doch eröffnet diese Bestimmung des Reizes zugleich die Frage nach den Möglichkeiten der Leitung bzw. Kontrolle dieser Tätigkeiten . . . Konzeptionell gefasst, bewegt sich das Subjekt des späten 18. Jahrhunderts in Räumen, deren Grenzen von Selbstermächtigung und partiellem oder totem Selbstverlust durch Reizung bzw. Überreizung markiert werden“ („Vorwort“, 8). Vgl. Barbara Thums’ Überlegungen zur Diätetik des 18. Jahrhunderts. Diese setze mit der „Forderung, sein eigener Arzt zu werden, so entschieden auf die Eigenverantwortlichkeit des Einzelnen, wie es in der bisherigen Tradition christlicher Seelenführung und Gesundheitsfürsorge nicht denkbar gewesen wäre“ und entwickelt eine „entsprechende Psychotechnik zur Regulierung und Ökonomisierung des Empfindungshaushalts“. So entsteht „eine Psychotechnik der Selbstdisziplinierung . . ., die einen Schutzwall von Grenzverletzungen durch die dunklen Mächte der Seele und die Hypertrophien der Einbildungskraft aufzubauen sucht und derart immer schon die Gefahr in sich trägt, dass die Selbstdisziplinierung in die Fremdisziplinierung umkippt“ (Thums, „Aufmerksamkeit“, 59) – Gedanken, die sie an Adam Bernds Lebensbeschreibung sowie an Meiers psychologischer Ästhetik verdeutlicht; vgl. dazu auch dies., „Moralische Selbstbearbeitung.“ Hier wie dort steht das Projekt einer Vervollkommnung und Verbesserung, bzw. Disziplinierung der Einbildungskraft im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

³⁸⁵ Vgl. auch Lepenies’ Überlegungen zum Melancholieverbot der Utopien (*Melancholie und Gesellschaft*, 34-42, 61f u.ö.). Vgl. auch Voßkamp, der mit Blick auf die „ironische Verknüpfung zwischen Arkadien und Sozialutopie über das Motiv der Erziehung“ von „Glücksgebot“ und „Melancholieverbot“ spricht („Transzendentalpoetik“, 231). Umgekehrt kommen Goebels Beobachtungen über die Geschichte der *acedia* in den Sinn, „als die einer luziferischen Provokation Gottes . . ., Element der Geschichte der Auflehnung, als das hybride Gefühl einer Belästigung durch Gottes Güte“ (Gooble, „Schwermut/ Melancholie“, 458).

aufklärerische „Materialist“ entpuppt sich auch die benevolente väterliche Autorität „als der Konstrukteur einer von ihm abhängigen Welt, die er darum zu seinem Belieben regieren kann und die ihm zur Steigerung des eigenen Selbst dient.“³⁸⁶

Dieser Entwurf steht jedoch unter einer gewaltigen Spannung. Das Regime des Psammis läuft der menschlichen Natur, wie sie in der Rahmenerzählung bestimmt wird, zuwider. Dort wurde nicht die Glückseligkeit, sondern das Streben nach einem besseren Zustand, d.h. die individuelle, vom Begehren nach Neuem und Besserem geleitete Tätigkeit, als Inbegriff der menschlichen Natur bestimmt. Doch der väterliche Gesetzgeber Psammis sieht eine Aufgabe darin, neue Erfahrungen unmöglich zu machen. Der antizipierte *Vorbehalt* gegen das Verbot jeder Neuerung wird dabei durch die Frage erstickt: „O meine Kinder! Welches Vergnügen . . . sollte ich euch versagen? Keines, gewiß keines das euch die Natur zugedacht hat!“ (GS 61). Der beständige Verweis auf *seine* Wohltaten ist dabei das stabilisierende Komplement seiner Drohungen vor den Folgen der Überschreitung. Wenn er seinen Kindern im Namen der Natur „befiehlt“, ihre „Sinne zu ergötzen“, so verbindet er sie zugleich einer Welt, in der sie aller Lust *seiner* Tätigkeit verdanken:

Suchet niemals, meine Kinder, einen höhern Grad von Kenntnis, als ich euch mitgeteilt habe. Ihr wißt genug, wenn ihr gelernt habt, glücklich zu sein. Psammis hat euch neue Quellen angenehmer Empfindungen mitgeteilt: *durch ihn* genießt ihr, von der täglichen Arbeit ermüdet, einer wollüstigen Ruhe; *durch ihn* ergetzen liebliche Früchte, in diesen fremde Boden verpflanzt, euren Gaumen; *durch ihn* begeistert euch der Wein, zu höherer Fröhlichkeit, zu offenherzigem Geschwätze und geistreichem Scherz, ohne welche dem geselligen Gastmahle seine beste Würze fehlt. In der Liebe, die ihr nur unter der niedrigen Gestalt des Bedürfnisses kanntet, hat *er* euch die Seele des Lebens, die Quelle der schönsten Begeisterung und der reinsten Wollust des Herzens bekannt gemacht. (GS 60; Kursivierungen hinzugefügt)

³⁸⁶ Petrowski, *Weltverschlinger*, 84.

Dass Psammis von sich selbst in der ersten, dritten und zweiten Person redet, rhetorisch also Außen- und Innenansicht gleichermaßen besetzt, ist Reflex des Bestrebens seiner gesamten Gesetzgebung: der feste Wille, neue Erfahrungen unmöglich zu machen. Die Antwort auf seine Frage liegt dennoch auf der Hand. Die Lust, die er seinen metaphorischen Kindern versagt, ist die Lust an der schöpferischen, bzw. verschönernden Tätigkeit, deren Metapher das Künstlertum ist, eine Tätigkeit, die Psammis für sich selbst erwählt. Er selbst gründet in Utopia ja keine Familie, er widmet sich auch nicht dem Ackerbau oder der Gartenpflege: er verewigt sich im Andenken der Bergbewohner durch sein „Werk“: ihre Glückseligkeit. Die seiner Tätigkeit unterworfenen sind dabei bloß passive Verfügungsmasse.

In der kultivierenden Tätigkeit der Gesetzgeberfiguren Psammis (und Tifan) kristallisiert sich, wie Peter Uwe Hohendahl in einem einflussreichen Aufsatz zum *Goldnen Spiegel* gezeigt hat, der historisch neuartige Gedanke, dass der Mensch als „Macher“ dort ansetze, wo „Natur aufgehört hat mit der Verwirklichung des Möglichen“. Die „Kunst“ trete nun „mit der tatsächlichen Wirklichkeit in Konkurrenz“; der Künstler als „produktiver Macher“ behaupte „eine dem Weltschöpfer ebenbürtige Stellung“. In dieser Konstellation werde utopisches Denken das „schöpferische Entwerfen des von der Wirklichkeit unbefriedigten Menschen“ und sei insofern „Idealbildung als Selbsthauptung des Menschen in einer ‚rücksichtslosen‘ Wirklichkeit“.³⁸⁷

Jene „Konvergenz von Schreiber und Autoritätsstifter“, die Koselleck als „anthropologische Grundfigur“ bestimmt hat, von welcher Mercier – jenem Utopisten, dem der *Goldne Spiegel* die Misanthropie des Melancholikers aus enttäuschter

³⁸⁷ Hohendahl, *Erzählproblem*, 91f. Vgl. zu Parallelen in der Genie-Ästhetik Jochen Schmidt, *Geschichte des Geniegedankens*, 12f., 52f.

Menschenliebe zuschreibt – seine Utopie „in die politische Praxis umzusetzen suchte“,³⁸⁸ findet sich auch in der Naturkinderutopie. Psammis (wie Tifan) stabilisieren die von ihnen errichtete Ordnung durch Abfassung eines monumentalen Gesetzbuches, dessen Gesetze befolgt, nicht interpretiert werden wollen. Sie besetzen die durch die materialistische Anthropologie und Ästhetik bereit gestellte Position des Gesetzgebers als gottähnlichen Künstlers, der sich im Prozess der Formung seiner Erziehungsobjekte gleichsam *selbst* erschafft.³⁸⁹ Wurden die Untertanen Tifans und Isfandiars als ‚Werk‘ ihres Herrschers bezeichnet, der sie durch seine Policing zu „Ungeheuern“ oder zu „Menschen“ formt, werden hier die metaphorischen ‚Kinder‘ als das ‚Werk‘ ihres ‚Vaters‘ bezeichnet. Voraussetzung dieser Idee der Kultivierung ist der aufklärerische Gedanke der „unendlichen Plastizität“ (Kondylis) des Menschen. Der Gesetzgeber, nach dem Modell des Künstlers gedacht, hat mit der negativ besetzten Figur des anthropologischen Drahtziehers eines gemeinsam: ihnen wird eine beinahe unbegrenzte Verfügungsmacht über dasjenige zugeschrieben, was als bloß als passives Material ihrer Ordnungstätigkeit erscheinen darf, damit das Phantasma der Machtvollkommenheit

³⁸⁸ Koselleck, „Verzeitlichung“, 5. In Merciers *L'An 2440* wird der für sämtliche Reformprojekte des Goldenen Spiegels entscheidende „gute Wille“ der Reformer als der „Garant seiner Erfüllung“ gehandelt (ebd., 6). In Merciers „Traum“ (so der Untertitel des Werkes) sichert eine „freiwillige Zwangsvollstreckung“ der Strafe für moralische Überschreitungen die öffentliche Ordnung; die Frauen in Utopia sind „naturalistische(..) Schwundwesen“; der Vater herrscht „patriarchalisch“, die Mutter ist „gefühlvoll und unterwerfungsbereit“: eine naive Hochrechnung spätaufklärerischer Postulate, und zwar „ohne einen geschichtlichen Veränderungsfaktor zuzulassen“: Das Resultat seiner utopischen Träumerei ist der „Terror der Tugend“, die - „auf der Ebene der Absichten und Wünsche vom Tau Rousseauscher Unschuld überzogen“ – „an die Macht gelangt, ohne es zu wollen, weil sie die Macht erübrigen will“ (ebd., 7).

³⁸⁹ Vgl. Petrowski zur Autorfunktion materialistischer Texte: „Die Autorfunktion speist sich hier einerseits aus der zeitgenössischen Diskussion um den Romanerzähler, insofern er Konstrukteur von Welten ist, das Modell eines rational geordneten, in sich geschlossenen Universums entwirft und vorträgt; andererseits zielt die Auftrufunktion in den naturphilosophischen und Erziehungsschriften darauf, eine Theorie darzustellen, die einen direkten, gestalterischen Eingriff in die Realität ermöglichen soll – in dieser Hinsicht würde sie an dem Bemühen teilnehmen, Verfahren zur technischen Weltbeherrschung zu entwickeln Die Autorfunktion in materialistischen Texten würde so ein bestimmtes Konzept von Subjektivität enthalten, das das Selbstverständnis des einzelnen über die Konstruktion und Manipulation von Welten aufbaut“ (*Weltverschlinger*, 87, mit Blick auf Rousseaus *Emile*, Buffon und Helvétius).

erhalten bleibt. Nur imaginären Subjekten – Psammis, Tifan – gesteht der Roman diese Vollkommenheit zu. Die Realität erweist sich als widerständiger und muss daher – wie das im Falle Schach Gebals passiert, der glaubt, er sei in guter Fürst, der über glückliche Untertanen herrsche, und alles vergisst bzw. verdrängt, was dieser Illusion zuwiderläuft – gegebenenfalls ausgeblendet werden, um das Phantasma zu erhalten.

Kehrseite des Phantasmas auf Seiten der Autorität ist, abstrakt gesprochen, die ständige Angst vor Kontrollverlust. Dem begegnet der pastorale Gesetzgeber mit einer Form der Erziehung, die in seinen metaphorischen Kindern den möglichen Wunsch nach eigenen Erfahrungen, bzw. nach einer aktiven Weltgestaltung hinter einer mythologischen Angst erstickt. Die Frage, ob mit einer an diese Formen der Tätigkeit gebundenen Form der Mündigkeit eine ganz eigene Lusterfahrung verbunden wäre, und, wenn, welcher Natur diese wäre, verschwindet hinter der Rhetorik der prätendierten Selbstlosigkeit des Gesetzgebers, der sie untersagt.

Der einzige *erklärte* Wunsch der utopischen Gesetzgeber, jener Wunschbilder der Scheschianer und des gutherzigen Philosophen, ist es, die ihrer Macht Unterworfenen *glücklich* zu machen. In einem Punkt konvergiert die Selbsterzählung des Psammis mit der Selbsterzählung Tifans mit der Rhetorik all jener im *Goldnen Spiegel* mit einiger Skepsis betrachteten ‚Erzieher‘ und ‚Weltverbesserer‘ (GS 28), die sich anschicken, die Menschen zu deren eigenen Besten zu beherrschen, wo möglich bzw. als notwendig erwachtet, über eine geschickte Instrumentalisierung der affektiven Einbildungskraft.³⁹⁰

³⁹⁰ Vgl. Kosellecks Überlegungen zur „indirekten Arbeitsmethode“ als eigentlichem Arkanum der Maurerlogen. Wie schon Zeitgenossen erkannten, bestand deren „eigentliche Kunst“, darin, „auf die Menschheit sicher zu wirken, und sie, selbst gegen ihren Willen, glücklich zu machen, darinn . . ., daß man ihr und ihren Tyrannen, diese Absicht verbarg“ (in: Koselleck, *Kritik und Krise*, 114). Malebranche hat die Manipulation der Einbildungskraft als Herrschaftsinstrument in allen Autoritätsverhältnissen theoretisiert; vgl. dazu Dürbeck, *Einbildungskraft*.

Dass auch der Emir sich einbildet, allein „aus Menschenliebe“ zu handeln, wenn er sich anschickt, ganz Asien „unglücklich“ zu machen, zeigt, wie trügerisch dieses Selbstbild zuweilen sein kann.

Im Kleinen entfaltet die Naturkinderutopie das normative Ideal pastoraler Autorität, der es gelingt, die Glückseligkeit der ihrer Macht Unterworfenen herzustellen: doch handelt es sich dabei um bloß phantastische Entwürfe. Die Rahmenhandlung zeigt hingegen, dass es so gut wie unmöglich ist, das pastorale Ideal, bei dessen Verwirklichung jede Ambivalenz gegenüber den pastoralen Autoritäten getilgt wird, auch in die Tat umzusetzen. Die pastorale Autorität in diesem Sinne ist ein Wunschbild, sowohl des Herrschers, als auch seiner Subjekte. Ein *reales* historisches Subjekt, das diesem Anspruch gerecht wird, bleibt auf Ebene der erzählten Welt abwesend. Die Idee, es sei durch Erziehung hervorzubringen, ist, wie im zweiten Kapitel deutlich wurde, strukturbildend für den Roman. Der Roman verortet die Ursache des allgemeinen Unglücks im Scheitern des Herrschers an der Verwirklichung des pastoralen Ideals. Die Herrscherfiguren des Romans können ihre Glückseligkeit *nur in* der Glückseligkeit und Liebe der ihrer Macht Unterworfenen finden. Die aber verlangen dafür nicht weniger, als dass der Herrscher vollkommen *selbstlos* werde. Alle pastoralen Figuren haben sich daher in der verwirklichten Utopie zu Abstraktionen aufgelöst. In der Naturkinderutopie ist die Autorität des Psammis an alle männlichen Mitglieder der kleinen Kolonie übergegangen. Unter Tifan *scheint* es, als ob sich „alles von selbst mache.“ So ist der patriarchalischen Phantasie der geheime Wunsch nach Selbstregierung – als Freiheit der Erfahrung von Beherrschung im negativen Sinne und als Erlangen einer Machtposition – eingeschrieben. Zugleich lässt sich gerade in der Naturkinderutopie auch der Wunsch

erkennen, von der Aufgabe der Selbstregierung, im moralischen wie im politischen Sinne, befreit zu sein. Die Kinder der Natur müssen weder sich selbst noch andere regieren, jedenfalls nicht gegen nennenswerte Widerstände. Die Wahrer der Verfassung, müssen an der Gesetzgebung nichts ändern, da alle ihrer Autorität Unterworfenen glücklich sind oder es zu sein *scheinen* müssen, um ihre Sicherheit zu gewährleisten. Es stellt sich daher die Frage, inwiefern die patriarchalische Phantasie auch eine Entlastungsphantasie derjenigen ist, die sich im Zuge der Freisetzung von Individualität mit der Aufgabe belastet sehen, sich selbst und andere glücklich zu machen.

Zudem verstellt gerade die Rhetorik der Selbstlosigkeit aber den Blick auf den diesem Kultivierungsentwurf eigenen Machtanspruch – wie überhaupt der Wille zur Macht als eigenständige ‚Triebfeder‘ im *Goldnen Spiegel* stets nur am Rande aufscheinen darf. Allerdings wird im *Goldnen Spiegel* das aufklärerischen Theorem der „unendlichen Plastizität“ des Menschen (Kondylis) in einer Hinsicht relativiert: willkürliche Macht haben die utopischen Gesetzler nicht. Sie gestalten zwar Natur, doch Natur tritt ihnen auch als Eigenständiges entgegen. Tifans Autorität wird rhetorisch über den Begriff der Natur etabliert, doch er wird darauf verpflichtet, die Gesetze der Natur *auszuspähen*. Sie vorzuschreiben, bleibt in beiden Utopien der abstraktesten Instanz, dem „Wesen der Wesen“ vorbehalten.³⁹¹ Psammis setzt *seine* Gesetze mit „Natur“ zwar umstandslos in eins. Doch zugleich hat auch er diese Gesetze der Natur, und zwar der empfindenden und begehrenden Natur des Menschen, bis zu einem bestimmten Grade abgelernt. Eine

³⁹¹ So werden die „Gesetze“ und „Strafen“ der Natur, auf welche sich das Gelehrtenkollektiv (Hiang-Fu-Tse, der Herausgeber des Jahres 1772, Dschengis, Danischmend) normativ beruft, zwar auf ein göttliches Wesen zurückgeführt, das mal „König der Könige“ (GS 276), mal „Gott“ (GS 261), mal „Urheber der Natur“ (229, 274 u.ö.), mal „Gesetzgeber der Natur“ (GS 229) genannt wird. Die auf diese abstrakte Instanz zurückgeführten Gesetze konkretisieren sich im Akt des politischen Handelns, doch in der begrifflichen Konkretion bleiben sie immer nur „allgemeine Gesetze“ (GS 222).

höchste Instanz, das „Wesen der Wesen“, habe die Natur „zu unsrer allgemeinen Mutter und Pflegerin bestellt.“ Die Natur sei selbst eine „Bildnerin“³⁹², der Mensch aber sei *ihr* „Meisterstück“: „In ihm allein scheint sie alles, was sie diesseits des Himmels vermag, vereinigt, an ihm allein mit Wärme und verliebt in ihre eigenes Werk gearbeitet zu haben.“ Doch habe sie es, lehrt Psammis, in „unsrer“ Gewalt gelassen, ihr „Meisterstück“ zu „vollenden“ (GS 60). Willkürlich kann bei dieser Gestaltungsarbeit aber nicht verfahren werden: „Nach dem, was sie [die Natur, GF] „getan hat, müssen wir das bestimmen, was wir zu tun haben.“³⁹³ Natur wird hier als „psycho-physiologisches Regulativ“ von Kultur eingeführt. Wie Naumann in anderem Zusammenhang ausführt, dienen die Antithesen von Natur und Kunst „als Stachel einer hedonistischen Leibes- und Seelendiätetik“,³⁹⁴ die auf Glückseligkeit zielt – deren Abwesenheit also voraussetzt.

In der Rahmenhandlung des *Goldnen Spiegels* wird die begehrende und empfindende Natur des Menschen als sozial und historisch bedingt dargestellt. Sie ist also ständigem Wandel unterworfen. Psammis' Gesetzgebung will diesen Wandel fortan unmöglich machen. Nicht zufällig trägt der mythische Gesetzgeber daher einen Namen, in dem Wielands Zeitgenossen einen ägyptischen Pharaon erkannten. In Wielands Werken der 70er Jahre, explizit aber in der zweiten Fassung des *Goldnen Spiegels*, ist die ägyptische Verfassung Symbol einer auf ewige Unveränderlichkeit angelegten Kultur. Als deren Signum gilt Wieland die Sklaverei; um ihre hierarchische Struktur, an deren

³⁹² Die Rhetorik der Natur als Künstlerin, sowie andere zentrale Grundsätze von Psammis' Ästhetik, finden sich auch im Artikel „Künste, Schöne Künste“ aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, 1: 609-, hier 610f.

³⁹³ Da die Legitimität seiner Gesetzgebung von der Glückseligkeit seiner Kinder abhängt, ist seine Autorität von ihrer untrennbar. Sie, die „allgemeine Mutter“, äußert sich durch „Empfindungen“ und ihnen korrelierende „Triebe“; sie spricht jedoch nur durch Psammis („Ihre Stimme ist es, die durch den Mund ihres Psammis mit euch redet; seine Gesetze sind keine andern als die ihrigen“ GS 58).

³⁹⁴ Naumann, *Politik*, 163f.

Spitze ein gottgleicher Gesetzgeber steht, zu stabilisieren, untersagt sie die Emanzipation der Künste, zweitens aber verbietet sie die Tätigkeit des kritischen Verstandes durch religiöse Verbote. In diesem einen Punkt ist Psammis' Gesetzgebung wider die Natur: Indem sie Verstand, Einbildungskraft und Begehren auf eine Wirklichkeit verpflichtet, verhindert sie jenes beständige Streben nach einem besseren Zustand, das auf Ebene der Rahmenhandlung als eigentliche Natur des Menschen etabliert wird. Die damit verbundene Lusterfahrung wird im *Goldnen Spiegel* zwar nicht auf den Begriff gebracht, doch sie wird in ihrer historischen Entstehung reflektiert. Es handelt sich nach Maßgabe der ‚Geschichte‘ um eine neue und ambivalente Erfahrung, ermöglicht durch die Ausbildung der modernen Handelsgesellschaft.

Kritik der Idealbildung

Politische Ordnungsphantasien

Die schrecklich-schönen Züge der Naturkinderutopie, und ihrem erzählerischen Korrelat, der Tifanutopie, haben die Wieland-Forschung immer wieder beschäftigt. Auf die Frage, ob und inwiefern *Der Goldne Spiegel*, bzw. *Danischmend*, bzw. Wieland sich von den utopischen Entwürfen distanziert und inwiefern sie affirmiert werden, hat man dabei unterschiedliche Antworten gefunden. Einigkeit scheint jedoch darin zu bestehen, dass die Gesetzmäßigkeiten der Utopie bzw. des utopischen Erzählen dem Roman zum Thema werden.³⁹⁵ Unübersehbar aber trägt der patriarchalische Gesellschaftsentwurf,

³⁹⁵ Vgl. Naumann, der insbesondere auf strukturelle Korrespondenzen zu Fénelons *Telemach* hinweist (*Politik*, 162f). „Wieland ist nach Morus (...) der erste“, der in der Rahmenhandlung „das Problem der Utopie selbst zur Diskussion stellt“, wobei der Gegensatz zwischen realpolitischer Skepsis und

ebenso wie die Tifanutopie, Züge jener kolossalen Ordnungsphantasien, in denen das utopische Denken des 18. Jahrhunderts immer wieder konvergiert. Reinhard Koselleck hatte die Virulenz dieser Spielart des Utopismus auf ein „geschichtlich bedingte[s], dann aber geschichtsphilosophisch festgelegte[s] Mißverhältnis zur Politik“³⁹⁶ zurückgeführt, und in diesem begrifflichen Rahmen hat man die Erzählung auch immer wieder analysiert.³⁹⁷ Seine Analyse des Verfahrens einer mit dem radikalen Dualismus von Moral und Politik operierenden Kritik analysiert, wie sich so die „Politik selbst als ständige Aufgabe des menschlichen Daseins in utopische Zukunftskonstruktionen“ auflöse.³⁹⁸ Die geschichtliche Hypokrisie der neuen Elite, die als Vertreter und Erzieher einer neuen Gesellschaft geistige Position bezieht, indem sie den absolutistischen Staat und die herrschende Kirche negiert, sei es gewesen, in dieser Negation bereits eine politische Position zu erblicken. Das „eigentliche Politicum der bürgerlichen Forderungen“ sei so verdeckt worden: „Wer herrscht wirklich im Namen der Moral?“ Der „wahre Träger der Souveränität“ bleibt, als „sozial greifbare Träger des moralischen Gewissens“, anonym.³⁹⁹ Postuliert wird eine „moralische Totalität“, welche „jedem, der sich ihr nicht unterordnet, die Existenzberechtigung“ entzieht.⁴⁰⁰

moralischem Utopismus im „Spielfeld der Ironie“ verbleibe (Naumann, *Politik*, 183); Voßkamp sieht mit dem Roman einen außergewöhnlichen Grad von „poetologischer Selbstbeobachtung und Reflexion“ gerade mit Blick auf die Utopieproblematik verwirklicht („Transzendentalpoetik“, 225, vgl. auch 232); Fohrmann, „Utopie – Reflexion – Erzählung“; Mähl, „Die Republik des Diogenes“; Jordheim, *Staatsroman*; Baudach, *Planeten der Unschuld*, 599-606; Schings, „Der Staatsroman im Zeitalter der Aufklärung“, 155f; Budde, *Aufklärung*, 205-220.

³⁹⁶ Koselleck, *Kritik und Krise*, 9.

³⁹⁷ Mit Kosellecks Thesen hat die Wielandforschung der Roman immer wieder in Verbindung gebracht; vgl. u.a. Naumann, *Politik*, 166; Jordheim, *Staatsroman*; Jacobs, *Spiegel*, 25f.

³⁹⁸ Koselleck, *Kritik und Krise*, 9.

³⁹⁹ Ebd., 123.

Die Moral als „präsumptive(r) Souverän“⁴⁰¹ und als „Kunst“, die „die Menschen lehrt, die Fürsten und Staaten entbehrlich zu machen“⁴⁰²: besser kann man das Projekt des weisen Psammis wohl kaum auf den Punkt bringen. Schach Gebal erkennt die politischen Implikationen dieses Denkens übrigens sofort. Das zeigt seine Bemerkung, er selbst und der „Iman mit seinen Brüdern“ hätte wohl „am meisten zu verlieren“ (GS 73), wenn sich diese Sittenlehre tatsächlich in ganz Asien verbreiten würde. Er lacht darüber nur deswegen, weil er es (wie Danischmend übrigens auch⁴⁰³) für vollkommen unwahrscheinlich hält, dass sie sich in der wirklichen Welt jemals durchsetzen würde. In Danischmends poetischer Konkretion wird jedoch erkenntlich, was in dem abstrakten begrifflichen Dualismus von Moral und Politik verborgen bleibt. Die Rahmenhandlung verortet die Phantasie sozial, nämlich im bürgerlichen Glückseligkeitsdiskurs der Frühaufklärung. Im Zusammenspiel von Naturkinderutopie und Rahmenhandlung erscheint das Disziplinarsystem des Psammis als *Symptom* einer unbewältigten sozialen und politischen Problematik. Diese bleibt auf Ebene des empfindsamen Märchens *ausgespart*, wird aber durch die Rahmenhandlung eingeholt.⁴⁰⁴ Der Disziplinargedanke wird in der ‚Geschichte‘ als Reaktion auf die ökonomischen Transformationsprozesse, die ihr zugeordnete Freisetzung und Ausdifferenzierung des Begehrens und die Kritik

⁴⁰⁰ Ebd., 128.

⁴⁰¹ Ebd., 68.

⁴⁰² Ebd., 79. Eine gegenläufige Bewegung dazu findet sich übrigens in der Trogdolyten-Geschichte aus den *Lettres Persanes*: diese geben sich einen König, *um nicht mehr tugendhaft sein zu müssen*.

⁴⁰³ Und wenn auch „auch die ganze Welt mit Gemälden von glücklichen Inseln und glücklichen Menschen angefüllt würde, so sind zehen an eines zu setzen, daß die Leidenschaften, welche zu allen Zeiten die Bewegter der sittlichen Welt waren, ihr Spiel nichts desto weniger fortspielen werden“ (GS 72).

⁴⁰⁴ Vgl. die Zusammenschau der Empfindsamkeitsforschung bei Zelle, „Mündigkeit und Selbstgefühl“, 123f; Petrowski, *Weltverschlinger*, 239f, mit Blick auf Wieland; vgl. zu Sulzers ‚Entdeckung‘ der Selbstbezüglichlichkeit sinnlich-ästhetischer Erfahrung, und damit verbunden, eine als lustvoll erfahrene Steigerung des Selbstbezugs Stöckmann, *Anthropologie*, bes. 247.

aller politischen und religiösen Autoritäten geschildert. Diese Faktoren tragen zur Destabilisierung der bestehenden politischen Ordnung bei und rufen Angst vor dem mit Krankheit, Tod und Melancholie assoziierten Ordnungsverlust hervor. Die „weiter Denkenden“ reagieren auf die latente Bedrohung mit dem Vorschlag einer strikten Disziplinierung der Einbildungskraft. Es setzt an der Kontrolle und Disziplinierung des Affekthaushalts nach innen an⁴⁰⁵ und verlangt, parallel dazu, die strenge institutionelle Regulierung des Umgangs mit den Lüsten.

Wielands poetische Konkretion dieses Gedankens zeigt, dass der daraus resultierende Entwurf einer Gesellschaft der Glückseligen eine ausgesprochene Männerphantasie ist, in deren Zentrum eine ideologisierte, bzw. sentimentalisierte Vaterfigur steht. Doch die logischen Brüche dieses Systems der Glückseligkeit fallen sofort ins Auge. Der erste betrifft die Rolle der Sklaven, der zweite die Rolle der Frauen. Die Motive Sklaverei und Vielehe gehören zum Standardrepertoire des aufklärerischen Orientalismus. Danischmend verarbeitet in seinem „Märchen“ zwar nur, was den Sitten Indostans entspricht. Die ansonsten forcierte vorbehaltlose Identifikation des Lesepublikums mit dem Glückseligkeitsideal aber dürfte in dem Maße erheblich erschwert werden, indem diese Formen der Vergesellschaftung einem aufgeklärt-empfindsamen Lesepublikum als ‚barbarisch‘ erscheinen. Die in den Metatexten des Romans thematisierte, soziale, historische und kulturelle Relativität aller Sittlichkeitssysteme tritt so ins Bewusstsein und lässt das Prinzip einer Gesetzgebung, die alle Menschen auf das gleiche Ideal von ‚Glückseligkeit‘, auf die gleichen Formen des

⁴⁰⁵ Wie melancholieträchtig dieser Ansatz ist, zeigen am Beispiel Kants Böhme/ Böhme, *Das Andere der Vernunft*.

Umgangs mit den Lüsten verpflichtet und jede Veränderung unmöglich machen will, als fragwürdig erscheinen.

Nicht nur dadurch wird aber die unvoreingenommen identifikatorische Lektüre zumindest potenziell im Sinne Scheherazades „unterbrochen“. Vielehe und Sklaverei korrumpieren die Logik des Systems und zeigen die Hypokrisie der Rhetorik von Gleichheit und allgemeiner Glückseligkeit. Zum einen existiert ein ganz offener Widerspruch zwischen dem Postulat, dass den Sklaven gleich nach ihrem Ankauf die Freiheit geschenkt werde und sie fortan den Kindern mit der Natur in allem *gleich gestellt* seien (GS 66)⁴⁰⁶, und der beiläufig hingeworfenen Bemerkung, deren Aufgabe bestünde darin, die Bergbewohner zu vergnügen, wenn diese von der Arbeit ruhten. Den Nachfahren der Sklaven bleibt also selbst keine Zeit zur Muße, die für den Erhalt von Gesundheit und Glückseligkeit nach Maßgabe der Sittenlehre des Psammis aber unabdingbar ist. Zweitens ist ganz offensichtlich, dass zwei von drei Frauen das Glück der zärtlichen Schäferliebe versagt bleibt. Statt sich während der Adoleszenz mit einem jungen Schäfer ihrer Wahl in freier Natur zu vergnügen, wie es die Sittenlehre der Glückseligkeit fordert, ist es ihr Schicksal, einen wesentlich älteren Mann zu heiraten, den sie zudem mit einer, bzw. zwei anderen Frauen ‚teilen‘ müssen.⁴⁰⁷

Zu diesem immanenten Bruch der Logik der Systems kommt ein hypothetischer Einwand hinzu. Sollte jemals in einer Frau das Verlangen nach Welterfahrung aufkeimen

⁴⁰⁶ Voßkamp liest die Sklaventhematik als Ironiesignal („Transzendentalpoetik“, 232).

⁴⁰⁷ Rhetorisch werden die Themen Vielehe und Sklaverei übrigens ausgerechnet in der Schilderung der schönen Sängerin mit der Theorbe zusammengeführt. Bei ihrer ersten Erwähnung wird sie als „Mädchen“, dann etwas ambivalenter als „junge Dirne“ angesprochen. Der Emir denkt an seinen Harem (!), bzw. er hält die Schöne für eine „Perise“ und eine „von den Huris des Paradieses“ (GS 47). Die Schöne wird zum sexuellen Lustobjekt degradiert. In dem Moment, in dem das sexuelle Begehren Schach Gebals entflammt, spricht Danischmend nicht mehr von der „Sängerin“, sondern nur noch von der „Sclavin“ (GS 52).

– was in der Logik des Utopisten nicht vorgesehen ist –, könnten sie diesen Wunsch nur äußern um den Preis der „ewigen Verbannung“ in eine Außenwelt, die ihnen von klein auf als Hort des Elends geschildert wurde.

Die aus solchen Widersprüchen in einer weniger abstrakten Welt sicherlich resultierenden Spannungen kommen aber weder innerhalb der Erzählung, noch in der anschließenden Diskussion zur Sprache. Innerhalb der Naturkinderutopie sprechen Emir und Patriarch *von* den Sklaven bzw. *von* „unseren Frauen und Töchtern“ (GS 64), nicht *mit* ihnen. Den Frauen zumindest schreibt die Erzählung allerdings eine eigene Ausdrucksform zu: die Musik. Nur weibliche Figuren musizieren in der Idylle.⁴⁰⁸ Was die Schönen singen, verschweigt die Erzählung. Vom Standpunkt des Erzählers interessiert bloß die besänftigende Wirkung der ästhetischen Darbietung, der Effekt der schönen Leiber, Lippen und Stimmen auf die Psyche der männlichen Betrachter. Der Text ihrer Lieder (die einzige Form der Dichtung, von der in der gesamten Erzählung die Rede ist) wird durchgestrichen: er taucht nur im Moment seines Verschwindens auf. Er ist nicht überliefert, nicht Teil der Schriftkultur geworden. Das unterscheidet diese weiblich konnotierte Kunst von der männlichen konnotierten Schriftkultur, mit der sie ansonsten durch ein Schlüsselmotiv der Rahmenhandlung verbunden ist: das Motiv des musikalischen *Einschläferns*, von dem für die harmonische Rationalität eine nicht zu unterschätzende Beunruhigung ausgeht.

⁴⁰⁸ Was auch insofern bemerkenswert ist, als Gegenstand der Bukolik, wie Klaus Garber notiert, nicht Hirten schlechthin sind, sondern *singende* (bzw. Flöte oder Syrinx spielende) Hirten („Arkadien und Gesellschaft“, 40f). Wieland weist in seinem Artikel „Hirtendichtung“ in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* in dieselbe Richtung.

Apologie des Wunderbaren

Die anschließende Diskussion im Schlafgemach des Herrschers zeigt, dass das wunderbare Erzählen in Indostan eine erhebliche Beunruhigung für die religiösen und politischen Autoritäten darstellt. Es wird zum Katalysator einer politischen Diskussion. Was unmittelbar vor der Naturkindererzählung durch den Herrscher durch Indienstnahme des Melancholieverdikts bloß *verdrängt* werden konnte (nämlich religiöse und politische Vorbehalte gegen die Kultivierung der Sinnlichkeit), wird unmittelbar im Anschluss an die Naturkinderutopie *argumentativ* verhandelt. Schach Gebal ist zwar mit dem Ende der Geschichte so zufrieden, dass er Danischmend die Stelle des Ersten Ministers, und damit auch des „Oberaufsehers über die Derwischen und Bonzen“ verspricht. Die Allianz zwischen ihm und Danischmend ist historisch einschlägig: „Solange die religiösen Streitfragen vorherrschten, rückten die humanistischen und rationalen Kritiker in dieselbe Front mit den Politikern. Sie hatten in den kirchlichen Autoritäten noch einen gemeinsamen, wenn auch von verschiedenen Seiten her anvisierten Gegner“ – in Danischmends Widerwillen gegen die *Vereinnahmung* durch den Herrscher manifestieren sich die Spuren des Zerfalls dieser Konstellation in dem Moment, in dem sich die Kritik auch gegen den Staat zu richten beginnt.⁴⁰⁹ Einschlägig ist aber auch der nun folgende Angriff von Schach Gebals Iman auf die Dichtung. Nurmahal hatte ihm verraten, dass Danischmends Geschichte mit einer Invektive gegen die Derwische wenden würde. Bei der Fortsetzung der Naturkinderutopie (und unmittelbar nachdem die Erzählung das erotische Begehren des Sultans zum ersten Mal wieder entflammt hat) ist der Iman daher

⁴⁰⁹ Vgl. Koselleck, *Kritik und Krise*, 88.

zugegen.⁴¹⁰ Seine Reaktion ist ein weiterer Beleg für die These, dass Danischmends „Märchen“ in jenem weiteren „Zusammenhang von Ästhetik, Diätetik und Psychotherapie“ zu interpretieren wäre, der sich in „Fronstellung“ gegen die „Religionspolitik“⁴¹¹ insbesondere des Pietismus begibt.

Der Iman weiß allerdings, dass Schach Gebal in dieser Sache an der Seite des Philosophen steht. Daher versucht er, dem Angriff auf die Derwische mit politischen Argumenten zu begegnen, und zwar, indem er Danischmend als *Dichter*, bzw. die wunderbare Dichtung selbst, in den Ruch des Sittenverderbers bringt. Es sei besser, die Schilderung eines „sorgenfreien, aus lauter Wollust und angenehmen Empfindungen zusammen gewebten Lebens“ nicht „unter das Volk kommen zu lassen“ (GS 69). Dies nämlich könne zu einer dem Staate schädlichen Verweigerungshaltung gegenüber den Mühen und Anstrengungen führen, die der Staat allen Untertanen abverlange (GS 70). Derartige Dichtungen verbreiteten einen „Geist der Weichlichkeit“, der

die Bürger des Staats von allen mühsamen Anstrengungen und beschwerlichen Unternehmungen abschreckt, und (indem er das Verlagen allgemein macht, auch so glücklich zu sein als diese angeblichen Günstlinge der Natur, deren wollüstige Moral man uns für Weisheit gibt) zuwege zu bringen, daß sich niemand mehr willig finden wird, das Feld zu bauen, harte Handarbeiten zu verrichten, und sein Leben zur See oder gegen die Feinde des Staats zu wagen. (GS 70)

Abschließend verweist er darauf, dass er sich bei seiner Argumentation all jener „Waffen“ begeben, die ihm „sein eigener Stand gegen Sie (Danischmend) an die Hand geben würde“ (GS 69) – mit anderen Worten, dass er politisch, nicht religiös argumentiere. Um den Einwand zu entkräften, macht Danischmend sich als erstes daran, den pathologischen und ideologischen Bodensatz des Arguments sichtbar zu machen.

⁴¹⁰ Jordheim, *Staatsroman*, 161f, zur Diskussion mit dem Iman 190f.

⁴¹¹ Zelle, „Anakreontik und Anthropologie“, 98. Vgl. dazu auch Beetz, „Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik“, bes. 42-46.

„Allgemeine Wahrnehmungen und Erfahrungen“ bewiesen, dass in einem der „Natur gemäßen Leben“ das Geheimnis des glücklichen Lebens bestünde. Doch die „Natur“ habe den Menschen nicht *nur* zur Arbeit, sondern auch zu „Freude“ und „Vergnügen“ bestimmt. Das beweise die Schönheit der *erscheinenden* Natur, das Werk des höchsten Wesens, die dem Menschen eine Fülle „angenehmer Empfindungen“ bereite. Die mannigfaltigen Schönheiten der erscheinenden Natur aber als satanische Versuchung zur Liebe des irdischen Lebens, gar als eine Art „Schaugericht“ misszuverstehen, sei „grillenhaft“, d.h. könne also nur demjenigen in den Sinn kommen, dessen milzsüchtig korrumpierte Einbildungskraft überall tödliche Gefahren lauern sieht.⁴¹²

Da aber Erzählungen wie die Naturkinderutopie sich nur am Ideal der Natur orientierten, wobei auch ihre „reizendsten Schilderungen“ nur die „Hälfte der Wirkung“ der Natur selbst hervorbringen könnten (GS 72), könne sie unmöglich schädlich wirken. Vielmehr vermöge sie, eine verderbte Menschheit auf den „Pfad der Natur“ zurückzuführen und „zu einem weisen Genuß ihrer Wohltaten ein(zu)laden.“ Indem Danischmend den abstrakten Begriff eines der „Natur gemäßen Lebens“ mit der *erscheinenden* Natur in Verbindung bringt, hebt er den Verdacht aus, es könne sich bei dieser Annahme um eine bloß willkürliche Bestimmung der menschlichen Natur handeln. Der argumentative Kunstgriff besteht darin, dass die schöne Natur die zum Wohle des Menschen kultivierte

⁴¹² „Oder was sollen wir sagen, wenn wir diese sonderbaren Sterblichen, die das Vergnügen in ganzem Ernste für einen Fallstrick ihrer Tugend halten, zu Schlachtopfern ihrer peinvollen Bemühung – die Hälfte ihres Wesens zu zerstören – werden sehen? Werden sie mit ihrer verdorbenen Galle, mit ihrer Schwermut, mit ihrer ängstlichen Furcht alle Augenblicke einen Mißtritt zu tun, kurz mit allen den Gespenstern, womit eine verwundete Einbildungskraft sich umgeben sieht, geschickter sein, ihre eigenen Vollkommenheit und das Beste der Gesellschaft zu befördern?“ (GS 71) Zur „Pathologisierung der religiösen Melancholiker“ für die deutsche Aufklärung als „Erklärung und – vielleicht – . . . Therapie“ vgl. Schings, *Melancholie*, 127: diese Pathologisierung verbindet sich hier, wie in vielen Fällen, mit einer „einer zweiten, anspruchsvolleren“ Kritik, nämlich „der Kritik jener Ideologie, der die traurigen Frommen ihre Qualen zu verdanken scheinen“.

Natur ist. Die göttliche Instanz, die dadurch spricht, ist mittelbar auch das Werk des Menschen, der seine Umwelt und sich selbst damit neu erschafft.

Allerdings glaubt auch Danischmend, dass eine Verweigerungshaltung der Bürger gegenüber den Anstrengungen und Härten des gesellschaftlichen Lebens vorzuzukommen sei. Doch ‚verweichlicht‘ gelten ihm und dem Roman nur die Mächtigen. Der Emir war dem Luxus verfallen, bevor er zum Prediger der Askese wurde.⁴¹³ Auch der Iman wird jetzt auf seine eigene Stellung am Hofe hingewiesen:

Euer Ehrwürden, welche Sich in der Lage befinden, ein Tafelgenosse des Sultans von Indien zu sein . . . und alle Monate hundert Baham d’or in Ihren Beutel fallen zu lassen, welche zu erschwingen hundert arme Landleute sich zu Gerippen arbeiten und hungern müssen, stellen Sich vielleicht den Zustand eines armen Schelms, der von Brotkrumen und Zisternenwasser lebt, und, damit die Schönheit seine Sinne nicht verführen könne, sich die Augen an der Sonne ausgebrannt hat, nicht ganz so unbehaglich vor als ich schwören wollte, als er sein muß. (GS 74)

Der sich selbst verstümmelnde religiöse Fanatiker am untersten Ende der sozialen Hierarchie verkörpert in letzter Konsequenz die Sittenlehre des Imans, der im Luxus lebt. Erst nachdem der irrationale Bodensatz der nur scheinbar politischen Argumentation kenntlich gemacht, die Glaubwürdigkeit des Arguments durch einen Angriff auf die Glaubwürdigkeit der Person untergraben wurde, entwickelt Danischmend nun sein eigenes Argument *für* die Dichtung. Es ist zugleich ein Argument *gegen* die Idee, dass die Untertanen sich nur durch Zwang und Unterdrückung zu den Anstrengungen des staatlichen Lebens bewegen ließen.

Denn Danischmend behauptet, dass es dem Staate *nützlich* wäre, wenn Dichtungen die „Begierde nach einem glücklichen Leben“ stimulieren, bzw. restaurieren würde. Die Rezipienten solcher Dichtungen würden sich nämlich auf Dauer mit einer

⁴¹³ Wenige Abende später behauptet Danischmend sogar, dass die Melancholiker des Luxus sich „gemeiniglich“ (GS 79) zu fanatischen Asketen entwickelten.

bloß *imaginären* Teilhabe an den unschuldigen Freuden eines *ihrer* ‚Natur gemäßen Lebens‘ nicht länger begnügen:

Man wird sich . . . so lange man sich an solchen Gemälden ergetzt, in diese glücklichen Inseln, Schäferwelten, oder wie man sie nennen will, hinein wünschen, wo das angenehmste Leben so wenig kostet: aber man wird des Wünschens bald überdrüssig sein; und – ohne zu hoffen, daß man unversehens einen schönen Muschelwagen mit sechs geflügelten Einhörnern vor seiner Türe finden werde, um den Wünscher in die idealischen Welten überzuführen – wird man sich gefallen lassen, diejenigen Mittel zum glücklich Leben anzuwenden, die in unsrer Gewalt sind, und in die Verfassung der Welt eingreifen, worin wir uns befinden. (GS 75)

Der psychologische Effekt der Dichtung in der wirklichen Welt ist also mit der ästhetischen ‚Polizei‘ des Psammis, welche die gesamte Erfahrungswirklichkeit der ihr Unterworfenen dominiert, keinesfalls gleichzusetzen. In dem Moment, in dem auch die Beherrschten sich nicht länger mit bloßen Märchen abspeisen lassen, werden sie, soweit ihnen möglich ist, ihre eigene Lebensführung nach ihren eigenen Vorstellungen verändern und zugleich in die Welt eingreifen, in der sie leben. Mit anderen Worten, die „unschuldigen Vergnügungen der Einbildungskraft“ vermögen die durch die langen Jahrhunderte religiöser und politischer ‚Unterdrückung‘ verkümmerten Handlungspotentiale freizusetzen, und zwar ohne dass solche Erzählungen umgekehrt in das (in der wirklichen Welt zum Scheitern verurteilte) Verlangen danach umschlagen muss, selbst in einer so bequemen Welt zu leben. Denn wenn die Untertanen auch nach „Gemächlichkeit“ streben, führt in der wirklichen Welt, wie Danischmend betont, der Weg dorthin über den Umweg der *Arbeit*. Das „Verlangen, auch *so* glücklich zu sein“ wie die „Günstlinge der Natur“ werde daher den Arbeitseifer beständig steigern.

Auch wenn das Verlangen nach der sanften Glückseligkeit der empfindsamen Utopie Leitbild des Handelns ist, entstünden die für das „politische Leben eines großen Staates“, bzw. für „jeden Zweig des politischen Wohlstands“ (GS 70) (Handel, Handwerk, Manufakturwesen, Ackerbau, Militär) unabdingbaren, starken Leidenschaften

in einem auf „Ungleichheit“ gebauten Staate automatisch. Die einmal freigesetzte „Begierde nach einem glücklichen Leben“ bringe zwangsläufig „die Begierde nach Reichtum, und der Reichtum die Begierde nach Ansehen, Größe und willkürlicher Gewalt hervor“. Statt „allgemeiner Untätigkeit“ werde es auf diese Weise immer mehr „emsige Leute, Erfinder, Verbesserer, Virtuosen und Helden“ geben.⁴¹⁴ Und so würden auch in Indostan die „idealischen Schilderungen der Wollüste der Sinne, der Einbildungskraft und des Herzens . . . , vermöge der Natur der Sache, den *großen Zweck* mächtig befördern helfen“ (GS 74). Dieser „große Zweck“ ist offenbar *nicht* die Errichtung einer monumentalen und in allen Details unveränderbaren Ordnung des Genießens. Und wenn er die „allgemeine Glückseligkeit“ ist, so ist es nicht die Glückseligkeit der ‚Kinder der Natur‘. Denn den Impuls zum Handeln in diesem Sinne gibt erst die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden. Daher lässt der in diesem Sinne Handelnde die unschuldige Glückseligkeit des „Goldnen Zeitalters“ immer schon hinter sich.

Im weitesten Sinne lässt sich Danischmends Verteidigung der Literatur in den Zusammenhang der zeitgenössischen Diskussionen um die therapeutische Wirkung gerade der anakreontischen Dichtung im engeren Sinne einordnen, die insbesondere auf

⁴¹⁴ Mittelbar formuliert Danischmend einen Gedanken, der auch in Adam Smiths Wirtschaftstheorie zum Tragen kommt. „Es ist nicht der wohlwollende Staatsmann . . . , es sind vielmehr die Individuen selber, die für ihr Einkommen und ihren Lebensunterhalt sorgen und damit den Wohlstand des Staates fördern – wenn man sie läßt . . . Der Staatsmann soll . . . die Individuen in den Stand versetzen, selber für sich zu sorgen“ (Manstetten, *Menschenbild*, 39f). Ähnlich wie Danischmend argumentiert auch Usbek aus Montesquieus *Lettres Persanes*: „Quand on dit que les arts rendent les hommes efféminés, on ne parle pas du moins de gens qui s’y appliquent, puisqu’ils ne sont jamais dans l’oisiveté, qui, de tous les vices, est celui qui amollit le plus le courage. . . . Paris est peut-être la ville du monde la plus sensuelle, et où l’on raffine le plus sur les plaisirs; mais c’est peut-être celle où l’on mène une vie plus dure . . . l’interêt est le plus grand monarque de la terre. Cette ardeur pour le travail, cette passion s’enrichir, passe de condition en condition, depuis les artisans jusques aux grand. . . . Vous voyez à Paris un homme qui a de quoi vivre jusq’au jour du jugement, qui travaille travaille sans cesse et court risque d’accourcir ses jours, pour amaser, dit-il, de quoi vivre. Le même esprit gagne la nation . . . our qu’un prince soit puissant, il faut que ses sujets vivent dans les délices“ (113-116).

die „belebende, verjüngende, diätetisch-therapeutische Kraft von Phantasieinhalten“ setzt.⁴¹⁵ In dieser Funktion ist ihr, wie Wolfram Mauser schreibt, eine besondere, wenn auch transitorische, Rolle für die Ausbildung des modernen Autonomiebewusstseins zugekommen.⁴¹⁶ Sowohl in Schach Gebals Desinteresse (für ihn ist das Märchen bloß eine Geschichte über Leute, die sich „gute Tage machen“), ebenso wie in Danischmends Vorbehalt („so lange man sich an solchen Bildern ergötzt“) lässt sich als Reflex des Ungnügens lesen, das das Lesepublikum der 60er und 70er Jahre an dieser Form der Dichtung empfand.⁴¹⁷ Nicht in einer anderen Art von Literatur, sondern im Freisetzen von Impulsen zur *Tätigkeit*, zum Handeln für die jeweils *eigenen* Vorstellungen von Glückseligkeit, sieht Danischmend das gesellschaftlich produktive Potential dieser

⁴¹⁵ Weil die Angst vor potentiell zerstörerischen Leidenschaften lebendig bleibt – man könnte allerdings auch sagen: durch die Diätetik *forciert* wird – „ist es allemal sicherer, sich *in der Phantasie* auf Sinnlichkeit einzulassen als in der Wirklichkeit. Dann allerdings sind Freude, Fröhlichkeit und Lust etwas, was den Menschen stärkt, seine Gesundheit fördert und ihm in vieler Hinsicht hilfreich ist. Freude, Fröhlichkeit und Lust können bewirken, daß der Mensch zu einer der Natur gemäßen Lebensordnung findet. Die theoretische Begründung einer solchen ‚Kur‘ formuliert nicht die Poesie, sondern das medizinische diätetische Schrifttum der Zeit“ (Mauer, „Anakreon als Therapie?“, 89). Die „neohippokratische Diätetik“ war eine „bestimmte Wahrnehmungsweise, die bürgerlich-aufklärerischen Ideen eines vernünftigen Subjekts entsprach“ (Sarasin, *Reizbare Maschinen*, 42) – zur sexuellen Sublimierungsleistung als Prinzip dieser Vernunft vgl. Sauder, „Empfindsamkeit – Sublimierte Sexualität“.

⁴¹⁶ Mauser, „Anakreon als Therapie?“, 89.

⁴¹⁷ Bereits in den 60er Jahren wurde die Formelhaftigkeit der anakreontischen Literatur als problematisch empfunden. „Die Frage nach der richtigen Lebensführung des einzelnen und des Staates stellte sich aber in den nachfolgenden Jahrzehnten nicht nur mit zunehmender Dringlichkeit, sondern auch mit der Chance, differenzierter und zugleich individueller beantwortet zu werden“ (Beetz, 116). In eine ähnliche Richtung verweist Dorothee Kimmich: „Die Aufwertung der Rokoko-Literatur . . . ist . . . nur möglich über das anthropologische und lebensphilosophische Programm, das sie transportiert und propagiert. Andererseits ist es gerade die ästhetische Umsetzung dieses Programms – die eben selbst *Teil* des Konzepts ist –, die den modernen und sogar schon den zeitgenössischen Forderungen nicht genügte. Scherzhafte Unbeschwertheit, irdisches Vergnügen, geselliges Leben, Genuß des Körpers und der Natur werden zwar programmatisch vertreten, können aber mit den herkömmlichen Mitteln der Rhetorik und Stilistik nicht so umgesetzt werden, daß die Lektüre Teil der angemahnten Lebensführung werden könnte. Die ästhetische Erziehung der Sinne und der Sinnlichkeit bedurfte offenbar einer anderen Psychologie, Sprache und Poetik als der, der sich die Rokoko-Literaturen bedient.“ Den „Durchbruch zu einer neuen wirkungspoetischen Dimension“ sieht sie erst mit Goethes *Werther* erreicht (Kimmich, „Auf der Suche nach dem ganzen Menschen“, 79). Zum formelhaften Charakter der Anakreontik vgl. Schöttker, „Metamorphosen“; Luserke-Jaqui, „Anakreontik und Rokoko“, 28; zu Wielands Unbehagen an der formelhaften Anakreontik vgl. Harald Tausch, „Wieland als Leser Anakreons“, 147, 164.

Literatur bzw. das antimelancholische Potential der Diätetik der Poesie. Sie befreit die Menschen zu einem Selbstgefühl, das zu neuer Lebendigkeit, von innen heraus motivierter Tätigkeit führt. Zugleich leisten die Traumwelten der Dichtung aber auch einen Beitrag dazu, dass sich jener Abgrund überhaupt erst auftut zwischen „dem, wie die Welt ist, und dem wie sie sein soll.“ Dadurch wird eine auf Vervollkommnung abzielende Tätigkeit im hier verhandelten Sinne überhaupt erst ermöglicht. Doch erst in der nach außen gerichteten Tätigkeit, nicht in der schwermütigen Anschauung unerreichbarer Traumwelten, findet diese Literatur ihre Erfüllung. Den Umgang mit den sich dabei eröffnenden Abgründen der „Entzweiung“ aber erfordert eine andere Art von Literatur. Sie soll die selbstreflexive Auseinandersetzung mit Idealbildungen ermöglichen, die sich als melancholieträchtig erweisen.

Letztlich verfängt sich Danischmends Apologie der „unschuldigen Dichtung“ jedoch in einer Aporie. Wenn die Freisetzung der Begierde letztendlich in die Begierde nach „willkürlicher Gewalt“ umschlägt, dann ist die Dichtung keinesfalls so „unschuldig“, wie Danischmend behauptet. Die Gefahr wäre allerdings nicht, wie der Iman suggeriert, Passivität und Verweichlichung, sondern im Gegenteil der Griff nach der Macht. Es bleibt eine bloße *Behauptung* Danischmends, dass das einmal befreite ‚Begehungsvermögen‘ der Unterdrückten sich auf die „unschuldigen“ Freuden des schönen Landlebens beschränken, dass die Landbevölkerung mit ihrem „Krug saurer Milch“ sich zufrieden geben und die Untertanen mit Ekel vor den Palästen der Reichen und ihren faden Vergnügungen zurückschrecken werde. Es gibt keine Garantie dafür, dass die von den Zwängen jahrhundertalter religiöser und politischer Unterdrückung befreite Einbildungskraft immun gegen die Strahlkraft des luxuriösen Lebens und die

Phantasmagorie willkürlicher Macht bleibt. Was zu begehren möglich ist, und auf welche Weise die Bürger in „die Verfassung der Welt“ einzugreifen beabsichtigen, ist nur in Utopia ‚polizeilich‘ determinierbar: kein wirklicher Herrscher hätte eine solche Verfügungsgewalt über die Einbildungskraft seiner Subjekte wie der legendäre Gesetzgeber Psammis über diejenige der Kinder der Natur; kein Kunstwerk könnte in der wirklichen Welt eine soziale Kohäsionskraft entfalten, die derjenigen der drei Statuen des weisen Psammis vergleichbar wäre. Wenn aber am Ende dieser Entwicklung das Streben nach „Reichtum“ und „willkürlicher Gewalt“ steht, wäre dann der Bürgerkrieg nicht unvermeidbar?

Diese Frage erscheint insofern zweitrangig, als die „Realgeschichte“ als Geschichte der Unterdrückung deklariert wird, die in die Gegenwart in Form entsetzlichen Elends hineinragt. Es käme also darauf an, die Probe aufs Exempel zu machen. Es ist bemerkenswert, dass Danischmend gerade im Zusammenhang der Naturkinderutopie seine einzige konkrete Forderung im ganzen Roman formuliert: den „Schutz“ der Landbevölkerung – des „größten und nützlichsten Teils der Bevölkerung“ – vor „Unterdrückung“.⁴¹⁸ Sei dieser Schutz gewährleistet, erledige die „Natur“ den Rest. Der Adel könne sogar bei gelegentlichen Landpartien „besseres Blut“ machen, und zwar sowohl im psychologischen, als auch im biologischen Sinne. Danischmend selbst schlägt sich dabei unter diejenigen, deren ‚verfeinerter Geschmack‘ es ihnen unmöglich macht, durch die „Natur“ – die einfachen Freuden des Landlebens – das Glück zu finden. Um so

⁴¹⁸ Auf die grundlegende Bedeutung dieser Forderung für Wielands politisches Denken weist Beiser hin: „We can do our best for society, he increasingly realized, only if we do our best to improve the political conditions under which people live. For it is an inescapable fact that the major source of evil and misery in the world is not a sinful human nature, and still less calamities of fate or nature. Rather, it was nothing less than political oppression itself . . . For these reasons Wieland felt obliged to become a political author“ (*Enlightenment*, 338).

höher preist er das Glück des einfachen Landlebens, und zwar, wie Burgard Dedner hervorgehoben hat, diesmal ganz ohne jede Ironie.⁴¹⁹

Wie Psammis, sieht auch Danischmend, im Selbstbild der Selbstlosigkeit befangen, seine Aufgabe darin, zur Glückseligkeit *anderer* beizutragen: die Hypokrisie des Psammis, der das schöpferisch-tätige Leben allein sich selbst vorbehält, ist auch *seine* Hypokrisie. Der philosophische Entwurf darf der „Landbevölkerung“ nicht zugestehen, auf jede *beliebige* Art und Weise ihr Glück zu machen.⁴²⁰ Denn dann träte der aporetische Charakter des Arguments für die Dichtung, bzw. gegen die Unterdrückung, offen zu Tage.

Für die sozialen und politischen Probleme der Gegenwart hat die wunderbare Dichtung also keine Lösung anzubieten - jedenfalls keine, die nach den Gesetzen der „Anwendung“ sich umsetzen ließe. Es lassen sich daraus, wie Danischmend selbst zugesteht, lediglich gewisse „Maximen“ ableiten. Dass die sittliche Gesetzgebung des weisen Psammis für eine große Nation vollkommen untauglich wäre,⁴²¹ darin stimmt Danischmend mit Schach Gebal überein (vgl. GS 74f). Nach der politischen „Anwendung“ gefragt, erklärt der Philosoph, eine „Polizei, durch welche der Luxus einer

⁴¹⁹ Dedner, *Topos, Ideal und Realitätspostulat*, 135f. Isaak Iselin, dessen Rezension in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek den Roman im Allgemeinen lobt, merkt dazu an, ein weiser Gesetzgeber werde „von dem Landmann, oder besser zu sagen, von dem Landwirte, ganz andere Begriffe hegen, als unsre Poeten. Er wird ihm nicht Strohhütten zur Wohnung, einen Krug Milch zur besten Labung (...) und Unwissenheit zur Quelle seines Glücks anweisen“ (Iselin, „Rezension“, 754f.)

⁴²⁰ Vgl. zum „Gedanke[n] einer willentlichen Azivilisierung unterer Gesellschaftsschichten“, das die Frauen und das, was zumindest der frühe Wieland noch den „Pöbel“ nennt, vom Programm der Leidenschaftsdisziplinierung ausschließt, Luserke, *Bändigung*, 143; vgl. auch Engbers, *Moral Sense*.

⁴²¹ „Du schilderst uns ein kleines Völkchen von vier- oder fünfhundert Familien, die (dank der Sittenlehre des weisen Psammis die mich sogut einschläferte!) sich gute Tage machen, gut essen und trinken, sich von schönen Mädchen in den Schlaf singen lassen, und bei allem dem die unschuldigsten und glücklichsten Leute von der Welt sind. Das alles war recht schön zuhören: aber deine Meinung ist doch nicht, daß die Gesetzgebung des weisen Psammis für eine Nation, die aus Millionen Familien besteht, brauchbar sein könnte“? (GS 74)

ganzen Nation ganz unschädlich werden sollte“ – und eben das bietet die Naturkinderutopie im Kleinen – halte er für eine ebenso große „Schimäre“, wie das Projekt des Fanfaraschin. Dessen Versuch, durch einen großangelegten Erziehungsplan alle „Menschenkinder zu Weisen und Virtuosen“ zu bilden, sei eine „schimmernde“ Idee mit überaus „schädlichen“ Folgen gewesen. Denn solche eine Erziehung brächte bloß Heuchler oder „abgerichtete „Hunde“ hervor, die „alle Künste machten, die man sie gelehrt hatte, auf den Wink gingen, alles wieder von sich geben konnten was ihnen eingegossen worden war, über nichts ihre eigene Empfindung zu Rate zogen, an nichts zweifelten, was man ihnen für wahr gegeben hatte . . . welches . . . gerade wider die Absicht der Natur war: Denn diese will, daß ein jeder Mensch seine eigene Person spiele“ (GS 75). Schlimmer noch sei, dass fast alle, die so erzogen würden, sich in „mißlungene“ Fanfaraschins verwandelten: Heuchelei und Unselbständigkeit multiplizierten sich so in den nächsten Generationen; doch die drängenden sozialen Probleme der Zeit werden nicht gelöst. Im Kontrast zwischen den Psammis’schen Erziehungsmethoden mit dem Projekt Fanfaranschins wird ‚Mündigkeit‘ (als Fähigkeit, die eigene Vernunft und die eigene Empfindung zu Rate zu ziehen) als *Wert an sich* vorgestellt - und zwar die Mündigkeit derjenigen, die dem Gesetzgeber unterworfen sind. Erziehung zur Mündigkeit ist nicht die Erziehung von „Affen“ und „abgerichteten Hunden.“ Ein väterlicher Erzieher-Autor, der sich (wie Psammis, so auch Fanfaranschin) in seinen Erziehungsobjekten letztlich selbst vervielfältigt sehen will, verfehlt seine eigentliche Aufgabe und bleibt zudem in einem illusionären Weltbild befangen, deren Kehrseite die Angst vor dem letztlich unabdingbaren Kontrollverlust – über sich selbst wie über andere – ist.

Ethik und Ästhetik des Scheiterns

Was der Roman seinen Lesern stattdessen ununterbrochen vor Augen führt, ist die Produktivität des Scheiterns der geheimen Absichten der Künstler, Gesetzgeber und Erzieher. Ihr Handeln vollzieht sich eben nicht in den *idealischen* Welten der Imagination, in denen alle Effekte des eigenen Tuns absehbar und kontrollierbar sind. Das Scheitern der Utopisten an den Komplexitäten der Realität ist die Grundbedingung für das kritische Projekt des *Goldnen Spiegels* selbst, der sich als ein einziges Gewebe konkurrierender Interpretationen und ungelöster Aporien präsentiert. Damit aber wird, gerade auch über eine Schreibweise, die sich ostentativ diesem Wille zur Kontrolle der Interpretation und den Versuch einer rhetorischen Vereinnahmung der Leser für *eine* Figur auf Kosten aller anderen durch Mehrdeutigkeiten und Polyperspektivität entzieht, einmal mehr der Prozess der Verabschiedung jener Phantasie eingeleitet, die in der vollkommenen Macht über eine Welt, welche sich widerstandslos den eigenen Wünschen beugt, das höchste Glück verortet. Im Gefüge des Romans erscheint eine andere Welt die „policierte Gesellschaft moralischer Egoisten“ auf, „wovon immer einer dem andern seine Persönlichkeit streitig macht, und nichts andres fordert, als dass alle andre in allen Sachen und zu allen Zeiten gerade so empfinden, denken, urtheilen, glauben lieben hassen thun und lassen sollen, wie er; welches in der That eben so viel besagen will, dass sie keine für sich selbst bestehende Wesen, sondern bloße Zufälligkeiten und Bestimmungen von ihm selbst sein sollen.“⁴²²

⁴²² Wieland, *Don Sylvio*, 7.

Das lässt sich exemplarisch an der Konfrontation des „Modelllesers“⁴²³ Schach Gebal mit dem „Märchen“ von den Kindern der Natur ablesen. So, wie die Gesetzgebung Utopias darauf abzielt, den Kontakt mit den schimmernden Reizen der Außenwelt zu verhindern, zielt nämlich auch die Erzählung in gewisser Weise darauf ab, schon die *Frage* nach anderen Lebensweisen zu unterdrücken. Das geschieht auch dadurch, dass sie eine Begegnung mit der Außenwelt *inszeniert*. In der programmatischen Konfrontation des Emirs mit den Kindern der Natur wird die Dynamik des Begehrens auf Ebene der erzählten Welt nur in *eine* Richtung entfesselt: Der Emir verändert sich durch die Konfrontation mit einer Gesellschaft, die von seinem Besuch unberührt bleibt. Schließlich haben die Kinder der Natur von dieser Karikatur des „policirten Lebens“ weiter nichts zu lernen, als ihr eigenes Leben dem seinigen vorzuziehen. Ganz anders als die Begegnung des Emirs mit den Kindern der Natur verläuft aber die Konfrontation des *Sultans* mit der Erzählung. Der Dichter, der in didaktischer Absicht erzählt, hat keine Macht darüber, *wie* seine Erzählung rezipiert wird und welche Assoziationen bzw. somatischen Reaktionen sie hervorruft. Schlimmer noch: da die „narkotische Kraft“ der abstrakten moralischen Belehrung nur durch die poetische Konkretion insbesondere der Tugendproblematik unterlaufen werden kann, muss das Begehrenswerteste (Luxus, Völlerei, zügellose Sexualität), um als *nicht* begehrenswert gestellt werden zu können, *geschildert* werden. Bei Schach Gebal setzt diese anschauliche Konkretion genau dasjenige frei, was die Erzählung eigentlich disziplinieren will: das sexuelle Begehren. Der Emir begehrte den Körper der Sängerin, statt sich mit ihrem Gesang zufrieden zu geben – Danischmends Erzählung stimuliert Schach Gebals erotische Phantasie, anstatt ihn zum Nachdenken anzuregen. Danischmend wird gnädig entlassen, Schlafzimmertüren

⁴²³ Jordheim, *Staatsroman*, 157.

schließen sich ebenso diskret wie anzüglich vor den Augen der Leser, und falls noch irgendwelche Zweifel an dem bestehen, was dort geschieht, werden diese wenig später ausgeräumt, wenn Schach Gebal einige Abende später eine erotische Abendunterhaltung nach dem Vorbild der Erzählung anordnet (vgl. GS 104). Und während der fiktive Emir *sich selbst* für sein Begehren verflucht, lebt der Sultan seine sexuellen Phantasien mit einer seiner Sklavinnen aus. Von Selbstverdammung keine Spur. Ob *andere* – etwa diejenigen, die einander solche Geschichten erzählen – ihn (wie den Emir) für einen verweichlichten alten Lüstling halten, kann einem Schach Gebal egal sein. Eine Beschämung, wie sie dem Emir unter seinesgleichen widerfährt, bleibt ihm erspart. Die ‚reale‘ Person Schach Gebal identifiziert sich nicht mit ihrem literarischen Zerrbild.⁴²⁴ Die Figur hat also in mehrfacher Hinsicht Provokationspotential. Sie brüskiert etwaige Präntionen darauf, dass die Mächtigen sich etwa auf dem Wege der schönen Literatur zu einem anderen Umgang mit den Lüsten *erziehen* ließen. Und obwohl sie ihr ganzes Leben lang im Luxus lebte, ist sie zwar wollüstig und unglücklich, doch keinesfalls moralisch verächtlich wie der Emir. Trotz ihres Unglücks beneidet *diese* Figur das Glück der Kinder der Natur nicht einen Moment.⁴²⁵ In Dingen des Luxus fallen privates und öffentliches Interesse offenbar nicht so problemlos zusammen, wie es die Naturkinderutopie suggeriert.

⁴²⁴ Als Danischmend ihn auffordert, sich an den „Platz“ des Emirs „zu setzen“, droht ihm der Herrscher, nur halb im Scherz, mit „dreyhundert Prügel[n] auf die Fußsolen“ (GS 44).

⁴²⁵ Diese Überlegungen zur Psychologie des politischen Imaginären ergänzen Kondylis Analyse der Aporien, in die sich die aufklärerische Moralphilosophie verfängt. Da die „logische Interdependenz von Determinismus und moralischem Relativismus auf individueller und sozialer Ebene . . . allen Seiten klar gewesen“ sei, konnten sich „vor allem die bürgerlichen Träger und Anhänger der aufklärerischen Bewegung . . . keine Zugeständnisse an den Libertinismus leisten, und gerade aus ihren Kreisen stammt ein großer Teil jener erbaulichen Literatur, die nachweisen wollte, daß der Libertin „in Wirklichkeit“ nur unglücklich sei“ (Kondylis, *Aufklärung*, 384).

Stattdessen drängt sich durch das Wechselspiel von Naturkinderutopie und Rahmenhandlung die Frage auf, inwiefern die Dichtung ein Dokument, bzw. Instrument, der Selbst-Disziplinierung der Beherrschten ist.⁴²⁶ Die „unschuldigen Vergnügungen“ – in musikästhetischen Texten der Zeit kommt diese Formulierung häufig vor – sind offenbar „unschuldig“, insofern sie nicht zum Griff nach den verbotenen Früchten verführen. Das Verlangen nach freizügigeren Formen der Sexualität, nach einem Leben im Luxus, oder Selbstregierung bleiben schuldbetzt. So gesehen, erscheint die Logik der schönen „Natur“ als Rationalisierung internalisierter ökonomischer, bzw. religiöser Zwänge der alten Ordnung, die im Glückseligkeitsdenken fortleben – ein Problem, mit dem sich insbesondere jüngere Studien zur Frage nach dem repressiven oder emanzipatorischen Potential der anakreontischen Dichtung beschäftigt haben. Gerade für das Lesepublikum der Idyllendichtung war die diese ein „Medium der sozialen Selbstverständigung“, aber auch der konfrontativen „soziokulturellen Konsolidierung gegenüber Hof und Adel“.⁴²⁷ Auch dass die literarische Phantasie diese imaginäre Figur des Emirs leiden und in hilflosem Neid angesichts der Glückseligkeit des einfachen Lebens versinken lässt, erscheint unter diesem Blickwinkel als identifikationsstiftend. Doch durch die Abspaltung dessen, was sich ins System der Tugend nicht fügen will, auf die Figur des Emirs und des Sultans, darf auch das Andere dieser Phantasie erscheinen.

Durch die Einbettung der Sittenlehre der Glückseligkeit in die Rahmenhandlung wird dabei deutlich, dass die eigentliche Schuld, für die die Geschichte den Emir büßen

⁴²⁶ Diese Selbstdisziplinierung lässt sich sowohl mit Blick auf den Affekthaushalt der Einzelnen, als auch mit Blick auf identitätsstiftende Gruppenbildung durch intersubjektive männliche Selbstverständigung denken. Vgl. zur identitätsstiftenden Funktion der Literatur (mit Blick auf Uz und Hagedorn) Mauser, „Göttin“, 227; mit Blick auf deren disziplinarische Funktion v.a. Luserke, *Bändigung*; ders. (Hg.), *Literatur*.

⁴²⁷ Vierhaus, *Bildung*, 23; Garber, „Arkadien und Gesellschaft“, 70f.

lässt, zumindest zum Teil eine *soziale* Schuld ist. Über das sozialkritische Narrativ der Rahmenhandlung – die einen leben im Elend, *weil* die anderen in prachtvoller Verschwendung leben – wird der Umgang mit den Lüsten auf eine neue Art und Weise *politisiert*. Die Mächtigen sind zwar aufgefordert, über die materiellen Konsequenzen ihrer Lebensführung für die ihrer Macht Unterworfenen nachzudenken. Aufgabe der Politik soll aber nicht mehr sein, die Untertanen glücklich zu machen, sondern bloß, durch Beseitigung der materiellen Unterdrückung Raum dafür zu schaffen, dass sie sich *selbst* glücklich machen.⁴²⁸ Damit eröffnet sich dem aufklärerischen „jeder nach seiner Façon“⁴²⁹ ein gewisser Spielraum auch im Umgang mit den Lüsten, der sich allerdings nur auf Grundlage zunehmender materieller Unabhängigkeit verwirklichen kann.

Ansonsten liegt die politische Hoffnung auf der bewussten Kultivierung neuer Erfahrungen und der Ausweitung von Kommunikationsprozessen zwischen unterschiedlichen Teilen der Bevölkerung. So war zum Beginn des Kultivierungsprozesses unter der Herrschaft der schönen Lili das individuelle Glücksstreben ausschließlich von dem Verlangen nach Teilhabe an den Bequemlichkeiten eines luxuriösen Lebens gerichtet. Doch beinahe nebenbei machen die Scheschianer dabei Bekanntschaft mit den Vorzügen der Geselligkeit und die Lust der sympathetischen Empfindungen, die Freude am öffentlichen Leben und seinen Anerkennungsverhältnissen. Durch die Kultivierung, aber auch die Kritik solcher Erfahrungen, im Zusammenspiel mit den Praktiken aufklärerischer Kritik, der Förderung

⁴²⁸ Im Oktober 1793 wird Wieland die ‚eudaemonia‘ als Zweck des Gemeinwesens verabschieden: „mehr als eine *leidliche* Existenz von außen her ist niemand berechtigt von diesem Leben zu fordern; denn glücklich kann kein König, ja kein Gott uns machen, wenn wir es selbst nicht können.“ Lediglich die Forderung nach „*Palliativ-Glückseligkeit*“ der staatlich gewährten Sicherheit ist legitim. Die „innere Eudämonie“ könne der Mensch sich nur selbst verschaffen (alle Zitate nach Erhart, *Entzweiung*, 324).

⁴²⁹ Schmidt, *Geschichte des Geniegedankens*, 1:7.

der Wissenschaften und Künste und der Aufrechterhaltung eines Gesprächs zwischen unterschiedlichen Teilen der Bevölkerung, ließe sich der gefürchtete melancholische Ordnungsverlust vielleicht verhindern und die ‚Glückseligkeit‘ vermehren.

KAPITEL IV

MUSIKALISCHE KRITIK DES MELANCHOLISCHEN HELDEN

1773, im Jahr nach der Erstveröffentlichung des *Goldnen Spiegels*, wird Wielands lyrisches Drama⁴³⁰ *Die Wahl des Herkules*⁴³¹ im Schlosstheater von Weimar uraufgeführt.⁴³² Wieland verfasste das Libretto anlässlich des 16. Geburtstags von Carl August, als dessen Instruktor er im Herbst 1772 eingestellt worden war.⁴³³ Vertont wird seine Textvorlage vom Weimarer Hofkomponisten Anton Schweitzer, mit dem Wieland kurz zuvor bereits die *Alceste* auf die Bühne gebracht hatte.⁴³⁴ Nach dem allegorischen Ballett *Idris und Zenide*, dem Vorspiel *Aurora* (1772)⁴³⁵ und schließlich der Oper *Alceste* (1773) ist *Die Wahl des Herkules* bereits das vierte musiktheatralische Werk Wielands,

⁴³⁰ So die Gattungsbezeichnung der Veröffentlichung des Librettos im *Teutschen Merkur* im September 1773. Im *Vorbericht* zur *Wahl des Herkules* (künftig zitiert als V) nennt Wieland das Stück eine „dramatische Cantate“ (V 50). Die Bezeichnung „lyrisches Drama“ scheint treffend, in so fern das Stück gewisse Ähnlichkeiten mit der in den 70er Jahren beliebten melodramatischen Szene besitzt (Hartmann, *Goethes Musiktheater*, 91-98).

⁴³¹ Wieland, *Die Wahl des Herkules*, künftig zitiert als H.

⁴³² Zu Wielands Werken für das Weimarer Musiktheater vgl. grundlegend Seuffert, „Wielands höfische Dichtungen“; Parker, *Wielands dramatische Tätigkeit*, zur *Wahl des Herkules* 110-112, A. Heinz, „Wieland und das Weimarer Theater“, zur *Wahl des Herkules* 91-96; Hartmann, „Singspiele“, zur *Wahl des Herkules* 173-175; dies., *Goethes Musiktheater*, 51-54; Krämer, *Musiktheater*; Manger, *Sprache des Herzens*; Bauman, „Wielands Aufklärungsooper.“

⁴³³ Zu Wielands Rolle am Weimarer Hof vgl. Joachim Bergers Kritik an der Rede vom „Prinzenerzieher“ Wieland. Zwar habe Wieland zunächst Philosophie und Moral gelehrt, d.h. „im aufklärerischen Sinne erziehend gewirkt“. Doch seit dem Winterhalbjahr 1773/74 habe er den Prinzen vor allem in Polizey- und Kameralwissenschaften, Statistik und Staatswissenschaft unterrichtet. Er sei nicht zum Prinzenerzieher, sondern zu „einem der Lehrer des Prinzen“ berufen worden (Berger, *Anna Amalia*, 135). Die These, dass der *Goldne Spiegel* Wielands Berufung nach Weimar befördert habe, dürfte sich mit dem vehementen Einspruch Klaus Mangers im Wieland-Handbuch vielleicht endgültig erledigt haben (*Wielands Leben*, 8); dagegen argumentierten auch Berger, *Anna Amalia*, 130f; vgl. auch Wilson, „Intellekt.“

⁴³⁴ Nur ein Fragment der Partitur ist überliefert. Auch darum beschränken sich die folgenden Überlegungen auf die Analyse des Librettos.

⁴³⁵ Zur Gattungsbezeichnung vgl. Hartmann, *Goethes Musiktheater*, 51.

das innerhalb eines Jahres in Weimar auf die Bühne kommt; weitere werden folgen. Anscheinend wird sein zeitintensives Engagement für das Musiktheater - ein Engagement, das sich längst nicht nur auf das Verfassen von Libretti beschränkt⁴³⁶ -, auch von Seiten der Herzogin als Bestandteil seines Amtes verstanden oder zumindest toleriert.⁴³⁷ Tatsächlich hatte Wieland schon während seiner Zeit in Erfurt über ein Theater als „moralisch-politisches Institut“⁴³⁸ nachgedacht, das als Medium sittlicher Erziehung einen bescheidenen Beitrag zur Lösung der drängenden sozialen und politischen Probleme der Zeit beitragen sollte. Wieland verbindet daher den Auftrag zu einer panegyrischen „Gelegenheitsarbeit“⁴³⁹ im Dienst der politischen „Selbstdarstellung“⁴⁴⁰ des Hauses Weimar mit dem Anspruch eines aufklärerischen Erziehungsstücks, das auf die sittliche Verbesserung des Publikums zielt. Das Schlosstheater mit seinem aus Adel und gehobenem Bürgertum gemischten Publikum⁴⁴¹ muss ihm als ideales Experimentierfeld für derlei Versuche erschienen sein.⁴⁴²

⁴³⁶ Vgl. Andrea Heinz, „Wieland und das Weimarer Theater“, 84-91; Geyer, „Phantasie“.

⁴³⁷ Die Meinungen über Anna Amalias Einstellung zu Wielands Engagement gehen auseinander; vgl. Andrea Heinz, „Wieland und das Weimarer Theater“, 82, 91f; Geyer, „Phantasie“, 43; Tismar, „Herakles als Leitfigur“. Berger berichtet, dass Wieland mit dem Plan, das Hoftheater als „nationale’ Schaubühne zur Erziehungsanstalt um(zu)funktionieren“, seine Grenzen überschritten habe. 1773 sei es daher zu „schweren Konflikten mit der Herzogin um die Kompetenzen im hochpolitischen Raum des Theaters“ gekommen (*Anna Amalia*, 449, vgl. ebd., 476-478).

⁴³⁸ So Wieland in einem Brief an Gebler (2.11.1772): „Hier sehen wir das Theater als eine Schule der Tugend und der Sitten, als ein politisch-moralisches Institut an“ (Zitiert nach Andrea Heinz, „Wieland und das Weimarer Theater“, 95). Zu Wielands Verständnis des „Singspiels“ als „moralische(r) Anstalt“ vgl. auch Krämer, *Musiktheater*, 1:236.

⁴³⁹ Im Sinne von Reinhart Meyer, „Musiktheater“, 144; vgl. dazu auch Tismar, „Herakles als Leitfigur“, 39.

⁴⁴⁰ Berger, „Hercules“, 79.

⁴⁴¹ Reinhart Meyer, „Musiktheater“, 127-129, 134; Andrea Heinz, „Wieland und das Weimarer Theater“, 92.

⁴⁴² Zum Singspiel als Schnittpunkt bürgerlicher und höfischer Interessen um 1770 vgl. Andrea Heinz, „Wieland und das Weimarer Theater“, 97; Reinhart Meyer, „*Musiktheater am Weimarer Hof*“, 128, zum

Das Sujet seines Dramas ist ein dem Sophisten Prodikos zugeschriebener Mythos aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert. Er erzählt, wie sich der junge Herkules am Übergang vom Jüngling- zum Mannesalter zwischen dem Weg des Lasters und dem Weg der Tugend habe entscheiden müssen. Als er sich zum Nachdenken zurückzieht, erscheinen ihm Areté, die Tugend, und Kakia, die alles verkörpert, was dieser Tugend zuwiderläuft, und tragen ihre Argumente vor. Wie Herkules sich entscheidet, wird in der wichtigsten Quelle der allegorischen Szene - deren Nacherzählung in Xenophons *Memorabilia* in einem Dialog zwischen Sokrates und Aristipp aus dem 5. Jahrhundert vor Beginn der christlichen Zeitrechnung – nicht erzählt.

Das philosophische Sujet ermöglicht es, gleich drei Aspekte der im *Goldnen Spiegel* entwickelten praktischen Philosophie ins Werk zu setzen. Da der Herkules des Prodikos in der höfischen Repräsentationskultur des achtzehnten Jahrhundert gerade auch mit stoischen Tugendvorstellungen verbunden ist⁴⁴³, bietet sich der Mythos für die Reflexion der Verschränkung von Regierung und Selbstregierung an. Als Mythos männlicher Adoleszenz ist er mit dem Vorstellungsbereich ‚Mündigkeit‘ assoziiert, der in Wielands politischem Denken eine wichtige Rolle spielt. Als erzieherischer Mythos, bzw. als Mythos der Instruktion in Dingen der Tugend scheint er wiederum für ein

Singspiel in Weimar 137-161, zur *Wahl des Herkules* 143; mit Blick auf die Institutionengeschichte besonders Krämer, *Deutschesprachiges Musiktheater*, 58-121, 208f u.ö. Die intendierte Erweiterung des Adressatenkreises zeigt, neben entsprechenden rezeptionsästhetischen Bemerkungen im *Vorbericht zur Wahl des Herkules* (vgl. V 53) auch die Veröffentlichung des Librettos im Septemberheft des *Teutschen Merkur*. In der Oktoberausgabe veröffentlicht Wieland Bertuchs Übersetzung von Robert Lowths *The Judgment of Hercules* (vgl. Hartmann, „Singspiel“, 174) sowie einen Text über „Die Regierungskunst, oder Unterricht eines alten Persischen Monarchen an seinen Sohn“, den Wieland ausführlich kommentiert, den *Vorbericht* zum Libretto sowie den *Vorbericht zum Anti-Cato* (künftig im Text zitiert als VAC), der aufgrund seines Versuchs einer Vermittlung zwischen stoischen Tugendforderungen und den Ansprüchen des Aristipp ebenfalls in den Zusammenhang des Librettos gehört.

⁴⁴³ Vgl. dazu Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, vgl. auch Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, 43f.

sittenbildendes Musiktheater, wie es Wieland in den siebziger Jahren vorschwebte,⁴⁴⁴ besonders geeignet. Wieland transformiert die Szene des Prodikos in ein Exemplum *musikalischer* Unterweisung in Dingen der Tugend. Schließlich bietet die theatralische Inszenierung des Themas eine Gelegenheit, die im *Goldnen Spiegel* programmatisch geforderte kritische Revision historischer Tugendvorstellungen ins Werk zu setzen.⁴⁴⁵ Obwohl sich das Drama im Personal, dem Ablauf des Streitgesprächs und sogar im Gang der Argumentation weitgehend an die Nacherzählung des Sokrates' hält, sind die Unterschiede zur Vorlage gravierender als die Ähnlichkeiten.⁴⁴⁶ Denn während die Entscheidung des *xenophontischen* Herkules als Vernunftentscheidung inszeniert wird – schon Cicero kritisiert den Mythos aufgrund dieser Abstraktion⁴⁴⁷ –, setzt Wieland ein emotionales Drama in Szene, in dem Beklemmung und Unruhe, Hoffnung und Leiden, Schmerz und Entzücken, Verzweiflung und ein Jubelgesang der Befreiung zur Tätigkeit auf engstem Raum beisammen stehen.

Um nämlich den Mythos für die Opernbühne aufzubereiten, dichtet Wieland dem jungen Helden der Tugend eine Liebesgeschichte an, die in Widerspruch gerät mit der Tugend, zu der man ihn erzogen hat. Das Singspiel beginnt entsprechend mit Herkules'

⁴⁴⁴ Vgl. dazu Wieland, *Versuch über das Teutsche Singspiel*, sowie Kap. 5.

⁴⁴⁵ Zur Verinnerlichung der Herkules-Mythologie im Kontext der mit Gottsched und Breitingen einsetzenden Mythenkritik vgl. Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, der u.a. bemerkt, dass bei Lessing der „blind verhängte göttliche Wahnsinn . . . zu einer selbstverschuldeten persönlichen Angelegenheit des Helden“ wird (ebd. 274). Das Motiv des selbstverschuldeten Unglücks, das uns bereits in der Naturkinderutopie begegnete, wird Wielands Drama eine zentrale Rolle spielen.

⁴⁴⁶ So sah es auch Wieland: „Der Gedanke, die Erzählung in ein lyrisches Drama zu verwandeln, machte so viele Abweichungen von dem griechischen Original nothwendig, daß der teutsche Versuch dadurch selbst zum Original geworden ist“ (V 52).

⁴⁴⁷ Vgl. Cicero, *De off.*, I, 113, der anmerkt, die wenigsten jungen Männer von Talent hätten wohl Gelegenheit, sich über ihren zukünftigen Lebensweg überhaupt Gedanken zu machen. Die meisten jungen Männer folgten ohnehin reflexionslos dem Vorbild ihrer Väter.

Rückzug an einen „stillen einsamen Ort“ (X 20), in dem ein in sich zerrissener junger Mann sich die Frage stellt „Wer bin ich?“ Am Ende des Eingangsmonologs ringt er sich gerade durch, der Tugend seinen Treueschwur zu erneuern. Das präludiert jedoch nur dem Auftritt der Wollust, die, lasziv auf einem Ruhebett sich räkelnd⁴⁴⁸, dem jungen Mann alle Vorzüge der „Schlechtheit“⁴⁴⁹ vor Augen führt. Wie bei Xenophon, fragt Herkules, der sich als Träumer wähnt, zuerst nach ihrem Namen, woraufhin sie sich ihm als „Freude“ oder „Wollust“ zu erkennen gibt. Herkules, ganz im Banne der „Gewalt“ ihres „fremde[n] Reiz[es]“ (H 11), ist im Begriff, sich ihr wider besseres Wissen in die Arme zu werfen, als wiederum die Tugend erscheint. Sie stellt zunächst sich selbst vor, weist dann die Untugend in ihre Schranken und exponiert das tugendhafte Leben als Weg des „wahren“ Glücks. Mit Versprechungen und, als diese nicht wirken, mit Drohungen, zieht sie Herkules auf ihre Seite. Anders als bei Xenophon wird das Ende der Begegnung erzählt.

In der musiktheatralischen Aufbereitung des Mythos aus der Perspektive des „Zuhörer[s]“ (V 52) Herkules wird dort, wo äußere Bewegung und Handlung fehlt, doch

⁴⁴⁸ Vgl. „reizend hingegossen“ in einer „ihrem Charakter gemäßen Attitüde“ (H 8).

⁴⁴⁹ Vgl. dazu Wielands Anmerkung zu seiner Übersetzung des Begriffes „Kakia.“ Er ließe sich als „Schlechtheit“ übersetzen, aber eigentlich gäbe es im Deutschen keine Entsprechung dafür. *Kakia* umfasse Feigheit, die Schlechtheit eines ungebildeten und niederträchtigen Menschen „aus dem untersten Pöbel“, das „Gegenteil aller Eigenschaften und Fertigkeiten“, durch die der Mensch sich andern Menschen, seinem Vaterlande nützlich machen und sich selbst Ehre und Ruhm erwerben kann (*Xenophon, Sokratische Denkwürdigkeiten*, 34; künftig zitiert als X). Wie man das Andere der Tugend nennen soll – Eudämonie, Wollust, Schlechtheit? – bereitet sowohl dem Übersetzer, als auch dem Librettisten Wieland einige Schwierigkeiten, die offenbar mit seiner eigenen Ambivalenzen zu tun haben. In der Veröffentlichung des Librettos im *Teutschen Merkur* wird die Figur unter dem Namen „Wollust“ geführt - ein Begriff, den Wieland – so merkt er 1775 in seinem *Versuch über das Teutsche Singspiel* an - „allenthalben . . . in einer höchstunschuldigen Bedeutung nehme: worinn ich unter andern [*sic*] durch das Beyspiel der heil. Schrift gerechtfertiget werde, die dieses nehmliche, arme vermailigte Wort Wollust sogar von den Freuden der Seeligen im Himmel gebraucht“ (320). Im Libretto gibt die Figur sich selbst keinen Namen, erwähnt aber, dass ihre Freunde sie als „Freude“ bezeichneten und man sie im Himmel aber „Seligkeit“ nenne (H 9).

immerhin *innere* Bewegung, d.h. „Seelenkampf“⁴⁵⁰ geboten. Wielands Psychologisierung bzw. Erotisierung des Sujets hat in erster Linie dramaturgische Gründe. Denn auf der Theaterbühne, wie Wieland sie versteht, muss „alles Bewegung und Handlung“ (V 52) sein. Im musikalischen Drama spricht in erster Linie die Musik, „Sprache der Leidenschaften“,⁴⁵¹ für Wieland „gleichsam“ die „Sprache des Singspiels“.⁴⁵² Im Musiktheater soll das Publikum „ganz Ohr, ganz Gefühl“ sein,⁴⁵³ diesseits wie jenseits der Rampe strebt alles nach „warme(r) Empfindung“ und „glühende[m] Affect.“⁴⁵⁴

Allerdings scheint, wie Wieland in seinem im Oktober 1773 im *Teutschen Merkur* veröffentlichten *Vorbericht zur Wahl des Herkules*⁴⁵⁵ anmerkt, *etwas* im Wesen des Musiktheaters dem „moralischen Endzweck, welcher diesem Gedichte das Daseyn gegeben hat“ zuwider zu laufen. Diesen Endzweck, den er nicht näher erläutert, „mit den Gesetzen der dramatischen Ausführung in einem musikalischen Stücke zu vereinbaren“, habe „Schwierigkeiten“ mit sich gebracht, die „beym ersten Anblick“ nicht unbedingt „ins Auge“ fallen (V 53).

Es darf vermutet werden, dass dieser „Endzweck“ etwas mit dem Anliegen des Sokrates zu tun gehabt hat: nämlich denjenigen, dem der Mythos präsentiert wird, anzuregen, „über den Zweck und die Einrichtung“ des „künftigen Lebens nachzudenken“ (X 27). Zu diesem Zwecke erzählt Sokrates dem Aristipp die Fabel, und ähnlich führt ihn

⁴⁵⁰ Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, 275.

⁴⁵¹ Wieland, „Versuch über das Teutsche Singspiel“, 318.

⁴⁵² Ebd., 314.

⁴⁵³ Ebd., 321.

⁴⁵⁴ Wieland, „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste“, 493.

⁴⁵⁵ Wieland, „Vorbericht (zu *Die Wahl des Herkules* ...), künftig zitiert als V.

Wieland im *Vorbericht zur Wahl des Herkules* ein. Zitiert wird eine Szene aus Wielands Versgedicht *Der neue Amadis*, in welcher der junge Amadis geschildert wird, wie er, „seitdem er sich zu fühlen angefangen, stundenlang“ vor einem Gemälde des Mythos verweilt, sich an die Stelle des jungen Herkules setzt und „von beyden Göttinnen gleich stark angezogen, sehnlich wünscht, sein Herz unter sie theilen zu können“ (V 50). Ein Gemälde, wie es Shaftesbury imaginierte⁴⁵⁶, wird dem jungen Mann zum Sinnbild seines inneren Konflikts und zum Ausgangspunkt der Reflexion. Ein *musikalisches* ‚Gemälde‘⁴⁵⁷ dieses Konflikts wäre in dieser Hinsicht allerdings problematisch. Denn die Musik dient im Libretto selbst als Metapher dessen, was zur genießenden Hingabe an das Gefühl und zur Annullierung der hemmenden Reflexion verführen will. Den Unterschied zwischen Musik und Malerei bestimmt Wieland an anderer Stelle dahingehend, dass Musik zwar „rühren“ könne, im Gegensatz zur Malerei jedoch „nicht denken machen.“⁴⁵⁸ Schlimmer noch: in seinem musikalischen Drama wird sie als symbolischer Inbegriff all dessen dargestellt, was sich jeder bloß vernünftigen Selbstbestimmung *entgegenstellt*. Hier wäre ein Ausgangspunkt, von dem aus die Frage nach der Funktion der Musik in der Symbolisierung gelingender Selbstregierung zu stellen wäre.

Um Wielands Neu-Interpretation der Entscheidung, die am Übergang zum Mannesalter getroffen werden muss, als *historische* in den Blick zu bekommen, wird sich die Analyse im beständigen Wechsel zwischen begrifflicher Abstraktion und theatralischer Konkretion, einschließlich deren stoffgeschichtlicher Bezüge, bewegen.

⁴⁵⁶ Vgl. dazu Siepe, „Wieland und der prodikeische Herkules.“

⁴⁵⁷ Wieland versteht auch die Musik im Paradigma der Nachahmung, vgl. dazu Kapitel 5.

⁴⁵⁸ So Wieland in einer kurzen Abhandlung über Musik und Malerei, die er 1781 im so genannten *Journal von Tieffurt* veröffentlicht (Wieland, *Erster Versuch über die Frage: was würkt am stärksten auf des Menschen Seele, Malerei oder Musik?*, 402). Vgl. dazu auch Kapitel 5.

Droht nämlich in einer bloß abstrakt psychologischen Deutung des Geschehens der reflexive Mehrwert der symbolischen Konkretion unterzugehen, erschließt umgekehrt erst der Zug ins Begrifflich-Abstrakte den kritischen Gehalt von Wielands emotionalistischer Neuinterpretation des rationalistischen Mythos. Die rhetorische Analyse des Librettos zeigt, das Wielands Libretto sich mit dem Problem befasst, wie und *warum* frühkindlich internalisierte Tugendvorstellungen in Frage gestellt werden. Anders als die Rhetorik der freien Wahl in ihrer Abstraktion suggeriert, wird dieser Vorgang aber weder als ein rationales Abwägen von Vor- und Nachteilen, noch als ein Kampf von Vernunft gegen Leidenschaft, Begehren gegen Pflicht inszeniert. In Wielands Libretto herrscht nicht die Logik der Unterdrückung, sondern die Fluktuationen der Ambivalenz; und die an diese Ambivalenz geknüpften Emotionen machen zugleich die musikalische Substanz des Werkes aus. Die musikalische Kommunikation des Unausprechlichen, dessen ‚fremder Reiz‘ zur Überschreitung des Bekannten lockt und die Grenzen des Selbst und seiner Sprache durchlässig macht, wird dabei zum Denkbild einer Dynamik der Disziplinierung, in der das unerwünschte Begehren nicht länger das rebellische Andere einer repressiven Tugend ist, sondern in der gerade und auch das Verhältnis zur Tugend als Begehrensverhältnis gestaltet wird.

Psychologisierung und Verinnerlichung der Tugendproblematik heißt bei Wieland Musikalisierung und Erotisierung des Sujets durch die theatralische Konkretion des Mythos. Diese wiederum muss laut Wieland im Einklang mit den historisch geprägten „Sitten und Gebräuchen“ des Theaterpublikums erfolgen. Die von Wieland und dem von ihm imaginierten Publikum angestrebte lustvolle Identifikation mit dem Theaterhelden ist Grundbedingung einer Form musikalischer Rührung, die wesentlich moralisch ist.

Grundlage der Affektation soll eine mit den Mitteln der Musik forcierte, vorbehaltlose Identifikation der Zuschauer mit den handelnden Charakteren sein, deren Leidenschaften und Empfindungen die Musik ‚malen‘ soll. Der Wirkungsästhetiker Wieland glaubt, wie seine *Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste* (1773) zeigen, dass moralische Unvollkommenheiten, insbesondere aber alle Formen der Selbstliebe, die sich auf Kosten anderer nur verwirklichen können, ein auf ungestörte musikalische Identifikation schielendes Publikum sofort „erkalten“ ließen: das Ideal der Selbstlosigkeit bestimmt dessen moralische Imagination. Diese These führte zur radikalen Umgestaltung der Figuren der euripideischen *Alceste*, wobei, wie Wieland schreibt, die Figur der Alceste gegenüber dem Original dadurch verloren, die des Admet aber gewonnen hätte.⁴⁵⁹ Daher müsse er als Librettist dafür sorgen, dass man den Helden zwar „in Gefahr“ sehen müsse, „zu unterliegen“ und „schwach“ zu werden, jedoch nur so weit, dass er sich die „Hochachtung“ (V 52) nicht verscherze, die er dem Publikum im Monolog eingeflößt habe.

Die theatralische Symbolisierung des Dramas männlicher Adoleszenz bindet das lustvolle Spiel der Identifikation an die Dreieckskonstellation eines Mannes zwischen zwei Frauen: der einen, die er begehrt, und der anderen, der er ewige Treue geschworen hat. Dieses Gespräch wird als eine Art Traum inszeniert. („Wo bin ich? Träum ich wachend?“ (H 8), fragt Herkules sich mit dem Auftritt der Wollust, der sein Selbstgespräch unterbricht.) Mit der Dreierkonstellation Herkules – Tugend – Wollust ist das Grundpersonal der Stoffe aus den „heroischen Zeiten“, bzw. den Zeiten der „irrenden Ritterschaft“, die Wieland für das Musiktheater als Domäne des „Wunderbaren“

⁴⁵⁹ Vgl. dazu Wieland, „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste“, 507-512 sowie Kapitel 5.

besonders geeignet sind, bereits versammelt: ein Heros, eine schöne Dame und eine gefährliche Zauberin.⁴⁶⁰ Da Wielands Opernästhetik auf vorbehaltlose Identifikation zielt, wird das Publikum gleichsam genötigt, sich auf musikalischem Wege mit den Emotionen des Helden zu identifizieren. Der Übergang vom Kindesalter zum Mannesalter wird als Drama der *männlichen* Adoleszenz geschildert. Als Quell lustvoller Identifikation scheint das Drama der Tugendentscheidung an diese und keine andere Konstellation der Geschlechter gebunden. Nur in einer abstrakt psychologischen Lesart weist der Mythos über diese symbolische Konkretion hinaus.

Auf der Opernbühne erscheint der Dialog zwischen den drei Figuren als externalisiertes Selbstgespräch⁴⁶¹, d.h. die argumentierenden Frauen werden als bloße Spiegelinstanzen des Helden inszeniert. Doch die Figuren Wollust und Tugend oszillieren zwischen Personifikationen von Abstraktionen und handelnden Charakteren. Beide Frauenfiguren bringen zwar *Argumente* vor, agieren dabei jedoch wie eifersüchtige Geliebte. Der Handlungsspielraum der weiblichen Figuren im Drama der Mündigkeit beschränkt sich darauf, um die Gunst des Außerordentlichen zu streiten. Die Wollust geizt nicht mit körperlichen Reizen und verführerischen Blicken (H 8, H 10f), die Tugend aber duldet keine „Nebenbulerin“ [*sic*] und droht, den Helden, der ihr die Treue nicht halten kann, für immer zu verlassen (H 19). Diese Drohung ist zwar ausschlaggebend für

⁴⁶⁰ „Die Zeiten der irrenden Ritterschaft (aus welchen Ariost und Tasso den Stoff zu ihren herrlichen Gedichten, so wie einige italiänische und französische Opern-Dichter aus diesen den Stoff zu ihren Angeliken, Armiden, Alciden, Bradamanten u.s.w. hergenommen haben) machen eigentlich keine besondere Epoche in der Geschichte der Menschheit aus; sie kommen in allen wesentlichen Stücken mit der heroischen Zeit der Alten völlig überein. Die Argonauten und die übrigen Heroen der Griechen sind mit den Rittern von der runden Tafel, den Amadis, Rolanden und Rinalden völlig von einem Schlag; in beyderley Zeiten spielen Helden, Damen, Riesen, Drachen und Ungeheuer von allen Arten einerley Rolle; und die Urganden, Alcinen und Armiden sind nicht größere Zauberinnen als die Medeen und Circen“ (*Versuch über das Teutsche Singspiel*, 324). Vgl. zu dieser Konstellation in der Geschichte der Oper auch Starobinski, *Enchantment*, 1-39.

⁴⁶¹ Vgl. dazu auch Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, 328.

die Wahl des Herkules. Doch die Tugend trollt sich, einer Kleistschen Kunigunde ähnlich, nur mit einem „Verdruß, den sie durch hönisches [*sic*] Lächeln und einen verächtlichen Blick zu verbergen sucht“, von der Bühne (H 20) – man ahnt, die Geschichte ist noch nicht zu Ende. Die theatralische Konkretisierung des Mythos zeigt, dass die heroische Identität des Herkules sich nur im Gespräch mit diesen beiden Personen als *externe*, von ihm verschiedene Instanzen stabilisieren kann. Herkules’ imaginäre Konstruktion als Held ist nur möglich durch seinen Rückzug aus der Welt; *in* der Welt aber wird ihm erneut die schöne Geliebte begegnen, in deren Gegenwart ein gefährliches Selbstvergessen droht.

Die Person, an der sich das Drama der Mündigkeit *als* Drama entzündet, das noch sehr junge Mädchen Dejanira, ist auf der Bühne derweil als Abwesende präsent. Sie ist die Schlüsselfigur der symbolischen Etablierung des Helden, durch sie, aber nicht mit ihr, wird verhandelt, wie eine gelingende Form von Selbstregierung aussehen könnte. Dejanira ist der Name einer Beunruhigung. Herkules überwindet seine melancholische Handlungshemmung⁴⁶² durch ein Gespräch mit zwei Frauen, die einerseits als Abspaltung seines Ich erscheinen, andererseits aber als Gesprächspartnerinnen agieren: mit einer, die er wider Willen begehrt und einer anderen, der er Treue geschworen hat.⁴⁶³ Bei diesem Übergang vom Selbstgespräch zum Gespräch, wenn auch nicht zum Gespräch mit Dejanira, werden Musik und Melancholie als Momente inszeniert, die einen Akt der Reflexion erzwingen. Um diese Gedanken entfalten zu können, bedarf es einiger stoffgeschichtlicher Vorüberlegungen. Aus ihnen geht hervor, dass Wielands

⁴⁶² Vgl. dazu Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, 207-213.

⁴⁶³ Als Herkules im Begriff ist, sich der Wollust zu ergeben, interveniert die Tugend, und er erkennt: „Du bist die Tugend, die ich liebe – der ich untreu bin“ (H 12).

erzieherisches Projekt das Projekt der Kultivierung einer neuen Form männlicher Tugenden ist, die auf Überwindung melancholieträchtiger Momente in der neuzeitlichen Geschichte der durch Herkules symbolisierten heroischen Tugend zielt.

Geschichte eines melancholischen Helden

Historische Interpretationen der Herkules-Gestalt

Das Sujet des lyischen Dramas hat eine lange Tradition im Bereich der höfischen Repräsentationskunst: Eine theatralische Inszenierung des prodikeischen Mythos ist bis weit ins 18. Jahrhundert hinein eine beliebte Art, den Geburtstag des Thronfolgers zu feiern.⁴⁶⁴ In der höfischen Repräsentationskultur des europäischen Absolutismus ist die Herkules-Mythologie allgegenwärtig:⁴⁶⁵ Habsburger, Mediceer, Bourbonen, Oranier⁴⁶⁶ und andere schreiben mittels der Herkules-Mythologie herkulische Tugenden in ihren

⁴⁶⁴ Vgl. Hartmann, *Singspiel*, 173f (mit Blick auf die Wieland bekannten Libretti); Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, 270; Heraeus, „Die Wiedergeburt des guten Geschmacks“, 79; Berger, *Hercules*, 78; vgl. auch Siepe, „Wieland und der prodikeische Herkules“, 95; Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, 134.

⁴⁶⁵ Vgl. Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, 296, 303-313, Oettermann, „Herkules von der Peripherie“, 161-163; Vollkommner, „Herakles“; Winter, „Heros“, 112; mit Blick auf Weimar v.a. Berger, „Hercules“. Der prodikeische Herkules ist dabei nur *einer* der vier großen Stoffkreise aus der Herkules-Mythologie (vgl. dazu Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, 267-270), mittels derer die Herrscher herkulische ‚virtus‘ glorifizieren und zugleich für sich reklamieren. Daneben findet sich der „Hercules Victor“, als Kraftprotz oder strahlender Sieger Symbol militärischer Stärke und Unbesiegbarkeit; „*Herkules Musagetes*“, der „Beschützer der Musen“ (Oettermann, „Herkules von der Peripherie her“, 173), Resultat einer allegorischen Lektüre der zwölf Taten des Herkules, die ihn zum Prototyp des „Kulturarbeiters“ stilisiert, dessen Taten „zur Befestigung der Kultur über die Unordnung und Barbarei der Natur“ (Tismar, „Herakles als Leitfigur“, 38) beitragen bzw. der als Herrscher für Friede, Gerechtigkeit und Wohlstand sorgt (vgl. Kloft, „Herakles als Vorbild“, 37f). Durch Rückgriff auf den gesamten Fundus der Herkules-Mythologie lassen sich also ganz unterschiedliche Momente von Herrschaft exponieren: ihre martialischen Aspekte ebenso wie das staatsmännische Kalkül, das Ideal des selbstbeherrschten Herrschers ebenso wie die Gefahr despotischer Willkürherrschaft; männliche Tatkraft ebenso wie, in der pikanten Episode mit Omphale, die perhorreszierte Verweichlichung.

⁴⁶⁶ Vgl. dazu Vollkommner, „Herakles“.

„mediale[n] und imaginäre[n] Leib“⁴⁶⁷ ein.⁴⁶⁸ Wichtigste Quelle des prodikeischen Mythos ist dessen Nacherzählung in einem Dialog zwischen Sokrates und Aristipp aus Xenophons *Memorabilia*.⁴⁶⁹ Es handelt sich um eine philosophische Re-Interpretation der Herkules-Figur, durch die aus dem „kraftvollen, athletischen und kämpferische Heroen der Archaik“ ein selbstbeherrschter Held der Tugend wird. Er wird durch Pindar und Euripides weiter „vermenschlicht“ und schließlich zum „Gott der Philosophen“, insbesondere der Kyniker und Stoiker.⁴⁷⁰ Der prodikeische Herkules, der sich für „Mühen und Arbeiten im Dienste der guten Sache“ *entscheidet*, ist nicht länger „der tragische, vom Götterwillen und Schicksalsmächten vorangetriebene Held, sondern derjenige, der Kraft eigenen Willens nach Vollkommenheit strebt,“⁴⁷¹ ein Exemplum „tatbestimmte(r) Selbstläuterung und Selbstvergötterung des Menschen.“⁴⁷² Prodikos erschafft eine „Allegorie auf die menschliche Willensfreiheit“, indem er das Streitgespräch in eine „Entscheidungsszene“ verwandelt. Das Bild der Wege ist darin eine Metapher: die Glückseligkeit ist das Ziel, „Tugend“ und „Laster“ sind die Führerinnen.⁴⁷³

Natürlich ist die Erzählung des Herkules am Scheidewege nur *eine* Erzählung aus dem an legendären Heldentaten, entsetzlichen Verbrechen und nicht zuletzt auch pikanten Episoden so überreichen Fundus der Herkules-Mythologie. Auch der zum

⁴⁶⁷ Frank et al., *Der fiktive Staat*, 156.

⁴⁶⁸ Vgl. dazu Irle, „Herkules im Spiegel der Herrscher.“

⁴⁶⁹ Xen. Mem. II, 1, 21-34. Vgl. zur Rezeptionsgeschichte des Mythos Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“; zur Ikonographie grundlegend Panofsky, *Hercules am Scheidewege*.

⁴⁷⁰ Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, 269; Kloft, „Herakles als Vorbild“, 34; Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, bes. 316.

⁴⁷¹ Kloft, „Herakles als Vorbild“, 34.

⁴⁷² Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, 265.

⁴⁷³ Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, 45f.

„Tugendhelden“ stilisierte Herkules ist stets in Wechselwirkung mit diesen anderen Stoffkreisen zu denken. Was die Herkules-Figur als Exempel vorbildlicher Selbstbeherrschung überhaupt erst *interessant* macht, ist ja, dass der allen äußeren Feinden durch Körperkraft und List überlegene Halbgott neben seiner übermenschlichen Stärke auch übermenschlich starke Leidenschaften hat. Er neigt zu Maßlosigkeit und Jähzorn, ist Vielfraß, Säufer und Potenzprotz, und auch darin nicht nur der strahlende Sieger, sondern auch der „erniedrigte, duldende, melancholische, kurz, der ganz und gar menschliche Herkules“. ⁴⁷⁴ In dem von Hera mit Wahnsinn gestraften Herkules, der Frau und Kinder ermordet, aber auch in dem jähzornigen Schüler Herkules, der im Zorn seinen Musiklehrer mit der Lyra erschlägt, spiegelt die Figur auch Abgründe des Menschlichen. So bewunderungswürdig in seinem Heldentum, so furchtbar – und manchmal auch lächerlich – ist Herkules in seiner Fehlbarkeit. Daher muss sich seine Pazifizierung bzw. Disziplinierung im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte immer wieder unter neuen Vorzeichen wiederholen. Gingen der Herkules-Figur dabei aber jene Charakterzüge verloren, die sich der tugendhaften Kultivierung widersetzen, verschwände mit dieser Ambivalenz wohl auch die charakteristische Spannung, welche die Herkules-Figur belebt.

Schon in der Antike dient der prodikeische Herkules daher nicht nur der Selbstrepräsentation der Mächtigen, sondern auch als deren normatives Gegenbild. ⁴⁷⁵ Auch bei Xenophon steht die Fabel im Kontext der *Erziehung* zur Herrschaft. Insbesondere Cicero, dessen Kurzversion des prodikeischen Mythos in *De Officiis* die

⁴⁷⁴ Kloft, „Herakles als Vorbild“, 26.

⁴⁷⁵ So Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, 296; zur konstitutiven erzieherischen Tendenz des Mythos vgl. auch 320-329.

zweite wichtige Quelle der Tradierung des Mythos in der Neuzeit ist, verpflichtet die stoische *virtus* auf Tätigkeit für das Gemeinwesen und rückt sie durch Bezug zur *honestas* und zum *ornatus vitae* in die Sphäre übergeordneter staatlicher Verantwortlichkeit.⁴⁷⁶ So verleiht er der stoischen Tugend „über alles im engeren Sinn Moralische und Moralphilosophische hinaus“ eine gewisse „staatsmännische Würde“.⁴⁷⁷ Die Einbindung der Prodikos-Fabel in den Kontext der Prinzerziehung gehört zu ihrem Wirkungszusammenhang in der Neuzeit.⁴⁷⁸

In der höfischen Repräsentationskultur des 18. Jahrhunderts ist die Herkulesfigur mit beiden Aspekten stoischer Tugend, der nach innen gerichteten Selbstbeherrschung und der nach außen gerichteten, auf Anerkennung und Ehre gerichteten Tätigkeit verbunden. Einen Anknüpfungspunkt zwischen bürgerlicher und höfischer Kultur bietet dabei die enge Assoziation der tätigen Tugend nicht nur mit repräsentativ-politischer Tätigkeit, sondern auch mit der Tätigkeit der Dichter und Gelehrten, eine im 17. und 18. Jahrhundert gängige Vorstellung.⁴⁷⁹ Mittelbar zeigt sich diese Korrelation auch in unterschiedlichen Ausgaben von Cesare Ripas *Iconologia*, dem für die höfische Repräsentationskultur des 17. und 18. Jahrhunderts einschlägigen allegorischen, bzw. emblematischen Handbuch, in der Herkules die tätige Tugend, bzw. tugendhafte Verrichtung verkörpert. Hertels Neuausgabe von 1758-1760 wählt zur deren

⁴⁷⁶ Ebd., 320.

⁴⁷⁷ Ebd., 320, vgl. auch 331.

⁴⁷⁸ Ebd., 302.

⁴⁷⁹ Für Wieland scheint die Verbindung selbstverständlich zu sein. Panofskys ikonographische Studien zum „Herkules Prodicus“ zeigen, dass schon bei Raffael die Tugend mit Buch (als Symbol der „literae“, nicht als Bibel) und Schwert auftritt (*Hercules am Scheidewege*, 37, 81); so auch in der Annibale Carraccis *Die Entscheidung des Herkules*, vgl. dazu Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, 124-129; so auch in Metastasios *Alcide al Bivio*, komponiert von Johann Adolf Hasse (Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, 134).

Versinnbildlichung unter anderem eine Statue des Herkules von Farnese. Der Begleittext aber weist darauf hin, dass die tätige Tugend nicht allein die Tugend der Helden, sondern auch der Dichter bzw. Geschichtsschreiber ist, die den Großen der Welt, und damit zuweilen auch sich selbst, Unsterblichkeit im Andenken der Nachwelt verschaffen.⁴⁸⁰

Doch auch ohne diesen über das politische, bzw. höfische Tugendsystem hinaus verallgemeinerbaren Aspekt der herkulischen Tugend hätte sich wohl kaum ein besserer Stoff für ein moralisch-politisches Experiment finden lassen, das auf die sittliche ‚Besserung‘⁴⁸¹ des Herrschers und des breiten Publikums gleichermaßen zielt. Denn nicht nur in der höfischen Repräsentationskunst, sondern auch in moraldidaktischen Lehrbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie in den moralischen Wochenschriften des Aufklärungszeitalters ist der prodikeische Mythos allgegenwärtig.⁴⁸² In moraldidaktischen Werken wie Sebastian Brants Narrenschiff oder Johann Amos Comenius’ *Bild der Welt*, die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein populär waren, ist allerdings die charakteristische Doppelbewegung des stoischen Tugendbegriffs

⁴⁸⁰ „The statue of Hercules [gemeint ist eine Reproduktion der Statue des Herkules von Farnese, GF] refers to the hero who was the sum of all virtues and became a god. The skull at the base of the pedestal indicates that only virtuous actions escape death and live forever. The sword and the book are means by which fame is achieved and recorded for posterity“ (Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, Nr. 145); vgl. auch den Eintrag „Tugendhafte Verrichtung“ der *Iconologia* aus dem Jahre 1669, die sich in der Anna Amalia Bibliothek befindet: „Des Menschen Handlungen sind mancherley/ allhier aber wird einig und allein von den tugendhaften / und sonderlich von denen geredet, die entweder durch die Gelehrigkeit und Wissenschaft der Studien/ oder ... Kriegs-Erfahrenheit // zu Werck gerichtet werden/ welche beede einen Menschen edel /berühmbt und unsterblich machen“ (*Herrn Caesaris Ripae von Perusien Ritters von St. Maritio und Lazaro erneuerte Iconologia*, 89).

⁴⁸¹ Vgl. dazu Kapitel 5 dieser Arbeit.

⁴⁸² Vgl. Vollkommner, „Herkules“, 25. Zur kritischen Rezeption der Version des Comenius im 18. Jahrhundert vgl. Bagley, „Hercules.“ Vgl. auch Panoskys Anmerkungen zur sanften Wollust Raffaels: „In demselben Maße, in dem die „Virtus“ sanfter wird, wird die „Voluptas“ minder gefährlich, und in demselben Maße, in dem die Versprechungen der Tugend mehr auf Erfolg und Nachruhm als auf Bewahrung des Seelenheils gehen, entfallen die furchtbaren Drohungen, die an die Wahl des Lasterwegs geknüpft waren. Man kann sich angesichts des Raffaelischen Voluptas vorstellen, daß schließlich die beiden Frauen weniger zwei ethische Grundprinzipien zu verkörpern scheinen, als zwei verschiedene Denkungsarten und Lebensformen, die . . . einander nicht mehr ganz unversönlich gegenüberstehen“ (*Hercules am Scheidewege*, 83).

stillgestellt. Herkules erscheint in erster Linie als Galionsfigur des Kampfes gegen die Sinnlichkeit, seine Wahl wird zur Wahl zwischen Tugend und Sünde, der Hoffnung auf Erlösung und Verdammungsfurcht korreliert sind.⁴⁸³

In der Verbildlichung der Erzählung in den Holzschnitten, die die lateinische Bearbeitung des *Narrenschiffs* von Jacob Locher illustrieren, lässt sich eine enge Korrelation von Tugend und Melancholie feststellen. Die „Tugentreich frau Armut“⁴⁸⁴ steht hier der (sündhaften) Luxuria⁴⁸⁵ gegenüber. Die Ikonographie der Virtus-Figur gemahnt an die „Vertreter der spätmittelalterlichen Melancholie“, und damit „an jene bei aller Mühsal stets zu Armut und Elend verurteilten, abgerissenen und schmutzigen und einsamen Saturnkinder, deren Planetengott in Bälde zum Schutzpatron der revoltierenden Bauern werden sollte.“⁴⁸⁶ Das moralisch-religiöse Ethos der Gegenüberstellung vermischt sich dabei mit einem „eigentümlichen sozialen Pathos“⁴⁸⁷: „Die zunächst . . . mit dem Nimbus frommer Entsagung umgebene ‚Armut‘ fühlt sich allmählich als die Trägerin von Ansprüchen, die—an und für sich noch immer religiös fundiert—doch in der Folge mehr und mehr einen gleichsam sozial-revolutionären Charakter annehmen“.⁴⁸⁸

⁴⁸³ „Die Fabel des Prodikos . . . verengte sich im christlichen Traditionsprozess der Neuzeit hinein oft auf eine durch das christliche Sündenbewußtsein mitbestimmte Entscheidung zwischen Gut und Böse. . . . Die virtus verengte sich immer wieder auf das moralisch-asketische „Gute“, während sie . . . in der stoischen Tradition oft mehr meinte: männliche Tatkraft . . . , die Bereitschaft, im Dienste der Menschheit Außerordentliches zu leisten, die Fähigkeit, sich in größten Schwierigkeiten und Gefahren, in Not und Kampf zu bewähren“ (Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, 301f).

⁴⁸⁴ Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, 57.

⁴⁸⁵ Ebd., 68.

⁴⁸⁶ Ebd., 58.

⁴⁸⁷ Ebd., 56.

⁴⁸⁸ Ebd., 58.

Doch in dem von Locher hinzugefügte lateinischen Steitgespräch entstammen Tugend und Laster bereits einer anders gearteten Welt als derjenigen, die der Holzschnitt verbildlicht: „eine ‚Virtus‘ . . . die ihren Gefolgsleuten politische Macht, literarischen Ruhm und den Triumph der Waffen in Aussicht stellt, die, helmgeschmückt, nichts mehr verachtet als unkriegerisches Wesen, und die das ewige Leben weniger in der Gestalt der Gottseligkeit, als in Gestalt des Nachruhms, ja der Apotheose, verheißt: eine solche ‚Virtus‘ hat mit der vertrockneten, zerlumpte und ihre Arbeitsamkeit durch unaufhörliches Spinnen beweisenden ‚Tugend‘ Basilianisch-Brantischer Prägung nicht sehr viel mehr als den Namen gemeinsam.“⁴⁸⁹ Der Begriff des Heroischen nach römischen Vorbild löst das Fraw-Armut-Ideal ab.⁴⁹⁰ Locher belebt also die ‚andere‘ Seite der antiken Virtus und hebt damit - in Anschluss an die *Punischen Kriege* des Silius Italicus – die Tugend über „das Enge und Dumpfe des nordisch-spätmittelalterlichen Tugendbegriffes empor.“ Zugleich stellt er jedoch dem „Triumph des Feldherrn und den Erfolgen des Staatsmannes den sanften Ruhm des geistig schöpferischen Menschen“ zur Seite, bzw. privilegiert ihn sogar.⁴⁹¹ Seither stehen heroische und moralistische Auffassung in einem gewissen Konkurrenzverhältnis,⁴⁹² bis in der Renaissance Tugend und Ruhm „echt ebenbürtige Schwestern“ werden.⁴⁹³

⁴⁸⁹ Ebd., 69.

⁴⁹⁰ Ebd., 75.

⁴⁹¹ Ebd. 81.

⁴⁹² Ebd., 101-103.

⁴⁹³ Ebd. 165. In Watanabe-O’Kellys Lesart mündet die im 17. Jahrhundert zu beobachtende Tendenz zur Synthese der Vorstellungen *virtus*, *vanitas* und Melancholie in eine Uminterpretation der mit der Tugend assoziierten Schwermut ein. Schwermut ist nicht mit der Tugend identisch, sondern „die Kraft, durch die man die Tugend erlangen kann, und zwar, weil man als Schwermütiger die richtige Einsicht in die Nichtigkeit der Welt gewinnt.“ Watanabe-O’Kelly, „Schwermut und Tugend“, in: dies., *Melancholie*, 42-56, hier 56. Dieser religiösen Aufwertung der Melancholie, die insbesondere auch im Trauergebot des

Ikonographisch ist die enge Korrelation von Lust/ Wollust, schöner weiblicher Leiblichkeit und Musik, die uns in Wielands Libretto wiederbegegnet wird, bereits in der von Panofsky analysierten Bildtradition angelegt. Bildliche Darstellungen des Mythos stellen der mit einer gewissen Schwermut assoziierten Tugend die Vorstellungsbereiche weibliche Schönheit und Musik gegenüber.⁴⁹⁴ Doch im Bilderkreis der Vanitas- und Memento-mori-Darstellungen ist sie nicht unbedingt nur negativ konnotiert. In der Literatur der Renaissance wird die Musik, als Inbegriff des Vergänglichen, auch zu einem „schmerzlichen empfundenen Sinnbild des Glückes“⁴⁹⁵, eine Kunst, welcher der „homo literatus“ der Renaissance (bestimmt durch den tragisch-heroischen Zwiespalt zwischen Selbstüberhebung und Verzweiflung) besonders zugeneigt ist.⁴⁹⁶

In der neuzeitlichen Rezeptionsgeschichte des Mythos zeichnet sich also ein gewisser Hang zur Melancholie ab. Er zeichnet sich auch in der Affinität des Barock zur Herakles-Gestalt ab. Diese beruht auf einem „neuen Verhältnis zum Heroischen, bei dem der Einzelne in eine Sphäre der repräsentativen Abstraktion hinaufgesteigert wird“⁴⁹⁷,

Pietismus (Schings, *Melancholie*, 72-96) weiterlebt, wird die antimelancholische bürgerliche Aufklärung entgegnetreten.

⁴⁹⁴ Zur Korrelation von Musik und Venus (als „Zeichen heiterer Weltlichkeit und sinnlicher Verführungskraft“) vgl. auch Bandmann, *Melancholie*, 39, 91; zur Musik als Inbegriff „irdischer Vergnügen und Tätigkeiten“ ebd., 83, 86, zur Musik „Lebens- und Vanitassymbol“ v.a. 95f.

⁴⁹⁵ Bandmann, *Melancholie*, 91.

⁴⁹⁶ Vgl. dazu Klibansky et al., *Saturn*, 353-367 (zur Liebe der Musik 385); vgl. besonders die Anmerkungen zur Bedeutung des Mythos vom Herkules am Scheidewege, der eine autonome Wahl trifft, aber gerade dadurch in die Problematik seiner Freiheit verstrickt wird (ebd., 357, 363). Aus der „geistigen Situation des Humanismus“ – dem „Bewußtsein einer tragisch erlebten Freiheit“ (367) – erwächst nach Klibansky, Panofsky und Saxl die moderne, der Melancholie so affine Genievorstellung.

⁴⁹⁷ Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, 270f. Vgl. „Der Fürst, der Machthaber, ist mithin zu ständigen (Selbst-)Kontrolle über die Wirkung des von ihm vermittelten und ausgehenden Scheins gezwungen“; Mimik, Gestik und Habitus übernehmen eine Schlüsselfunktion in der Repräsentation von Herrschaft. Der „Träger der Souveränität“ wird zu einer Art Un-Person, der „höchste Ort der Macht wird zur Leerstelle, die als ‚Projektionsschirm‘ für die mehr oder weniger gesteuerten Phantasmen der anderen fungiert“: „Die ‚Melancholie‘ der Tyrannen in den barocken Trauerspielen hat in diesem Nichtsein im Zentrum der Macht ihren Ursprung“ (Frank et al., *Der fiktive Staat*, 158). Zur Melancholie des

zum Ausdruck kommt. Dabei kommt es, wie Habel notiert, zu einer Verbindung von heroisch-heidnischen und christlichen Erlösungsgedanken, die dann bei Winckelmann und Schiller wieder aufgenommen werden.⁴⁹⁸ In Hertels Neuauflage der *Iconologia* wird die tätige Tugend unter anderem durch die Figur des Herkules von Farnese repräsentiert, einer im 18. Jahrhundert auch in Deutschland außergewöhnlich populären Skulptur⁴⁹⁹, der schon im 17. Jahrhundert ein melancholischer Zug auf den Leib geschrieben wurde. Sein ‚Temperament‘ wurde aufgrund einer medizinischen Lektüre der Leiblichkeit des steinernen Heros in einem 1669 an der *Académie Royale* gehaltenen Vortrag als „melancholisch,“ mit leicht „sanguinischem“ Einschlag bestimmt.⁵⁰⁰ Zwar verkörpert Herkules als „Vorbild“ die tätige Tugend.⁵⁰¹ Der farnesische Herkules aber zeigt den

Souveräns, der diesen Heros verkörpern muss, vgl. Christopher Wilds Überlegungen zur Souveränität: „Die Welt als Produkt des souveränen Willens erweist sich als eine Welt im Zustand des *rigor mortis*. Insofern lässt sich das Begehren absoluter Macht als eine Äußerung des Todestriebes verstehen. In einem seiner *Pensées* bestimmt Pascal Tyrannei als ein Begehren (nach) einer universalen Herrschaft, die keine Grenzen kennt . . . Die Erfüllung dieses Begehrens würde, folgt man Pascal, in absoluter Stasis münden“, ebd., 77).

⁴⁹⁸ Habel analysiert Winckelmanns *Beschreibung des Torso im Belvedere in Rom* (1759). Während Winckelmann in diesem Torso den vergöttlichten Herkules erkannte, der „zu dem Genuß der Seeligkeit des Olympus“ gelangt ist, interpretiert er den Herkules von Farnese als Mensch, „welcher wider ungeheure und gewaltsame Menschen zu streiten hatte, und noch nicht an das Ziel seiner Arbeiten gelangt war“. (Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, 277). Vgl. zu Winckelmanns Beschreibung auch Uhlig, „Apotheose und Medienwechsel“, 153-155.

⁴⁹⁹ Fürsten, Künstler, Leser und Bildungsreisende des 18. Jahrhunderts scheinen eine regelrechte Obsession für die Skulptur gepflegt zu haben. In weiten Teilen von Europa, insbesondere aber an den europäischen Fürstenhöfen, gilt sie als „Vorbild für eine vollendete Wiedergabe des starken heldenhaften Mannes.“ Künstler und Bildungsreisende aus ganz Europa reisen nach Italien, um sie mit eigenen Augen zu sehen. Der seinerzeit populäre Italienreiseführer von Johann Jacob Volkmann (1770/71) bringt die Faszination auf den Punkt: Die Figur des Herkules Farnese „ist unverbesserlich, man kennt kein schöneres Muster der starken männlichen Natur, welches zugleich so zierliche und richtige Umrisse hätte“ (nach Lukatis, „Ein schönes Muster der starken männlichen Natur“, 60).

⁵⁰⁰ Vgl. dazu Irle, „Herkules im Spiegel der Herrscher“, 73f.

⁵⁰¹ Ähnlich Berger, *Hercules*, 70. Vgl. Patricia Simons' Beobachtung, dass in den Herkules-Darstellungen der Renaissance nicht das strahlende Idealbild heroisch siegreicher und triumphierender Maskulinität gesucht worden sei; von Interesse war vor allem die Darstellung einer heroischen Maskulinität im Moment höchster Belastung, eine Darstellung „of public heroics under pressure, of a youth deciding his future conduct in the Choice at the crossroads, of an elder statesman tested to his physical and psychic limits, especially at Omphale's court and when experiencing fits of raging madness, of a classical icon animated

Herkules *nach* der Tat, den Blick nach innen gekehrt.⁵⁰² Die Melancholie des Herkules entbehrt nicht der performativen Plausibilität.⁵⁰³ Schon zu Kaiser Maximilians Zeiten glaubte man, „ daß das Temperament des Herkules melancholisch gewesen sei, und Maximilian schrieb sich das gleiche zu, wobei die damalige Auffassung das melancholische Temperament als das geeignetste für Herrscher, Künstler und Gelehrte erachtete.“⁵⁰⁴ Als „Inbegriff der Vorstellung heroisch-übermenschlicher Größe“⁵⁰⁵ verkörpert Herkules das berühmte pseudo-aristotelische Problem 30,1: „Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker; und zwar ein Teil von ihnen so stark, daß sie sogar von krankhaften Erscheinungen, die von der schwarzen Galle ausgehen, ergriffen werden, wie man z.B. berichtet, was unter den Heroen dem Herakles widerfuhr? Denn auch jener scheint eine derartige Naturanlage gehabt zu haben.“⁵⁰⁶ Schon hier findet sich jene charakteristische Dopplung von Helden- und Künstlertum, die uns in Ripas *Iconologia* begegnete und die für Wielands Neuinterpretation der Herkules-Figur entscheidend sein wird. Diese symbolischen Dimensionen der Herkules-Geschichte gilt es mitzubedenken, um Wielands Neuinterpretation der Herkules-Figur als solche zu verstehen. Denn

almost beyond endurance in his numerous Labours. He had to work at his masculinity“ (Simons, *Hercules*, 634).

⁵⁰² Auch Berger betont, die Neuzeit betone den „Gestus der Nachdenklichkeit“, bzw. den (melancholieverdächtigen) Wechsel von „Furor und Kontemplation“ (Berger, *Hercules*, 81).

⁵⁰³ Im Sinne von Koschorke's Beobachtung, dass „Diskurse . . . plausibel und folglich auch wirksam (werden), insofern sie anschlussfähig sind und sich mit anderen Diskursen verknüpfen“ (Koschorke, *Körperströme*, 104).

⁵⁰⁴ Tismar, „Herakles als Leitfigur“, 23. Vgl. zur Melancholie in antiken Herkulesdarstellungen Pasquier, *rauer*; vgl. auch Starobinski, *Geschichte*.

⁵⁰⁵ Vollkommner, *Herakles*, 15.

⁵⁰⁶ Das Problem stammt wahrscheinlich von Theophrast, hier zitiert nach Schings, *Melancholie*, 1. Zur Melancholie als „Krankheit der Heroen“ vgl. auch Klibansky et al., *Saturn*, 56-58.

Wielands Psychologisierung bzw. Verinnerlichung der Herkules-Problematik ist ein Versuch, männliche Tatkraft auf eine Art und Weise zu denken, die der Gefahr der melancholischen Stasis der Selbstvergöttlichung, ein konsistentes Moment in der neuzeitlichen Geschichte der Figur, entgegenwirkt.

Der Herkules der Philosophen

Die wichtigste, wenn auch nicht einzige⁵⁰⁷ Quelle von Wielands Libretto ist freilich die Nacherzählung des Mythos bei Xenophon. Für Wieland ist die „allegorische Erzählung . . . eines der schönsten Ueberbleibsel des Alterthums“ (X 33). Sokrates erzählt die Begegnung wie folgt: In dem Alter, in dem der junge Halbgott „sich anschickt, Herr seiner selbst zu werden“, habe er sich zum Nachdenken über sein künftiges Leben an einen einsamen Ort zurückgezogen. Dort seien ihm zwei Frauen von „mehr als gewöhnlicher Größe“ erschienen. Eine von ihnen, stark geschminkt, aufreizend gekleidet, bis zur Lächerlichkeit selbstgefällig und in ihrer „aufgedunsenen Fleischigkeit und mürben Zartheit“ eine Verkörperung dessen, was man im 18. Jahrhundert gern als „Weichlichkeit“ übersetzt, drängt sich dem jungen Mann förmlich auf. Sie verspricht ihm ein Leben „ohne Mühe, Beschwerlichkeit und Schmerz,“ ohne „Krieg“ und ohne „Geschäfte“, ohne „mühselige Leibes- oder Geistesarbeit“ überhaupt. Sie propagiert den Egoismus der Sinnlichkeit, der andere Menschen lediglich als Mittel zur

⁵⁰⁷ Wieland nennt nur diese Quelle im *Vorbericht*; doch im Bild des „steilen Weges“ der Tugend klingt ein mit Hesiod assoziierter Vorstellungsbereich an. Zum zweiten wichtigen Prätext des Librettos, dem „Traum des Scipio“ (vgl. Silius Italicus, *Punica*, XV; im 18. Jahrhundert bekannt durch Macrobius, *Somnium Scipionis* (Ciceros *Re Publica* galt um 1770 noch als verschollen), vgl. dazu weiter unten.

Lustmaximierung instrumentalisiert.⁵⁰⁸ Auf Herkules' Nachfrage gibt die, die sich so empfiehlt, als Eudämonia, oder „Wollust“ zu erkennen. Jetzt erst nähert sich, ernsten und züchtigen Blickes, die Tugend. Sie ist ganz in weiß gekleidet, gesund, voll „Würde“ und „Anstand,“ im Körperausdruck „sittsam“ (X 20). Die Göttin Tugend lehrt, dass es nichts Gutes oder Schönes ohne harte körperliche und geistige Arbeit, ohne Disziplin, Gelehrsamkeit, Fleiß und disziplinierte Ausbildung aller Kräfte gibt, d.h. sie empfiehlt ein Leben voll „Arbeit“ und „Bemühung“ (X 22). Die Tugend, die sich so empfiehlt, ist nicht allein die Tugend von „Kriegsmann“ und „Heerführer“ (X 18), sondern auch die des „Künstlers“, des „Handwerkmanns“ und des „Hausherrn“. Die in ihrem Namen verübten Taten verschaffen der Tugend selbst Anerkennung unter den Menschen. Sie selbst werde, hält sie dem Herkules vor, „wegen alles Guten, so sie (die Menschen) von dir empfangen, lieber und ehrwürdiger“ (X 22). Tugend enthält also im Gegensatz zum Egoismus der Sinnlichkeit ein Gemeinschaft stiftendes Element. Als die Wollust ihr nun ins Wort fällt, um Herkules einen einfacheren Weg zum Glück anzubieten, weist die Tugend sie in ihre Schranken. Zunächst führt sie Herkules die soziale Ächtung der Wollust vor Augen; dann erinnert sie ihn daran, dass die, die ihre Jugend in „Müßiggang und Ueppigkeit“ verschwendeten, zu einem Alter in „Kummer“ und „schmutziger Dürftigkeit“ verdammt seien, in dem „Scham“ sie „zu Boden drückt“ (X 25).

Erst vor dem Hintergrund dieses Schreckbilds eines melancholischen Alters – ein Jahrtausende alter Topos aus der Kulturgeschichte der Melancholie – gewinnt das Lob

⁵⁰⁸ Vgl. „Andere werden für dich arbeiten, und *du* sollst die Früchte ihrer Arbeit genießen. Weise nichts von der Hand und scheue dich vor Nichts, das dir Gewinn bringen kann: Denn auf allen Seiten von allem auf alle mögliche Weise Vortheil zu ziehen, dazu gebe ich meinen Freunden unbedingte Gewalt“ (X 21f). Das Gleiche propagiert der Eblis, der Philosoph des Tyrannen: „Aber ein dreyfacher Thor müßte der seyn, der einen Freund auf Unkosten seiner selbst glücklich machen, – der den Augenblick, welcher in seiner Gewalt ist, dem Traume von Zukunft aufopfern, – oder für andre leben wollte, wenn er andre nöthigen kann!“ (GS 182). Das Kalkül der Wollust ist das Kalkül der instrumentellen Vernunft des Egoismus.

der Tugend seine Konturen. Nur der Tugendhafte, der alle Leibes- und Gemütskräfte auf tugendhafte Weise übt, hat ein „fröhliches Gemüt“ (X 18) - Lohn der tugendhaften Handlungen, durch die er sich die Hochachtung und Zuneigung seiner Mitmenschen erringt. Die Tugend verspricht innere Ruhe und Zufriedenheit. Die Tugendhaften schliefen besser (X 24, 26); mit „Vergnügen“ gedächten sie ihrer eigenen Taten und „Vergnügen“ begleite alles, was sie „gegenwärtig tun.“ Das allein sei die „hohe, allein wünschenswerthe *Eudämonie*“: diejenige nämlich, deren Glückserfahrungen von Dauer sind. Sie sind von Dauer, insofern sie *sozialer* Natur sind, d.h. aus der bewusst gelebten Beziehung zu anderen Menschen entstehen. Zu Lebzeiten mit sich selbst im Reinen, „begünstigt von den Göttern, geliebt von ihren Freunden, geehrt in ihrem Vaterlande,“ liegen die Tugendhaften nach ihrem Tode „nicht ruhmlos und vergessen im Grabe, sondern gepriesen und besungen von der Nachwelt, blühen sie immer und ewig im Andenken guter Menschen fort“ (X 26f). Dass Wieland das Verlangen nach Ruhm als wichtiges Element der Areté, bzw. Virtus des Xenophontischen Dialogs versteht, zeigen seine Anmerkungen zur Xenophon-Übersetzung. Unter *Arete* hätten die Griechen „alle Eigenschaften und Fertigkeiten begriffen, wodurch ein Mensch sich andern Menschen, besonders seinem Vaterlande, nützlich machen und sich selbst Ehre und Ruhm erwerben kann; welches auch, nahezu, die erste Bedeutung der Wörter, VIRTUS bey den Römern, und *Tugend* bey den Deutschen, war“ (X, 34).

Für die antimelancholische Ethik des Sokrates, ebenso wie für Ciceros politische Re-Interpretation des stoischen Tugendideals, ist die Hoffnung auf das Fortleben im Andenken der Nachwelt entscheidend. Ähnliches gilt für Wielands ethische

Überlegungen im *Vorbericht zum Anti-Cato*,⁵⁰⁹ den er gemeinsam mit dem *Vorbericht zur Wahl des Herkules* im Oktoberheft des *Teutschen Merkur* von 1773 veröffentlicht. Der *Vorbericht zum Anti-Cato* gehört auch deswegen in den gedanklichen Zusammenhang des Librettos, weil er zu großen Teilen aus einem imaginierten Streitgespräch zwischen Aristipp und einem Stoiker⁵¹⁰ besteht, der die Verachtung aller weltlichen Freuden lehrt. Die Figur des Dichters will zwischen der Position Aristipps und der Position des Stoikers vermitteln. Was der Dichter an der stoischen Philosophie nun rechtfertigt, sind diejenigen Aspekte der stoischen Tugend, die zur gemeinnützigen Tätigkeit motivieren. Dazu gehört auch die Hoffnung auf Ruhm und Ehre, bzw. auf das Fortleben im Andenken der Nachwelt, eine vorzügliche Triebfeder tugendhafter Taten.

Wielands Psychologisierung der stoischen Tugend verleiht dem Handeln im Sinne rigider Tugendideal einen grundsätzlichen und offen eingestandenen Zug ins Schwärmerische. Den stoischen „Helden, Weisen“, den Shaftesburyschen „Virtuoson“ und den „Reimer[n]“ seien sämtlich „Träumer“. Traum sei „der Wahn von ihrer Nützlichkeit“, Traum auch die Hoffnung, „als ob noch in der spätesten Zeit/ Ihr Nahm’, im

⁵⁰⁹ Zu Wielands Stoarezeption, sowie zum *Anti-Cato* vgl. Martin, „Wielands Auseinandersetzung mit dem Stoizismus“.

⁵¹⁰ Dass der Stoiker namenlos bleibt, weist darauf hin, dass die Figur in den Kontext der polemischen Konfrontation von Stoa und Epikureertum gehört, welche im 18. Jahrhundert oft religionskritische Untertöne hat. Die „gelebte Tugend“ von Vertretern stoischer Philosophie (Cicero, Epiktet, Seneca, Marc Aurel) wird zur Formulierung einer weltlich-vernünftigen Sittenlehre durchaus herangezogen (Sauder, *Empfindsamkeit*, 1:96-105, hier 98; vgl. auch Kimmich, *Epikureische Aufklärungen*, dies., „Wielands Epikureismus“). Vgl. auch La Mettries *Discours sur le bonheur*: „Und wie werden wir Anti-Stoiker sein! Diese Philosophen sind streng, traurig, hart; wir werden zart, froh und gefällig sein. Ganz Seele, abstrahieren sie von ihrem Körper; ganz Körper, werden wir von unserer Seele abstrahieren. Sie zeigen sich nicht zugänglich der Lust und dem Schmerz; wir werden stolz sein, das eine wie das andere zu fühlen. Auf das Erhabene ausgerichtet, erheben sie sich über alle Geschehnisse und glauben sich nur so weit wahrhaft Mensch, als sie aufhören zu sein. Wir, wir werden nicht verfügen über das, was uns beherrscht; sie werden nicht unseren Empfindungen gebieten: indem wir ihre Herrschaft und unsere Knechtschaft zugestehen, werden wir versuchen, sie uns angenehm zu machen, in der Überzeugung, daß eben hier das Glück des Lebens liegt; und endlich werden wir uns um so glücklicher glauben, je mehr wir Mensch sind, oder um so würdiger des Daseins, je mehr wir Natur, Menschlichkeit, und alle sozialen Tugenden empfinden; wir werden keine anderen anerkennen, noch ein anderes Leben als dieses hier“ (Zitiert nach Sauder, *Empfindsamkeit*, 1: 99).

Reyhn der Götter unsrer Erde,/ Auf allen Lippen schweben werde!⁵¹¹ Die Tugendhaften sind Träumer. Ihr Verlangen nach Anerkennung und Ruhm steht in einem nicht näher bestimmten Verhältnis zu derjenigen Tugend, die sie verkörpern und die sie sich durch ihre Taten „verpflichten“ wollen (VAC 42). In der Tifanutopie des *Goldnen Spiegels* ebenso wie im Herkules-Libretto wird der Ursprung solchen Träumens in die Erziehung (insbesondere auch die musische Erziehung) und in eine angeborene Disposition verlegt. Wer zum Egoismus erzogen ist, wie Schach Gebal, und über die Mittel verfügt, ihn zu befriedigen, ist zur tugendhaften Tätigkeit unfähig.

Die Liebe zum Abstraktum der ‚Tugend‘ und der durch sie zu erlangenden Unsterblichkeit umotiviert den Dichter und den stoischen Helden gleichermaßen – ein Verbindung, die sich schon im Eintrag „Tugendhafte Verrichtung“ von Ripas *Iconologia* findet. In Dienste dieses Ideals bezwingen sie ihre Leidenschaften und negieren ihre Bedürfnisse – die Voraussetzung, große Werke zu erschaffen und heroische Taten im Dienste der Menschheit zu vollbringen. Ethisch ist der an diese Hoffnung gebundene Traum des Fortlebens im Andenken der Nachwelt auch insofern gerechtfertigt, als er Triebfeder jener Form von „Thätigkeit des Weisen und Tugendhaften“ wird, die allein „den Nahmen eines wahren Lebens verdient“: „die Vervollkommnung unsrer Selbst, und die Bestrebung, alles Gute ausser uns zu befördern.“ Erst diese nach außen, in die Welt gerichtete Tätigkeit, verleihe dem Daseyn „innerlichen Werth“; ohne sie aber wäre das Leben „der Zustand einer sich einspinnenden Raupe“ (VAC 39). Der Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts versteht unter „Tätigkeit“ vor allem das aktive Eintreten für das

⁵¹¹ Schon im Don Sylvio wird die Hoffnung auf Nachruhm als schwärmerisch bezeichnet, vgl. dazu Jutta Heinz, „Von der Schwärmerkur zur Gesprächstherapie“, 44, vgl. ebd. zur Aufwertung und kritischen Reflexion schwärmerischer Erfahrung bei Wieland.

Gemeinwohl, das zwar öffentlich, aber nicht notwendig auch politisch ist.⁵¹² Für Wieland liegt auf der Hand, dass diese Tätigkeit das Potential für ein leidenschaftlicheres, lustvoller erfahrenes Leben ins sich birgt.⁵¹³

Das im Herkules-Drama propagierte, handlungsleitende Ideal gemeinnütziger Tätigkeit steht in einer Linie mit dem Begriff der patriotischen Tugend, den Wieland in den 50er und 60er Jahren ausbildet. Sie umfasst neben der „Liebe des gemeinen Vaterlandes“, bzw. zu dem „gemeinen Besten“ unter anderem „großmüthige Verläugnung aller Begierden, sich zum Schaden seiner Mitverbündeten zu vergrößern und zu bereichern,“⁵¹⁴ ist also gleichermaßen nach innen wie nach außen gerichtet. Dieser Begriff des Patriotismus ist zwar, wie Irmtraud Sahmland bemerkt, auf Öffentlichkeit ausgerichtet, bleibt aber „auf die semi-politische Ebene eingeschränkt.“⁵¹⁵ Im *Goldnen Spiegel* verpflichten sich die gelehrten Herausgeber des Romans, der Philosoph und der utopische Fürst Tifan Herrscher diesem Ideal von „Tätigkeit“, das mit der allgemeinen auch die eigene Glückseligkeit realisieren will. Diese Tätigkeit setzt eine über das Bestehende hinaus verweisende Fähigkeit zur Idealbildung voraus, wie am Beispiel der Tifanutopie, aber auch an Danischmends Erklärung der gesellschaftlichen Produktivität

⁵¹² Vgl. zur unscharfen Unterscheidung zwischen ökonomischer und politischer Aktivität, zwischen Arbeit und Tätigkeit in der ethischen Aufwertung von Aktivität auch Berry, *Idea of Luxury*, 144, 154 u.ö.

⁵¹³ Vgl. Wielands Anmerkungen den „Auszügen aus einer Vorlesung über die Schwärmerey“, die er 1775 im *Teutschen Merkur* veröffentlicht. Wieland spricht gegen den Fanatismus, will davon aber den „Dichterischen, Künstlerischen, Naturforscherischen, Ökonomischen“ (*Zusatz*, 394) und andere Formen von Enthusiasmus als das „wahre Leben“ der Seele unterschieden wissen. Er gesteht allerdings ein, dass die Grenzen zur krankhaften Schwärmerei fließend seien. Wer aber den Enthusiasmus, der sich am Guten und Schönen entzündet, nie erfahren haben, dessen Seele sei „frostig, düster, unthätig, wüst und leer“ (ibd., 396), „lichtlos“ und „öde“ (ibd., 397) – „Wie heiter, und warm, wie voller Leben, Kraft und Muth, wie gefühlvoll und anziehend, fruchtbar und wirksam für alles was Edel und Gut ist“ hingegen seien die ‚wahren‘ Enthusiasten (ibd., 396).

⁵¹⁴ Wieland, zitiert nach Sahmland, *Wieland*, 151.

⁵¹⁵ Sahmland, *Wieland*, 152.

von „Märchen“ gezeigt wurde. Der bloß auf das Privatinteresse gerichteten ökonomischen Tätigkeit der Bürger steht eine durch Tifan symbolisierte Form der Selbstregierung entgegen, dessen altruistische „Tätigkeit“ auf die Realisierung der öffentlichen Glückseligkeit gerichtet ist, und der sich des Erfolgs seiner Unternehmungen durch regelmäßige Reisen durch sein Reich vergewissert. Dabei wurde allerdings deutlich, dass Wieland solche *Tätigkeit* nur in einer (schlechten) Analogie zur Autorschaft denken kann. Danischmends Wunschbild eines vollkommenen Fürsten ist ein Phantasma der Machtvollkommenheit, die durch eine (übermenschliche) tugendhafte Vollkommenheit erreicht werden soll. Durch sie lösen sich, so der Traum, alle äußeren Widerstände gegen die Unterfangen des Vollkommenen in unwillkürlicher Liebe zum vortrefflichen väterlichen Gesetzgeber auf. Dieses Ideal unterliegt auch dem Herkules-Libretto. Wielands Re-Interpretation der heroischen Tugend belebt die andere Seite der stoischen *virtus*, die sich in allen Bereichen öffentlicher Tätigkeit manifestieren kann (denn nur dort lässt sich Ruhm und Anerkennung erringen). Rhetorisch wird solche Tätigkeit auch hier im Modell des Künstlers gedacht.

Doch der *Vorbericht zum Anti-Cato* erklärt explizit, dass Tugendvorstellungen, die einerseits auf das Ideal der Selbstlosigkeit des eigenen Tuns bauen, andererseits aber auf Anerkennung abzielen, grundsätzlich einen Zug ins Schwärmerische haben. Sie sind melancholieverdächtig und müssen gegebenenfalls der Kritik unterzogen werden.⁵¹⁶ In der Rationalisierung des Mythos (d.h. wo die Tugend durch *Argumente* rechtfertigen soll,

⁵¹⁶ Vgl. Wielands *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ****: „Vielleicht liegt in dieser unglücklichen Bestrebung, vollkommner zu werden als man seyn kann, eine von den wirksamsten Ursachen, warum es in unsern Tagen so viele melancholische, hypochondrische, mit der Welt und mit sich selbst unzufriedene, und zu allem, wozu man die Leute in diesem Leben braucht, unbrauchbare Jünglinge giebt. Sie glauben nicht, wie sehr die Anzahl dieser unglücklichen Geschöpfe täglich zunimmt“ (Wieland, *Unterredungen*, 243). Zur besonderen Bedeutung dieses Essays im Werk Wielands vgl. Budde, *Aufklärung*.

was sie verlangt) müssen Entsagung, Arbeit und Mühe, die sie fordert, gerechtfertigt sein – entweder durch das größere Leiden, das sich durch sie vermeiden lässt, oder durch die Lust, die sie gewährt. Dieser Gedanke unterliegt dem *Anti-Cato*, der *Wahl des Herkules*, und Xenophons Dialog gleichermaßen.

In allen drei Texten tritt jedoch ein Moment des *Zwangs* hinzu. Die Tugend überzeugt nicht durch Versprechen, sondern auch durch Androhung von Strafe. Was die Tugend durch den Mund des Sokrates zu sagen hat, wird für Aristipp erst *in dem Moment* interessant, in dem der Philosoph ihn argumentativ einzusehen zwingt, dass ein tugendloser Egoismus, orientiert am Ideal einer Freiheit jenseits der Pflichten, die das gesellschaftliche Zusammenleben auferlegt, notwendig ins Unglück fñgt. „Sage mir, Aristipp,“ so hatte Sokrates das Gespräch eröffnet, „wenn dir ein paar junge Leute übergeben würden, um den einen zum *regieren*, den andern so, dass er weder Lust noch *Vermögen* zum regieren habe, zu erziehen, - wie wolltest du es anstellen?“ (X 7). Man einigt sich darauf, dass diese Erziehung darauf abzielen muss, der zum Regieren Bestimmten gegenüber allen körperlichen Bedürfnissen, insbesondere den sexuellen, abzuhärten. Diese Fähigkeit zur Selbstregierung unterscheidet ihn von jenen, die dazu erzogen werden, „weder Lust noch Talent zum Regieren“ zu entwickeln. Dass beide nach grundsätzlich verschiedenen Grundsätzen erzogen werden müssen, ist Grundvoraussetzung des xenophontischen Dialogs (und natürlich eine grundsätzliche Schwierigkeit von Wielands *Unterfangen*, Herrscher und Beherrschte durch *dasselbe* Stück zu erziehen.) Für „regierungsfähig“ könne nur erachtet werden, wer „völlige Gewalt über sich selbst“ erlangt habe (X 11); ansonsten sei es unmöglich, eine Machtposition auf Dauer gegenüber den Nachstellungen und Verführungskünsten seiner

Feinde zu verteidigen.

Wie Wieland in seiner Übersetzung anmerkt, verhandelt der xenophontische Dialog das Ethos einer Kriegerkultur. Die von Sokrates propagierte Selbstbeherrschung zielt auf körperliche Abhärtung und Ausbildung zum Krieg. Wieland greift den Gedanken der Selbstregierung, bzw. Selbstbeherrschung auf, doch der Gehalt der Begriffe verschiebt sich. Selbstregierung meint nicht länger militärische Disziplin, sondern in erster Linie die Disziplin der Vernunft, die die zum Regieren nötige Selbst- und Welterkenntnis und das gewandte Taktieren in der Sphäre der Macht ermöglicht. Darunter fällt auch die symbolische Immunisierung des Herrschers gegenüber allen weichlich-verweiblichenden Reizen, die von außen und innen zugleich das Regiment der Selbstbeherrschung zu untergraben drohen. Für Wieland, Sokrates und Aristipp ist Selbstregierung in *diesem* Sinne die Voraussetzung für die Herrschaft über andere. Für Aristipp aber folgt daraus, dass er *selbst* sich diesem strengen Selbst-Regiment um keinen Preis unterwerfen wird. Torheit sei es, „um anderer Leute willen sich selbst so manchen Genuß, wozu man Lust hätte, zu entziehen“ (X 12); schlimmer noch, das Volk glaube, „von seinen Obern alles fordern zu können, was unser einer seinen Sklaven zumuthet“ (X 13). Aristipp vertritt gegen die Forderungen Sokrates gleichsam den Standpunkt des Schach Gebal, der sich Danischmends Disziplinargedanken zwar nicht argumentativ, wohl aber praktisch widersetzt. Allerdings muss Aristipp Sokrates zugestehen, dass die Regierenden in der Regel sehr viel besser lebten, als die Regierten. Doch er behauptet für sich einen dritten Weg: er verteidigt eine nomadische „Freiheit,“ die zwar nicht jenseits der Gesellschaft gelebt wird, sich aber jenseits der Alternative von tugendhafter Selbstpeinigung oder Versklavung durch andere bewegen will: „durch Freyheit gerade zur Glückseligkeit“ ist

seine Devise. Er nimmt also, wie Sokrates es formuliert, für sich in Anspruch unter Menschen zu leben, will jedoch „weder selbst regieren, noch regiert sein.“ Sokrates hält diesem Lebensentwurf entgegen, dass eine Position jenseits dieser Abhängigkeiten langfristig nicht lebbar sei, da die Mächtigen zu allen Zeiten noch einen Weg gefunden hätte, die ihnen nicht Unterworfenen zu versklaven. Sokrates' Ethik ist die Ethik einer Welt, in der es nur Herrschaft und Dienstbarkeit gibt: Aristipps „Mittelweg“ (X 14) hält er für unbegehrbar.

Da aber Aristipps Vorbehalt gegen die Anstrengungen der Selbstregierung⁵¹⁷ bis hierhin unwiderlegt bleibt, kulminiert das Gespräch in einer pessimistischen Alternative: entweder man wird versklavt und leidet, oder aber man versklavt sich gleichsam selbst, um der Versklavung durch andere zu entgehen – und leidet ebenfalls. Sokrates' Exposition der „wahren“ Eudämonie, zunächst in abstrakter Form, und abschließend in seiner Nacherzählung des prodikeischen Mythos, weist einen Ausweg aus dem Dilemma. Erst jetzt spricht Sokrates von den ethischen Vorzügen eines tugendhaften Lebens, die der dem Genuss des Augenblicks verpflichtete Aristipp⁵¹⁸ bisher nicht in Betracht gezogen hat. Erst nachdem Sokrates ihn argumentativ dazu gebracht hat, die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass sein gegenwärtiges Handeln zu späterem Leiden führen könnte, ist Aristipp überhaupt bereit, dem Glücksversprechen der Tugend Gehör zu schenken. Nur weil die Tugend den Ausweg aus einem Dilemma weist, genügt es Sokrates zum Abschluss des Gespräches wohl auch, „den Inhalt“ des prodikeischen

⁵¹⁷ „Man muß wahnsinnig seyn, um den *Willen* zu haben sich selbst zu peinigen“ (X 17).

⁵¹⁸ So findet auch Wielands Aristipp aus dem *Vorbericht zum Anti-Cato*, dass „nichts thörichter wäre, als in einem Leben, worinn der künftige Augenblick so wenig in unsrer Gewalt ist, den gegenwärtigen ungebraucht, oder ungenossen entschlüpfen zu lassen . . . ein unschädliches Vergnügen, das man – wie ein Wanderer im Vorübergehen eine Blume, die an seinem Wege steht – pflücken kan, nicht zu pflücken, würde eine grosse Sünde – gegen uns selbst seyn“ (VAC 36f). Die Figur des Dichters verteidigt diesen Gedanken, indem er ihm ausgerechnet dem Stoiker Epiktet zuschreibt.

Werkes und den „Sinn“ seiner (Xenophons) „Reden“ zu vermitteln; „an die Pracht und Schönheit seines (des Prodikos’) Ausdrucks“ hingegen muss der Philosoph „keinen Anspruch“ machen (X 27). Die Wahrheit der Tugend, um es mit Areté aus Wielands Drama zu sagen, „braucht keine Rednerkünste, sie gefällt, sie rührt,/ Sie überwältigt durch ihren eignen Reiz“ (H 12) – den Reiz der Wahrheit, die von Herz zu Herzen spricht. Sie ist, mit den Worten des Sokrates, die „einzig wahre Eudämonie“, bzw. mit den Worten der Tugend aus Wielands Libretto, das „wahre Glück“ (H 17, 21). Als solche braucht sie keine „Rednerkünste“ (keine ‚bloße’ Rhetorik), sondern überzeugt durch eine Form der Schlichtheit und Grazie – ein Begriff, der bei Wieland sowohl eine ethische Komponente hat, als auch eine bestimmte Gesprächsführung und Schreibweise meint.⁵¹⁹ Doch die Lust an ihrer Wahrheit offenbart sich nur dem, der nachdenkt, und das heißt *auch*, der den Schritt aus der erfüllten Gegenwart tut. Im Falle des glücklichen Aristipp kommt der Impuls zu solcher Reflexion von außen: Sokrates’ will, wie er abschließend erklärt, den jungen Mann zum Nachdenken über sein zukünftiges Leben anregen und verwickelt ihn daher in ein Gespräch, das ihm zeigen soll, dass das Handeln der Gegenwart über Glück und Unglück der *Zukunft* entscheidet. Der Verweis auf die Zukunft hat dabei einen gewissen disziplinarischen Charakter, der uns – freilich in verschärfter Form – schon in den milzsüchtigen Sittenlehren aus den Zeiten der schönen Lili begegnete. Ganz anders aber verhält es sich in Wielands Singspiel. Denn hier kommt der Impuls zur Reflexion von *innen*: die mythische Angst vor der zukünftigen Melancholie tritt dort hervor, wo die Gegenwart bereits unter ihren Schatten gefallen ist.

⁵¹⁹ Zu Ethos und Grazie bei Wieland vgl. Jutta Heinz, „Wielandizität“, 464; dies.: *Narrative Kulturkonzepte*, 198f; Auerochs: „Wielands Schreibweisen“, 143; Hinderer, „Beiträge Schillers zu Wielands ästhetischer Erziehung“, 354; Kausch, „Kunst der Grazie“, ders., *Das Kulturproblem bei Wieland*, 154-163, 255-266; Tschapke *Anmutige Vernunft*, 155-188.

Ein neuer Herkules

Individualisierung, Internalisierung und Psychologisierung des Mythos

Die Interpreten von Wielands musikalischem Drama haben wiederholt auf die Psychologisierung bzw. Verinnerlichung des Sujets hingewiesen. So schreibt Reinhardt Habel: „Das tradierte allegorische Spiel von der Gesinnung des Helden am Scheidewege wird jetzt als Seelenkampf des Menschen begriffen, der . . . sich der Mächte, die sich in seiner Seele bekämpfen, durch Selbsterkenntnis bewußt zu werden sucht . . . Tugend . . . ist nun nicht mehr ein bloßer Katalog exemplarischer und zugleich abstrakter Eigenschaften . . ., sondern eine seelische Fähigkeit, die in freier Selbstbetrachtung des Subjekts durch Einsicht hervorgebracht wird.“ In Wielands Singspiel werde die „Läuterung und Steigerung des Menschen zu einer Sache der persönlichen, unabhängig von abstrakten Tugendsystemen getroffenen Entscheidung des Einzelnen.“⁵²⁰ Ähnlich argumentiert Jochen Schmidt: der Auftrittsmonolog des Helden gestalte den „Antagonismus von Voluptas und Virtus als . . . Seelenzwiespalt“ und „psychologisierte“ somit das Drama, „so daß der dann folgende Auftritt der beiden Kontrahentinnen als projektive Ausfaltung des inneren Vorgangs erscheint“.⁵²¹ Franz Siepe erklärt diese Psychologisierung des Stoffes als Resultat eines wirkungsästhetischen Anliegens: Wieland wolle nicht nur die Fürstentugend, sondern „allgemeine Menschen- und Bürgertugend diskutieren“, bzw. das Publikum „bessern“ und wende daher den Stoff

⁵²⁰ Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, 275.

⁵²¹ Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, 328. Panofsky merkt allerdings zu Recht an, dass die Erzählung „von Haus aus . . . Darstellung eines inneren Konflikts (ist), der erst ex post zu einem Wettstreit lebender Personen konkretisiert wurde.“ Die Frauenfiguren sind „nur die fleischgewordenen Tendenzen“ des „Geistes“ des Wählenden (*Hercules am Scheidewege*, 62f).

„übers Panegyrisch-Pädagogische hinaus . . . ins Psychologische.“⁵²² Da aber das Libretto zugleich die Fürstentugend, als eine heroische, über das menschliche Maß weit hinausgehende Tugend, propagiere, sieht er ein ungelöstes konzeptionelles Problem des Dramas. Einerseits wolle Wieland ein breiteres Publikum „unterhalten und bessern“, andererseits verlange die im Libretto forcierte Tugend eine „übermenschliche Tugendausstattung . . . Der Zuschauer/ Leser kann dem eigentlich nur die Lehre entnehmen, dass er, sofern er liebt, nicht zum Gott, nicht zum Heroen und nicht zum Monarchen taugt.“⁵²³

Siepes Gedanke impliziert, dass Wieland auf die ‚Besserung‘ des Publikums durch eine vorbehaltlose Identifikation mit der Herkulesfigur, bzw. mit der Tugend zielt, der dieser sich am Ende des Dramas unterwerfen muss. Neben den von Siepe angeführten wirkungsästhetischen Überlegungen Wielands scheint dafür auch die Tatsache zu sprechen, dass das Libretto alle expliziten Referenzen auf ein politisches Amt im engeren Sinne, bzw. auf das Haus Weimar, in den Epilog des Stücks verbannt. Hier bricht die Tugend mit der ästhetischen Illusion, indem sie von der Bühne herab direkt zu Prinz Carl August spricht. Die Auslagerung situativ spezifischer Aspekte entspricht zwar zeitgenössischer Praxis des Librettos⁵²⁴, scheint jedoch auch konzeptionelle Gründe zu haben: so darf sich jedermann im Publikum angesprochen fühlen, der sich zum „Beschützer, Lehrer „ und „Hirten der Völker“⁵²⁵ berufen fühlt. Wielands Tugend präsentiert sich als die Tugend derer, deren „Gesetze“ die „Wildheit“ der Menschen

⁵²² Siepe, „Wieland und der prodikeische Herkules“, 89.

⁵²³ Siepe, „Wieland und der prodikeische Herkules“, 89f.

⁵²⁴ Vgl. dazu Reinhart Meyer, „Musiktheater in Weimar“, 144.

⁵²⁵ Zum Topos des Herrscher als Hirten vgl. Peil, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik*, 29-165.

„zähmten“, die „den rohen Menschen/ Durch die Zaubermacht der Musenkünste/ Seinem Walde entlockten“ (der Künstler, nach dem Modell des Orpheus gedacht)⁵²⁶ und ihn „umgestalteten“ (der bildende Erzieher im weitesten Sinne), in dem sie seinen Blick „Empor zum Vater der Natur/ Erheben lehrten.“ Der „golde Friede, mit der ganzen Schaar der Künste,/ Die er nährt“, der „Überfluß mit seinem Füllhorn“ und „Alles, was das Leben adelt, schmückt, beseligt“, reklamiert die Tugend als das „Werk“ dieser „Beschützer, Lehrer, Hirten der Völker.“ Durch ihre kultivierende Tätigkeit verschafften sie sich Unsterblichkeit im Andenken der Menschheit und glänzten nun, „Selig/ Durch den Anblick des Guten so sie thaten“, nun im „Chor der Götter“ (H 21f).

Wielands Herkules ist also angehalten, sich zum „Ebenbild“ der „Gottheit“, das heißt, der pastoralen Macht zu machen, selbst kein Tyrann, sondern ein „Hirte der Völker“ zu werden (H 26). Auch hier gilt natürlich: kein Beschützer ohne Beschützte, kein Lehrer ohne Schüler, kein Hirt ohne Schäfchen. Wie im dritten Kapitel am Beispiel der ästhetischen Utopie gezeigt wurde, ist dem heroischen Akt der Selbsterschaffung der aufklärerischen Autor-Erzieher die Erschaffung der Objekte ihrer Kultivierungstätigkeit immer schon eingeschrieben. Die mythologische Vaterfigur gestaltet den Affekthaushalt seiner Erziehungsobjekte ganz nach *ihren* Vorstellungen mit dem Ziel, dadurch seine wie deren Glückseligkeit zu sichern. Die Abwesenheit von Glückseligkeit wird zum Movers einer affektiven Dynamik, die Kritik der väterlichen Autoritäten ermöglicht und erzwingt.

Die in der Tat merkwürdige „Intransigenz des Tugendstandpunkts“⁵²⁷ in Dingen der Liebe ist also kein Selbstzweck. Die Entscheidung des Herkules gegen die

⁵²⁶ Musik ist das Paradigma orphischer Kultivierung, vgl. dazu Kapitel 5, besonders Anm. 636.

⁵²⁷ Berger, *Hercules*. Bagley spricht von „Wieland’s oppressively virtuous Hercules“ („Moral Education“, 7).

Versuchung, in der Liebe zu Dejanira Glückseligkeit zu suchen, symbolisiert seine Entscheidung für die tätige Existenz im oben dargelegten Sinne. Herkules entscheidet sich weniger für oder gegen Dejanira, als gegen den passiven Genuss und für das aktive Tun.⁵²⁸ Dieses Tun soll, wie bei Xenophon und Cicero, im Dienste anderer stehen, von staatsmännischer bzw. gemeinnütziger Verantwortung getragen und auf Ehre angelegt sein.⁵²⁹ Siepes These eines ungelösten konzeptionellen Problems lässt sich dadurch relativieren, dass erotische Entsagung metonymisch für die Fähigkeit zur Entsagung zum Wohle *Anderer* einsteht. Doch damit verschiebt sich das Problem bloß. Denn warum soll ausgerechnet die Demonstration der Fähigkeit zur sexuellen Entsagung geeignet sein, ein wesentliches Moment gelingender Selbstregierung – im politischen und im ethischen Sinne – zu exponieren? Warum symbolisiert die erotische Entsagung des Mannes die Entscheidung zwischen Aktivität und Passivität oder (um die Frage auf einer anderen Ebene der Interpretation zu stellen) warum fordert die Tugend der Tätigen, der Liebe zu entsagen? Psychoanalytische Interpretationen bieten sich an; in unserem Zusammenhang scheint aber entscheidend, dass das Motiv seine Bedeutung in dem oben entfalteten Zusammenhang gewinnt⁵³⁰, in dem die Geschlechterproblematik an den Schnittstelle ökonomischer, politischer und ästhetischer Fragestellungen eine symbolische Schlüsselfunktion für die Etablierung des Ideals der Selbstregierung besitzt.⁵³¹ Die Hoffnung auf „Selbstregierung“ wird dort als Hoffnung auf Überwindung der

⁵²⁸ So auch Andrea Heinz, „Wieland und das Weimarer Theater“, 93; Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, 329. Vgl. Krämer zum „konstitutiven Gegensatz von „amour“ und „gloire“ in der *tragédie lyrique* (*Musiktheater*, 1: 225).

⁵²⁹ Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, 329.

⁵³⁰ Vgl. Kapitel II, S. 105.

⁵³¹ Vgl. auch Philipp Sarasins Überlegungen zum Geschlecht des Staatskörpers (*Reizbare Maschinen*, 77f; vgl. auch Frank et al., *Der fiktive Staat*, 35).

(imaginären) Herrschaft weiblicher Figuren inszeniert: eine Herrschaft, die aber umgekehrt auch mit eifersüchtiger männlicher Gewalt gegenüber Frauen konnotiert ist.⁵³² Symbolisch bleibt die Hoffnung auf Realisierung der Glückseligkeit an die Überwindung weiblicher Herrschaft geknüpft, und zwar – wie sich in der konsequenten symbolischen Ausschreibung von Frauen aus dem Bereich der Tätigkeit zeigt – nicht bloß im abstrakt-psychologischen Sinne. Der Fürst, an den das Singspiel sich *auch* richtet, stellte seine Fähigkeit zur Entsagung der Verlockungen seines Standes unter Beweis - ein Schlüsselmotiv auf dem politischen Theater, in der Tyrannei sich auch durch die sexuellen Übergriffe des Souveräns definiert.⁵³³ Statt sich ganz Wollust hinzugeben, was ihm als Herrscher niemand verbieten kann,⁵³⁴ soll dieser Herrscher nicht nur freiwillig entsagen, sondern auch freiwillig und ohne Pause für sein Volk arbeiten. Auch hier wird eine latente Drohung ausgesprochen: Nur dann ist das Volk bereit, auch für ihn zu arbeiten, bzw. ihm Ruhm und Ehre zu geben. „Soll dein Vaterland dich ehren?/ Arbeite für sein Glück!/ Sey ein Wohlthäter der Menschheit,/ Lebe, schwitze, blute zu ihrem

⁵³² In Wielands „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste“ gewinnt der *prodikeische* Herkules seine Kontur in Abgrenzung zum Herkules der Omphale: Der prodikeische Herkules bahnt sich „durch die Grösse seiner Gesinnungen und Thaten den Weg zum Olympus . . . Des Euripides seiner ist der Herkules der schönen Omphale, der immer bereit ist, den Ruhm seines Heldenlebens an das Vergnügen eines Augenblicks zu setzen“ (B 517) – dieser omphaleische Herkules ist zugleich ein Mann, der nicht handelt, sondern „weint und jammert wie ein Weib.“

⁵³³ „Seit altersher wird der Tyrann als ein Lüstling porträtiert, der seine begehrliehen Blicke auf die Frauen der Beherrschten richtet und danach strebt, sowohl politisch wie sexuell schrankenlose Gewalt auszuüben“ (Frank et. alt., *Staat*, 41). Im ersten Satz des *Goldnen Spiegels* wird die Erinnerung an solche Gewalt durch Evokation der eifersüchtigen Mordlust Schach Riars aufgerufen.

⁵³⁴ Vor dem Hintergrund der Studien von Frank et alt. lässt sich erahnen, warum gerade der *prodikeische*, sich selbst regierende Herkules im politischen Diskurs des 16. und dann vor allem 17. Jahrhunderts so beliebt ist: „Da sich die Herrschaft des personalen Souveräns rechtlich und institutionell nicht einhegen lässt, muss die Aufgabe, seine Machtvollkommenheit einzuschränken, das heißt einen Teil seiner souveränen Kontrolle gegen sich selber zu kehren, als theologisch-moralischer Imperativ in das Innere seiner Person verlegt werden. Nur „aus freien Stücken“ könne sich der Inhaber der obersten Gewalt dem bürgerlichen Gesetz unterwerfen, heißt es etwa bei Pufendorf. Deshalb ist die Selbstbeherrschung des Herrschers ein so großes und wichtiges Thema, und deshalb begleitet den Diskurs der Souveränität ein aus antiken, insbesondere stoischen Quellen geschöpfter Diskurs über die *clementia* als eine Form der gebotenen Selbstrücknahme souveräner Gewalt“ (*Der fiktive Staat*, 116).

Dienst! / Was könnten dir die Menschen, / Um die du nichts verdientest, schuldig seyn?“ (H 13). Der Herrscher sei, so sagt es die Tugend im abschließenden Monolog „an den Durchlauchtigsten Herzog“ Carl August ins Gesicht, „geboren“, „Ein Held – kein Held der allzuthure Lorbeere / Mit Thränen seines Volks, mit Bürgerblute tränkt!“ sondern ein „Beyspiel jeder Fürstentugend / Und [s]eines Volkes Lust zu seyn!“ (H 25).⁵³⁵ Betont wird nicht die Gewalt des Herrschers, sondern die „sorgende und beschützende Rolle des Landesvaters“.⁵³⁶ „Zum Wohlthun bloß auf diese Unterwelt / Herabgesandt“, solle er dem „Reiz der lockenden Syrenen, / An deren Klippen oft der Ruhm der Fürsten strandet“, widerstehen. Zum „Ebenbild der Gottheit“, zum „Schutzgeist“ und „Vater eines Volks“ solle er sich machen. Dann werde seine Laufbahn „glorreich“ sein und ein „herrlicher Preis“ werde ihn „am Ziel“ erwarten (H 25f).

Warum aber gerade erotische Entsagung gefordert wird, um gelingende Herrschaft zu symbolisieren, bleibt unklar. Innerhalb des Dramas stellt sich die Frage „warum?“ nicht als konzeptionelles, sondern als *existentielles* Problem. Der gesamte Dialog zwischen Herkules, der Tugend und der Wollust treibt auf die verzweifelte Frage des Herkules zu: „Ich lieb, o Göttin, dich, / Und Dejaniren“ – „Ist nicht für beyde Raum in meiner Seele?“ „Ist nicht für beide Raum in meinem Herzen?“ (H 18) – worauf die Tugend ihm nur entgegen halten wird: „Weg mit dem eiteln Traum! Erwach, und wähle!“ (H 18). Warum es so ist, wird nicht erklärt. *Dass* es so ist, spürt Herkules, und mit ihm das Publikum, welches sich mit ihm identifizieren soll, am ganzen Leibe. Auf dem Höhepunkt des Dramas zwingt Herkules durch sein Zögern jedoch die Tugend sich, was

⁵³⁵ Vgl. dazu Chodowieckis Kupferstich „Hercules am Tempel des Verdienstes“ (1772), wo die Tugend den Helden, der gerade im Begriff ist, die Keule zu ergreifen, auf Leier und Ölweig verweist.

⁵³⁶ Andrea Heinz, „Wieland und das Weimarer Theater“, 95.

diese Sache angeht, „ohne Schleyer“ (H 22) zu zeigen. Was sich darunter zeigt, soll im Folgenden herausgearbeitet werden.

Wielands Herkules: ein Ritter der Tugend

Ausgerechnet auf einem Bacchusfest hat sich der Held der Tugend also in ein zu diesem Zeitpunkt noch sehr junges Mädchen verliebt, deren Bild ihn seither Tag und Nacht verfolgt. Dejanira ist der Name der „rosenwangichten Schönen“ – dem mythologisch gebildeten Teil des Publikums wird sie bekannt gewesen sein als zukünftige Gemahlin des Herkules, deren Hand er sich aber erst als erwachsener Mann und Held der zwölf „Arbeiten“ erkämpfen wird. Schon der Name zeigt an, dass die befremdliche Intransigenz des Tugendstandpunkts in Dingen der Liebe nicht unhinterfragt bleiben wird.⁵³⁷ Zugleich assoziiert der Name die Liebe mit einem mythologischen Verhängnis. Auch im Namen Dejanira lebt die Erinnerung an männliche Gewalt weiter, der schöne Frauen mit Magie begegnen. Denn Herkules hatte einst Dejanira vor der Vergewaltigung durch den Zentauren Nessos gerettet, indem er ihn mit einem giftigen, im Blut der Hydra von Lerna getränkten Pfeil erschoss (Sophokles gebraucht das Wort „melancholos“, um dieses Gift zu bezeichnen).⁵³⁸ Doch als sie später befürchten muss, dass Herkules ihr untreu wird, streift Dejanira ihm das mit dem Blut des Nessos getränkte Hemd über, um sich seine Liebe zu erhalten. Das giftige Blut des Zentauren fügt Herkules so unterträgliche Schmerzen zu, dass er sich selbst das Leben nimmt. Tod und Geburt des mythischen

⁵³⁷ In Wielands Versepen und Märchen wird der Aufbruch der ästhetisch erzogenen Helden in die Welt immer wieder durch die Liebe zu einem Bild (*Oberon, Idris*), einem Traumbild (*Oberon*) oder auch der Statue (*Der Salamandrin und die Bildsäule*) einer schönen Frau ausgelöst. Die jungen Männer ziehen aus, um das Urbild dieses Bildnisses in der wirklichen Welt zu finden, wobei sie immer wieder ihre sexuelle Treue unter Beweis stellen müssen. Erfüllung finden sie stets in der Liebe zu einer *wirklichen* Frau.

⁵³⁸ Vgl. dazu Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 14.

Helden stehen im Zeichen männlicher Untreue und weiblicher Rache (Hera) bzw. weiblicher Verzweiflung. Dejanira nimmt sich aus Gram das Leben: das ist das Ende ihrer Geschichte. Herkules aber hat sich durch seine Heldentaten Unsterblichkeit errungen. Nach seinem elenden Tod wird er in den Olymp aufgenommen, wo er mit der Göttin der Jugend sich vermählen darf. Bis zum heutigen Tage erinnert an ihn das Sternbild Herkules.

Gegenwärtig aber droht die Liebe zu ihr seinen Werdegang als Held zu beenden, noch ehe er richtig begonnen hat. Bisher war Herkules mit der somnambulen Sicherheit des kindlichen Träumers dem *einen* ‚Pfad‘ gefolgt, den die „Führer [s]einer Jugend“ (H 8) ihm vorgezeichnet hatten. Erzogen in „Cithärons heiligen Grotten“ hatte er beim Klang des „Lob[s] der Helden“ (H 7), das ihm seine musikalischen Erzieher - Linus und Amphion (vgl. V 52f), die „Söhne des Musengottes“ (H 7) – sangen, ewige Treue geschworen. ‚Süße‘ Rede aus dem „Nektarmund“ (H 7) der „Weisen, die (ihn) bildeten“ (H 12), erweckt in ihm die Liebe zur „hohen“ – d.h. erhabenen – „Schönheit“ der Tugend, mit deren „Bilde“ (V 53) sie ihn vertraut machen. Die heroischen Erzählungen der Erzieher erweckten einen abstrakten Traum zukünftiger Größe in ihm.⁵³⁹ Ein „Gott“ sei diese „Flamme, die in [s]einem Busen lodert“, wird die Tugend ihn später lehren, sie schlägt im Herzen derer, die – einmal mehr taucht hier das Ideal der Selbstlosigkeit auf – „zum Wohlthun bloß/ auf diese Unterwelt gesandt“ (H 21) seien (das ist im übrigen auch

⁵³⁹ Vgl. Schläffer zur Beschränkung der Bürger auf die „denkbar unheroische Sphäre“ des Privaten, „ausgegrenzt und abgedrängt vom Öffentlichen, von der politisch-staatlichen Sphäre“ (*Der Bürger als Held*, 126). Im Zuge des Versuchs der Machtergreifung (Schläffer denkt in Kategorien des Klassenkampfes) hätte sie auf Bilder des Heroischen zurückgegriffen, die ihren eigenen Verhältnissen fremd gewesen seien: „Da diese Bilder dem Umsturz, zu dem sie Argumente und Leidenschaften beitragen mußten, vorangegangen sind, bleiben sie different zu seinen Ergebnissen, die weder dem Argument standhalten noch die Leidenschaft befriedigen“ (ebd., 129). In der späteren Kunst bleibt das Heroische, für den ästhetischen Genuss aufbereitet, lebendig: „zu ihr kann er (der Bürger) sich erheben, ohne die politischen Gedanken weiterzudenken, die einstmals diese ‚hohe‘ Kunst ins Leben gerufen hatten“ (ebd., 139).

die einzige Zeile des Librettos, die wortwörtlich auch im Epilog der Tugend an Carl August wiederholt wird). Vor seinem inneren Augen sah Herkules salso ich auf einem Lebensweg heroischer Taten wandeln, behütet und geleitet durch die Liebe der göttlichen Tugend (als *genitivus subiectivus* wie *obiectivus*), durch die er sich den Weg in den Olymp und Unsterblichkeit im Andenken der Nachwelt erkämpfen würde. Wielands Herkules träumt also jenen „Traum“, der auch die Dichter, Weisen, Helden und Virtuosen des *Anti-Cato* beflügelt. Hier wie dort, bzw. wie in Wielands literarischem Universum überhaupt, ist das Symbol der Triebfeder, die zu heroischer Tätigkeit ermutigen soll und den Auszug in die Welt motiviert, die Liebe zum „Bild“ der „hohen Schönheit“ einer weiblichen Figur, die jedoch wesentlich Selbstliebe ist („ganz durchdrungen von der hohen Schönheit/ Der Tugend, ganz von ihrer Gottheit voll“, H 8). Doch nun, da die Liebe droht, ihn vergessen zu lassen, ‚wer er ist und was er werden soll‘ (H 8) ist er – um im Bildfeld des Mythos zu bleiben – im Begriff, die Orientierung zu verlieren. Die Liebe ist eine Form süßen Selbstvergessens (H 6, 7, 8), durch das ihm die Welt zu einem Irrgarten wird, in dem alle Wege nur noch zu ihr führen, der „Zauberin“ (H 7), die ihn in ihren Bann geschlagen hat.⁵⁴⁰

Zwar will er am Ende des Eingangsmonologs der Tugend im Namen seiner Mutter Alkmene (Inbegriff der Treue irdischer Frauen) Gefolgschaft schwören. Auch seinem göttlichen Vater will er sich dadurch als „würdig“ erweisen, doch der Name Jupiter/ Zeus fällt kein einziges Mal. Tatsächlich wäre Jupiter-Zeus, der ewige Verführer der antiken Mythologie, auch eine unpassende Vaterfigur für einen Helden, der die erotisch konnotierte Treue zum Leitprinzip seines Heldenlebens wählen wird. Nur als panoptische Abstraktion, als „allsehend Auge des Olymps“ (H 8) ist der „Vater“ präsent,

⁵⁴⁰ Vgl. „Seit diesem Augenblicke find’ ich dich,/ Wohin ich flieh, in meinem Wege“ (H 7).

der die „Ordnung . . . der Natur“ (H 13) erschuf, doch als bloß Abwesender dem Zweifelnden keine Orientierung bieten kann.⁵⁴¹ Im gesamten Libretto spricht diese abstrakte Vaterfigur nicht durch sich selbst, sondern bloß durch den Mund der Tugend, der die „Ordnung . . . des Vaters der Natur“ „heilig“ ist (H 15). Auch diese Denkfigur begegnete bereits im *Goldnen Spiegel*. Hier wie dort ist die Strafe für die Übertretung der Gesetze die Melancholie.

Doch der Treueschwur beim Vorbild Alkmenes und bei zwei Abstraktionen – dem „allsehend Auge des Olymp“ und im Namen Rheas, der „Götter Mutter und der Sterblichen“ (H 8) und Großmutter des Herkules – ruft nur die Wollust selbst auf den Plan. *Dieser* Versuch des Übergangs zur heroischen Existenz scheitert. Das Modell zur Individuation wird nicht von der mythischen Familie des Herkules bereit gestellt, sondern von den Söhnen des *Musengottes* mit ihren Heldenepen. Nach ihrem epischen Modell, dem Modell eines Lebenswegs heroischer Taten, geleitet von der Liebe zur „hohen Schönheit“ der ‚Dame‘ des Ritters der Tugend,⁵⁴² wird Herkules das Projekt der Selbstvergöttlichung antreten. Die Liebe zu einer (halb imaginären, halb realen) Frau ist das Symbol dessen, was es ermöglicht, einen solchen Weg zu gehen. Doch die Vereinigung mit einer Frau ist nicht länger das Ziel, nach dem der Held strebt: es ist die Selbstvergöttlichung.

Für sich genommen, können jedoch auch die epischen Erzählungen den Auszug aus der Welt nicht motivieren. Er wird erzwungen erst in dem Moment, in dem der innere

⁵⁴¹ Vgl. Herkules verzweifelte Fragen im Eingangsmonolog: „Unsterblicher, warum verbirgst du dich vor mir?“ (H 6); vergeblich ruft er: „O zeige dich! O lehre deinen Sohn die Wege zum Olympus!“

⁵⁴² In Wielands *Vorbericht zum Anti-Cato* heißt es im Einklang damit, dass die Tugend des Cato eine „Dulcinee“ gewesen sei (VAC 44f), d.h. eine in der verliebten Imagination des Helden zu einem Wesen von überirdischer Schönheit und Tugendhaftigkeit verklärte irdische Frau.

Widerstand des jungen Mannes gegen die „Lehren“ der „Führer seiner Jugend“ (H 8) erwacht. Erst durch diese Widerständigkeit wird er zum Handelnden im Sinne der Tugend, die hier verherrlicht wird. Noch ganz im Bann des „Lobs der Helden“ hatte der junge Halbgott nur „(k)alt“ und „unbewegt“ herabgeschaut („niederblickte“) auf die anderen Erdensöhne im „Kreis von ihren kleinen Sorgen, Entwürfen, Freuden, Plagen“, die ihm wie „Kinder“ schienen, „die sich um einen Apfel raufen“ (H 5f). Indem er zu lieben beginnt, erfährt er selbst sich zum ersten Male ‚erwärmt‘ und ‚bewegt‘ von einer Kraft, die auch die Welt um ihn herum belebt. Die Liebe zu Dejanira ist ein Sündenfall in dem Sinne, dass erst jetzt eine Denkbewegung nötig wird, die ihn – die Metapher des Apfels deutet es an – zwingt, zwischen gut und böse zu unterscheiden. Das ist *der* Moment, in dem das Selbst sich zum ersten Male „fühlt,“ und dabei realisieren muss, dass es sich selbst nicht kennt.⁵⁴³

Auslöser des Reflexionsprozesses ist ein innerer Konflikt, symbolisiert durch die Liebe zu den Bildern zweier Frauen. Das eine Bild ist die Erinnerung an den reizenden Anblick Dejaniras, das andere lagert in noch tieferen Schichten der Erinnerung. *Bevor* er das schöne Mädchen sah, liebte Herkules allein die Tugend. „(G)anz durchdrungen von der hohen Schönheit/ Der Tugend, ganz von ihrer Gottheit voll“ (H 8), *denkt* Herkules nicht, dass er für die Tugend geboren sei, er *fühlt* es am ganzen Leibe. Wenn die Tugend später zu seiner Rettung eilen wird, „erblickt (er) in ihr keine Unbekannte; seine Erziehung, der Unterricht eines Linus, eines Amphion, hatte ihn mit ihrem Bilde vertraut gemacht; sein Herz war für sie gebildet; und er fühlt die unmittelbaren Einflüsse ihrer Gegenwart in seiner Seele“ (V 52f). Daher sagt die Tugend zu Herkules, als sie auf der

⁵⁴³ Vgl. „Wer bin ich?“ (H 5); „O! noch immer wie räthselhaft mir selbst!/ Wie groß! Wie klein!/ Itzt, muthig, jedem Ungeheuer Trotz zu bieten,/ Itzt, verzagt vor einem Blicke!“ (H 7).

Bühne erscheint: „Dein Herz erkennt mich, deine Freundin,/ Deines Geschlechtes
Freundin!/ Mich, die durch den Mund/ Der Weisen, die dich bildeten,/ Das göttliche
Gefühl des Adels deiner Seele/ In dir entflammte./ Sieh, ich komm, ich zeige mich deinen
Augen“ (H 12). Die Liebe zum *abstrakten*, poetisch und musikalisch konnotierten Bild
der Tugend war bis zu diesem Zeitpunkt wesentlich Selbstliebe, denn ihr entsprach kein
wirklicher Mensch in der Welt. Soll Herkules diesem Bild, das wesentlich Selbstbild ist,
die Treue halten, muss er dessen Urbild in der wirklichen Welt wiederfinden.⁵⁴⁴

An die Stelle einer ruhigen Harmonie dessen, was das Schoßkind der Tugend
werden *will*, mit dem, „was er werden soll“, tritt mit der Ambivalenz des Begehrens die
melancholieträchtige Unruhe der Entzweiung, ein quälend ungerichteter Zustand
psychischen Unbehagens, der sich in Beklemmungen, Verlust des Selbstgefühls und
Verlust jeder Empfindung für den Wert des Daseins niederschlägt.⁵⁴⁵ Wohl kaum zufällig
bindet Wieland Herkules' einsamen Akt der Reflexion an einen der symbolischen Räume
der Melancholie. Die Literatur der Empfindsamkeit privilegiert ähnliche Naturkulissen
(Wald, Stille, Abenddämmerung), um die düsteren Grübeleien und enthusiastischen
Entzückungen jener jungen Männer in Szene zu setzen, die für die Wollust der ‚sanften‘
Melancholie ebenso empfänglich scheinen wie für die Schrecken der ‚schwarzen.‘⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ „Eingeschrieben ins Programm der vernünftigen Autonomie ist der unbegriffene Wunsch nach
Anerkennung durch einen Anderen, durch dessen bestätigenden Blick das Selbst sich gerade nicht autonom
– an und für sich – bildet, sondern für Andere als Spiegelungen des Selbst. . . . Das unerfüllbare
narzißtische Begehren geht als Dynamik in den Heroismus der Leistung ein“ (Böhme/ Böhme, *Das Andere
der Vernunft*, 433). Wielands Tugend kennt entsprechend keine Freundschaft (anders als die Tugend
Xenophons). Sie verspricht Selbstgenuss („Allein des wahren Glückes Quelle/ Liegt in deiner eignen
Brust./ Vergebens würdest du es sie auswärts suchen“, H 21; die Tugendhaften sind „selig durch den
Anblick des Guten, so sie thaten“, H 22) des sich *fühlenden* Ich. Ihre „Götterwonne“ ist „Wärme der
Sympathie,“ „heilige Vaterlandsliebe,“ „Thränen// Des Mitleids,“ „süßer Wohlklang“ des Lobes Anderer.
Nicht Freundschaft soll er sich erringen, sondern Dank.

⁵⁴⁵ Vgl. Vers 3 und 4 „Hier athm' ich wieder frey, empfinde/ Des Daseyns Werth, bin wieder mein!“ (H 5)

Entsprechend hält „Göttin Freude“ mit ihrem Auftritt dem Grübler einen Zerrspiegel vor, in dem er sich als melancholischer Schwärmer erkennen soll. Er zeigt einen jungen Menschen, dem alle Freuden der Welt offen stünden, der sich jedoch in scheinbar grundloser Betrübnis aus der lichten Welt des Überflusses und der Freude (symbolisiert durch den „romantischen Lustgarten“ (H 8), in den die Bühne sich mit dem Auftritt der Göttin „Freude“ (H 9) verwandelt) in die Dunkelheit, Stille und öde Einsamkeit des Waldes zurückzieht.

Das Verharren am Scheidewege wird so zum Symbol der Handlungshemmung. Im Bildfeld des Mythos wird Herkules' Frage „Wer bin ich?“ assoziiert mit der Frage „Welchen Weg soll ich einschlagen?“ Jeder Schritt auf einem der beiden Wege symbolisiert eine Handlung, jede dieser Handlungen zielt auf Glückseligkeit. Die aus dem inneren Konflikt des gedoppelten Begehrens resultierende Handlungshemmung aber ist gerade nicht die melancholische Handlungshemmung der Hoffnungslosen, Furchtsamen und Traurigen, sondern im Gegenteil eine Handlungshemmung durch Überfluss des Begehrenswerten. Dennoch betrübt sich auch hier die Seele und wird unruhig: eine Unruhe, die mit Angst, Scham und Schuld verbunden ist und den Wunsch nach Ruhe als „Friede mit sich selbst“ hervorruft.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Vgl. Watanabe o'Kelly, *Melancholie*, die zeigt, wie der *locus melancholicus* vom Ort der melancholischen Kontemplation zu dessen Symbol wurde, so dass die Landschaft selbst zum Stimmungsträger wird, bzw. mit der Psyche des lyrischen Ich verschmilzt. Zur Korrelation von Landschaftsbild und süßer Melancholie in der Dichtung des 18. Jahrhunderts Lecke, *Stimmungsbild*, 46-74; Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, 111-161.

⁵⁴⁷ Der Begriff der „Unruhe“ wird mittelbar aufgerufen: Tugend und Wollust versprechen Herkules „Ruhe“, um ihn auf ihre Seite zu locken, s.u. Zur aufklärerischen Reflexion der Unrast, die den Menschen zur Vermeidung von Leere und zur ständigen Bemühung um neue Intensität und Fülle treibt, vgl. Sauder, *Empfindsamkeit*, 1:216; zur ‚inquiétude‘ vgl. Petrowski, *Weltverschlinger*, 51; Zelle, *Angenehmes Grauen*, 117ff. Vgl. auch Sahmland, *Wieland*, 60.

Die Rhetorik der Entzweiung („Zwo Seelen kämpfen ... in meiner Brust“⁵⁴⁸) sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass das potentiell melancholische „Selbst,“ um das es hier geht als ein dieser Entzweiung *vorgängiges* Selbst nicht zu denken wäre. Denn es beginnt ja erst dort, *sich* zu fühlen – und zwar in jenem existentiellen Sinne, den das „Selbstgefühl“ im Zeitalter des anthropologischen Materialismus erhält –, wo es zu diesem existentiellen Konflikt kommt. Zum Helden im Sinne der hier propagierten Tugend wird Herkules erst aus einer doppelten Position des Widerstands heraus: aus dem Widerstand gegen die Liebe zu Dejanira, ein Widerstand, der sich im Fortwirken der internalisierten „Lehren“ gegen dasjenige in ihm, was diesen Lehren sich nicht fügen will, ebenso verkörpert wie in im Begehren nach der Überschreitung, bzw. Missachtung dieser Lehren. Entzweiung vollzieht sich nicht nur innerhalb des Subjekts, sondern auch in der Abspaltung des Erziehungsobjekts von den Lehren der Erzieher, die Herkules nicht mehr reflexionslos bestätigen kann. Ohne diese Dynamik des Widerständigen wäre das handelnde Selbst im Sinne der hier vorgeführten Tugend undenkbar. Entzweiung wäre also nicht als Spaltung eines zuvor Ungespaltenen zu verstehen, sondern als Entstehung eines handlungsfähigen Selbst, das sich als Drittes jenseits dieser Abspaltung nur konstituiert. Obwohl seine Erzieher ihm den Weg zur „wahren Eudämonie“ durch ihre Lehren vorgezeichnet haben, indem sie ihm ein Bild der „vollkommenen Schönheit der Tugend“ vor Augen führten, gewinnt Herkules seine „dramatische,“ d.h. seine „handelnde“ und „bewegte“ Gestalt keinesfalls aus der widerstandslosen Bestätigung ihrer Lehren.

⁵⁴⁸ Zu Korrespondenzen zwischen Wielands Drama und Goethes Faust vgl. Parker, „Wieland’s Musical Play ‚Die Wahl des Herkules‘ and Goethe“.

Zum ersten Male erfährt Herkules sich so als potenziell Handelnder. Das „ich fühl ein Herz in diesem Busen schlagen“ im fünften Vers oszilliert zwischen der Bedeutung „sich seiner selbst als liebendem Wesen gewiss sein“ und der Bedeutung „sich ein Herz nehmen,“ das heißt: Mut und Kraft zu einer gefährlichen Handlung in sich versammeln. Dieses Bewusstsein der Handlungsfähigkeit, und dieser Zwang zum Handeln, der aus dem Zustand der Unruhe entsteht, d.h. diese Dynamik potentiellen Handelns⁵⁴⁹ setzt erst in dem Moment ein, in dem Herkules seine gleichsam olympische Perspektive abhanden gekommen ist (die Liebe macht ihn „schwach“ und „niedrig“). Ganz am Rande kommen dabei auch Zweifel daran zur Sprache, dass die olympische Perspektive überhaupt die seinige gewesen sei. Dasjenige in ihm, was ihm bisher gefühlter Beweis seiner eigenen Göttlichkeit und Berufung zu Höherem diene - „Dieses, was ich besser fühlen/ Als mir erklären kann . . . Wie nenn’ ichs, was den andern Erdensöhnen mich/ So ungleich macht?“ (H 5) – hatte ihn ‚geheißen‘ (H 6), also *befohlen*, auf das Leben der anderen jungen Männer mit unbewegter Kälte zu blicken. Das seltsame Gefühl impliziert also ein Moment der Fremdbestimmung. Jetzt, wo er liebt, machen die Lehren seiner Erzieher

⁵⁴⁹ Die u.a. sozialgeschichtlich argumentierende Melancholieforschung hat in der erzwungenen Untätigkeit, bzw. im ungerichteten Tatendrang, der sich in bürgerlicher Privatsphäre und Berufsleben nicht verwirklichen kann, eine der Hauptursachen des melancholischen Ennui des 18. Jahrhunderts gesehen (vgl. dazu einschlägig Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, 76-114). Im Kontext der Melancholie der Unterdrückung zitiert Schings Karl Friedrich Klischnigs Bericht über Karl Philipp Moritz’ Zustände des „unthätigen Misvergnügens“ hin, den „Zustand eines unbestimmten, auf keinen festen Gegenstand hingerichteten Thätigkeitstriebes, der seine Kraft gegen sich selbst kehrt, weil sie nicht nach außen wirken kann, und der den Wankenden und Unentschlossenen in jedem Moment seines Lebens mit sich selbst unzufrieden macht“ – wie Moritz selbst glaubt, ein Zustand, der „allein das wirkliche Elend in der Welt hervorbringt“ (zitiert nach Schings, *Melancholie*, 234f). Die Überlegungen Irma Traud Sahmlands zur ‚narkotischen‘ Ruhe der „Schneckenhauserexistenz“ (Sahmland, *Wieland*, 28) vieler bürgerlicher Intellektueller der 60er und 70er Jahre (vgl. auch Winkelmanns „neuen Heroismus“, ebd. 57, sowie bes. 59-63) legen nahe, dass die materiellen Zwänge und die Enge des (klein)bürgerlichen Lebens gerade in der jüngeren Generation der Traum nach einer heroischen Existenz voll leidenschaftlichen Handelns korrespondiert (vgl. Schubart, der sich freilich auch gegenteilig dazu äußert: „Ein Volk, dessen Hauptcharakter darin besteht, im stillen Genuße des häuslichen Glücks sein Leben zu verathmen, und nicht zu trachten nach hohen Dingen, die mit Unruhe erkämpft erden müssen: ein solches Volk hat eine gar einförmige Geschichte – narkotisch für den Schreiber, wie für den Leser“, ebd., 59). Sahmland zitiert u.a. den jungen Wieland mit den Worten „Bey uns ist ein Poet gemeinglich sonst nichts als ein Poet; Sophokles commandierte mit dem Perikles die griechischen Völker“ (ebd., 20).

diese Liebe zu einer Liebe, derer er „sich schämet“, die er bekämpft, weil er weiß, „dass sie ihn von seiner Bestimmung abziehen würde“ (V 52). Diese Bestimmung erkennt er nicht mehr vorbehaltlos als die seine an. Die Lehren der Erzieher und seine Liebe zu Dejanira werden gleichermaßen als Moment der Selbst- und Fremdbestimmung inszeniert.

Sprache der Tugend – Sprache der Gewalt

So unversöhnlich ist das an die Lehren der Erzieher geknüpfte Selbstbild zukünftiger Größe, mit dem, was er in Dejaniras Gegenwart fühlt, und so ausschließlich ist sein Selbst an diese Lehren gebunden, dass er die Liebe zu ihr nur als Annullierung des Selbst erfahren kann. Durchgängig wird er daher das, was ihm in ihrer Gegenwart widerfuhr, in die Metapher des Selbstverlusts bzw. diejenige des *Selbstvergessens* fassen.⁵⁵⁰ *Begrifflich* kann das, was ihm durch Dejanira widerfährt, nur als Auslöschung des Selbst erscheinen. Rhetorisch exterritorialisiert Herkules im Eingangsmonolog dasjenige außer ihm, was zur Überschreitung der Ordnung verlockt und damit zugleich dasjenige *in* ihm, das sich dem verführerischen Zauber unterwerfen will, als ‚fremd‘, dem Bereich des Selbst nicht zugehörig.

Diese Strategie der Exterritorialisierung wiederholt sich mit dem ersten Auftritt der Wollust. Herkules fragt sie sofort nach ihrem Namen, und als sie ihm mit Eudämonie bzw. Freude antwortet, will er wissen, womit jene, die sie beglückt, solches Glück

⁵⁵⁰ Vgl. „Hier athm’ ich wieder frey, . . . bin wieder mein!“ (H 5); „Alcid, du träumst, du träumst von Gottheit? du? . . . / Den noch vor wenig Augenblicken . . . / Ein Mädchen, deiner selbst vergessen machte“ (H 6).

verdient hätten.⁵⁵¹ Er kann der Freude also nur aus der Perspektive der Tugend begegnen. Die aber lehrt: kein Lohn ohne Arbeit, keine Anerkennung ohne Arbeit für Andere, kein Genuss ohne Verdienst (H 12f). Der Diskurs der Tugend verhält sich genau komplementär zu dem der Wollust. Das zeigt sich auch in der unterschiedlichen Einschätzung des Hains der Reflexion durch die Wollust und durch Herkules. Er erfährt seinen reflexiven Rückzug als *Selbstgewinn* („bin wieder mein“, H 5), in den Augen der Wollust geht ihm dadurch das Selbst *verloren* („verliehrst dich in Gedanken“, H 9). Sind für Herkules die „stillen Gründe“ ein Ort, der dem verletzlichen Ich Wärme, Schutz und Geborgenheit bietet⁵⁵² und der zum Ausgangspunkt des Projekts der tätigen Selbstvergöttlichung wird, sieht die Wollust darin nur die Endstation des „öden Wald[es]“ (H 9). Ist es für Herkules „Thorheit“ (H 5), sich der Liebe zu Dejaniras zu ergeben, ist für die Wollust ein „Thor“ derjenige, der sich im Namen eines wesenlosen Ideals von Tugend den Freuden der Welt verschließt und nur „für Andre“ lebt (H 13).

Die Wollust erscheint im Diskurs der Tugend als eine Macht, die verwundet, tötet und versklavt, indem sie durch rohe Gewalt überwältigt. Im Eingangsmonolog ist die Metaphorik der Liebe die Metaphorik der brutalen physischen Gewalt: Amor und Dejanira haben den jungen Mann in „Fesseln“ geschlagen (H 5, 7), der „Gott der Herzen“ hat ihm Dejaniras „Bild“ mit „seines schärfsten Pfeils spitze“ in die Brust gegraben, Dejanira ihn mit „Rosenketten“ (H 7) gebunden. Aus den Augen der „gürtellosen Wollust“ trinkt er „süßes Gift“ (H 8); die „Thorheit“ der Liebe droht ihn zu versklaven und hinter ihrem „Siegeswagen“ (H 5) durch die Straßen zu schleppen. Aus der

⁵⁵¹ „Du sagst mir, Göttin, nur, was deine Freunde genießen;// Sage mir auch was sie thun?/ Womit verdienen sie, // So schön belohnt zu werden?“ (H 10)

⁵⁵² „O! nehmt mich auf, ihr stillen Gründe! Gewogne Schatten, hüllt mich ein“ (H 5)

Versprachlichung seiner Erfahrung wird ersichtlich, dass in der Erfahrung der ersten Liebe ein Moment aus den „heroischen Zeiten“ weiterlebt - für Wieland sind das die „Zeiten des Faustrechts“⁵⁵³, die es zu überwinden gilt. Es waren Zeiten, die glaubten, das Beste für einen Menschen sei „gar Nicht seyn.“⁵⁵⁴ Diese Antwort, die der gefangene Silen dem König Midas gab, wäre zu ergänzen um den Nachsatz, das Zweitbeste für einen Menschen sei es, bald zu sterben.

Die Tugend hingegen verführt zum Leben, indem sie verspricht, der Tugendhafte könne sich durch eigene Tätigkeit Glückseligkeit und Unsterblichkeit verschaffen. Was Herkules vom Weg dieser Tugend abzubringen droht, wird daher, obwohl es aus seinem Innersten kommt, auf den Begriff einer *von außen* auf den Körper einwirkenden (exterritorialen) und potenziell tödlichen Gewalt gebracht - eine Denkfigur, die auch das reizabweisende Regime des Psammis dominiert. Der Körper erscheint als Einfallstor von Reizen, welche die Seele „entnerven“ (H 12) und so weit schwächen, dass der Verführte schließlich „wider Willen“ (H 16) zu handeln droht. Er wappnet sich dagegen, indem er auf den Begriff bringt, was ihm widerfährt. Dejaniras „Fesseln“ sind zwar nur „Rosenketten“ - „wie leicht zerbrech ich sie“ (H 7). Doch beim bloßen Gedanken daran, ihr Bild aus seinem Herzen zu „reißen“, zerschlägt es Herkules die Syntax.⁵⁵⁵ Der Kampf um das Selbst als Kampf um Wahrheit seiner Erfahrung ist ein Kampf mit der und um die Sprache, der sich beständig an den Rändern des Unsagbaren bewegt. Die Musik, „Sprache der Leidenschaften“, wird inszeniert als dasjenige, was zur Überschreitung

⁵⁵³ So Wieland in seinen Erläuterungen zur Uminterpretation der Herkules-Figur für das Singspiel *Alceste* („Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, *Alceste*“, 497).

⁵⁵⁴ Wieland, *Versuch über das Teutsche Singspiel*, 329, im Zusammenhang der Mündigkeitsproblematik.

⁵⁵⁵ „Nicht länger soll dein Bild – in diese Brust/ Grub es mit seines schärfsten Pfeiles Spitze/ Der Gott der Herzen ein! - / Allein, heraus will ich es reißen, oder fliehn/ Wohin kein Menschenfuß mir folgt, / Um meine Schand’, und mich// Der Welt auf ewig zu verbergen!“ (H 7)

dieser Grenze drängt, bzw. die Artikulation der Grenze erzwingt.

Als Musik hört Herkules das gefährliche Versprechen der Wollust, wenn er klagt: „Kan [*sic*] auch wider unsern Willen/ Ein fremder Reiz Gewalt der Seele thun?/ Zu sehr, zu sehr empfind’ ich deiner süßen Töne/ Wollüstige Zauberey, Verführerin! Ich strebe dir entgegen – / Fühle, daß ichs soll - / Und – folge dir!“ (H 11). Die musikalische Wollust verspricht ein „Leben, aus Lust gewebt/ . . . In Gefühl ganz aufgelöst/ Mit jedem trunknen Sinne/ In einem Ocean von Wollust schweben“ (H 10) Nur so lange die Tugend außer ihm erscheint, nur im Gespräch mit einer Anderen, vermag Herkules dem Lockruf der Auflösung zu verstehen. Nur so lange die Tugend „redet“, siegt diejenige Seele, die sich Anerkennung und dadurch Unsterblichkeit erkämpfen will. Schweigt sie, „fasst“ die Wollust ihn mit ihrem „Blick“ und lässt eine Andere aufglühen, die Herkules dem Traum der Selbstvergöttlichung abspinstig macht.

Die Musik ist Symbol jenes Abstraktums ‚Wollust’, das Herkules in den Blicken seiner Geliebten fürchtet, und vor dem ihm seine Erzieher warnten.⁵⁵⁶ Doch was ihm in der Gegenwart Dejaniras widerfährt, scheint in diesem Abstraktum nicht aufzugehen. Nur wo er sie *nicht sieht*, weiß er, oder glaubt zu wissen, dass hinter ihr eine Andere lauert, die zum tödlichen Entschlummern lockt: „Bald wird, unter Zauberrosen,/ Dich die schnöde gürtellose Wollust/ Zum Entschlummern/ an ihrem Busen locken!/ Süßes Gift aus ihren Augen/ Wirst du in dich schlürfen;/ Und, gleich den Seelen die aus Lethe tranken,/ Vergessen wer du bist, und was du werden sollst!“ (H 8). Das „süße Gift“ aus Dejaniras bzw. der Wollust Augen wird zum Substitut der (süßen) „Lehren“ seiner Erzieher: „Ich seh dich, und vergesse der Lehren/ Die vom Nektarmund der Söhne des

⁵⁵⁶ Man vermeint, in Herkules’ Selbstanklagen die stoischen Imperative zu hören („Hüte dich, etwas Unehrenhaftes, Schlawes, Unmännliches zu tun!“, vgl. Zimmermann, „Philosophie als Psychotherapie“, 197).

Musengottes/ In Cithärons heiligen Grotten/ In meine Seele flossen! - / Ach! Vergesse jeden Schwur, den ich der Tugend that“ (H 7). In *Blick* und Anblick der Geliebten fürchtet er den Trank aus jenem Fluss, aus dem die Toten trinken müssen, bevor sie in anderer Gestalt auf die Erde zurückkehren, um noch einmal ein Menschenleben zu durchleben: ein Trank, der laut Hederichs *Gründlichem mythologischen Lexikon* die „Kraft hatte, daß, wenn der Verstorbenen Seelen daraus tranken, sie sowohl des Elendes vergaßen, welches sie auf der Welt ausgestanden, als auch der Herrlichkeiten, die sie in den elysischen Feldern genossen, um solcher Gestalt mit desto weniger Unzufriedenheit in die ihnen von neuem bestimmten Körper zu fahren“.⁵⁵⁷ Der Mythos impliziert, dass dieses Vergessen keine Strafe ist, sondern eine Gnade. Der Trank aus dem Fluß der Lethe ist auch ein Symbol von Wandlung und Erneuerung.

Doch die Ahnung, dass er auch etwas anderes werden könnte, als das, was er werden *soll* und *will*, erfüllt ihn mit einer Angst, die wesentlich sozialer Natur ist. Aus seinen Selbstanklagen spricht die Furcht vor jener „Schande“, die denjenigen trifft, der sich durch seine Passivität gegenüber der Liebe, die ‚versklavt,‘ als „feige“ (H 5) erweist. Ein „Weichling“ (H 22) ist gemäß dieser Logik nicht, wer den Aufbruch ins Unbekannte scheut, sondern der, welcher davor zurückschreckt, den ihm vorgezeichneten Weg zu gehen. Die Angst des Herkules ist Angst vor der Tugend: als mythische Angst, mit ihr zu brechen. Mehr noch als die „Schande“ fürchtet er die „Furien, die den Frevel rächen“ - Reue, Schuld und Scham, die bei Überschreitung der Gesetze drohen (H 15). Einen Vorgeschmack davon bekommt er schon jetzt zu kosten, wenn er, in „Scham verlohren“, getrieben durch die Furcht vor „Schande“, „empört“ über die eigene Schwäche, mit den „Lehren . . . der Führer [s]einer Jugend“ (H 5-8) und dem Begehren kämpft.

⁵⁵⁷ Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Sp. 1458.

Um der aus diesem inneren Konflikt resultierenden quälenden Handlungsunfähigkeit zu entkommen, muss Herkules lernen, sich *selbst* zu lesen, was hier in erster Linie bedeutet, die Regungen des Leibes zu deuten. Im Eingangsmonolog wendet Herkules sich an die Götter, an Dejanira, seinen namenlosen Vater, Alkmene und die unvordenkliche Großmutter des Herkules, Rhea, „Mutter der Götter und der Sterblichen“ (Kronos/ Saturn, der mythische Vater des Zeus, bleibt hingegen unerwähnt). Zu den Abwesenden, *mit* denen er spricht, gesellen sich schließlich noch die Abwesenden, *über* die er spricht: die „Erdensöhne“ – in deren Andenken er sich unsterblich machen will – , die „Führer seiner Jugend,“ die „Weisen, die ihn bildeten“ und die „Söhne des Musengottes.“

Dennoch gibt ihm letztlich nur sein eigener Körper Antwort auf seine Zweifel. Aus dem „Hüpfen des Blutes“ beim Gedanken an heroische Taten zieht er die Gewissheit, zu Großem bestimmt zu sein.⁵⁵⁸ Dass ihn der kühne, vielleicht „zu kühne,“ vielleicht ja nur aus dem ‚feurigen‘ Wunsch geborene „grosse. . . Gedanke“ (H 6), eines Gottes Sohn zu sein, nicht „erzittern“ lässt, wird ihm zum Beweis der eigenen Göttlichkeit. Der Gottesbeweis des inneren Gefühls ist freilich trügerisch: kann er sich sicher sein, dass durch das Blut ein Gott zu ihm spricht? *Ist* das überhaupt eine *Stimme*, die sich da vernehmbar macht, vernimmt er tatsächlich das Walten eines höheren *logos*, oder hört er bloß das unstrukturierte Lärmen der Lebensgeister?⁵⁵⁹ Die Sprache des Körpers ist mehrdeutig: wer oder was ‚spricht‘ in dessen somatischen Regungen? *Ist* das

⁵⁵⁸ „Wer bin ich? Gab ein Halbgott,/ Gab ein Gott das Leben mir?/ Wie wallt mein Blut / Bey diesem grossen Gedanken auf!/ Ich zittre nicht/ Indem ich ihn zu denken wage!/ Ja! Es ist kein Wahn,/ Ich fühl’s, ich fühl’s, / es ist der Götter Blut, was diese Adern schwellt!“ (H 6).

⁵⁵⁹ „Wes ist die Stimme, die ich tief im Heiligthum/ Der Seele höre? Oder, täuschet mich,/ Indem ich sie zu hören glaube,/ Ein falscher Wahn?“ (H 5).

überhaupt eine Sprache? Und spricht nicht auch gerade *dasjenige* durch den Körper, wodurch das Wunschbild der göttlichen Größe gerade *ad absurdum* geführt wird, die Liebe nämlich? Der durch den Blick der Geliebten erzitternde und den Pfeil Amors verwundete Körper ist nicht nur Quell der Gewissheit der eigenen Göttlichkeit, sondern zugleich ein Ort gewaltsamer Einschreibungen, Ursprung der Schwäche, Erniedrigung, Sterblichkeit, Verwundbarkeit und Resonanzkörper des Gesangs der „Syrenen“ (H 9, 12, 16), die – so weiß die Tugend – zum Untergang des Selbst verführen wollen. Nur als Sirenenengesang kann die Tugend, die bei Androhung mythischer Strafe zu Selbstlosigkeit und rastloser Arbeit im Dienste Anderer verpflichtet will, den Ruf der Freude hören.

Die Sprache, die Wieland der Figur der Wollust in den Mund legt, ist die Sprache, in der er musikalische Erfahrung beschreibt, ebenso wie ihr Diskurs als musikalischer angesprochen wird. Wielands musikästhetischen Schriften verpflichten sich dem Ideal der „mächtige[n] Rührung des Herzens.“⁵⁶⁰ Sein lyrisches Drama kulminiert in dem Moment, „wo die Musik ihre ganze Seelenbezwingende Macht ausüben kann; wo wir ganz Ohr, ganz Gefühl sind, wo unsre Herzen sich erhitzen, glühen, schmelzen.“ eben diese Macht erfährt die Herkules-Figur durch die „süßen Töne“ der Wollust. Das Singspiel soll das Publikum „in die nemlichen Bewegungen“ setzen, „wovon die handelnden Personen selbst durchdrungen sind“. Mit vereinten Künsten „untergraben“ Dichter und Komponist die Seelen der Zuschauer, um ihnen dann mit einem „großen Schlag“ das „Herz umzukehren“.⁵⁶¹ Musik ist im *Herkules*-Libretto, wie auch in Wielands musikästhetischen Schriften die Kunst der Verführung par excellence. Die musikalische Unterweisung in Dingen der Tugend, wie sie die Erzieher des Herkules’,

⁵⁶⁰ Wieland, *Versuch über das Teutsche Singspiel*, 314.

⁵⁶¹ Ebd., 320f.

der weise Dschengis aus dem *Goldnen Spiegel* und schließlich Wieland im Musiktheater zu Weimar praktizieren, bleibt als ethisch produktive Praxis aber stets an ‚Träume‘ und Erzählungen, an Bilder und nicht zuletzt an ein sprechendes Gegenüber gebunden. Im Diskurs der bloßen Abstraktion „Wollust“ spricht das Phantasma des reinen Genießens der eigenen Affiziertheit, das Versinken in bloß abstrakte Innerlichkeit, ein kindliches Phantasma bloßen Genießens, einer mit Tod und Vergessen assoziierten Auflösung ins Gefühl.⁵⁶²

Davor, dem Phantasma der Glückseligkeit durch bloßes Genießen zu verfallen, bewahrt die Tugend ihren Helden, indem sie ihn zwingt, die Augen zu öffnen: „Halt ein, o Herkules“, sagt sie, „Sieh, wer die Hand dir reicht!“ (H 11). Das Prinzip der Tugend ist das Prinzip des Widerstands des *Wissens* gegen den fremden Reiz; das Prinzip der Wollust ist das Prinzip des Fremden, das dem Wissen widerstrebt. Das Wieder-Erkennen des Gewussten in Stimme und Anblick der Tugend stabilisiert die „schwankende, entnervte Seele“ und inspiriert sie mit neuem „Muth“ (H 12). Während der „fremde Reiz“ der Wollust zur Auflösung verführt, stabilisiert der „hohe Reiz“ – im Hohen klingt das repulsive Moment des Erhabenen an⁵⁶³ - in einer Geste der Entlarvung, die abstoßend wirkt. Die Tugend zwingt zum Öffnen der Augen, die Wollust aber schließt sie, die Tugend fordert zum Erwachen auf,⁵⁶⁴ die Wollust verführt zum Entschlafen.⁵⁶⁵

⁵⁶² Vgl. zur Problematik des Selbstgefühls im Diskurs der Empfindsamkeit Kapitel 3 und Kapitel 5.

⁵⁶³ Ganz explizit wird das in der versifizierten Fassung des Mythos aus Wielands *Neuen Amadis*, die er im *Vorbericht* zur *Wahl des Herkules* zitiert. Dort wird die Wirkung der Schönheit der Tugend wie folgt beschrieben: „und flößt ein ehrfurchtsvolles Grauen/ Mit Liebe gemischt, dem der sie ansieht, ein“ (V 51).

⁵⁶⁴ „Weg mit dem eiteln Traum! Erwach, und wähle!“ (H 18).

⁵⁶⁵ Für Epiktet ist Herkules derjenige Held, der sein Leben ‚nicht verschlafen‘ habe. Das Herkules-Libretto verweist auf den Philosophen, wo die Tugend lehrt: „Die Freuden der Natur/ Schmeckt rein und unvergällt (!) der Weise nur;/ Er, der sie sparsam im Vorübergehn genießt,/ So wie ein Wanderer die Rose/ An seinem

Die Wollust verspricht dem von innerer Unruhe Getriebenen ungestörten Lebensgenuss „im weichen Schoos der Ruhe“ (H 14). Sie verlockt mit dem Phantasma absoluter Machtvollkommenheit und widerstandsloser Erfüllung aller Wünsche (insbesondere der sexuellen), verheißt „Geniessen ohne Arbeit“ (H 10) und verspricht: „Eine ganze rastlose Welt/ Soll deinen Freuden dienen;/ Soll sich beeyfern/ Deinen Wünschen selbst zuvor zu eilen“ (H 14). Ihr Diskurs ist durchwoben von Bildern des weiblichen Körpers: Metapher des „selige[n] Leben[s] der Götter im Himmel“ ist der „Thron“ - Symbol der höchsten *Macht* - an der „Brust“ der „Freude“. Dann wird die „Brust“ des Abstraktums ‚Freude‘ zu *ihrem* Busen, dem Busen der Wollust, die sich selbst als „Schöpferin der Freuden“ (H 9) bezeichnet und zugleich deren Inbegriff verkörpert. Ihre Verführungs-Arie schließt mit dem Lockruf: „Komm, Glücklicher, an meinen Busen/ Und werd’ ein Gott“ (H 11). Der Adressat dieses Sirenengesangs oszilliert zwischen Kind und Liebhaber, die Wollust zwischen Mutter und Geliebter. Die Metaphorik der Wollust wie die der Musik ist die des Auflösens, Zerfließens und Zerschmelzens. Musik wird so zum Symbol des Regresses in die mit Schlaf und Traum assoziierte Welt der Kindheit.

Die Tugend belegt dieses Zurückweichen an der Schwelle zum Mannesalter mit einem Mythos von Tod und Untergang: „Höre auf,/ Mit täuschenden Syrenenliedern/ Unerfahrene Seelen/ In deinen Schlund zu ziehen“ (H 14), weist die Tugend ihre Gegenspielerin zurecht. „Verschmäh den Reiz der lockenden Syrenen“ (H 25), fordert sie später von Carl August. Erst am Ende der Bühnenhandlung ist Herkules bereit, die

Wege pflückt“ (H 21). Im *Vorbericht zum Anti-Cato* schreibt Wieland eben diesen Spruch zwar der Figur des Aristipp zu (vgl. VAC 37), notiert aber, denselben Gedanken habe Epiktet ausgedrückt. Was Wieland seinen Lesern dabei verschweigt, ist der Nachsatz aus dem *Enchiridion*, auf das Wieland sich anscheinend beruft. Denn dort empfiehlt Epiktet durchaus das Programm der „Selbstvergöttlichung“.

Wollust bei jenem Namen zu nennen, den die Tugend ihr gab. Sein Satz: „Und dir, Syrene, dir und allen deinen Gaben/ Entsag’ ich hier, im Angesicht des Himmels und der Tugend“ (H 20) besiegelt den Pakt mit der Tugend. Zwar war das „Selbst“ des jungen Mannes von Anfang an gebunden an die Begriffe, Metaphern und Erzählungen seiner Erzieher, an das in ihrer Sprache artikulierbare Wissen um die Welt und die darin sedimentierten Erfahrungen, wie Odysseus an seinen Mast. Doch jetzt glaubt er zu erkennen, dass diese Fesseln ihn vor dem Untergang bewahren.

Die Tugend verlangt Stabilisierung der Identität in der Entzweiung⁵⁶⁶, ein Zustand, der beständige Arbeit verlangt: in dieser Einschätzung sind Tugend und Wollust sich endlich einmal einig (H 13), nur bewerten sie die damit verbundenen Lusterfahrungen anders. In der tätigen Ruhe, die die Tugend verspricht, ist Entzweiung harmonisiert, nicht aufgehoben. Sie verspricht die „süsse Ruhe/ Der mit sich selbst und mit der ganzen Natur/ Im Friede lebenden schuldlosen Seele“ (H 14): die Trennung von Selbst und Natur, Selbst und Selbst ist immer schon vorausgesetzt. Sie untersagt die *Vereinigung* mit der Geliebten; ihr Wirken spricht aber auch aus den Selbst-Ermahnungen des Eingangsmonologs, in denen Herkules immer wieder eine Außenperspektive auf sich selbst einnimmt.⁵⁶⁷ Sie, nicht die Wollust, bittet Herkules darum auch um die Auflösung des „Räthsels [s]eines Herzens“, wenn er klagt: „Zwoo Seelen – Zu gewiß fühl ichs! – / Zwoo Seelen kämpfen in meiner Brust./ So lang du

⁵⁶⁶ „Die grundsätzliche Unmöglichkeit gelingender Identität – als Einheit – angesichts einer Vollendungsbewegung, die selbst das Elend provoziert und produziert, scheint erkannt. Diätetik und Heilkunst und die „Kunst uns selbst so glücklich zu machen, als der Mensch unter gegebenen Umständen durch sich selbst glücklich werden kann“ sind Angebote, ein selbstreflexives Verhältnis nicht in die Einheit aufzulösen, sondern in der Spannung der Entzweiung aufrecht zu erhalten“ (Kimmich, „Wielands Epikureismus“, 63f, mit Blick auf Wielands Werke der 80er Jahre).

⁵⁶⁷ „Unglücklicher! bin ich es, dessen Worte/ Mein eignes Ohr empören?“ (H 7); „du träumst von Gottheit? du?/ O! sink in Schaam verlohren/ Tief in die Erde“ (H 6); vgl. die Forderung der Tugend „Erröthe vor dir selbst,/ Und dem, der dir das Leben gab!“ (H 16).

redest siegt die beßre Seele! / Allein kaum fasset diese Zauberin mich wieder/ Mit ihrem Blick: so fühl' ich eine Andre/ In jeder Ader glühn, die wider Willen mich/ In ihre Arme zieht.“ Während Herkules sich von seiner „besseren“ Seele distanziert, indem er bloß *von* ihr spricht, fordert die Tugend ihn auf, sich mit dieser Seele zu identifizieren: „Die beßre Seele, von der du sprichst, bist du!/ Sie ist dein wahres Selbst!/ Wag' es, zu wollen, und der Sieg ist dein!“ (H 16). Der Kampf des Herkules ist der Kampf darum, das tugendhafte Selbst als das wahre Selbst anzuerkennen und zu *wollen*.

Doch der Preis für die Ruhe des „Friedens mit sich selbst“ ist hoch. Denn letztlich sind die Forderungen der Tugend nicht weniger maßlos als die Forderungen der Wollust. Die ersehnte „Ruhe“ im Zustand der Entzweiung findet nur der, welcher ihren Forderungen *unhinterfragt* Gehorsam leistet.⁵⁶⁸ Doch sie verpflichtet ihn zu einem Leben, das *allein* im Dienste anderer - Menschheit, Erde, Volk - steht: „zum Wohlthun bloß/ Auf diese Unterwelt gesandt“, soll er, wie die mythischen Helden der Vorzeit, „nicht sich selbst“ leben, „sondern blos der Erde wohl zu thun“ (H 21). Nur um diesen Preis verspricht sie ungestörte Einheit mit sich selbst.⁵⁶⁹ Sie ist zwar das Prinzip der Selbstwerdung, verlangt aber vollkommene *Selbstlosigkeit* im Handeln. Kein Vergnügen als Selbstzweck kann sie zugestehen. Nur um den Preis des „wahren Glücks“ (H 13) gibt sich der Tugendhafte dem „Vergnügen *eines Augenblicks*“ hin: Das wahre Glück aber, so will es auch die Tugend, währt ewig.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ „Die Tugend leidet keine Nebenbulerin,/ Alcidi! Und der entsagt ihr schon/ Der zwischen ihr und ihrer Feindin wankt“, H 19.

⁵⁶⁹ „Allein des wahren Glückes Quelle/ Liegt in deiner eignen Brust. Vergebens würdest du sie auswärts suchen“ (H 21); vgl. auch das Bild der ewigen Glückseligkeit: „Selig durch den Anblick des Guten so sie thaten“ (H22).

⁵⁷⁰ Vgl. „Der Gipfel naht – er ist erstiegen!/ Da weht unsterbliches Vergnügen,/ Und alles ist Elysium“ (H 15f). Zur Logik der Unterscheidung zwischen „wahrem“ und „scheinbarem“ Glück im

Die Wollust, die man „Freude“ nennt, deren Gefolge die Grazien sind und der die Musen dienen (vgl. H 9), klagt die Tugend, die solches verspricht, als Betrügerin an: „Für Andre, für Undankbare sollst du leben, Nicht für dich! Mühselig leben, daß dereinst dein Grab/ Dem Vorwitz später Enkel melde: Hier liegt ein Thor, der leben konnt’, und starb, Um, wenn er nicht mehr wär’, auf andrer Thoren Lippen ein ungefühltes Daseyn zu erhaschen“ (H 13).⁵⁷¹ Das „Wortgepränge“ der Tugend raube ihm „die Augenblicke/ Die ungenossen fliehn,/ Die nichts zurücke bringt!“ (H 12). In den Augen der Wollust ist es *die Tugend*, die gewaltsam herrscht und die ihr Geweihten wider deren Willen *zwingt*, ein „ungefühltes Daseyn“ auf „andrer Thoren Lippen“ zu erhaschen (H 13). *Sie*, in Gestalt der ängstlichen Skrupel und phantastischen Selbstaffektionen, die sie hervorruft, ist die Zauberin, die „betört“ und durch ihr „Wortgepränge“ (H 12) um den Genuss des Lebens betrügt – bei Strafe der Melancholie. Umgekehrt klagt die Tugend die Wollust an, sich bloßer „Rednerkünste“ zu bedienen. Die Wollust muss – wie der Sophist Prodikos - durch Rhetorik betrügen. Die Tugend aber kann sich „ohne Schleyer“ zeigen, denn sie „überwältigt“ durch ihren „eigenen Reiz“: den Reiz der „Wahrheit“, die im Namen von Natur, Gesetz und Erfahrung sich behauptet.⁵⁷² Doch die bloße Wahrheit - die Wahrheit ohne ‚Schleyer‘ - ist abstoßend.⁵⁷³ Die „Gewalt“ (H 11) der Wollust ist das bloße Gefühl

Glückseligkeitsdenken und dem Versuch der Etablierung einer entsprechenden „Hierarchie der Lustarten“ vgl. Kondylis, *Aufklärung*, 418.

⁵⁷¹ Noch in der Logenrede aus dem Jahre 1812 sieht Wieland sich genötigt, diesen Einwand zu widerlegen („Über das Fortleben im Andenken der Nachwelt“, 936f).

⁵⁷² Darum verzichtet Sokrates, wie Xenophon, auf den rhetorischen Schmuck der Rede. Vgl. auch die Schilderung der Tugend im „Vorbericht“ zur *Wahl des Herkules*: „Aber diese, wie schön,/ Wie ganz sich selber ähnlich,/ Wie stiller Grösse voll in ihrer ganzen Gestalt!“; auf ihrem Angesicht spiegelt sich „das reinste aller Vergnügen,/ Vergnügen an sich selbst und innrer Friede“: die Tugend hat keine Geheimnisse. („Ihr ofnes Aug, voll edlem Selbstvertrauen,/ Erlaubt bis auf den Grund von ihrer Seele zu schauen“), insbesondere keine sexuellen („Durch ihre Wangen scheint ein unbeflecktes Blut“) (V 51).

„zu sollen“, ein Gefühl, dem Herkules sich „wider Willen“ (unfreiwillig) unterwirft, die also – und so beschreibt er seine Liebe zu Dejanira – versklavt. Doch auch die Tugend gewinnt nur durch Androhung mythischer Strafe für die Übertretung ihrer Gesetze, und auch hier ist es ein Gefühl, das zwingend herrscht. „(D)ie einzigen Freuden, die du giebst“, fragt sie die Wollust, „Wem giebst du lauter sie und unvergällt?“ (H 14), und dann, zu Herkules:

Doch, bald ereilen dich auch ihre [der Natur, GF] Strafen;
Und Töchter deiner eignen Thorheit sind
Die Furien die deine Frevel rächen!
In deinem Innern zehrt ein schleichend Gift
Des Lebens Quellen auf; Ein frühes Alter
Welkt deine Wangen;
Stumpf und nur zum Schmerz noch mit Gefühl gestraft,
Gepeinigt vom Vergangnen und von der Zukunft,
Schmachtest du ein schrecklich Daseyn hin,
Das keine Hofnung [*sic*],
Kein tröstendes Bewußtseyn guter Thaten
Erträglich macht“ (H 15)

Zwar wendet Herkules jetzt, da die Wollust ihm das Phantasma des gefährlichen Reizes ausmalt, den Blick von der Wollust ab. Doch dann verspricht die Göttin Freude ihm Dejanira, die sie *für ihn* – zu seinem Genuss –,„erzogen“ habe. Erst dieses Opfer ist Herkules der Tugend nicht zu bringen bereit. „Grausame Tugend, kannst du es verlangen?“ (H 17). Mit dieser Frage gelangt das Libretto an seinen dramatischen Höhepunkt, einem Terzett zwischen Herkules, der Wollust und der Tugend (H 17f). Hier stellt Herkules die entscheidende Frage: „Ist nicht für beyde Raum/ In meiner Seele?“

⁵⁷³ „Die Imaginazion eines jeden Menschenkindes, und die Imaginazion der Dichter und Künstler insonderheit, ist eine dunkle Werkstatt geheimer Kräfte, von denen das ABC Buch, das man Psychologie nennt, gerade so viel erklären kan, als die Monadologie von den Ursachen der Vegetazion und der Fortpflanzung“, schreibt Wieland in seinen *Gedanken über die Ideale der Alten*. „Wir sehen Erscheinungen – Veranlassungen – Mittel – aber die wahren Ursachen, die Kräfte selbst, und wie sie im Verborgenen wirken – über diesem allen hängt der heilige Schleier der Natur, den kein Sterblicher je aufgedeckt hat“. Zu Wielands Warnung vor der gefährlichen Reizlosigkeit der schleierlosen Wahrheit, die sich bereits im zweiten Kapitel andeutete, vgl. auch Kausch, „Die Kunst der Grazie“, 31f., Paulus, *Der Enthusiast und sein Schatten*, 34f.

Die Tugend aber fordert: „Weg mit dem eitlen Traum! Erwach, und wähle!“ Der Abgrund zwischen der „Tugend Götterglück“ – konnotiert mit ungebrochener Selbstliebe – und der „Liebe süsse[m] Glück“ (H 18) – konnotiert mit der Liebe zu einer anderen – lässt sich nicht schließen. Auf einen Augenblick schießt die existenzielle Problematik zusammen in der einzigen Zeile, den alle drei drei Figuren gemeinsam singen: „Nur einen Augenblick!/ O flieh, o flieh zurück!“ (H 19). Einmal mehr bietet die Wollust sich bzw. Dejanira, die in diesem Drama nur den Status eines Objekts einzunehmen hat, dem Helden an – die Tugend aber droht, ihn zu verlassen: „Die Tugend leidet keine Nebenbulerin . . . und der entsagt ihr schon/ Der zwischen ihr und ihrer Feindin wankt./ Wenn Schaam und Reue dich dereinst/ Aus deinem Träume wecken,/ Dann . . . erinne dich/ Was ich für dich gethan!/ Izt kann ich nichts, Als dich bedauern und – verlassen!“ (H 19) Diese Drohung ist ausschlaggebend. Herkules unterwirft sich ihr, und damit den Lehren seiner Erzieher, mit einem Klageruf: „Weh mir! Wie könnt’ ich dir entsagen?“ (H 20).

Deutlich spricht aus den Drohungen das hygienische Phantasma des „gefährlichen Reizes“, „der im Körper erst jene Kraft weckt, von der vornehmlich männliche Körper leben, und der zugleich droht, sie ihm zu entziehen.“⁵⁷⁴ Die hygienische Interpretation der wechselseitigen Ausschließlichkeit von heroischer Tatkraft und ‚erschlaffender‘

⁵⁷⁴ Sarasin, *Reizbare Maschinen*, 70f. Die Rhetorik der Wollust als die eines tödlichen Zerschmelzens und Zerfließens im Verbund mit der Angst vor „Befleckung“ und die Rhetorik der Verweichlichung weist in diese Richtung. In dem Maße, in dem die das Subjekt bewahrende ‚Lebenskraft‘ durch Assoziation mit der Zeugungskraft sexualisiert und männlich konnotiert wird, wird es primär der sexuelle Exzess, der das männliche Ich in seiner Männlichkeit bedroht - an die wiederum seine intellektuelle Identität gekoppelt ist. Auch die Angst vor der Verschwendung der zur ‚Zeugungskraft‘ umgeschriebenen ‚Lebenskraft‘ – derjenigen Kraft also, durch die das Subjekt überhaupt erst in der Lage ist, auf den Reiz zu reagieren, d.h. die Kraft, durch die es Leben zu spüren vermag – kündigt sich in der Metaphorik der ‚Erschlaffung‘ und ‚Entnervung‘ an (vgl. ebd., 68-71). Vgl. dazu auch Meyer-Drawe, „Hygienische Imaginationen“; Koschorke, *Körperströme*, 76-86; Sauder, „Empfindsamkeit – Sublimierte Sexualität“, sowie die Überlegungen von Richter, „Priapean Fantasies.“

Liebe ist natürlich nicht erschöpfend. Vielmehr wirft das Narrativ des gefährlichen Reizes die Frage nach den Wechselwirkungen zwischen anthropologisch-medizinischen und literarischen, bzw. religiösen Selbsterzählungen auf, bzw. die Frage, inwiefern hier soziale in medizinische Notwendigkeiten umgedeutet werden. Deutlich zeigt die Inszenierung in jedem Falle, dass die Transformation sexueller Energien in Taten, bzw. Werke, aus einer Art innerem Zwang erfolgt, der sich nicht ohne weiteres rationalisieren lässt. In dem, *was* die Tugend gebietet, lässt sie sich nicht hinterfragen. Was sie gebietet, ist historisch bestimmt: der historische Ort der konkreten Forderungen der Tugend wurde in den ersten beiden Kapiteln herausgearbeitet. Dabei gerieten auch die mit dem Ideal der Selbstlosigkeit verbundenen Belastungen der pastoralen Autoritäten in den Blick.

Den Forderungen der Tugend, die hier verherrlicht wird, sollen sich alle unterwerfen, die zum Regieren bestimmt sind oder sich dazu bestimmt glauben. Da Wielands Ideal des Musiktheaters es erfordert, dass das auf der Bühne Dargestellte den Sitten und Gebräuchen des Publikums entsprechen muss⁵⁷⁵, sind die Forderungen, die die Tugend stellt, ein Spiegel ihrer Zeit und insofern historischem Wandel unterworfen. Dennoch glorifiziert das Libretto die Tugend, deren Forderungen es schließlich als „wahr“ anerkennen muss, nicht unhinterfragt. Auch hier werden Vorbehalte gegen das pastorale Ideal vernehmbar.

Auf dem Höhepunkt des Stücks wird das, was die Tugend fordert, öffentlich in *Frage* gestellt. Dabei zeigt sich, dass, was die Tugend fordert, als Setzung erscheint, die sie nicht weiter *begründen* muss bzw. kann. Sie wird als eine Gewalt eigener Art dargestellt. Die musikalische Substanz des lyrischen Dramas, wie Wieland es versteht, sind die Affekte des Helden, welche die Musik malt. Diese entstehen, wie das

⁵⁷⁵ Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 5.

Selbstgefühl des Mündigen, erst durch den Widerstand zu all jenem, was die Tugend fürchtet. Der „eitle“ Traum, aus dem Herkules erwachen soll, ist das Andere der „Wahrheit“ der Tugend, die im Namen von Wissen, Gesetz und Erfahrung spricht. In diesem Traum sind „der Götter Glück“ und „der Liebe Glück“ (H 19), der „Tugend Götterglück“ und „der Liebe süßes Glück“ vereinbar – ein Traum, aus dem Herkules nicht erwachen *will*. Tatsächlich überschreitet die Tugend das Maß des Menschlichen: nur einem Halbgott *im Wortsinn*, einem Tifan vielleicht oder einem Carl August, jedenfalls keinem normalen Sterblichen – kann eine so übermenschliche Tugend abverlangt werden, und selbst diesem nicht für immer.⁵⁷⁶ Was aber die Menschen angeht, so polemisiert Wieland in seine Werken der 70er Jahre, so auch im *Goldnen Spiegel*, gegen alle Sittenlehren, die aus dem Menschen einen „Gott“ machen wollten und statt dessen bloß Ungeheuer produzierten. Herkules ist ein Halbgott – als solcher wird er auf der *politischen* Bühne behandelt. Mit ihm darf sich der männliche Teil des Publikums identifizieren – auch in dem Bewusstsein, dass ihm selbst als *Mensch* eine so übermenschliche Tugendausstattung eben nicht abverlangt werden kann. Die Oper widersetzt sich den Geboten der Tugend, die sie verherrlicht. Denn „der entsagt ihr schon, der zwischen ihr und ihrer Feindin wankt“ - der musikalische Gehalt des Dramas, die Konvulsionen der Herkules-Figur, welche die Musik „mahlt“ und das Publikum genießt, entstehen gerade durch solches Wanken.

⁵⁷⁶ Im Singspiel selbst deutet der Name Dejanira darauf hin. In den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste“ spricht Wieland von seinem Halbgott als einer Figur, die „für die Tugend alles thut, alles wagt“ und „durch Thaten, die ihm kein Erdensohn nachthun kann, den Weg zum Olympus sich öffnen [*sic*] will“, sich in seiner vollkommenen Selbstlosigkeit „dem Ideal des wahren Helden“ nähert (498). Er ist aber auch jener Helden, der „die Leidenschaft der Liebe noch (!) nicht aus eigener Erfahrung kennt“ (505).

Die Tugend - ein Traum

Das Libretto formuliert also ein Tugendideal, das schon im *Goldnen Spiegel* begegnete. Die Tugend des Herkules kommt der Tugend eines Tifan sehr nahe, die Korrespondenzen reichen bis hin zum Motiv der musikalisch-poetischen Erziehung fern der Welt. Auch Danischmends Vorstellung eines Herrschers, der nach der Realisierung eines inneren „Ideals“ strebt (GS 85f), kommt in den Sinn. Ähnlich wie im *Goldnen Spiegel* wird auch im *Herkules*-Libretto ein Herrscher portraitiert, dessen Berufung ist, „[s]eines Volkes Lust“ (H 25) zu sein. Hier wie dort soll dieser Herrscher allein in der rastlosen Arbeit für seine Andere seine Glückseligkeit finden, hier wie dort muss das Opfer des Selbst *freiwillig* geschehen, aus Einsicht des Herrschers in die Erkenntnis, dass allein im tugendhaften Leben Glückseligkeit zu finden sei. Mit anderen Worten, im Weimarer Schlosstheater wird ein Phantasma der *Beherrschten* ausagiert.⁵⁷⁷

Das Libretto charakterisiert die Hoffnungen des Volkes auf einen solchen Herrscher als *mythologische* Hoffnungen. Im Epilog lässt Wieland die Tugend zu Carl August im Namen eines „Volks . . . [sprechen], / Das einst durch Dich Asträens goldne Zeiten/ Zurückgebracht zu sehen hoft [*sic*]“ (H 25). Diese Rückkehr wäre Revolution ihrem astronomischen Begriff nach, nämlich Wiederkehr: die Wiederkehr der verlorenen Gerechtigkeit des Goldnen Zeitalters, als die Menschen unsterblich waren und die Götter unter ihnen wandelten.⁵⁷⁸ Der andere Name Asträens ist Iustitia, und sie „bedeutet, daß

⁵⁷⁷ Andrea Heinz notiert, dass Wieland das Sujet wähle, um „dem zukünftigen Regenten sein Wunschbild eines idealen Herrschers vorzuhalten“ („Wieland und das Weimarer Theater“, 93).

⁵⁷⁸ Das „Oh flieh, o flieh zurück“ des Terzetts wird dadurch ebenfalls zweideutig!

die Gerechtigkeit bei vielen Menschen verschwunden sey.⁵⁷⁹ Bis zum heutigen Tage erinnert an sie die Konstellation *virgo*, deren Attribut, die Waage, göttliche Gerechtigkeit symbolisiert.⁵⁸⁰ Weder Pan, noch Saturn wählt Wieland als Gottheit der „goldnen Zeiten“, sondern einmal mehr eine weibliche Gestalt, die in der politischen Ikonographie des 18. Jahrhunderts noch bekannte Sternjungfrau, die Letzte der Unsterblichen, die unter den Menschen wandelte, bevor auch sie vor deren Verderbnis floh. Dieser mythologischen Erzählung zufolge ist die Sterblichkeit der Menschen die Strafe für ihre sittliche Verderbtheit. Gegen die Sterblichkeit erhält das Libretto die Erinnerung an eine andere Form von Unsterblichkeit offen, die jedem tätigen Mann im Publikum offensteht. Nicht auf *Asträas* Wiederkehr ist die Hoffnung des Tugendhaften gerichtet, sondern darauf, sich neben ihr am Firmament zu verewigen. An den Helden Herkules erinnert bis zum heutigen Tage die Konstellation Hercules.⁵⁸¹ Tatsächlich bestimmt die stellare Symbolik die poetische (und vermutlich auch die Bühnenbildnerische Gestalt) des Singspiels. Den abendlichen, bzw. nächtlichen Himmel, nicht die Morgenröte, wählt Wieland als Bühnenbild; sein Herkules ist kein Sonnenkönig, sondern ein „Jüngling, den die Sterne lieben“ (der also in einer günstigen Konstellation geboren ist). Das *Bild* des

⁵⁷⁹ Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, 444.

⁵⁸⁰ In einem Teil der mythologischen Überlieferung gilt Aurora, die Mutter der Sterne, als Mutter der *Astraea*. In Wielands *Aurora* (1772), seinem ersten musikalischen Stück für die Weimarer Bühne, entstanden anlässlich des Geburtstags der Herzogen, huldigt die Figur der Aurora Anna Amalia, die über die Astrologie mit dem Vorstellungsbereich des Stellaren verbunden wird: „Die beste Fürstin ließ an diesem goldnen Tag/ Des Himmels Gunst geboren werden./ Aus jedem glücklichen Gestirn/ Ergossen sich in ihn die schönsten Influenzen. Der ganze Himmel schien . . . auf ihn herab zu glänzen“ (*Aurora*, 365).

⁵⁸¹ Dass Wieland den Helden der Stoa sowohl mit dem Sternbild, als auch mit der Unsterblichkeit durch Taten im Andenken der Nachwelt (bei Plutarch) verbindet, zeigt sich u.a. in seinem Versgedicht *Musarion*, 327, Z. 79-82. Zu diesem Topos bei Cicero und Plutarch vgl. Kloft, „Herakles als Vorbild“, 34; ebd. auch zu Boethius' *Trost der Philosophie*: „superata tellus sidera donat“ – man muss die Erde, das Erdhafte überwinden, erst dann erhält man die Sterne zum Geschenk, ebd. 41. Zur ikonographischen Korrelation des prodikeischen Mythos mit dem Motiv des Sternenhimmels vgl. das „per aspera ad astra“ in Jacob Lochers lateinischer Übersetzung des *Narrenschiffs* von 1497 (Schmidt, „Herakles als Ideal stoischer Virtus“, 321f).

Elysiums, das die Tugend ihm vor Augen hält, ist nicht das Elysium, in dem der Herkules der Mythologie die Göttin der Jugend ehelicht.⁵⁸² Nicht Unsterblichkeit in der Liebe, sondern im dankbaren Andenken der Nachwelt ist die Leitvorstellung tugendhaften Handelns.

Symbol dieser Unsterblichkeit ist ein Platz am Firmament, wie er Herkules tatsächlich zukommt. Entsprechend ist der Diskurs der Tugend durchwoben mit astronomischen Bildern. Durch die göttliche „Flamme“ in seinem Innern sei er „Verwandt dem Himmel“ und geboren, „in höhern Kreisen“ einst „zu leuchten“ (H 21). *Nachdem* Herkules sich für ihren Weg entschieden hat (denn nicht das selbstsüchtige Begehren nach Ruhm, Unsterblichkeit und Anerkennung darf die Tugendentscheidung des Selbstlosen lenken) richtet sie seinen Blick empor zum Sternenhimmel: „Schau empor, Alcid!/ Sie, die in jenen Sphären herrschen,/ Womit verdienten sie,/ Den Göttern beygesellt zu werden?/ Sie lebten einst, wie du, in irdischer Gestalt,/ Doch nicht sich selbst,/ Sie lebten blos der Erde wohl zu thun . . ./ Und glänzen nun im Chor der Götter,/ Selig durch den Anblick des Guten so sie thaten“ (H 21f).⁵⁸³ Anklänge an Ciceros „Traum des Scipio“ sind unüberhörbar: Ausgerechnet diejenige Tugend, die zum

⁵⁸² Vgl. etwa Somn. Sc. 13,13: „Aber damit du um so feuriger bist, Africanus, das Gemeinwesen zu schützen, sollst du so glauben: allen, die die Heimat bewahrt, ihr geholfen, sie gefördert haben, ist ein fester Platz im Himmel bestimmt, dort selig ein ewiges Leben zu genießen. Nichts nämlich ist jenem Götterfürsten, der die ganze Welt lenkt, wenigstens soweit es auf Erden geschieht, willkommener als die Versammlungen und Gemeinschaften von Menschen, die durchs Recht geeint sind, die man Staaten nennt; ihre Lenker und Bewahrer kehren, nachdem sie von hier aufgebrochen sind, hierher zurück“; 16: „Aber so, Scipio, wie dieser dein Großvater, wie ich, der ich dich gezeugt, übe Gerechtigkeit und fromme Liebe, die etwas Großes bei Eltern und Verwandten, beim Vaterland das allergrößte ist. Dieses Leben ist der Weg zum Himmel, in diesen Kreis hier derer, die schon gelebt haben und vom Körper gelöst jenen Ort bewohnen, den du siehst.“ Der Text Ciceros mit dem Kommentar des Macrobius befand sich in Wielands Bibliothek.

⁵⁸³ „Männer, die sich durch Wohltaten hervorgetan haben, versetzt der normale Glaube und die Tradition in den Himmel, bemerkt Cicero und nennt Herkules an erster Stelle“ (Kloft, „Herakles als Vorbild“, 34, vgl. Cic. Nat. Deorum 2, 62; vgl. Macr., Somn. Sc.). Nach Plutarch besitzt die Tugend Göttlichkeit, aber „der Aufstieg der tugendhaften Seelen zu den Göttern erfolgt erst nach gründlicher Reinigung über verschiedene Stufen“ (Plut. Rom. 28,8ff).

Erwachen ruft, zitiert den vielleicht berühmtesten politischen Traum der Antike, der ikonographisch mit dem prodikeischen Herkules eng verbunden ist.⁵⁸⁴ Während Ciceros Scipio jedoch eine himmlische Existenz als Lohn für seine Mühen winkt und dem Herkules der antiken Mythologie das Elysium, ist in Wielands Libretto der Sternenhimmel ein bloß ästhetisches Phänomen.⁵⁸⁵ Die Unsterblichkeit, die Wielands Helden und Dichter sich erringen, ist das Fortleben im Andenken der Nachwelt. Der Einwand der „Freude“ gegen eine Tugend, die solche Unsterblichkeit nur um den Preis rastloser Arbeit und höchster Vollkommenheit gewähren will, bleibt jedoch unwiderlegt und klingt um so verstörender, als ihrem Helden kein Leben nach dem Tode mehr verheißen wird.

⁵⁸⁴ Auch Herkules' Frage mit dem Beginn der Divination („Wo bin ich? Träum ich wachend?“, H 8) weist in diese Richtung. (Die Traumerzählung aus Ciceros *De re publica* mit dem Kommentar des Macrobius befand sich in Wielands Bibliothek; Wieland zitiert ihn im *Goldnen Spiegel*, wo der Herausgeber über die Rezeption seiner Werke in diesem „Traum von Leben“ nachdenkt, GS 168) Wie Panofskys Studie zum Herkules am Scheidewege zeigt, lässt sich schon bei Raffael eine Überschneidung der Ikonographie des prodikeischen Herkules mit der Ikonographie des Traums des Scipio beobachten (vgl. *Hercules am Scheidewege*, Abb. 28, sowie 37-39). Panofsky legt eine Verbindung von Raffaels Gemälde vom Traum des Scipio zu Lochers lateinischer Edition von Sebastians Brants *Narrenschiff* nahe, erklärt aber die Abweichungen in der Darstellung der Ritterfigur durch Bezug auf den Traum des Scipio aus dem 15. Buch der „Punica“ des Silius Italicus (vgl. ebd., 76). Vgl. auch Metastasio's „Traumspiel“ *Il sogno di Scipione*, vertont von dem jungen Mozart (1771/1772). Es handelt sich um einen (vermutlich nie operatisch aufgeführten) Einakter dem, wie Josef-Horst Lederer notiert, in „der äußeren Bühnenhandlung [...] (dem Charakter eines Traumspiels entsprechend) fast jegliche Dramatik [fehlt] und dessen „Aktionslosigkeit“[...] in philosophischen Diskursen über Sphärenharmonie und Unsterblichkeit der Seele [gipfelt]“ (Lederer, „Vorwort“, VI).

⁵⁸⁵ Dieter Borchmeyers Begriff der „ästhetischen Entzauberung“ des Mythos kommt in den Sinne an, den dieser in seiner Analyse der ästhetisch-symbolischen und astrologisch-hermetischen Bedeutung des Stellaren in Schillers *Wallenstein* verwendet.

KAPITEL V

MUSIK - KRITIK - MELANCHOLIE

1773 und 1775 veröffentlicht Wieland im *Teutschen Merkur* zwei längere Abhandlungen über das Musiktheater. In den *Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste* (1773)⁵⁸⁶ erläutert er die Prinzipien seiner Umgestaltung der *Alkestis* des Euripides für das Libretto *Alceste*, das Anton Schweitzer im gleichen Jahr vertont. Ohne falsche Bescheidenheit (ihm ist durchaus bewusst, dass sein Selbstlob gegen den guten Ton verstößt)⁵⁸⁷ weist Wieland nachdrücklich darauf hin, gemeinsam mit Anton Schweitzer die erste „förmliche“ (B 490), d.h. durchkomponierte fünftaktige Oper in deutscher Sprache erschaffen zu haben – ein Verdienst, das ihm auch die heutige Operngeschichtsschreibung zugesteht.⁵⁸⁸ *Alceste* wird ein Erfolgsstück, was nicht zuletzt die vielen Parodien beweisen, die es provozierte.⁵⁸⁹ Das „heroisch-empfindsame Singspiel“⁵⁹⁰ wird als ein „Musterwerk“ empfunden, an dem sich „empfindsame Kultur auskristallisieren konnte wie an wenig anderen.“⁵⁹¹

⁵⁸⁶ Wieland, „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste“, künftig zitiert als B.

⁵⁸⁷ „(W)as werden gewisse Leute, deren unendliche Bescheidenheit nicht ertragen kan, daß Apelles sich für einen Mahler oder Virgil für einen Dichter gebe . . . zu gedruckten Briefen sagen, worinn ein Dichter sich selbst zu seinem Helden, oder . . . sein eignes Werk zum Gegenstand seiner Betrachtungen macht?“ (B 513).

⁵⁸⁸ Zu *Alceste*, vgl. die Beiträge in Borchardt, *Alceste*; Bauman, *Northern German Opera*; Krämer, *Musiktheater*, 1: 202-260; Hartmann, *Goethes Musiktheater*, 51-54; Geyer, „Phantasie“.

⁵⁸⁹ Vgl. Busch-Salmen, „Uebrigens ein Werk voll Fehler und Nachlässigkeiten“; Krämer, *Musiktheater*, 1:202-207; 252-260; zu Goethes Kritik an *Alceste* vgl. auch Hartmann, *Goethes Musiktheater*, 54-58.

⁵⁹⁰ Die Bezeichnung „heroisch-empfindsam“ stammt von Hartmann, „Zwischen Euripides und Metastasio“, 96.

⁵⁹¹ Krämer, *Musiktheater*, 1: 206; vgl. auch ebd., 254.

Der zwei Jahre später veröffentlichte *Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände* (1775)⁵⁹² liest sich dann wie eine Art Programmschrift, gerichtet gegen den „bisher herrschende[n] Begriff“ (VTS 311) der Oper. Sie attackiert in erster Linie das repräsentative Musiktheater der großen Residenzen, das Wieland wohl nur aus seinen Lektüren kannte.⁵⁹³ Doch er ist auch auf der Suche nach einer Form des öffentlichen Musiktheaters, das eine Alternative zu „bürgerliche[n] oder andere[n], noch abgeschmacktere[n] Schauspiele“ (312)⁵⁹⁴ bieten soll, mit anderen Worten: zu ‚Rührstücken‘ und anderen Formen des Theaters, die in den gelehrten Debatten der Zeit nur ganz am Rande auftauchen. Zusammengenommen liefern beide Schriften den Entwurf einer „neue[n] Gattung von Singspiel“ (VTS 312), das in Abgrenzung von bisheriger höfischer *und* bürgerlicher Praxis des (Musik-)Theaters⁵⁹⁵ ein „öffentliches Vergnügen von der edelsten Art“ (VTS 311) bieten soll.

⁵⁹² Wieland, „Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände“; künftig zitiert als VTS.

⁵⁹³ Vgl. dazu Hartmann, „Zwischen Euripides und Metastasio“, 78f. Zu Wielands operntheoretischen Bezugstexten Geyer, „Phantasie“, mit Blick auf Algarotti bes. 44-46; Lindberg, „Algarotti, Calsabigi und Wieland“; Krämer, *Musiktheater*, zu Algarottis Bedeutung bei der Überwindung der rationalistischen Ästhetik 2:625, mit Blick auf Wieland und Algarotti 1: 228f.

⁵⁹⁴ Tina Hartmann weist hingegen zu Recht darauf hin, dass Wieland sich dem Problem einer deutschen Oper von der Seite des *höfischen* Theaters annähert (Hartmann, „Zwischen Euripides und Metastasio“, 74). Daher erscheint ihr die Selbstverständlichkeit problematisch, mit der Krämer *Alceste* aus dem Blickwinkel des frühen deutschen Singspiels beschreibt (ebd. 73). Allerdings weist auch Krämer darauf hin, dass *Alceste* auf die „Tradition der höfischen Oper“ setzt. So bemühe Wieland sich sprachlich um „durchgängig hohe Stilhaltungen“; das Libretto simuliere keine vertraute Lebenswelt, sondern gehe auf „klassizistische Distanz“ (*Musiktheater*, 1: 208). Es herrsche daher ein „merkwürdiger Widerspruch zwischen dem Festhalten an metastasianischen Formelementen und einer Gesamtkonzeption, die gerade von der großen höfischen Oper und ihrer kalten Pracht abweichen will“ (ebd. 233). Den Widerspruch konstruiert jedoch erst Krämers Versuch, Wielands Opernästhetik auf die Konzeption des bürgerlich-empfindsamen Singspiels zu reduzieren.

⁵⁹⁵ Zu den fließenden Grenzen von Musik- und Sprechtheater im 18. Jahrhundert vgl. Krämer, *Musiktheater*.

Wider den ‚herrschenden‘ Begriff der Oper

Rhetorisch inszeniert Wieland seinen Kampf gegen den „einmal angenommenen“ und seither herrschenden „Begriff“ (VTS 332) der Oper als Kampf um politische Macht. Es gelte, die „Natur auf einem Thron zu „befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpiert worden“ sei: „ein großes und kühnes Unternehmen!“ (VTS 334). Kritische moralisch-politische Untertöne sind unüberhörbar – die Luxuskritik des *Goldnen Spiegels* ist mitzulesen, wenn Wieland ein Musiktheater für „äußerst-sinnliche. . . und verzärtelte. . . Zuschauer“ (VTS 310f) kritisiert. Gerade die Opera Seria ist Inbegriff höfischer Prachtentfaltung; der Unterhalt gut ausgebildeter Sänger ist eine kostspielige Angelegenheit, die sich, wie Wieland betont, der größte Teil der deutschen Fürstentümer gar nicht leisten kann.⁵⁹⁶ Den sozialen Aspekt der Luxuskritik sparen die Abhandlungen allerdings aus – was einerseits damit zu tun haben könnte, dass es einem Hofdichter nicht zusteht, dieses Thema offen anzusprechen. Es hat ließe sich vielleicht aber auch darauf zurückführen, dass Wieland das Musiktheater gegen dessen bürgerliche Verächter verteidigt. Da ein großer Teil des bürgerlichen Publikums vom sittlichen Nutzen des Musiktheaters keinesfalls überzeugt ist, wäre der Verweis auf die Kosten dem Anliegen nur abträglich.

Tatsächlich wird über die Legitimität und Funktion des Musiktheaters in den deutschen Territorialstaaten in erster Linie *außerhalb* der Aristokratie gestritten. Die Debatte ist daher geprägt vom Konflikt verschiedener „ ‚bürgerlicher‘ Weltdeutungsmuster“ (theologische(r) und rationalistische(r), luxusfeindliche(r) und

⁵⁹⁶ Vgl. VTS 310f; dazu auch Hartmann, „Zwischen Euripides und Mestastasio“, 80; Meyer, „Musiktheater“.

großbürgerlich-adelsimitierende(r), mittelständische(r) etc.).⁵⁹⁷ Wie Jörg Krämers vielschichtige Analyse von Wielands Singspieltheorie im Kontext der operntheoretischen Auseinandersetzungen des 18. Jahrhunderts zeigt,⁵⁹⁸ bewegt Wieland sich mit der Forderung nach sittlicher statt sinnlicher Wirkung des Musiktheaters weiterhin im begrifflichen Rahmen des rationalistischen Theoriesystems. Gefordert sind Nachahmung der Natur, Sittlichkeit und Nützlichkeit des Musiktheaters; bloßer „Augen- und Ohren-Kitzel“ (VTS 309) bzw. ein Musiktheater, das nur die Sinne ‚bezaubern‘ will, wird hingegen abgelehnt.⁵⁹⁹ Selbst ein entferntes Echo der Empörung Gottscheds über die sinnliche Verführungsmacht der Oper⁶⁰⁰ scheint vernehmbar, wenn Wieland darauf besteht, die „Erweckung wollüstiger Empfindungen und Leidenschaften von der gröbern Art“ in der Oper sei zu vermeiden. Doch innerhalb dieses begrifflichen Rahmens haben sich die Gewichtungen entscheidend verändert. Wenn Wieland sich programmatisch gegen all jene wendet, die Musik, Poesie, Schauspiel und schöne Künste nur als

⁵⁹⁷ Krämer, *Musiktheater*, 2: 611.

⁵⁹⁸ Krämer, *Musiktheater*, 1: 202-260 (zu *Alceste*); zu den singspieltheoretischen Schriften 2: 674-682, im weiteren Zusammenhang 634-700.

⁵⁹⁹ Vgl. Krämer, *Musiktheater*, 2: 627, 635.

⁶⁰⁰ „Eine unverschämte Poesie, entzückende Music, blenden Pracht der Schaubühne, freche Kleidung und unzüchtige Stellung der spielenden Presonen vereinigen alle ihre Kräfte mit einander, um einem schwachen Zuhörer die schädliche Gemüthsneigung, ich meyne die Wollust rege zu machen. Alle Opern sind ja von Anfang bis zum Ende mit verliebten Romanstreichen angefüllt. Die geile Liebe unzüchtiger Personen ist ja das einzige, wovon die Schau-Plätze erschallen“ (Gottsched, *Der Biedermann* (20.12.1728), zitiert nach Krämer, *Musiktheater*, 2:612); die Oper sei „Beförderin der Wollust und Verderberin guter Sitten. Die zärtlichsten Thöne, die geilesten Poesien, und die unzüchtigsten Bewegungen der Opern-Helden und ihrer verliebten Göttinnen bezaubern die unvorsichtigen Gemüther, und flößen ihr ein Gift ein“ (nach Krämer, *Musiktheater*, 2:615); zur (pietistischen) Abwehr des Theaters ebd., 604-620, bes. 611f, 1: 22 u.ö.; zur Theaterfeindlichkeit im calvinistischen Zürich der 50er Jahre, in der Oper „praktisch undenkbar“ war, auch Hartmann, „Zwischen Euripides und Metastasio“, 77f., vgl. auch ebd., 80. Zu Gottscheds Theaterfeindlichkeit vgl. Wild, *Theater der Keuschheit*, 217ff.

„zeitvertreibende Künste, deren Zweck bloß Augen- und Ohren-Kitzel sey betrachten“⁶⁰¹ und aufgrund ihrer „pedantischen Erziehung“ (!) nicht einsehen, dass „große, allvermögende, unerschöpfliche Kräfte zur Vervollkommnung der Menschheit“ in den Künsten liegen, richtet sich das jenen wohl nicht unbeträchtlichen Teil der Bürgerlichen, deren Ressentiments gegen die Oper, tief im religiösen Bewusstsein verankert sind.

Der anti-theatralische Impuls der älteren Kritik traf die Oper in besonderem Maße. Gibt es „in den Augen der Theaterfeinde kaum ein Element des theatralischen Dispositivs, das nicht erotisch aufgeladen wäre“, ⁶⁰² stellt die überwältigende Sinnlichkeit der Musik eine besondere Herausforderung dar. Musik, die Kunst, die nach allgemeinem Verständnis des 18. Jahrhunderts am intensivsten und körperlichsten von allen Künsten affiziert, ist immer *auch* ‚Sirenengesang‘ – als solche inszeniert sie auch Wieland in der *Wahl des Herkules* (wobei stets berücksichtigt werden muss, dass Wielands Held der Tugend durch die musikalische Wollust nicht nur auf Abwege gebracht, sondern auch *erzogen* wurde).⁶⁰³ Die enge Korrelation von Musik und Sexualität in den Werken Wielands spiegelt sich auch in der Romanliteratur des letzten Jahrhundertdrittels, wo der musikalische Unsagbarkeitstopos eindeutig erotische Konnotationen besitzt.⁶⁰⁴

⁶⁰¹ Vgl. Wielands Abwehr von Formen der Musik, die bloßen „Ohren- und Augen-Kitzel“, bzw. bloße „Ohren- und Augenlust“ bzw. eine bloße „Bezauberung der Sinne“, die das „Herz verhungern“ lassen, bietet. Zum Topos des Ohrenkitzels bei Gottsched vgl. Krämer, *Musiktheater*, 2: 613, mit Blick auf Scheibe, Mattheson, Marpurg ebd., 2: 608.

⁶⁰² Wild, *Theater der Keuschheit*, 184, vgl. ebd., 184-216.

⁶⁰³ Sulzer wählt den Sirenengesang als Paradigma der Wirkung *aller* schönen Künste und zeigt auf diese Weise ebenfalls deren Kritikbedürftigkeit an. Die Künste „lachen selbst da, wo sie unser Herz mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen sie uns, uns den Eindrücken der Gegenstände zu überlassen, und bemächtigen sich also aller sinnlichen Kräfte der Seele. Sie sind die Sirenen, deren Gesang niemand zu widerstehen vermag“ (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1: 612).

⁶⁰⁴ Vgl. dazu Ruth Müller, *Erzählte Töne*; Lütteken, *Das Monologische*.

Wielands Verteidigung des Musiktheaters, bzw. der musikalischen Wollust – eine Wollust, die ihren Höhepunkt dort erreicht, wo ein vor Empfindung ‚glühendes‘ Publikum schließlich in Tränen zerfließt⁶⁰⁵ – weiß, mit welcher tief sitzenden Widerständen zu rechnen ist: „Ich bitte diejenigen, die bey dem Worte Wollust gleich auffahren und soviel Kreutze machen, als ob sie den Teufel sähen, sich sagen zu lassen, daß ich Wollust und wollüstig, hier und allenthalben wo ich dieses Worte brauche in einer höchstunschuldigen Bedeutung nehme: worinn ich unter andern durch das Beypiel der heil. Schrift gerechtfertiget werde, die dies nehmliche arme vermailigte Wort Wollust sogar von den Freuden der Seeligen im Himmel gebraucht.“⁶⁰⁶ Ein Schelm, wer andres dabei denkt – die Zweideutigkeiten müssen wohl in der verdorbenen Einbildungskraft der Leser ihren Ursprung haben, wenn ihnen so unschuldige Worte wie Wollust unzüchtige Gedanken machen. Was hier scheinbar heiter abgehandelt wird, hat einen ernsten Hintergrund, gerade vor der zeitgenössischen Debatte um die Melancholie.⁶⁰⁷

Um eine neue Form des Musiktheaters zu etablieren, entwirft Wieland keine „keine systematische Theorie“ (VTS 316). Er präsentiere seine „Gedanken, so wie sich mir natürlich darstellen“, und entwickle sie nur dort „ein wenig kunstmäßig [*sic*] . . . , wo ich es für nöthig halte.“ Allgemeine Verbindlichkeit beanspruchen seine Überlegungen dennoch. Seine „Begriffe“ und „Meynungen“ folgten weder der „Mode“, noch repräsentierten sie bloßen „Individual-Geschmack.“ Es handele sich vielmehr um

⁶⁰⁵ Zu den erotischen Konnotationen dieser Tränen vgl. Koschorke, *Körperströme*, 95.

⁶⁰⁶ Im Einklang mit Wieland führt Bodo Lecke die Rede von (musikalisch-wehmütiger) „Wollust“ auf den Sprachschatz eines säkularisierten Pietismus zurück (*Stimmungsbild*, 169). In den musikästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts fällt auf, wie häufig das Wort „unschuldig“ für musikalische Lust benutzt wird (vgl. etwa auch Gresset, „Harmonie“).

⁶⁰⁷ Vgl. den Skandal um Wielands erotische *Comische Erzählungen*, die er 1765 anonym veröffentlichte (vgl. den Überblick bei Haischer, „Comische Erzählungen“). Wieland entgegnete den Vorwürfen u.a. mit den *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ****, vgl. Anm. 516.

„Gedanken, die sich auf die Natur der Sache und das allgemeine Gefühl“ gründeten (VTS 316) – daher auch der unterhaltsame, zuweilen auch polemische Ton seiner Essays. Er sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Wielands Texte immer Anspruch darauf machen, *als Texte* ernst genommen zu werden. Eine Analyse der von Wieland verarbeiteten musikästhetischen Theoreme im Kontext der opern- und musiktheoretischen Debatten der Zeit, wie Jörg Krämer sie vorgenommen hat, lässt den eklektizistischen und mit Blick auf die zeitgenössische operatische Praxis, ebenso wie mit Blick auf das musikalische Material bloß abstrakt-normativen Charakter der Singspielschriften zwar klar hervortreten. Doch Wielands philosophische Auseinandersetzung mit dem „populärsten und trivialästhetischen Topos des 18. . . . Jahrhunderts“⁶⁰⁸ – Musik ist „Sprache der Leidenschaften“ (VTS 318), bzw. der Empfindung (B 522)– zeigt ihre kritische Produktivität erst dann, wenn man deren vielfältige Bezüge zu den kulturkritischen und politischen Debatten der 70er Jahre berücksichtigt.

Schon Wielands scheinbar beiläufig hingeworfene Bemerkung, er artikuliere ja nur „das allgemeine Gefühl“, ist programmatisch gemeint.⁶⁰⁹ In beiden Abhandlungen argumentiert er ausgehend vom allgemeinen ästhetischen und sittlichen ‚Gefühl‘, dem bestimmte Formen des Musiktheaters missfallen, ebenso wie er das Musiktheater den emotionalen Bedürfnissen des von ihm imaginierten Publikums anzupassen bestrebt ist.

Aus dem allgemeinen sittlichen Gefühl rechtfertigt er zum Beispiel die vollständige

⁶⁰⁸ Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 70, 74; vgl. zu diesem Topos auch Clout, *Geheime Texte*, v.a. Kapitel II.

⁶⁰⁹ Vgl. dazu Johnsons Überlegungen zur Formierung einer neuen Art von Öffentlichkeit in der Pariser Oper der 70er Jahre: „The public . . . (a)sserting itself as a judge of politics and taste against the arbitrary authority of fashion, dogma, or tradition . . . , claimed an authority apart from all established arbiters, intellectual as well as institutional, of absolutism“ (*Listening in Paris*, 93). Zur damit einhergehenden Veränderung der dem Publikum abgeforderten Art von Aufmerksamkeit vgl. ebd. 81-95, bes. 92f.

Umgestaltung der *Alkestis* des Euripides für die Opernbühne der 1770er Jahre; die „gähnende Langeweile“ (333, vgl. auch 313), die hergebrachte Formen des Musiktheaters angeblich hervorriefen, ist wiederum das stärkste ästhetische Argument für die Forderung musikalischer Reformen.⁶¹⁰

Nun spricht das Gefühl der Langeweile zwar gegen die „Tyranney“ der „Gewohnheit“ (VTS 334) auf den Opernbühnen und verleiht der Forderung nach einer „höchst interessanten Art“ von „Schauspiel“ (VTS 311) eine gewisse Dringlichkeit. Doch eben diese Gewohnheit stelle sich gleichsam reflexartig allen Neuerungen entgegen und hindere Dichter und Komponisten daran, ihre Ideen zu verwirklichen: „Weder Dichter noch Komponist“ seien bislang „Meister“ gewesen, „zu thun was sie wollten; beyde mußten sich, gern oder ungern, der Tyranney der Gewohnheit und der Sänger unterwerfen, und das Publikum, daß [*sic*] in keiner Sache von der Welt sein wahres Interesse zu kennen scheint, war auch hierinn zu sinnlich, um eine gründliche Reformation des Singspiels, soviel an seiner Seite möglich war, zu befördern.“⁶¹¹ Trotz gewisser Reformen (wie den Libretti Metastasios und den Werken Hasses oder Jommellis) sei vor den Werken Glucks „in Absicht des Ganzen“ alles „bey dem einmal eingeführten und zum Gesetz gewordenen Herkommen“ (VTS 334) geblieben. „(G)ewiße Mißbräuche“, die sich „eingeschlichen und festgesetzt“ (VTS 313) hätten, beschränkten die Dichter und Komponisten also zum *Nachteil* ihres Publikums. Die bereits im zweiten

⁶¹⁰ Umso vernichtender muss daher die Kritik gewesen sein, die *Alceste* und *Die Wahl des Herkules* bereits in den 70er Jahren trifft: dass deren Figuren blutleere Abstraktionen seien und die Dramaturgie langweilig (vgl. dazu Busch-Salmen, „„Uebrigens ein Werk voll Fehler und Nachlässigkeiten““, 105-107). Wie Hartmann, Parker und Siepe gehe ich davon aus, dass Goethes Polemik gegen Wielands Herkules in „Götter, Helden und Wieland“ nicht durch die Herkules-Figur der *Alceste*, sondern durch *Die Wahl des Herkules* provoziert wurde, vgl. dazu Hartmann, „Singspiele“, 174.

⁶¹¹ Vgl. auch VTS 313. Zum Auseinanderklaffen von aufklärerischer Erwartungshaltung und Publikumsverhalten und dem damit verbundenen Auseinanderfallen von Theaterpraxis und Theorie Krämer, *Musiktheater*, 1: 26f.

Kapitel, in ethischer und politischer Hinsicht problematische Herrschaft der bloßen Gewohnheit steht auch hier im Zentrum der Kritik. Bei der Kritik der Gewohnheit schreibt Wieland den Künstlern selbst eine Form pastoraler Autorität zu: Sie wüssten zuweilen besser als ihr Publikum, was deren „wahres Interesse“ sei. Im Schutze eines „stillschweigenden Vertrages“ sind die Zuschauer und -hörer daher aufgefordert, sich in ihrem eigenen Interesse der „Seelenbezwingende[n] Macht“ (VTS 320) der Musik für die Dauer der Aufführung auszusetzen. Nicht nur in sittlichen und politischen Fragen, auch in Librettistik und Komposition lautet für Wieland die Schlüsselfrage: Wie lassen sich Gewohnheiten überwinden, die sich der Maximierung des ‚Vergnügens‘ entgegen stellen?

Unverkennbar ist daher auch Wielands Ambivalenz gegenüber der ‚Allgemeinheit‘, deren „Gefühl“ zu artikulieren er vorgibt. So rechtfertigt er in den *Briefen* seine Veränderungen des euripideischen Stoffes durch Rekurs auf das allgemeine *sittliche* Gefühl - leider verlange dieses Gefühl jedoch auch, einige der „schönsten“ Züge der antiken Alkestis-Figur zu tilgen. Im *Versuch* operiert er in ästhetischen Fragen mit dem polarisierenden Gegensatz des „Mann[es] von richtigem Gefühl“ (er selbst und alle, die mit ihm einer Meinung sind) und den „Midasse[n]“, die „den Ton angeben“, d.h. die „Meisten“ (VTS 330f) mit ihrem schlechten Geschmack beeinflussen. Um die „Meisten“ auf seine Seite zu bringen, wendet sich der Kritiker gegen die „Midasse“, wobei die Schwierigkeit der Kritik unter anderem darin liegt, den „äußerst-sinnlichen“ Geschmack der einen⁶¹² zu kritisieren, ohne der sinnenfeindlichen Panderie der anderen in die Hände zu spielen – eine Konstellation, innerhalb derer sich auch Danischmends Apologie

⁶¹² Ein Blick auf Wielands 1775 veröffentlichtes, unverändert gebliebenes Libretto „Die Wahl des Midas“ legt nahe, dass diese Kritiker insbesondere ein stark erotisiertes Theater bevorzugen, das auf die Erweckung sexuellen Begehrens zielt – ein weiterer Beleg für die erotischen Konnotationen der Künste.

der Dichtung bewegt. Der Widerspruch zwischen dem Gestus, im Namen des „allgemeinen Gefühls“ Autorität zu beanspruchen, zugleich aber die Meinung der „Meisten“ als irrig abzuwerten, scheint Wieland nicht zu bekümmern: Die ästhetische und moralische Majorität, auf die sich die Essays berufen, bildet sich idealerweise im Vollzug der Lektüre.

In vielem erinnert Wielands Selbstinszenierung als Kritiker an die Konstellation Danischmend – Schach Gebal. Da Wieland eine Reform des Theaterwesens von „oben“⁶¹³ anstrebt, sucht er das Gespräch mit finanzstarken Autoritäten. Nur die „Fürsten und . . . Obrigkeiten der vornehmsten Reichsstädte“ (VTS 308) verfügen über die finanziellen Mittel, ein neues Singspiel, insbesondere aber Gesangsschulen zu errichten, um den „guten Gesang“ zu verbreiten und „auch in diesem Fache die Reste der uralten Barbarey aus Germanien zu vertreiben“ (VTS 309). Gezwungenermaßen nur wendet er sich an jene, „deren Wille erschaffen kann, was wir andern träumen“, und auch er muss befürchten, ein „Mährchen“ zu „tauben Ohren“ zu „singen“ (VTS 326). Doch gibt es kein der Konstellation Danischmend-Schach Gebal vergleichbares Machtgefälle zwischen dem Weimarer Hofdichter und den Obrigkeiten, an die er appelliert. Wieland kann seinen imaginären Gegnern daher ganz unverblümt schlechten – „äußerst-sinnliche[n] und verzärtelten“ (VTS 310) – Geschmack und einen grundfalschen Begriff von der „Wichtigkeit der Musik“ (VTS 308) unterstellen, Ergebnis „pedantische(r) Erziehung“ und Zeichen von Unkenntnis des „wahren Zusammenhangs der menschlichen Dinge“ (VTS 309).⁶¹⁴ Auch hier baut der Kritiker – wie Danischmend im Gespräch mit Schach

⁶¹³ Krämer, *Musiktheater*, 2: 681.

⁶¹⁴ Unbestritten bleibt durch meine Überlegungen, dass die Argumentation der Essays auch auf Beförderung der machtpolitischen Interessen des Weimarer Hofes, und, damit verbunden, des *Hofdichters*

Gebal - die Drohkulisse des Ordnungsverlustes auf, um von der Dringlichkeit einer übergreifenden Reform zu überzeugen.

Die angemahnte Reform des Musiktheaters wird als ein „kulturpolitisches Unternehmen“⁶¹⁵ stilisiert, erzwungen durch eine Krise der Aufklärungsbewegung:

Man (die Obrigkeiten, G.F.) sieht, wie die alte, kaum hier und da in engere Grenzen getriebene Barbarey wieder sichtbarlich um sich frißt, und bekümmert sich nichts darum. Man sieht einzelne Privatmänner, oder Privatgesellschaften meistens unaufgemuntert, alle ihre Kräfte anstrengen, ihr entgegen zu arbeiten, und bekümmert sich nichts darum. Man läßt sich die Folgen einer solchen Gleichgültigkeit vorzählen, vorbeweisen, vorsingen und vorsagen, und bekümmert sich nichts darum. (VTS 309)

Die Warnung vor der Rückkehr der „Barbarey“ richtet sich gegen das Erstarken der Gegenaufklärung, insbesondere - das jedenfalls könnte der Blick in den *Goldnen Spiegel* nahelegen, liest man ihn als kulturkritische Diagnose der 1770er Jahre - gegen das Wiedererstarken religiöser Dogmatik bzw. anti-materialistische, christlich-hermetische Gegenströmungen, sofern diese Verachtung der Sinnlichkeit lehren, und gegen die von Rousseau inspirierte deutsche Kulturkritik, die in den 70er Jahren beginnt, sich gegen den Kultivierungs- und Aufklärungsprozess überhaupt zu richten.⁶¹⁶

Angesichts der Krise des Aufklärungsprozesses gilt wie im *Goldnen Spiegel*: Nicht-Handeln hat fatale Konsequenzen; Handeln aber wird erst durch ein neues ‚Ideal‘

Wieland zielt: „Für die Höfe bietet der empfindsame Diskurs die Chance auf eine neue Fundierung der politischen Machtausübung; den Autoren sichert die höfische Position die Etablierung als Wortführer“ (Krämer, *Musiktheater*, 1: 236 mit Blick auf *Alceste*); die Behauptung einer dringenden nationalen und sittlichen Aufgabe der Kunst sichere auch die Würde der Position des Hofdichters (ebd., 2: 681f). Vgl. auch Meyer, „Das Musiktheater am Weimarer Hof.“

⁶¹⁵ Reemtsma, „Auf der Suche nach der schönen Leiche“, 55.

⁶¹⁶ Vgl. dazu Zimmermann, *Das Weltbild des Jungen Goethe*, v.a. 133f.

ermöglicht – den ‚Endymionstraum‘ einer neuen Oper.⁶¹⁷ Der Apell an die Obrigkeiten ergeht im Namen namentlich ungenannter „Privatmänner“ und „Privatgesellschaften“, die ohne staatliche Unterstützung dem Wiedererstarken gegenaufklärerischer Kräfte entgegen arbeiteten; kritisiert werden jedoch – ganz wie im *Goldnen Spiegel* – nicht nur jene, die „regieren“, sondern auch jene, die beim Regieren „helfen wollen“ (VTS 309).

Was heißt: „Vervollkommnung der Menschheit“?

Wie den utopischen Entwürfen des *Goldnen Spiegels* unterliegt auch dem *Versuch* die Hoffnung auf eine dauerhafte Befestigung der „Natur“ auf dem „Thron“, das heißt das Phantasma einer Art ‚Weltherrschaft‘ eines *bestimmten* Ideals von Musik. Der Forderung nach „Ober-Herrschaft“ der „unverdorbenen Natur über die Musik“ (VTS 334) im Theater liegt – genau wie der Forderung nach sozialen und politischen Reformen – die Vorstellung einer dynamischen Natur zugrunde. Wie die meisten Musikästhetiker seiner Zeit⁶¹⁸ versteht Wieland die Musik im Paradigma der Nachahmung.⁶¹⁹ Die nachgeahmte Natur ist aber nicht etwa eine apriorisch vernünftige, unveränderliche Natur, sondern vor allem die affektive Natur des Menschen, die je nach ‚Stufe‘ des

⁶¹⁷ „Das Jahr 2440. wird alles gut machen“, heißt es in einer programmatischen Fußnote mit einem für Wieland eher ungewöhnlichen Zynismus: „So sey es dann! Heil dem, der diese wundervolle Wiederkunft des goldenen Alters – diese große Wirkung ohne Ursache – erleben wird! Wir ändern mögen uns unterdessen, wie Endymion, an Träumen laben!“ (VTS 309)

⁶¹⁸ Vgl. dazu Krämer, *Musiktheater*, 2: 623.

⁶¹⁹ Zur Auseinandersetzung um die Problematik des Nachahmungsbegriff in der Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Krämer, *Musiktheater*, 2: 675f; „Affektenlehre“ (*Wörterbuch der Rhetorik*); Johnson, *Listening in Paris*, 35-50; vgl. auch Torra-Mattenklotts These, dass die Schwierigkeit, „Musik und Lyrik auf das Nachahmungskonzept zu reduzieren“, in einigen Fällen „zu einer Revision der Nachahmungsästhetik im Ganzen“ geführt habe, dies., *Metaphorologie der Rührung*, 23.

Kultivierungsprozesses historischem Wandel unterliegt. Wenn Musik, wie die Sprache⁶²⁰, „alle Bewegungen in der Natur“ nachahmt, sind es wandelbare Bewegungen, die so ‚gemahlt‘ werden. Die Sprache selbst sei, wie sich durch die Werke von Dichtern wie Hagedorn, Ramler oder Gessner zeige, mit „einem Überfluß der klangreichsten Worte versehen . . . , alle mögliche [sic] Gegenstände der musikalischen Nachahmung zu mahlen, alle Bewegungen in der Natur, und (folgich) alle Empfindungen und Affekten des menschlichen Herzens (wozu jene die Bilder hergeben) die sanftesten und zärtlichsten sowohl als die donnernden und stürmenden, mit der größten Wahrheit und Stärke auszudrucken“ (VTS 310). Zwei Topoi liegen diesen Ausführungen zugrunde: der Topos vom Ursprung der Musik im Empfindungslaut und das Theorem einer Bewegungsanalogie zwischen Affekt und Musik.⁶²¹ Musik bewegt ihre Zuhörer als natürliches Zeichen bzw. durch Nachahmung leidenschaftlicher Bewegung mit musikalischen Mitteln. Gegenstand musikalischer Nachahmung ist der dabei leidenschaftlich bewegte Körper, bzw. jene Gegenstände in der Natur nach, die als

⁶²⁰ Als Vorbild musikalischer Dichtung nennt Wieland die Lieder der Dichter der Frühaufklärung – Hagedorn, Gleim, Utz, Ramler, aber auch Gerstenberg, Weisse, Jacobi, Bürger (VTS 310; vgl. ebenso B 491).

⁶²¹ Zum mechanistischen Konzept einer Bewegungsanalogie zwischen Affekt und Musik vgl. auch Müller, *Erzählte Töne*, 23. Etwas weniger dunkel klingt dieser Gedanke im Kontext von Schillers musikphilosophischen Fragmenten: „Nun aber besteht der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht bloß angenehmer Kunst) darin, die inneren Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen. . . . Dringt nun der Tonsetzer und der Landschaftsmaler in das Geheimnis jener Gesetze ein, welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens walten, und studiert er die Analogie, welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und gewissen äußern Erscheinungen statt findet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler“ („Über Matthissons Gedichte“, 1024). Vgl. Krämer (mit Blick auf Alceste): „Schweitzers kompositorisches Verfahren geht somit nicht von dramatisch-szenischen Strukturen aus, sondern von einzelnen Textsegmenten und den darin fixierten gestischen Bewegungsvorstellungen.“ Er folge damit der „älteren Nachahmungsästhetik, die die Musik auf die bildhafte Umsetzung von Affekten und auf die Nachahmung real vorgestellter Bewegungsabläufe festlegt“ (*Musiktheater*, 1:251). Wielands Ausführungen rufen auch die Emotionalisierung der Landschaft im Verlauf des 18. Jahrhunderts, bzw. die poetische Musikalisierung der Landschaft im Genre des „Stimmungsbilds“ in Erinnerung. Mit Blick auf den Zusammenhang zwischen sanfter Melancholie und Landschaft vgl. Watanabe-O’Kelly, *Melancholie*; mit Blick auf das „Stimmungsbild“ Lecke, *Stimmungsbild*; daran anschließend Becker, der eine Parallele zwischen der Rezeption von Darbietungsmusik und schöner Natur herstellt, vgl. (*Narkotikum und Utopie*, 33-64, bes. 52).

„Bilder“ der Bewegungen des Herzens gelten. Die Darstellung „innerer Gemüthsbewegung“, nicht diejenige „äußerlicher Handlung“ (VTS 327), ist daher auch das eigentliche Gebiet des Musiktheaters.

Der Gedanke impliziert, dass Musik einem historisch-kulturellen Prozess der Veränderung unterliegt (daher das Theorem, die Musik eines Volkes stehe in engster Beziehung zu dessen Sitten), der im Idealfall ein Prozess der Vervollkommnung ist.⁶²² Wie schon im *Goldnen Spiegel*, in den rousseaukritischen *Beyträgen zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens* (1770) und im Erfolgsroman *Sokrates Maimenon oder die Dialogen des Diogenes von Sinope* (1770) richtet sich Wieland auch in seinen Abhandlungen zum Musiktheater gegen eine „Art zu raisonnieren“ (VTS 329), die der Idee des Kultivierungs- als Vervollkommnungsprozess feindselig gegenübersteht und Neuerungen im Namen des Bestehenden ablehnt, bzw. den Kultivierungsprozess als unkontrollierbaren Prozess einer ethisch prekären Vermehrung der Leidenschaften und Bedürfnisse sogar rückgängig machen will. Im *Goldnen Spiegel* wird diese Denkweise den als milzsüchtig denunzierten Kritikern der schönen Lili, aber auch dem pastoralen Patriarchen Psammis zugeschrieben. Im letzten Teil des *Versuchs über das Teutsche Singspiel* wird ihr auf dem Gebiet der Musik bzw. mit Verweis auf die Musik widersprochen. Wer Veränderungen der musikalischen Praxis der Gegenwart

⁶²² „So unvollkommen auch . . . unsre Begriffe von der wahren Beschaffenheit der ausübenden Musik der Alten sind, so scheint doch soviel unläugbar zu seyn, daß unsre heutige Musik . . ., so wie sie seit den Zeiten des berühmten Gaudimel durch so viele große Italiänische und Teutsche Meister nach und nach bearbeitet worden, einen Grad der Vollkommenheit erreicht habe, wovon die Alten gar keinen Begriff hatten“ (VTS 317); vgl. auch B 519. Wahrscheinlich bezieht sich Wieland hier auf die zeitgenössische Diskussion über die Frage, ob die Musik der Alten einstimmig gewesen, die neuere also vollkommener gewesen sei (vgl. zum Stand der Diskussion um 1758 Adlung, *Von der musikalischen Gelahrtheit*, 162-66; Vgl. aber auch Wielands Überzeugung, ein „Musikalisch Werk, das zu irgend einer Zeit vortreflich war . . ., wird es zu allen Zeiten bleiben“ (VTS 331).

verhindern, bzw. aus Furcht vor Korruption der Sitten musikalische Wollust am liebsten ganz verbieten würde, wird darin Plato und Rousseau verglichen.

Obwohl Plato einen prinzipiell richtigen Begriff von der „*Wichtigkeit* der Musik“ (VTS 308) gehabt habe, habe er den Fehler begangen, der Musik nach dem Beispiel der „vorsichtigen Politick“ der ägyptischen „Priester“, jener ersten „Gesetzgeber und Regenten“ Ägyptens, „unter der Sanction eines furchtbaren Strafgesetzes eine eben so unveränderliche Einförmigkeit auf(zu)erlegen . . ., wie der Staatsverfassung und den gottesdienstlichen Gebräuchen.“ Beide hätten die Künste zu einer „ewigen Kindheit . . . verdammt“ (VTS 329). Von hier schlägt Wieland eine Brücke zu Rousseau:

Plato und Plutarch verdammen die Musik zu einförmigen feyerlich-langsam hintönenden Melodien, weil zwey und drey geschwänzte Noten und ein paar Sayten auf der Lyra mehr die Sitten verderben könnten; gerade so wie Rousseau die Wissenschaften aus seiner Republik verbannt, weil sie . . . viel Unraths und böser Händel in die Welt gebracht haben. Wenn der Grundsatz auf den sich diese Art zu raisonnieren stützt, richtig wäre, so wäre Austerleben besser als Menschenleben, und für jedes Wesen außer Gott nichts beßers als – gar Nicht seyn. (VTS 329)

Den Impuls, die Künste aus Angst vor Korruption der Sitten in einem künstlichen Zustand der Kindheit zu halten, wird dem Rousseau zugeschriebenen philosophischen Impuls verglichen, die Menschen zu einem Zustand ‚ursprünglicher‘ (in Wielands Worten: kindlicher) Einfalt zurückzuführen. Der Vervollkommnungsprozess der Musik ist zwar, das gesteht auch Wieland, den gleichen Gefahren ausgesetzt wie der gesellschaftliche Vervollkommnungsprozess. Jede Neuerung birgt auch die Gefahr eines Irrwegs in sich. Leere und Langeweile erscheinen dabei als Grenzwerte übermäßiger Verfeinerung, denen Ethik und Ästhetik jeweils mit dem Ideal der ‚Natürlichkeit‘ begegnen.⁶²³ Gegen die Denkart Platos und Rousseaus wird jedoch einmal mehr das aufklärerische Melancholieverdikt aufgeboten: ihr Ursprung liegt in einer durch die

⁶²³ Lepenies’ Anomie-Theorie formuliert diesen Zusammenhang analog: aus dem Raum der Natur wird die bestehende Ordnung mit ihrer tödlichen Langeweile heraus zersetzt (*Melancholie und Gesellschaft*).

schwarze Galle korrumpierten Psyche. Diese Philosophen seien an den Unvollkommenheiten der Menschen verzweifelt, statt das *Streben* nach Vollkommenheit als Signum des Menschlichen zu respektieren, es mit allen Mitteln zu befördern und die unausweichlichen Fehlentwicklungen – die archetypische Angst der Musikkritiker im 18. Jahrhundert wie in der Antike ist die ethisch und politisch prekäre Verweichlichung bzw. Verweiblichung – durch Kritik zu korrigieren.⁶²⁴ Wielands Gegenvorschlag ist einmal mehr: Kritik, auch hier verbunden mit dem Vorstellungskomplex ‚Mündigkeit‘ und symbolisiert durch das Motiv des Scheidewegs. Wenn neue Erfahrungen, und, daran gebunden, neue Leidenschaften und Bedürfnisse alte Gewohnheiten in Frage zu stellen beginnen, sollten Veränderungen mit Blick auf ihren Beitrag zur dauerhaften Sicherung der privaten und öffentlichen Glückseligkeit beurteilt werden. Das Verbot von Neuerungen aus Angst vor einem mit Krankheit assoziiertem Ordnungsverlust ist hingegen keine ethisch akzeptable Alternative:

Jeder neue Schritt (!) zur Vollkommenheit in jeder Fertigkeit, Kunst, Wissenschaft, Tugend, führt zu neuen Abwegen (!) auf beyden Seiten. . . . Anstatt darüber zu wimmern, daß wir nicht noch immer in der Wiege liegen oder am Führerbande gehen, denken wir lieber darauf, wie wir des Guten, deßen uns jeder Fortschritt auf der Laufbahn der Menschheit theilhaft macht, mit so wenig Nachtheil als möglich seyn kann, genießen wollen, und kehren uns nicht an diese Gesellen des Doctor Peter Rezio von Tirteafuera, . . . die . . . uns, aus lauter Sorge für unsere Gesundheit, hungern ließen bis uns die Eingeweide zusammen schrumpften (VTS 329f).

Die explizite negative Bezugnahme der operntheoretischen Abhandlungen auf Rousseau legt nahe, sie in den weiteren Zusammenhang von Wielands Auseinandersetzung mit der von Rousseau inspirierten Kulturkritik der 70er Jahre zu stellen, die er programmatisch in den *Beyträgen* formuliert. Denn auch als Kritiker der

⁶²⁴ „Es ist immer eine eigene Grille aller Philosophischen Mißvergnügten und Weltverbeßerer gewesen, den Menschen vollkommen haben zu wollen, was er doch nicht seyn kann; und über alle Wirkungen seines natürlichen Strebens nach Vervollkommnung zu schmälen, welches doch gerade das ist, was ihn zum Menschen macht“ (VTS 329).

Oper, bzw. der Musik schickt Wieland sich an, einen Rousseau zugeschriebenen Vorwurf zu widerlegen: dass die Wissenschaft und Künste ins Verderben führten und es besser gewesen wäre, den „primitiven Stand“ nie zu verlassen.⁶²⁵ Aus diesem programmatischen Text lassen sich weitere Deutungsaspekte des Schlüsselbegriffs „Vollkommenheit“ gewinnen, der den Abhandlungen zum Musiktheater ebenso wie dem *Goldnen Spiegel* zugrunde liegt.

Der Erzähler der *Beyträge* ruft in Erinnerung, dass alles, was von den so genannten Naturvölkern der Gegenwart bekannt werde, zeige, dass auch im vermeintlichen Stande der Natur eine gewisse Grausamkeit, vor allem aber eine prekäre *Unsicherheit*⁶²⁶ gegenüber der Natur und äußeren Feinden herrsche. Die Bilder des Glücks vergangener Zeiten bieten der „poetischen Phantasie“ daher zwar „Stoff zu reizenden Gemälden von einfältigschöner Natur und arkadischen Sitten“. Dies könne aber nicht der „Punct“ sein, „bey welchem wir, nach den Absichten der Natur, stehen bleiben sollen.“ Das Bestreben der Menschen müsse sich auf eine „vollkommnere Art von allgemeiner Glückseligkeit“ richten, die, anders als das prekäre Glück unkultivierter Völker, „mehr“ als nur einen Augenblick währe, deren Lebensführung keine Sicherheit gegen Natur und äußere Feinde gewährt. Die den Menschen gestellte Aufgabe sei die Errichtung einer Ordnung, die es ermögliche, die „Privatglückseligkeit mit der öffentlichen dauerhaft zu vereinigen.“⁶²⁷

⁶²⁵ Die politische Brisanz dieses Problems zeigt sich wenige Jahre später in Wielands Kritik am Vaterlandskult der germanisierenden „Barden“, dort ebenfalls mit dem Kindheits-Argument; vgl. dazu Sahmland, *Wieland*, 161-170.

⁶²⁶ Vgl. auch GS 237, wo Tifan beobachtet, die Menschen hätten sich „um ihrer Sicherheit willen in große Gesellschaften vereinigt, und verlieren in ihnen unvermerkt alles das was sie in Sicherheit bringen wollten“; sind „desto unglücklicher . . ., je mehr sie Mittel zum glücklichen Leben haben“ (GS 237).

⁶²⁷ *Beyträge*, 300. Wie im *Goldnen Spiegel*, wird auch in den *Beyträgen* dieser Prozess als ein Prozess der Vermännlichung gedacht (in „freundschaftlich vereinigter Würksamkeit“ sei nach einer „brüderlichen Nation von Menschen“ zu streben, ebd.).

Sei dieser Traum eine Schimäre, bliebe nur der Schluss, dass die Welt eine „Tragi-Comische-Pastoral-Farce“⁶²⁸ sei.

Die mit dem Verlassen des (kindlichen) Naturzustands assoziierte Vermehrung des Begehrenswerten und die Multiplikation der Bedürfnisse erscheinen in den *Beyträgen*, wie im *Goldnen Spiegel*, als Grundvoraussetzung, wenn auch keinesfalls als Garantie, der individuellen und allgemeinen Glückseligkeit. Denn gegen den „gelehrte[n] Gemeinplatz“ von der Unersättlichkeit und immerwährender Unruhe des menschlichen Herzens, dessen Begierden ins Unendliche gingen, führt Wieland die Beobachtung an, ein solcher Mensch sei schwer zu finden. Die „Wünsche“ der Sterblichen aller Kulturen „kleben“ an der Erde, selbst dort, wo sie vom Jenseits träumen: „Ewige Muße, ewiger Genuß sinnlicher Wollüste, ohne Schmerz, ohne Arbeit, ohne Sättigung“ machten das allgemeine „Ideal von Glückseligkeit“ aus⁶²⁹ - ein Ideal, das Wieland an den Figuren des Emirs, Azors und Schach Gebals *ad absurdum* führt. „*In concreto*“ machten sich jene, die von der Glückseligkeit der Wilden und derjenigen der Sultane träumen, die gleichen Vorstellungen davon wie ein Epikur, ein Alexander oder ein Pyrrhus: nur dass jene letzteren durch das Verlangen nach Ruhm sich zunächst zum „Herrn der halben Welt“ gemacht hätten. Als Exempla solches Machtstrebens wählt Wieland Figuren, deren Vorbildcharakter ihm nicht als unumstritten gilt. Auch hier wird Eindeutigkeit verweigert. Die kritische Frage Plutarchs lässt auch Wieland unbeantwortet: Warum nämlich ein Alexander „nicht weise genug war, da anzufangen, wo er aufzuhören

⁶²⁸ *Beyträge*, 304.

⁶²⁹ *Beyträge* 289, vgl. auch 285, 292.

gedachte.⁶³⁰ Gelänge es, eine Antwort darauf zu formulieren, wäre man einem Verständnis des Unbehagens an der Naturkinderutopie einen Schritt näher gekommen.

Jede Form von Tätigkeit (die ökonomische, die auf Vermehrung privater Glückseligkeit durch Vermehrung der Gegenstände des Genießens zielt, wie die der Schwärmer, die von Anerkennung, Ruhm und Größe träumen und darum nach der Vermehrung öffentlicher Glückseligkeit streben) wird, so eine anthropologische Grundannahme Wielands, nur wider die angeborene Neigung der Menschen zur Untätigkeit erzwungen. Das „Principium der Trägheit, dessen Gewicht den Wilden zu den Thieren herabzieht,“ wird „durch den feinsten Mechanismus der Natur“ – die affektiven zwischenmenschlichen Verhältnisse im Zustand der Vergesellschaftung und die Widerstände, die sich der Erfüllung der Wünsche der Einzelnen entgegenstellen – „in der bürgerlichen Gesellschaft zu einer Quelle von Thätigkeit.“⁶³¹ Auch darum ist jede

⁶³⁰ Ebd., 288. Vgl. auch Wielands ironisches Fragment „Philosophie – Kunst zu leben – Heilkunst der Seele“, in dem die Pläne der Weltverbesserer („die gebietenden Herren mit den Feuerstöcken“) gegen den Naturstand der „Samojeden, Lappen, Esquimaux“ (383), die „unzähligen Völker in Asia, Africa, America und den Inseln des Südmeers“, die sämtlich ohne die Philosophie der Weltverbesserer auskommen: „Man komme mir nicht und sage: ein solches Leben sei *Austern-Leben*. Nennt es, wenn ihr wollt, *fortdaurende Kindheit*: aber betet an zur Erde vor der Natur, die diese ihre Kinder auf dem kürzesten Weg zu jenem Glücklichenleben (beate vivere) führt, wohin wir aufgeklärten Leute, vor lauter Menge der Wege die dahin führen, so selten oder gar nie gelangen können“ (383). Auch hier fehlt es jedoch nicht an ironischen Verweisen darauf, dass das Leben dieser Völker relativ arm an Genüssen und nicht ohne Brutalität sei.

⁶³¹ „Bedürfnisse und Talente vermehren und verfeinern sich in großen, oder wenigsten emporstrebenden Gesellschaften, durch eine wechselseitige Wirkung in einander, ins Unendliche. Die Liebe zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen, die Begierde sich in Achtung zu setzen und Einfluß zu haben, - um die Vortheile zu genießen, die damit verbunden sind – nöthigt hundert tausende zu einer Anstrengung ihrer Kräfte, die dem Ganzen nützlich wird; und so wird durch den feinsten Mechanismus der Natur das Principium der Trägheit selbst, dessen Gewicht den Wilden zu den Thieren herabzieht, in der bürgerlichen Gesellschaft zu einer Quelle von Thätigkeit“ (*Beyträge*, 302). In eine vergleichbare Richtung weist Sulzers Verteidigung der Verschönerung durch die Künste: Schönheit und die ihr korrelierten sanftere Gefühle vermehren menschliche „Thätigkeit“, „weil wir mehrere Dinge interessant finden, es entsteht eine allgemeine Bestrebung aller in uns liegenden Kräfte, wir heben uns aus dem Staub empor“ (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1: 610). Die Natur ziele auf „Vollkommenheit und Würksamkeit“: Werden Geist und Herz „unaufhörlich . . . von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt . . .“, entsteht nothwendig eine Entwicklung und allmähliche Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menschen verschwindet nach und nach; und aus einem Thier . . . wird ein Mensch gebildet, dessen Geist reich an Annehmlichkeiten und dessen Gemüthsart liebenswürdig ist.“ (ebd., 1: 612)

„Einförmigkeit“ der Vollkommenheit „abträglich.“⁶³² Die aus den Interessen-
„Collisionen“ resultierende Belebung der Empfindungen, Bedürfnisse und
Leidenschaften und die Aktivierung des Spiels der Einbildungskraft ist für die Tätigen
selbstzweckhaft, gerade in Anbetracht der tödlichen Langeweile, die Kulminationspunkt
von Ethik und Ästhetik bleibt. Die als selbstzweckhaft erfahrene innere Belebung werde
in der Kultur der Gegenwart zwar nur von wenigen gelebt, in Zukunft würden aber
immer mehr Menschen daran teilhaben. Der „feinste Mechanismus“, der den
Kultivierungsprozess vorantreibt, setze indessen „Collisionen der mannichfaltigen
Interessen“ der Tätigen voraus: ohne diese „würden die edelsten Fähigkeiten unserer
Natur ewig im Embryon eingewickelt schlummern.“⁶³³ Ordnung und Harmonie sind
Inbegriff der Vollkommenheit, „Collisionen“, d.h. Widerstände und Konflikte, daher
auch: Unordnung, sind das produktive Prinzip, das zu Tätigkeit und Vervollkommnung
treibt. Anders als das musikalische Ideal einer konfliktfreien Gesellschaft, wie es die
Naturkinderutopie formuliert, wäre diese Ethik auch in Wirklichkeit lebbar.

Das Projekt der auch in den musikästhetischen Essays angestrebten
„Vervollkommnung der Menschheit“ (VTS 309) kann daher auch nicht in der
Eliminierung unordentlicher Leidenschaften bestehen. Das aber ist es, wonach eine
bestimmte Art des Philosophierens strebt, die wie der Patriarch Psammis, bzw. wie
Rousseau (in der Lektüre Wielands) die Menschen in einem Zustand kindlicher Unschuld
zu halten bzw. ihn dahin zurückzuführen versucht: ein vergebliches Unterfangen der

⁶³² Auch im Diogenes vertritt im *Sokrates Maimenon* die These, dass, sobald die ‚Einförmigkeit‘ der natürlichen Sitten einer noch unwissenden Menschheit durch neue Reizungen gestört werde, „(t)ausend neue Begierden . . . in der betrogen Seele auf(steigen)“ und „den ruhigen Schlummer ihrer noch unentwickelten Fähigkeiten“ stören. So entsteht die „unglückliche Disposition“(Wieland, *Sokrates Maimenon*, 100. „Das Schöne und Gute . . . ist seiner Natur nach einförmig; - wenn man es einmal besitzt, so geht jede Veränderung ins Schlimmere“ (ebd., 104).

⁶³³ Wieland, *Beyträge*, 302.

Philosophen, denen es wohl selbst nicht ganz ernst sein kann mit diesem Unterfangen.⁶³⁴

Wenn das Streben nach Vollkommenheit die Essenz des Menschlichen ist, und die Ausbildung einer gesellschaftlichen Ordnung, die Glückseligkeit auf Dauer zu stellen vermag, das Ziel öffentlichen Handelns, muss diese Ordnung es ermöglichen, dass das leidenschaftliche Streben nach Vollkommenheit sich ungehindert entfalten kann, ohne jemals zum Stillstand zu kommen. Damit wird auch die Frage aufgeworfen, wer als Subjekt solcher Vervollkommnung zu denken sei. In den vorangegangenen Kapiteln wurde immer wieder deutlich wurde, dass die pastoralen Autoritäten ihre Aufgabe darin sehen, *andere* Menschen glücklich zu machen. Damit verbunden ist jedoch ein prekäres Geflecht wechselseitiger Projektionen, dessen Konfliktpotential im dritten Kapitel deutlich wurde.

In den programmatischen anthropologischen Äußerungen der musikästhetischen Schriften wird nun ganz deutlich, dass Selbsttätigkeit – die durch Einbildungskraft und Begehren geleitete Vervollkommnung seiner Selbst und der Welt – eine Grundbedingung gelingenden Lebens ist. Die Vervollkommnung der *Anderen* aber wird im Musiktheater auf eine ganz andere Art und Weise denkbar, als sie Erzieher und Gesetzgeber

⁶³⁴ Indirekt bestätigt auch Wielands Diogenes die Annahme, dass der polizierte Mensch, so sehr er sich auch zuweilen zurücksehnt in den Stand der unschuldigen Natur, letztlich nicht dorthin zurückkehren will. Die moderne Gesellschaft sei zwar ein „alle Augenblicke den Umsturz dräuendes Gebäude“; die Philosophie aber würde, „wenn ihre wohlthätige Würksamkeit nicht durch eine unzählige Menge entgegenwirkender Ursachen gehemmet würde, euch von Grade zu Grade unvermerkt wieder zu eben dieser ursprünglichen Einfalt zurückführen . . . von der ihr euch verlaufen habt , - oder die Wiederherstellung der Gesundheit müßte nicht der Endzweck der Arzney seyn . . . In euerm itzigen Zustande, was thun eure Philosophen, als daß sie euch ohne Aufhören beweisen, daß ihr beynahe über alles unrichtig denkt, beynahe immer unrecht handelt, und daß in eurer ganzen Verfassung, Policy und Lebensart beynahe alles anders seyn sollte, als es ist? – Das heißt den Kranken überzeugen, daß er krank ist. – Ihn gesund zu machen, das wäre der große Punct! – Aber ich wollte wetten, daß es ihnen eben so wenig Ernst ist, euch gesund zu machen, als es euch ist, gesund zu werden. Ich könnte euch eine sehr gute Ursache sagen, warum ich es glaube; aber man muß nicht alles sagen, was man weiß.“ Diogenes selbst jedenfalls kann nicht begreifen, „wie man mit zehntausend Bedürfnissen glücklich seyn könne“ (*Sokrates Maimenon*, 105). Diogenes verkörpert das philosophische Streben der Philosophen nach der *Einförmigkeit* des Schönen und Guten, doch vorbildlich ist er nur durch seine kritische Relativierung fragwürdiger gesellschaftlicher Realitäten.

praktizieren. Obwohl die ästhetischen Erzieher den Anspruch auf Vervollkommnung ihres Publikums keinesfalls aufgeben, unterwirft sich das Publikum diesen Vervollkommnungsbestrebungen *freiwillig*. Auch hier ist der Widerstand der „Meisten“ gegen die Bestrebungen der Erzieher produktives Prinzip.

Den Versuch, ein dem „einfachen Gesang“ verpflichtetes lyrisches Musiktheater durchzusetzen, wird entsprechend auch nicht dadurch obsolet, dass andere Formen des Musiktheaters sich nicht werden verdrängen lassen – obwohl Wieland sich zur Durchsetzung des neuen Ideals in Frontstellung zum „bisher herrschenden Begriff“ der Oper begibt. Die Interessenkollisionen sind vielmehr Voraussetzung dafür, dass der schöne „Endymionstraum“ (vgl. VTS 309, 326) von der Herrschaft der „unverdorbenen Natur“ im Musiktheater einen Beitrag zur „Vervollkommnung der Menschheit“ leistet. Auch das Streben nach der absoluten Herrschaft des Ideals des „einfachen Gesangs“ wird daher auf halbem Wege zurückgenommen; der Traum von einem idealischen Musiktheater ist, wie der Traum von einem idealischen Staat, auch dort wirksam, wo der Träumer nicht die ersehnte ‚Alleinherrschaft‘ erreicht.⁶³⁵

Den „einfachen Gesang“ auf Dauer auf dem „Thron“ zu befestigen, sei dem „grossen Unternehmen Alexanders und Cäsars, aus den Trümmern der alten Welt eine Neue zu schaffen“ – übrigens das Projekt des Gesetzgebers Tifan – zu ähnlich, „um nicht

⁶³⁵ Vgl. dazu noch einmal den *Goldnen Spiegel*: „Würlich gehen die Kenner so weit uns zu versichern, wenn es auch zuweilen begegne, daß ein Epictet unter dem Namen Antoninus ein Imperator, oder unter dem Namen Thomas Morus ein Groß-Kanzler werde, so lehre die Erfahrung, daß, trotz aller Weisheit dieser vortrefflichen Männer, die Sachen in der Welt gleichwohl nicht mehr besser gehen als unter den gewöhnlichen Imperatoren und Groß-Kanzlern: zum offenbaren Beweise, daß eine gewisse Fatalität, welche aller menschlichen Weisheit zu stark ist, die Umstände und mitwirkenden Ursachen so fein zu verbinden weiß, daß die Weisheit der besagten Epictete immer, oder doch meistens, wie eine Kugel die durch den unterwegs erlittenen Widerstand entkräftet worden, wenige Schritte von dem Ziele matt und unwirksam zu Boden sinkt, und daß also am Ende dennochdas obenbemeldte Minimum herauskommt, welches nach den Gesetzen und dem ordentlichen Laufe der Natur hinlänglich ist, die Welt im Gange zu halten“ (GS 300).

dessen Schicksal zu teilen“. Auch das schöne Reich eines Gluck muss irgendwann einmal untergehen. Der Traum von Ordnung aber bleibt der gleiche:

Eine Reyhe von Glucken, (so wie zum Projekt einer Universal-Monarchie, eine Reyhe von Alexandern und Cäsarn) würde dazu erfodert, um diese *Ober-Herrschaft* der unverdorbnen Natur über die Musik; diesen einfachen Gesang, der wie *Merkurs* Schlangenstab die Leidenschaft *erwekt* oder *einschläfert*, und die Seelen in Elysium oder in den Tartarus führt; diese Verbannung aller Syrenenkünste; diese Zusammenstimmung aller Theile zu einer grossen Einheit des Ganzen, auf dem Lyrischen Schauplatze herrschend und fortdaurend zu machen. (VTS 334, Kursivierung hinzugefügt)

Das Ideal des „einfachen Gesangs“ bezieht sich auf den von so unterschiedlichen Denkern wie Sulzer und Rousseau vertretenen Topos, der schöne Gesang sei die Stimme der (menschlichen) Natur, die eine unmittelbare, affektive Kommunikation zwischen Menschen ermöglicht. Wieland assoziiert diese Kunst nicht mit der musikalischen Magie des Orpheus, dessen Kunst die wilden Tiere, bzw. eine noch ‚wilde‘ (bzw. ‚kindliche‘) Menschheit zähmt,⁶³⁶ sondern mit dem Schlangenstab Merkurs, Attribut des Botschafters und Friedensstifters. Anders als Orpheus, ist Merkur kein Magier der Musik, sondern die Gottheit des Handels und des Verkehrs, Erfinder der Buchstaben, vor allem aber ein listiger Dieb.⁶³⁷ Er ist aber auch der Namensgeber des von Wieland herausgegebenen

⁶³⁶ Erzählungen von der kultivierenden Macht der Musik finden sich in den Zeitschriften des 18. Jahrhundert öfter. Gewährsmann ist insbesondere Polybius, der von der musikalischen Erziehung der Arcadier berichtet, die bis ins dreißigste Lebensjahr die Jugend „gezwungen“ hätten sich „auf die Msuik zu legen“. Die „ersten Gesetzgeber“ hätten die Absicht gehabt, damit „die natürliche Wildheit der Arcadier zu zähmen, und durch die Musik ihre finstre und melancholische Gemüthsart zu erheitern, die ihnen ihr caltes Clima eigen machte“ (Unzer, „Von der Musik“, 315). Eine rationalistische Interpretation des Mythos der zivilisierenden Tätigkeit des Orpheus liefert Jean-Baptiste Gressets 1752 ins Deutsche übersetzte Traktat über die Harmonie, der sich in Wielands Bibliothek befand („Harmonie“, 7f.). Zum Modell Orpheus in den musiktheoretischen Diskursen der Aufklärung vgl. Vanessa Agnews wegweisende Studie *Enlightenment Orpheus*. Van der Zand analysiert das Modell ‚Orpheus‘ bei Sulzer, dessen „image for that quasi-historical process of leaving the state of nature to enter civil society was Orpheus . . . who civilized savage man through the magic of his lyre. Once society was established, however, it could only be sustained by effectively organized political power and Sulzer therefore assigned to the arts the function of keeping the citizens aware of the fragility of their civilized existence: works of art were mnemonic images“ (Zand, „Orpheus in Berlin“, 176). Zum orphischen Modell der Kultivierung im *Goldnen Spiegel* und in der *Wahl des Herkules* vgl. S. 135 und S. 265 der vorliegenden Arbeit.

⁶³⁷ Kaum geboren, stahl Merkur Apollos Rinder, grillte und verspeiste sie. Da er wie ein unschuldigtes Kind aussah, konnte keiner der Götter sich vorstellen, dass er der Dieb gewesen sei. Nachdem Zeus dem

Teutschen Merkur. Die „Verbannung aller Syrenenkünste“ lässt sich daher auch als Fluchtpunkt der Kritik deuten, die jene Stimmen zum Schweigen bringen will, die zum Untergang verführen – und wie der listige Merkur muss sich auch der Kritiker Wieland zwischen allen Fronten bewegen.

Der „Zweck“ des Musiktheaters

Mehrfach deutet Wieland auf ethische, sittliche und politische Implikationen des Musiktheaters hin, ohne genauer zu erklären, was er damit meint. „Die Musik eines Volkes – so vollkommen oder unvollkommen sie übrigens seyn mag – steht immer in sehr enger Beziehung mit den öffentlichen Sitten“⁶³⁸, heißt es etwa, oder dass das Musiktheater, als es bei den Griechen zu einem „gottesdienstlichen und politischen Hülfsmittel gemacht worden war“, noch „Einfalt, Kraft und Würde“ besessen habe, die es verlor, als es in die Hände einer sittlich degenerierten, ‚verweichlichten‘ und ‚entnervten‘ Oberschicht fiel (VTS 328).

Dass die Musik, richtig benutzt, ein „liebenswürdiger Lehrmeister der Sitten“⁶³⁹ und „zur Sicherheit und zur Wohlfahrt des gantzen Cörpers der politischen Republik

tobenden Apollo die Rinder ersetzt hatte, bewegte Merkur den Gott der Musen durch das Spiel auf einer improvisierten Schildkröten-Laute dazu, ihm die Rinder freiwillig noch einmal zu geben und einen goldnen Stab, der einschläfert und tötet, noch obendrein - im Tausch für eine Flöte, die Merkur erfand.

⁶³⁸ Vgl. auch die Anmerkung, guter Gesang sei das „sichre Kennzeichen eines gefühlvollen und gesitteten Volkes“ (VTS 309).

⁶³⁹ Gresset, „Harmonie“, 19.

nützlich⁶⁴⁰ sei, falsch benutzt aber verweichlicht, d.h.: ‚weibisch‘ macht, wird in musikästhetischen Trakten und moralischen Wochenschriften des achtzehnten Jahrhunderts oft postuliert.⁶⁴¹ Die Rede von „sittlicher Verbesserung“ des Publikums durch das Musiktheater schreibt sich in einen populärphilosophischen Diskurs ein, der immer wieder die aufheiternde⁶⁴², besänftigende, harmonisierende und Menschen durch Ausbildung verfeinerter Empfindungsfähigkeit verbindende Macht der Musik betont.⁶⁴³

Doch was genau meint Wieland mit „sittlicher Verbesserung“? Unter diesen abstrakten Begriff ließe sich ein Musiktheater als Instrument moralischer Instruktion, bzw. der reflexionslosen Einübung bestimmter (maßvoller) Affekthaltungen ebenso rubrizieren, wie eine der Versuch einer musikalischen Beschwichtigung sozialen

⁶⁴⁰ Gresset, „Harmonie“, 23.

⁶⁴¹ Programmatisch versammelt Unzers 1770 in Hillers *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* veröffentlichte Schrift „Von der Musik“ die Topoi des zeitgenössischen Schrifttums. So heißt es dort unter anderem, die Musik lenke „die Sitten und den ganzen Charakter der Völker, und erweicht das spröde Herz der Barbaren, indem sie es gegen die Leidenschaften empfindlicher macht, und zärtlicher und schärfer fühlen lehrt. Um deswillen fürchteten die Aegypter die Verzärtelung der Nation von der Musik, und da sie alles, was auf die Sitten einen Einfluß hatte, durch ihre Gesetze einschränkten und bestimmten; so unterließen sie auch, nach Diodors Berichte, nicht, den Mannspersonen die Erlernung der Musik zu verbieten, damit sie nicht weibisch werden möchten. Sie bedachten aber nicht, daß die Musik eben so geschickt wäre, heroische Tugenden anzufeuern, als die Wollüste zu wärmen“ (311).

⁶⁴² Den Verweis auf die antimelancholische Macht der Musik, ihre Fähigkeit, Furcht und Traurigkeit, aber auch quälende Unruhe zu beseitigen, fehlt in kaum einem der von mir eingesehenen musiktheoretischen Traktaten. Vgl. so unterschiedliche Texte wie Schultzes *De usu musici* („Die Christen hören darum gerne einen guten Gesang und liebliche Melodey oder eine schöne Tage-Weise, daß Sie der traurigen Gedancken ein wenig looß werden, und sich nicht, und der Welt zu Gefallen, zu Tode plagen“, 18); Bodenburg, *Einladungs-Schrift*, 8; Gresset, „Harmonie“, v. a. 9f. Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren. Umgekehrt begleitet der Verweis auf die Musik die Kulturgeschichte der Melancholie seit ihren Anfängen ununterbrochen (Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, 40). Lorry, *Von der Melancholie*, 151-170.

⁶⁴³ Wieland interessiert sich freilich weniger für die Unterscheidung zwischen musikalischer Kultivierung der Empfindungsfähigkeit und dem prekären Hang zur als weiblich, bzw. hysterisch abgewerteten, tränsenseligen und handlungsarmen ‚Empfindeley.‘ Ihm ist es in erster Linie um die Propagierung der Kultivierung von verfeinerter Empfindungsfähigkeit überhaupt zu tun. Dazu wendet er sich insbesondere gegen die unterschiedslose Kollabierung von verfeinerter (über Auge und Ohr genossener) Wollust mit ‚roher‘, d.h. sexueller und kulinarischer Wollust.

Unbehagens oder gar eine Form musikalischer Indoktrinierung, wie sie Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* sie propagiert.

In der neueren Forschung zu Wielands Theorie und Praxis des Singspiels werden solche Fragen insbesondere dort berührt, wo deren Verhältnis zur Empfindsamkeit diskutiert wurde. Tatsächlich sind Wielands Ausführungen explizit auf den „empfindsame[n] Zuhörer“ (VTS 320) zugeschnitten. So geht Jörg Krämer, aufbauend auf einer Analyse *Alceste*, davon aus, Wieland vereinnahmte das Singspiel als „zentrale Gattung empfindsamer Kultur.“⁶⁴⁴ Opern wie *Alceste* zielten auf Einübung empfindsamer Affekthaltungen und normativer Geschlechterbilder. Die Musik konstituierte die „dramatischen Figuren nicht als Individuen und Subjekte, sondern gerade als typenhafte Repräsentanten anthropologischer Codes“, in denen sich die „empfindsame Kultur über sich selbst“ verständigt.⁶⁴⁵ Grundlage empfindsamer Anthropologie sei ein „statischer Positivraum, der nicht durch heftige Emotionalität gefährdet“ werden dürfe. Die Musik werde „als Trägerin empfindsamer Normen eo ipso definiert“⁶⁴⁶ und dadurch in den ihr zur Verfügung stehenden Ausdrucksmöglichkeiten programmatisch beschränkt. Resultat sei eine eigenartige „Statik und Flachheit der Emotionalität.“⁶⁴⁷ Wielands „„rührender“ Sinnlichkeitsbegriff“ könne „als spezifische Domestizierungsform begriffen werden, in dem das sinnlich-subversive Potential der barocken Oper . . . eingefangen wird.“⁶⁴⁸ Helen

⁶⁴⁴ Krämer, *Musiktheater*, 2:676.

⁶⁴⁵ Krämer, *Musiktheater*, 1:197f.

⁶⁴⁶ Krämer, *Musiktheater*, 1:230.

⁶⁴⁷ „Die empfindsame Vision der gesellschaftlichen Organisation beruht dabei einerseits auf der Ideologie einer natürlichen Moralität der Menschen und ihrer altruistischen, nur gegenseitiger Zuwendung verpflichteten Geselligkeit, andererseits auf der Flachheit und Statik der Emotionalität“ (Krämer, *Musiktheater*, 172; zum „flachen Emotionalitätsbegriff“ ebd., 197).

Geyer geht davon aus, Wieland postuliere mit der Privilegierung einfacher Handlung, der Minimierung des Rezitativs und Rührung als didaktischer Absicht „ein empfindsames Singspiel, das dem bürgerlichen Rührstück entspricht.“⁶⁴⁹ Sie zeigt, dass *Alceste* bis ins Detail den programmatischen Vorgaben der Essays folgt - mit dem Resultat, dass die dramaturgische Faktur der Oper „primitiv“ sei.⁶⁵⁰ Flachheit der Emotionen, primitive Faktur der Oper, Beschneidung der Möglichkeiten der Musik – in beiden Lektüren ist Wielands Musiktheater einer Ästhetik der Verhinderung verpflichtet. „Ohne Not“ manevriert Wieland die Gattung, wie Jan Philipp Reemtsma notiert, „in jene Gefilde . . . , wo gleich neben der Rührung die Langeweile lauert.“⁶⁵¹

Doch selbst wenn Wielands Opernästhetik sich mit dem Begriff der Empfindsamkeit charakterisieren lässt, liegt nicht auf der Hand, dass sich deren Effekt auf die Zuhörer zutreffend als Domestizierungseffekt beschreiben lässt (Danischmend behauptet im *Goldnen Spiegel* sogar das Gegenteil). Die von jüngeren Forschungen zur Empfindsamkeit herausgearbeitete Zweideutigkeit der mit musikalischen und

⁶⁴⁸ Krämer, *Musiktheater*, 1:676.

⁶⁴⁹ Geyer, „Phantasie“, 47.

⁶⁵⁰ Ebd., 50. Doch zeigt ihre Analyse der Vertonung ebenfalls, dass Schweitzer den Text um eigenständige Ausdrucksdimensionen erweitert (etwa, wo er in Alcestes großem Monolog „Oh Jugendzeit“ die „in Musik umgesetzten Erinnerungen an die schöne Jugendzeit“ gestaltet, wofür er die Tonart Es-Dur und einen „fast pastoralen Charakter“ wählt (ebd., 62).

⁶⁵¹ Reemtsma, „Auf der Suche nach der schönen Leiche“, 59. Vgl. auch Krämers Ausführungen, der den Grund für den Erfolg von Weißes / Hillers *Die Jagd* in den neuen Möglichkeiten für die Darstellung von Empfindungen sieht, wie sie das zeitgenössische Sprechtheater kaum, bzw. allenfalls im Genre der „Familiengemälde“ (*Musiktheater*, 1: 142) bietet. Die Musik diene dabei aber nicht „als Motor der Handlung, sondern steht ihr tendenziell retardierend entgegen und baut einen eigenen Bereich auf“ (ebd., 1: 145). Die Kontrastierung von „künstlicher Harmonie und schweren Modulationen“ mit „Rührung“, die an einfache musikalische Formen wie das Lied gebunden ist, berge jedoch die Gefahr von „Eintönigkeit und Langeweile“ (ebd., 1:177). „Das Lied und seine lebensweltliche Verankerung stehen im Mittelpunkt: Verstehbarkeit, Sangbarkeit, gemeinschaftsstiftende Unterhaltung, Rührung und Anteilnahme“ (ebd., 1:184).

literarischen Mitteln gleichermaßen kultivierten empfindsamen Disposition⁶⁵² sorgt schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts für Diskussionen. Zeitgenössische Kritiker sehen in den musikalischen und literarischen Praktiken der Empfindsamen gerade *nicht* das disziplinarische Potential, sondern fürchten die zerrüttenden Auswirkungen der damit verbundenen emotionalen Exaltierung auf die etablierte Moral, und zwar insbesondere die Sexualmoral. Ein prekärer Hang zur „Sexualität“ gilt als „Kehrseite der Empfinderei.“⁶⁵³ (Ganz im Einklang damit sind in Wielands Dichtungen auch gerade die intellektualisch (schwärmerisch-empfindsam) Liebenden, die sich stets für die Macht der Musik besonders empfänglich zeigen, ihrer Selbsteinschätzung zum Trotz leicht verführbar.⁶⁵⁴) Anders als in Wielands Epen und Romanen geht aber die in den 70er und 80er Jahren als exzessive Überschreitung des vernünftigen Maßes polemisch verdamnte „luxurierende Empfindung, die sich vom geringsten Anlaß inspirieren läßt,“⁶⁵⁵ mit einer charakteristischen Handlungsarmut einher. Ins Extrem getrieben, fällt der empfindsame Gefühlskult, wie Lothar Pikuliks Studie zu *Leistungsethik und Gefühlskult* betont, dem schmerzlichen Bewusstsein der Leere eines Empfindens anheim, das aller Rhetorik des Mitleids, der Sympathie und Menschenliebe zum Trotz, letztlich solipsistischer Selbstgenuss bleibt. Das Gewährwerden solcher Leere aber schlägt um in den Wunsch

⁶⁵² Vgl. dazu Sauder, *Empfindsamkeit*, 1:225; Pikulik, *Leistungsethik*; sowie die Debatte um die Gleichgültigkeit empfindsamer Selbstaffektation gegenüber den lusterregenden Gegenständen (zusammenfassend bei Zelle, „Selbstgefühl und Mündigkeit“). Übrigens hält schon Sulzer jede Form verfeinerter Sinnlichkeit (und die Empfindsamkeit gehört sicherlich dazu) für *ambivalent*: „Es ist im Grund einerley Empfindsamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Bösewichter bildet“ („Künste, Schöne Künste“, 2: 614).

⁶⁵³ Sauder, „Empfindsamkeit – Sublimierte Sexualität“, 171f.

⁶⁵⁴ Vgl. paradigmatisch Wieland, *Agathon*, bes. 150-152, sowie die operatische Verführung des Agathon durch die Hetäre Danae; vgl. auch die Verführung des pythagoräischen Platonikers und Musikers Theophron aus *Musarion*.

⁶⁵⁵ Ebd., 167.

nach Erfahrung.⁶⁵⁶ In jedem Fall führt der Versuch der „Disziplinierung der Empfindungen“ im Sinne der medizinischen, sittlichen und politischen Vernunft „nicht leicht zur intendierten empfindsamen Affektbalance.“⁶⁵⁷

Verfehlt wäre es auch, die Tränen, die Wielands Publikum vergießen soll (und will, denn sie sind Inbegriff des „Vergnügens,“ um dessen willen es ins Theater kommt), mit den Tränen des sentimentaligen Siegwart gleichzusetzen, der, ‚immer zu Tränen gestimmt‘, sich von jedem Pseudolyrismus affizieren lässt und dem musikalische Klänge bloß ein weiterer beliebiger Trigger sentimentaler Ergießung sind.⁶⁵⁸ Warum sollte sich Wieland sonst über ein unaufmerksames Publikum ärgern, das während der Aufführung plaudert, flirtet und schläft, bis das „zärtliche Getöse“ eines Ritornells endlich eine Arie ankündigt, statt sich ganz auf Handlung und Musik zu konzentrieren?⁶⁵⁹ Tatsächlich ist das von Wieland imaginierte Publikum nur sehr schwer im angestrebten Sinne zu ‚erweichen.‘ Wo das gelingt, ist die öffentliche Zurschaustellung des Gefühls ebenfalls

⁶⁵⁶ „Der scheinbar an die ganze Menschheit sich verströmende Altruismus der Empfindsamkeit zieht sich in Wahrheit umgekehrt zum innerlichen Selbstgenuss zusammen“ (Pikulik, *Leistungskult*, 268). Die vermeintliche Fülle des Herzens durch Armut an Realität erkaufte wird und schlägt zuletzt in Leere um, der Genuß des Gefühls in *Hunger nach Erfahrung* (Pikulik, *Leistungsethik*, 269): „Bilanz einer Entwicklung, die zur Abkopplung der Gefühle von den Objekten, der Entmachtung der Wirklichkeit und stattdessen Übermacht der Einbildungskraft führt: die Gefühle eilen den Ereignissen voraus oder hinken ihnen nach, bleiben daher abstrakt, inhaltslos, und hinterlassen den schalen Eindruck eines Genusses ohne die Essenz des wahren Lebens und darum ohne Sättigung“ (ebd., 270). Vgl. auch Zelle, „Selbstgefühl und Mündigkeit“; zur Abwesenheit des Liebesobjekts als Voraussetzung der überschwänglichen Empfindung auch Koschorke, *Körperströme*; vgl. Wielands Kommentar zu Admets Liebe für die tote Geliebten – „Dies dünkt mich, ist wahre Liebe“ (B 523).

⁶⁵⁷ Sauder, „Empfindsamkeit – Sublimierte Sexualität“, 173f. Ebenso wie in der Empfindsamkeitsforschung besteht auch in der Forschung zur Anakreontik Uneinigkeit darüber, ob der Kult der schönen Sinnlichkeit eine disziplinarische oder emanzipatorische Funktion gehabt habe.

⁶⁵⁸ Zum „Tränen-Kult“ des empfindsamen Musiktheaters vgl. Krämer, *Musiktheater*, 1: 216, 218f; zum Tränenkult allgemein Wegmann, 85; vgl. zum Tränenkult in der empfindsamen Musikrezeption vor allem Müller, *Erzählte Töne*.

⁶⁵⁹ Zum Wandel des Hörverhaltens in den 70er Jahren vgl. (mit Blick auf die Pariser Oper) Johnson, *Listening in Paris*, 53-70; vgl. zum Topos des ‚schmelzenden Adagios‘ Ruth Müller, *Erzählte Töne*, 52-56; vgl. Lütteken, *Das Monologische*.

eine Überschreitung des ‚Schicklichen‘⁶⁶⁰ – allerdings scheint sie schnell zu einer Art Rezeptionsnorm geworden zu sein, für die schon Schiller nur noch Verachtung zeigen kann. Für Wieland aber ist „mächtige Rührung des Herzens“⁶⁶¹ noch der „Zweck“ (VTS 314) des Musiktheaters;⁶⁶² Maßstab der ‚Vortrefflichkeit‘ eines musikalischen Werkes ist, ob es „eine große, allgemeine Wirkung auf Herz und Einbildungskraft“ habe (VTS 331). Solche Rührung ist zwar selbstzweckhaft, da sie Vergnügen bereitet. Doch wie genau deren Beitrag zur „Vervollkommnung der Menschheit“ zu verstehen sei und welche Rolle sie im Kampf gegen die Rückkehr der „Barbarey“, d.h. gegen das Scheitern des Aufklärungsprozesses spielen soll, wird nicht eigens erklärt.

Einiges spricht jedenfalls dagegen, die mit dem Musiktheater assoziierte „sittliche Besserung“ (VTS 309) umstandslos als Versuch einer Zurichtung des Publikums im Sinne eines abstrakten Tugendideals verstehen – zu ähnlich wäre dieser Ansatz dem pädagogischen Ansatz des Fanfaranschin aus dem *Goldnen Spiegel*. Im Kontext des

⁶⁶⁰ Vgl. dazu die Überlegungen Lothar Pikuliks: „Das . . . sanfte Weinen . . . bedeutet Fühlen und gleichzeitig Sichtbarmachen des Fühlens nach außen, mithin Aufheben der Zivilisationsschranke vor den eingesperreten Regungen des Herzens, aber doch bloß in dem Maß stiller und kontemplativer „Rührung“, also keineswegs einen in Aktion umschlagenden Affektausbruch. So auch entgeht die Innerlichkeit der Gefahr, gesprengt zu werden“ (*Leistungsethik*, 255); „Empfindsamkeit ist der Ausgang des Gefühls aus seiner unverschuldeten, ihm vielmehr aufgezwungenen Unmündigkeit. Aufgezwungen im bürgerlichen Affekthauhalt durch die Herrschaft der Vernunft; im bürgerlichen Leben durch Vaterautorität ökonomische und gesellschaftliche Zwecke, ständische Rücksichten, Beruf und Arbeit; in der zivilisierten Welt durch das Gebot des Takts, ja auch der Taktik. Wer sich behaupten will in der modernen Gesellschaft, muß seine inneren Regungen unter Kontrolle halten, dafür freilich die der anderen um so genauer beobachten“ (257).

⁶⁶¹ Vgl. auch, das Musiktheater solle eine „große Wirkung auf’s Herz“ (VTS 333) machen; das neue Singspiel solle zur „ergötzendsten“ (!) und „herzrührendsten aller Schauspiel-Arten“ gemacht werden (VTS 312). Zum Topos der „Sprache des Herzens“ in der zeitgenössischen Poetik vgl. Manger, „Sprache des Herzens“, bes. 18-24; zur Sprache des „Herzens“ in der Musikästhetik nach 1750 vgl. Krämer, *Musiktheater*, 2: 640f.

⁶⁶² Was die positiv bewertete, musikalische ‚Bezauberung‘ der ‚Seelen‘ (VTS 310) von der negativ bewerteten ‚Bezauberung der Sinne‘ (VTS 314), bzw. ein auch für das ‚Herz‘ gehaltvolles Musiktheater von einem „schaale[n] Ohrenschaus“ (VTS 332) mit Blick auf die musikalischen Mittel unterscheidet, wird nicht explizit erläutert. Was damit jedenfalls nicht gemeint war, ist die Ablösung einer komplexen und anspruchsvollen musikalischen Faktur durch eine möglichst einfache Musik. Vgl. dazu Tina Hartmanns und Helen Geyers Analysen von *Alceste*.

Versuchs ist Besserung in erster Linie mit „Aufheiterung“ und Vermehrung des „äußerliche[n] und innerliche[n] Wohlstands“ verbunden (VTS 309). Vor dem Hintergrund von Wielands Sozialanthropologie der Affekte heißt das: Freisetzung der Einbildungskraft und damit des Begehrungsvermögens vom lastenden Druck einer durch Unterdrückung, bzw. die ‚Tyranney der Gewohnheit‘ geprägten Erfahrungswirklichkeit – ein Prozess, der, soll er nicht zum melancholieträchtigen Ordnungsverlust führen, vernünftige Selbstbestimmung erforderlich macht. Dazu bedarf es auch der Ausbildung gesellschaftlicher Institutionen, die eine Verständigung über die projektive Idealbildung unterschiedlicher Teile der Bevölkerung ermöglicht. Das Musiktheater und die ihm korrespondierende kritische Praxis lassen sich als ein solcher Ort verstehen.

Die eigentümliche Gewalt der Musik manifestiert sich am eindrücklichsten in der Erfahrung einer unwillkürlichen Lösung.⁶⁶³ Wie „groß die Gewalt des Tonkünstlers über unser Herz“ ist, zeigt sich dort, schreibt Wieland, wo die Musik das Publikum mit „wollüstigem Schmerz“ in Tränen zerfließen lässt (B 491). Musik ist eine Kunst des Übergangs. In ihrer Metaphorizität dem Bildfeld der Melancholie diametral entgegengesetzt, wird musikalische Rührung als ein Prozess der Erwärmung, der Erweichung und des Zerschmelzens eines zuvor Erkalteten, Verhärteten und Erstarrten beschrieben. Musikalisches Hören findet in einem Übergangsbereich statt, der sich in der geographischen Metaphorik der Grenze (etwa des Sagbaren), bzw. des ‚Gebiets‘ (des Darstellbaren) nur unzureichend beschreiben lässt.

⁶⁶³ Vgl. Bandmanns Interpretation bildlicher Darstellungen von Davids Harfenspiel vor Saul: „Auf bisher unvorstellbare Weise wird hier die komplexe Schwermut des Tyrannen, die Unruhe des Gemütes zum Ausdruck gebracht, die sich bei den Klängen der Harfe unter Tränen löst. Die geistige und körperliche Verkrampfung de Saul, wie sie auf van Leydens Stich oder auch auf Rembrandts frühem David-Saul-Bilde von 1630/31 im Frankfurter Städel-Museum sichtbar wird – begründet in der biblischen Erzählung von den versuchten Attentaten des Saul auf David - , läßt nach, entspannt führt die linke Hand den Vorhang zum Antlitz, um die Tränen zu trocknen“ (Bandmann, *Melancholie*, 14).

Vieles weist hingegen darauf hin, dass der Zauber der Musik die Grenzen zwischen Traum und Realität durchlässiger macht. Traum erscheint insbesondere in Wielands späten Werken als „Gegenpol der durch Kausalität determinierten, von der Vernunft analysierbaren Wirklichkeit. Traum bezeichnet ein höheres Dasein; Traum ist aber auch das Wesenlose, das sich im Licht der Vernunft auflöst: Traum wird deshalb zugleich der halbbewußte Zustand der primitiven Menschheit *und* der utopische Endzustand der Geschichte genannt. Traum ist momentane Erfüllung des Lebens, Traum ist aber auch das, was die *aurea mediocritas* des Lebens gefährdet, damit eine Grundbedingung menschlichen Daseins verletzt“⁶⁶⁴ – denn nur die Aura des mittleren Maßes bewahrt vor der „Dämonie der Größe“, so Jan-Dirk Müllers Überlegungen zu Wielands späten Romanen.⁶⁶⁵ Diese Eigentümlichkeit des Träumerischen zeigt sich schon in früheren Dichtungen Wielands, und sie prägt auch seine poetische Auseinandersetzung mit der Musik.

Motivisch steht in Wielands Dichtungen die Musik auffallend häufig am Übergang vom Wachen zum Schlafen. Die Musik geleitet – etwa in der Naturkinderutopie – in einen dem Traum verwandten, mit ihm jedoch nicht gleichzusetzenden Zustand, der eng dem Vorstellungsbereich Kindheit assoziiert ist – eine Verbindung, die im Einklang mit zeitgenössischen anthropologischen und assoziationspsychologischen Überlegungen steht und insbesondere die Dichtung der Romantik prägt.⁶⁶⁶ Sanft und unvermerkt geleitet die „Magie der Musik“ ins Reich der

⁶⁶⁴ Müller, *Wielands späte Romane*, 186.

⁶⁶⁵ Ebd., 193.

⁶⁶⁶ In der aufklärerischen Assoziationspsychologie musikalischen Hörens wird zum Beispiel die Nähe von Musik und Erinnerungsvermögen immer wieder betont. Vgl. Nicolai, *Der Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrtheit*; vgl. auch Clout, *Geheime Texte*; Gastreich, *Kindheit und absolute Musik*.

Träume – sie ‚untergräbt‘ den bewussten Widerstand des an Tugend, Wissen und Erfahrung gebundenen Willens und beruhigt die stets wache, nach innen wie außen gerichtete Aufmerksamkeit, die aus Furcht vor dem melancholieträchtigen Ordnungsverlust alle inneren Regungen und äußere Reize ihrer Kontrolle unterwerfen will. Daher ist die Rhetorik der Musik in der musikalischen Verführung des Agathon durch Danae, ebenso wie in Wielands musiktheoretischen Essays, aber auch in den Schriften anderer Autoren des 18. Jahrhunderts die Rhetorik einer subversiven Macht, die im Verborgnen wirkt wie die Leidenschaften.

In der *Wahl des Herkules* ist Musik Symbol der Verführung schlechthin. Herkules hört den Diskurs der Wollust als „süße Töne“, als Musik, die ihn *wider Willen* zur Überschreitung der Grenzen des Vernünftigen verlockt. Diese Dimension musikalischer Erfahrung wird eng mit dem Vorstellungskomplex Mündigkeit verbunden. Mündigkeit wird als potentiell tragische Freiheit erfahrbar. Etwas im Innersten drängt stets zur Überschreitung des Gewussten, durch Gewohnheit und oft auch unter Androhung von Strafe Erlernen: ein Verlangen nach Transgression, dem eine unmittelbare Angst vor der Strafe Melancholie (dem selbst verschuldeten Unglück) korrespondiert. In diesem Zustande verführt die musikalische Wollust zum Entschlummern und besänftigt die innere Unruhe, die Tugend hingegen ruft zum Erwachen aus „eitlen Träumen“ von anderen Möglichkeiten. Das Wirken der Musik ist entsprechend ambivalent – denn welcher Weg tatsächlich zur Glückseligkeit führt, ist im Moment der Entscheidung nicht unbedingt vorhersagbar. Der Vorstellungskomplex „Mündigkeit“ ist eng an die Vorstellung der Notwendigkeit einer solchen Entscheidung gebunden. Der Übergang zur Mündigkeit wird als schmerzhafter Moment der ‚Entzauberung‘ inszeniert, der das Kind

vom Manne trennt. Musik ist auch hier in ein metaphorisches Geflecht eingebunden, das Kindheit (des Individuums wie der Gesellschaft), Traum, Unschuld und Natur verbindet und mit die kindliche Erfahrungswirklichkeit mit dem Zustand der „schlummernden“ (embryonischen) Einbildungskraft beschreibt. Der „lange . . . Traum . . . der Kindheit“ (GS 57) endet, wie die Analyse der „Wahl des Herkules“ gezeigt hat, mit dem Erwachen eines widerständigen Begehrens, das als Wendepunkt im Prozess der Individuierung erscheint. In diesem Moment scheint auch die Musik eine gewisse Ambivalenz zu gewinnen - während sie bei den Kindern der Natur noch eine vollkommen ‚unschuldige‘ Angelegenheit ist. Doch die der Kindheit assoziierte Form musikalischer Wollust wirkt dem vollständigen Erwachen entgegen.⁶⁶⁷ Sie verkörpert alles, was sich den Geboten der Tugend widersetzt. Im *Herkules*-Libretto verführt die musikalische Wollust mit dem kindlichen Phantasma unaufhörlichen passiven Genießens und verspricht die vollständige Auflösung ins Gefühl. Wie melancholieträchtig dieses kindliche Phantasma ist, zeigt die Geschichte Schach Gebals. Doch unter dem Einfluß der „süßen Töne“, symbolischer Inbegriff dieses Phantasmas, erscheint die Tugend, die fordert, nicht sich selbst, nur *Anderen* zu leben, *ebenfalls* als Traumbild, das um den Genuss des wahren Lebens betrügt.

Musikalische und erotische Erfahrung werden gleichermaßen in der Metaphorik der Bezauberung verhandelt. Sie verweist darauf, dass musikalischer Erfahrung immer auch ein Moment des Zwangs innewohnt. Wie die Liebe, hat auch die Musik den Charakter eines inneren *Zwangs*⁶⁶⁸, der das Potenzial hat, zu einem sinnlich erfüllteren,

⁶⁶⁷ In der Einfügung ‚Der Herausgeber an den Leser‘ spricht dieser – wie Wieland 1812 in seiner Rede über das ‚Fortleben im Andenken der Nachwelt‘ - von ‚diesem Traume von Leben‘ (GS 168)

aktiven Dasein zu *befreien*: nicht etwa, weil sie selbst oder gar die ihr korrespondierenden Phantasmen den sicheren Weg zur Glückseligkeit weisen, sondern weil sie Inbegriff all dessen ist, was den Geboten der Tugend dort widerstrebt, wo sie menschliches Maß überschreiten und unverhältnismäßig „grausam“ erscheinen.

Mündig wird das von Wieland inszenierte Subjekt in dem Moment, in dem eine bewusste Entscheidung für oder gegen das Handeln im Sinne der Tugend nötig wird. Erotisch-musikalische Be- und Entzauberung lassen sich als Momente innerhalb dieses prinzipiell unabschließbaren Prozesses der Reflexion verstehen. Musikalische Erfahrung ist Symbol einer Form lustvoller Bezauberung, die Kritik erzwingt, sie aber auch *ermöglicht*. So wird sie zum komplexen Denkbild einer ethischen Problematik, die auch politisch bedeutsam ist.

Der ambivalenten „Sprache der Leidenschaften“ wird insbesondere die Macht zugesprochen, eine Einbildungskraft freizusetzen, die sich auf eine melancholieträchtige Realität fixiert hat. In theoretischen Abhandlungen holt Wieland diese Dimension musikalischer Erfahrung in den Begrifflichkeiten der Anthropologie ein. Der in den Essays nur beiläufig hingeworfene Satz, eine Komposition müsse stark auf „Herz und Einbildungskraft“ (VTS 331) wirken, steht im Einklang mit anthropologischen Überlegungen, wie Wieland sie etwa 1775 im *Teutschen Merkur* veröffentlicht. Obwohl

⁶⁶⁸ Selbst Lorry versteht die Musik, wo sie das „Gemüth“ auf heilsame Art „bezaubert“, als „Krampf“, d.h. als (pathologischen) Zwang. In Fällen übergroßer Furcht – sei sie durch wirkliche oder imaginäre Gegenstände ausgelöst – heilt nur Empfindung Empfindung: „Vor allen Dingen muß die [ärztliche, GF] Kunst über das Gemüth Herr zu werden suchen, daher wird es auch manchmal . . . sehr dienlich seyn, wenn man das Gemüth durch eine regelmäßige Empfindung beschäftigt, welche Wirkung selbst in den schrecklichsten Gefahren der Schlachten . . . die Musik zu thun pflegt. Die Sinnen werden gleichsam dadurch bezaubert, und ein Krampf durch einen andern Krampf gehoben; denn das thut eine große Wirkung, daß man ein ermattetes Gemüth aus dem Schlummer weckt, daß man es ermuntert, und von sich selbst abzieht, weil es, sich selbst überlassen, von grausamen Furien, oder traurigen Erscheinungen umgeben ist; weil die Vernunft von den Affecten in Fesseln gelegt, zu Boden getreten ist, ihren vormaligen Sitz verlassen und die Flucht ergriffen hat“ (*Von der Melancholie*, 1:185).

sie dort dem Philosophen Danischmend aus der *Geschichte des Philosophen*

Danischmende in den den Mund gelegt werden, leitet Wieland dieses Kapitel seines

Romans auf eine Art und Weise ein, die darauf schließen lässt, dass Wieland selbst hier

zur Sprache kommt.⁶⁶⁹ Gelobt werden jene Ärzte, die, wie Hippokrates, wüssten,

was für ein Ding das Herz des Menschen ist, und welche Wunder derjenige zuweilen tun kann – er sey nun Arzt, oder Gesetzgeber, oder Pfarrer, oder Feldherr, oder Tragödienschreiber oder was ihr wollt – der auf das Herz und auf die Einbildung (in deren Gewalt jenes fast immer ist) zu rechter Zeit den gehörigen Eindruck zu machen weiß. [. . .] Von wie viel mehr Krankheiten als man gemeiniglich glaubt, liegt die wahre Ursach in einem verwundeten oder gepreßten oder entgeisterten Herzen? Wie viele körperliche Übel zeugt, nährt und verschlimmert eine kranke Phantasie? Wie oft würde eine rührende Musik, eine scherzhafte Erzählung, eine Scene aus dem Shakespear, ein Kapitel aus dem Don Quixote oder Tristram Shandy das gestörte Gleichgewicht in unsrer Maschine bald wiederherstellen, Verdauung und Schlaf, besser befördern, niedergeschlagene Lebensgeister kräftiger ermuntern, Milzsucht, Mutterbeschwerden, Hypochondrie, Schwermuth, Muckerey, Intoleranz und andere böse Geister schneller vertreiben, als irgend ein Recept im Neuverbesserten Dispensatorium?⁶⁷⁰

Die Liste derer, in deren Hand die poetischen und musikalischen anti-melancholischen Therapeutika gehören, umfasst nicht nur den traditionell mit der der Sorge um die Seele betrauten (philosophischen) Ärzte und Pfarrer. Der Verweis auf die Tragödiendichtung steht im Einklang mit Carsten Zelles Überlegungen zur therapeutischen Funktion der ‚Ästhetik der Zerstreuung‘, die auch von den Ärzten des Aufklärungszeitalters geschätzt wird.⁶⁷¹ Als abstrakte Variante der heilsamen „schmerzhaft-angenehmen Empfindungen“ (Mendelssohn) lässt sich die gerade mit musikalischen Mitteln evozierbare, ambivalente Genuss der Wehmut, eine mit Blick auf

⁶⁶⁹ Das Kapitel trägt den Untertitel „Was Danischmende den Leuten ins Ohr sagte“, wird jedoch mit den Worten eingeleitet: „Ich – der Erzähler dieser gegenwärtigen Geschichte – kenne einen Arzt“ etc. (Wieland, *Geschichte des Philosophen Danischmende*, 38).

⁶⁷⁰ Wieland, *Geschichte des Philosophen Danischmende*, 39.

⁶⁷¹ Bei der Kur der Nervenmelancholie empfiehlt Lorry die „Abwechslung öffentlicher Schauspiele . . . , weil sie durch leeren Schein das Herz ängstigen, es aufbringen, besänftigen, mit erdichteten Schrecknissen anfüllen und es bald nach Theben, bald nach Athen versetzen: denn so bald ein Affect erzeugt ist, weicht der erste [d.i. der melancholische Affect, GF] und ist gehoben“ (*Von der Melancholie*, 2:185).

ihren Gegenstand freilich abstrakte Variante der Lust am Tragischen, verstehen.⁶⁷² Was aber die Feldherrn angeht, so ist es ein Topos des zeitgenössischen Musikschrifttums, dass die Musik in der Lage sei, kriegerische Affekte bis hin zur veritablen Todesverachtung hervorzurufen, bzw. die Todesangst in der Schlacht zu überwinden.⁶⁷³ Welchen Nutzen der Gesetzgeber aus dem musikalischen ‚Therapeutikum‘ ziehen kann oder sollte, wird weiter unten zur Sprache kommen. Hier interessiert zunächst der *Mechanismus* der musikalischen Therapie melancholischer Krankheitsbilder (denn solche werden in erster Linie aufgezählt).⁶⁷⁴

Der anthropologische Grundsatz von Wielands musikalischer Rührungsästhetik lautet: Musik befreit das Herz aus der „Gewalt der Einbildungskraft“, in welcher es sich „gewöhnlich“ befindet. Die gesamte Dramaturgie des Musiktheaters will „mächtige Rührung des Herzens“ hervorrufen⁶⁷⁵ – und so das Gemüt von melancholischen

⁶⁷² Vgl. dazu Zelle, *Angenehmes Grauen*. Descartes beschreibt das „selbstreferentielle und selbstreflexive Vergnügen der Seele daran, sich besonders von den unangenehmen Affekten rühren zu lassen (*plaisir à se sentir ému*), am Phänomen der tragischen Lust“ – wie Zelles Ausführungen zu „Selbstgefühl und Mündigkeit“ zeigen, erläutert Descartes die schmerzhaft-angenehmen Empfindungen am Beispiel der Musik. Sie ließen sich also als (bildlich) abstrakter Inbegriff der tragischen Lust verstehen. Zum Genuss der sanftmelancholischen Empfindungen vgl. Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, 58-66, bes. 64f; mit Blick auf die Naturräume der sanften Melancholie 111-114); Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturn* zeigen, wie eng die schmerzhaft-angenehmen Empfindungen in der Kulturgeschichte der Melancholie der Musik assoziiert sind.

⁶⁷³ „Wer weis nicht überdieß aus eigener Erfahrung, daß er durch den Klang der militarisch=musikalischen Instrumente durch und durch erschüttert, und gleichsam außer sich selbst gesetzt wird?“ (Lorry, *Von der Melancholie*, 161, vgl. ebd., 160-162, 185); vgl. Unzer, „Von der Musik“, 311.

⁶⁷⁴ So lassen sich schon bei Wieland Ansätze einer Musikästhetik feststellen, die darauf abzielt, das Publikum aus dem Alltagstrott zu befreien, durch Vergnügen die Imagination anzuregen und schöpferische Phantasie freizusetzen. „Dahinter steht eine Anthropologie, die zentrale rationalistische Axiome neu faßt: Möser geht – im Anschluß an Breitinger – von einem dynamischen Naturbegriff aus, der als sich stets entwickelnder Organismus unbegrenzter Möglichkeiten nicht durch den Verstand und dessen Operationen reglementiert oder vorhergesagt werden könne.“ Die Idee einer unveränderlichen, stabilen Weltordnung wird von der Idee einer „sich stets verändernden, unendlichen Natur“ abgelöst (Krämer, *Musiktheater*, 2:652). Parallel mit dem Naturbegriff verändert sich auch die Vorstellung von menschlicher Emotionalität, vgl. ebd., *Musiktheater*, 2:653.

⁶⁷⁵ Vgl. auch VTS 328, B 493, 494, 496, 499. Vgl. auch VTS 331: Der „Wert“ einer Komposition bemesse sich allein nach der „Stärke“ ihrer Wirkung auf das „Herz.“

Verstimmungen befreien, denen es so leicht verfällt. Das Musiktheater ‚spricht‘ also zu dem und durch das ambivalente Organ der Empfindung, das bereits im *Goldnen Spiegel* zum Organ der Kritik erklärt wurde. Es wirkt damit als potentiell Korrekтив einer instrumentellen Vernunft eingeführt, die (bewusst oder unbewusst) in erster Linie den Leidenschaften dient. Doch das Herz ist keine normative Instanz: auch seine Sprache ist interpretationsbedürftig und kann keine verlässliche Orientierung bieten. Während nun die Dichtung in erster Linie das bildliche Vorstellungsvermögen der Einbildungskraft anspricht und dadurch Emotionen freisetzt, wirkt die Musik abstrakt, indem sie auf die Bewegungen des Körpers wirkt. Sie erzeugt auf gleichsam ‚mechanischem‘ Wege (indem sie den Körper auf eine Art und Weise bewegt, wie er auch im Zustand der Leidenschaftlichkeit bewegt wird) Gefühle und Leidenschaften, und zwar zunächst *unabhängig* vom bildlichen Vermögen der Einbildungskraft.

Allerdings erreicht die Musik ihre größte rührende „Macht“ erst, wenn sie sich *bestimmten* Vorstellungen assoziiert. Dazu bedarf es anderer Künste – Poesie, Pantomime –, mit deren Hilfe die spezifische Abstraktheit musikalischer Bewegung vereindeutigt werden kann. Durch das Zusammenwirken aller Künste verwirklicht sich in einer gelungenen Aufführung ein von Künstlern und Publikum geteiltes „Ideal“, dessen ästhetische Realisierung starke *allgemeine* Anteilnahme hervorruft. Die Art dieser Anteilnahme entscheidet über den Beitrag des Werkes zur Vervollkommnung der Menschheit.

Musikalische Gegenbilder der melancholischen Realität

Mythologische Sujets sowie Helden- und Ritterepen hält Wieland für besonders geeignet, um das Publikum auf die erwünschte Art und Weise zu ‚bewegen‘, obwohl er auch gegen historische Stoffe nichts einzuwenden hat, wenn sie „einfach, interessant und musikalisch genug“ für ein lyrisches Drama sind. Der Bereich des Wunderbaren ist für ihn das ideale Gebiet des Musiktheaters, weil der Gesang als „idealische“, über die alltägliche weit „erhabene“ Sprache, *an sich* bereits als wunderbar erfahren wird. Ideal ist die Sprache deswegen, weil sie Ausdruck größerer Leidenschaftlichkeit sei und daher auch stärker rühre als die normale Sprache. Weil der schöne Gesang selbst als wunderbar empfunden werde, erlaube ein „unwillkührliche[s] innre[s] Gefühl“ (VTS 323) auch die Darstellung von Göttern und Götterkindern auf der Bühne, die im Sprechtheater nicht länger toleriert werden. Mythologische Stoffe, ebenso wie Stoffe aus den „heroischen Zeiten“ (VTS 323) – Mittelalter und griechische Antike – seien für das Publikum „wunderbar“ aufgrund ihrer *Differenz* zur Wirklichkeit des Publikums.⁶⁷⁶ Denn einem Publikum, das sich zu seinen Ungunsten ‚poliziert‘, d.h. im Handeln, Denken und Fühlen durch Institutionen, Sitten und Gebräuche von allen Seiten gehemmt und behindert fühlt, werden epische Helden zum Inbegriff von Tatkraft und Intensität:

(A)lles was diese Zeiten [die heroischen Zeiten, GF] so stark von den unsrigen abstechen macht, (erregt,) zusammengenommen, ein Gefühl des Wunderbaren in uns . . ., dessen Stärke dem Grade unsrer Entfernung von dem ursprünglichen Leben und Weben der noch unbezwungenen, muthvollen und mit allen ihren Naturkräften wirkenden Menschheit proportionirt ist. Es scheint uns eben so natürlich, daß Menschen aus diesem Zeitalter eine unendlich vollkommnere, kräftigere und die Saiten unsers Gefühls stärker rührende Sprache reden, d.i. daß sie statt zu reden singen, als daß sie stärkerer Leidenschaften, edlerer Entschließungen und kühnerer Thaten fähig sind als wir. (VTS 324)

⁶⁷⁶ Bereits Batteux richtet die Gattung auf das Wunderbare aus; nicht erst bei Reichardt (so Krämer, *Musiktheater* 2: 657-659), sondern schon bei Wieland geschieht das programmatisch.

Das Publikum der Gegenwart empfindet sich also als ‚bezwungen‘ und ‚verzagt‘, an der freien Entfaltung der ihm angeborenen Kräfte behindert: eine Diagnose, die Wieland auch in den *Beyträgen* stellt.⁶⁷⁷ Je größer aber die Differenz zwischen der wirklichen Welt und der ästhetischen Welt ist, umso stärker ist das *Gefühl* des Wunderbaren. Je stärker wiederum das *Gefühl* des Wunderbaren ist, je angemessener ist das Sujet der musikalischen „Göttersprache“ (VTS 323), der „Sprache der Leidenschaften“, die selbst wunderbar ist. Die Musik als bildlich abstrakter, aber sinnlich konkreter Begriff des ‚Wunderbaren‘ ist nur relational zu jener emotionalen Erfahrungswirklichkeit zu verstehen, der sie diametral entgegen gesetzt ist. Die philosophische Reflexion dieser Differenz zeigt, dass dem Bedürfnis nach intensiven Empfindungen durch das illusionierende Musiktheater ein tief sitzendes Unbehagen an der Kultur der Gegenwart korrespondiert. Es ist dieses Unbehagen, mit dem die Musik kommuniziert.

Gilt musikalische Erfahrung als symbolischer Inbegriff größerer Intensität und Fülle emotionalen Erlebens, muss die Einbildungskraft des Librettisten poetische Welten ersinnen, denen eine solche Fülle des Erlebens entspricht - ohne dass die Sitten des Publikums, bzw. der Schein „wahrer Natur“ (VTS 315) dadurch verletzt wird. Das Musiktheater, wie Wieland es versteht, soll ein „wunderbarer“ Spiegel der Wirklichkeit

⁶⁷⁷ „Der polizierte Mensch ist nicht so stark, nicht so gesund, nicht so behende, nicht so herzhafte, nicht so frey, nicht so zufrieden mit seinem Zustande als der Wilde. – Die ist von dem größten Theil der Einzelnen Personen in dem einen und in dem andern Stande wahr.“ Diesem Unbehagen am Prozess der Kultivierungsprozess glaubt Wieland durch positive Argumente entgegen zu müssen: „Aber der polizierte Mensch weiß sich aller seiner Kräfte unendlich mal besser zu bedienen, ist unendlichmal geschickter seinen Wohlstand dauerhaft zu machen, weiß sich unendlich mal mehr Vergnügungen zu verschaffen, eröffnet sich tausend neue Quellen der Glückseligkeit, die dem Wilden ganz unbekannt sind, ist unendlichmal mehr Herr über die Natur, u.s.w. Alles dies ist von den meisten Einzelnen mehr oder weniger falsch, und von der ganzen Gattung wahr.“ Die Hoffnung liegt nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft: „Mit der Zeit“ würden sich die Vorzüge der Polizierung „über die ganze Gattung ausbreiten“ (*Beyträge*, 301). Vgl. zu Wielands Wendung gegen den „heutigen Modeton“, als den er die sentimentalische Klage über den Verlust archaischer „Stärke“ bezeichnet, Erhart, *Entzweiung*, 202.

des Publikums sein. Es zeigt und affirmiert eine Welt, die nach den Sitten, Gebräuchen und Gesetzen der wirklichen Welt eingerichtet ist. Das Dargestellte muss psychologische, nicht aber historisch-faktische Wahrheit besitzen; der dramatische Konflikt muss sich aus den Sitten und Gebräuchen des Publikums ergeben.⁶⁷⁸ Um „innige Theilnehmung“ (VTS 316) zu erreichen, muss es eine möglichst vollkommene „Illusion“ (VTS 315) bieten, d.h. es soll Zuschauer „täuschen“, die ähnlich wie ein Schach Gebal, alles, was „nur ein Märchen“ ist, „erkalten lässt“ (B 502). Zugleich aber soll die imaginäre Welt alles besitzen, was der wirklichen Welt fehlt. Bei gleichen abstrakten (psychologischen) Gesetzmäßigkeiten stellt die Oper auf ästhetisch glaubwürdige Art und Weise⁶⁷⁹ eine Welt dar, in der die Menschen leidenschaftlicher und tatkräftiger leben. Im ästhetischen Spiegel des Musiktheaters erscheint daher alles, was die Gegenwart vermissen lässt; zugleich aber ist sie ein Gegenbild der Wirklichkeit.

Nun sind realhistorisch die „heroischen Zeiten“, der die wunderbaren Sujets entstammen, für Wieland „Zeiten des Faustrechts“ (B 497), das es gerade zu überwinden gilt. Sie können kein Modell des tätigen Lebens bieten. Als Exempla der vermissten Tatkraft, Leidenschaftlichkeit und Entschlussfähigkeit zählt Wieland vielleicht auch darum nicht die kriegerischen Helden der Epik auf, obwohl auch ihm Helden, Ungeheuer, schöne Damen und Circen als Grundpersonal aller Heldendichtung gelten. Als Exempla

⁶⁷⁸ Der dramatische Konflikt bei Euripides entzündet sich zum Beispiel am Gastrecht, das in den „Zeiten des Faustrechts“ aber ungleich bedeutsamer war. Admets Verhalten gegenüber Herkules ist für Wielands Opernpublikum unverständlich (B 497f).

⁶⁷⁹ Vgl. einen ähnlichen Gedanken Justus Möser, der in *Harlekin, oder Vertheidigung des Grotteske-Komischen*, (1761) ebenfalls die Oper gegen den Verdacht des bloß Unnatürlichen in Schutz nimmt. Die Wahrheit der Oper liege in der Differenz zur wirklichen Welt: „Die Oper ist eine Vorstellung aus einer möglichen Welt, welche der Dichter nach seinen Absichten erschaffen kann, wenn er nur imstande ist, selbige dem Zuschauer glaublich zu machen“ (zitiert nach Krämer, *Musiktheater*, 2:651). Möser's Schrift findet bei Lessing, Gerstenberg, Nicolai, Herder, Goethe, Reichardt und Knigge starken Anklang (Krämer, *Musiktheater*, 2:655).

des Edlen, Leidenschaftlichen und Kühnen zählt Wieland jedoch Alceste, Ariadne, Medea (die freilich fürs Singspiel anders als fürs Trauerspiel behandelt werden müsse) und Iphigenie auf (vgl. VTS 324).

Allerdings erscheinen ihm im Vergleich mit *diesen* erhabenen Mustern schuldlosen Leidens und heroischer Selbstlosigkeit die Sujets aus der „poetischen Schäferwelt“ (VTS 324) ungleich attraktiver: ein erster Hinweis darauf, dass die poetisch-pastorale Imagination, die sich nach dem Zustand unschuldiger Unmündigkeit lehnt, um so attraktiver wird, je eindeutiger die Tugend das Opfer des Selbst aus Liebe, bzw. für die Liebe Anderer fordert – eine Position, die sich in ihrer weiblichen Ausgestaltung allerdings nicht in Tätigkeit im emphatischen Sinne, sondern ausschließlich Akt des Opfers erschöpft. Als ideales Sujet einer *zukünftigen* Oper schlägt Wieland ein „lyrisches Schäferspiel“ (VTS 325) vor, gebildet nach dem poetischen Ideal einer noch kindlichen und unschuldigen Menschheit.⁶⁸⁰ Vorbild der Hirten sollten weder die abstrakt-allegorischen noch die galanten Schäfer oder die „langweiligen Hirten in unsern ehemaligen Nachspielen“ (VTS 324) sein, sondern Hirten, deren Original in der Natur liegt, d.h. nicht bloß imaginäre Geschöpfe sind. Sollte ein Dichter wie Geßner sich mit einem Künstler wie dem von Wieland verehrten Pergolesi zusammentun, um ihnen ein Singspiel zu widmen, würde das von Wieland imaginierte Publikum es „vielleicht allen andern Arten vorziehen“ (VTS 325):

Die Schäferwelt der Dichter, das selige Hirtenleben der ältesten Menschen, wovon das Arkadien unsers Geßners das Ideal ist, fällt bey den Griechen in die nemlichen heroischen Zeiten, wo die Götter noch mit den Töchtern der Menschen lustwandelten, Apollo in Gestalt eines schönen Hirten die Heerden des Admet weidete, Jupiter und Merkur in Philemons Hütte Zuflucht suchten, und Venus ihre Lieblinge unter Schäfern wählte. Es ist für uns so wunderbar als die Heldenzeit, aber gewiß ohne Vergleichung anziehender. (VTS 324)

⁶⁸⁰ Vgl. auch Hartmanns Überlegungen zu Parallelen in der Stofflichkeit des (bürgerlichen) Singspiels mit seiner Darstellung des idealen Landlebens und der höfischen Gattung der Pastorale („Zwischen Euripides und Metastasio“). Wieland setzt sich gegen beide ab, vgl. VTS 324.

Gleichsam unwillkürlich assoziiert sich also auch hier der ‚wunderbaren‘ Musik das oben erwähnte Gespinnst von Bildern und Begriffen, das auch in der Naturkinderutopie begegnete: Traum, Kindheit, Unschuld, Zärtlichkeit, schöne Natur, Ordnung, Glückseligkeit, Harmonie - Musik.⁶⁸¹ Die poetischen Bilder der Hirtenwelt rufen anscheinend jene sanften, schönen und freudigen Empfindungen hervor, die dem Wesen der Musik, wie Wieland es versteht, besonders angemessen sind. Idealisiert wird hier jedoch nicht die patriarchalische Idylle, und die unschuldige Hirtenwelt löst auch keine melancholische Wehmut, sondern eine gewisse Heiterkeit aus. In den „lachenden Gemähde[n]“ (VTS 325) des künftigen Singspiels dürfen Hirten noch Hirten nur im wörtlichen Sinne sein. Die Menschen gewähren den *Göttern* Zuflucht, statt deren Schutz zu erleben. Die Göttin der Liebe wählt ihre Liebhaber unter den Menschen und Apollo lernt bei den Hirten des Admet das Glück der Liebe kennen (so jedenfalls erzählt Wieland diesen Mythos im ersten seiner *Gedichte an Olympia*). Die zitierten Mythologeme vereint das Motiv der Nähe von Göttern, Königen und Töchtern und Schäfern. Das Ende dieses friedlichen Neben- und Miteinanders kündigt sich in der Erwähnung Philemons bereits an; und für dessen Gefährtin Baucis, eine Frauenfigur, auf

⁶⁸¹ Vgl. neben den Singspielschriften und der Naturkinderutopie etwa auch die Utopie des Diogenes. Hier lernen „die jungen Töchter von der schönen Mutter . . ., den Gesang der Nachtigall nachzuahmen, oder die Lieder irgend eines dichterischen Schäfers auf der Cithar zu begleiten. Des Abends versammeln sich gewöhnlich etliche benachbarte Familien unter den Bäumen einer anmuthigen Gegend; Musik und naiver Scherz verkürzt die geselligen Stunden; sie sehen den Spielen ihrer Kinder zu, und erinnern sich dabey des süßen Traumes ihrer eigenen Kindheit“ (Wieland, *Sokrates Maimenon*, 98). Vgl. dazu Schillers Ausführungen über Matthisons Gedichte: „Freundschaft, Liebe, Religionsempfindungen, Rückerinnerungen an die Zeiten der Kindheit, das Glück des Landleben u.d.gl. sind der Inhalt seiner Gesänge; lauter Gegenstände, die der landschaftlichen Natur am nächsten liegen, und mit derselben in einer genauen Verwandtschaft stehen. Der Charakter seiner Muse ist sanfte Schwermut und eine gewisse kontemplative Schwärmerei, wozu die Einsamkeit und eine schöne Natur den gefühlvollen Menschen so gerne neigen“ (Schiller, „Über Matthisons Gedichte“, 1035; vgl. dazu auch Harald Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, 92). Auch hier ist das Problem die Einförmigkeit: der Dichter bewegt sich damit in einem engen Kreis, der lange „Nachhall empfangener Eindrücke, die oftmalige Wiederkehr derselben Gefühle. Die Empfindungen, welche von der Natur als ihrer Quelle abfließen, sind einförmig und beinahe dürftig“ (1035).

die die Bezeichnung „Tochter“ nicht so recht passen will, ist auch hier kein Platz. Auch dieses Gegenbild ermöglicht indirekte Rückschlüsse auf das Unbehagen des Publikums an der eigenen ‚unruhigen‘ und ‚schuldhaften‘, aus ‚Not beschäftigten‘ und sorgenvollen (öffentlichen) Existenz:

Denn was ist, sonderlich in einem gewissen Alter, oder in der Gemüthsstimmung, worinn wir uns befinden, wenn wir des Getümmels, der Fesseln, der Thorheiten und Mühseligkeiten des höfischen und städtischen Lebens überdrüßig sind, was ist uns dann angenehmer als diese lachenden Gemählde von Ruhe, Unschuld, Liebe und Glückseligkeit, dieses mehr zum Vergnügen als aus Noth beschäftigte, sorgenfreye Leben im Schooße der Natur? Diese selige Gleichheit, diese von Wildheit und Verkünstelung gleich weit entfernte schöne Einfalt und Güte der Sitten, wovon uns unser Herz sagt, daß ohne alles dies kein glücklich Leben sey? (VTS 325)

Mathias Luserke-Jaqui zitiert diese Ausführungen Wielands als Bestärkung seiner These, dass die Rokokoliteratur „maßgeblich“ dazu beitrage, „neue Bewußtseinsstandards im Umgang mit Kultur/Körper/Sexualität zu definieren. Anakreontik und Rokoko stellten ein „literarisches Dispositiv“ bereit, das dazu dient, „geschlechterdistinkte Rollenmuster einzuüben, Machtkonstellationen zu erklären und zu trainieren, religiös-theologische Autonomie zu beschränken, das Eigene als das Fremde auszulagern, es figural auszugestalten und berechenbar zu halten, kurz . . . den kulturellen Dissoziierungsprozeß zu kontrollieren, der durch die Entdeckung des Körpers und der Aufklärung des ‚ganzen Menschen‘ droht.“⁶⁸² Die Ambivalenz dieses Vorgangs, in dessen Vollzug Emotionalität gleichermaßen freigesetzt und ‚diszipliniert‘ wird (denn die Freisetzung ist nur im Rahmen des Schicklichen möglich, d.h. ohne eine Überschreitung des vermeintlich „Natürlichen“, die der geistigen und seelischen ‚Gesundheit‘ abträglich sein soll), der Ordnung stiftet, aber indirekt auch zersetzt, holt Wieland reflexiv im *Goldnen Spiegel* ein. Denn die Naturkinderutopie bereitet ein ähnliches „literarisches

⁶⁸² Luserke-Jaqui, „Anakreontik und Rokoko“, 30.

Dispositiv“ explizit als *Text* auf. Anders als im Singspiel, das durch Indienstnahme eines ähnlichen Dispositivs vergnügen will, wird es im Medium des philosophischen Romans zum Gegenstand der Kritik. Erzwungen wird solche Reflexion anscheinend dort, wo die schönen Bilder selbst melancholieträchtig scheinen. Denn die Naturkinderutopie ist auch die Geschichte eines falsch „Polizierten“, den das unerreichbare Ideal patriarchalischer Glückseligkeit in die schwarze Melancholie stürzt, da das eigene Leben, gemessen an diesem imaginären Maßstab, verfehlt erscheint. Während der philosophische Roman den reflexiven Umgang mit diesen anakreontisch-idyllischen Wunschbildern anmahnt, zielt das Singspiel auf eine Rezeptionshaltung, die der Prosaschriftsteller Wieland geradezu programmatisch vermeidet: „vorbehaltlose Illusionierung.“⁶⁸³ Ironie, Ambivalenz, Vieldeutigkeit - Charakteristika seiner philosophischen Prosa - müssen im Musiktheater vermieden werden. Zweideutigkeiten stören die identifikatorische Rezeptionshaltung und damit auch die Erfahrung des Musikalischen Ideals, das Konfliktfreiheit impliziert.

Das Ideal der Konfliktfreiheit als Inbegriff der Glückseligkeit unterliegt auch den musiktheoretischen Schriften. Musik ist für Wieland die „Sprache der Leidenschaften“ und „Empfindungen.“ Da sie „gleichsam die Sprache des Singspiels“ ist –was sich nicht musikalisch sagen lässt, lässt sich im Musiktheater gar nicht sagen – muss im Musiktheater „alles warme Empfindung oder glühender Affect“ sein (B 493). Umgekehrt soll alles vermieden werden, was das Publikum „erkalten lässt“. Dazu gehört alles, was missfällt: die moralische Missbilligung des Dargestellten ebenso wie die gereizte Langeweile, die allzu komplexe, bloß virtuose und vom Publikum als „leer“ empfundene musikalische Formen hervorrufen, schließlich komplizierte Handlungen und geschliffene

⁶⁸³ Erhart, *Entzweiung*, 226. Vgl. zu diesem Unterschied auch Hartmann, „Zwischen Metastasio und Euripides“, 93.

Dialoge, die Mitdenken erfordern und dadurch ein auf Rührung erpichtes Publikum verärgern. Innerhalb des rationalistischen Legitimierungsdiskurses, der das Vergnügen am Theater durch den Verweis auf seine Funktion als Medium moralischer Instruktion rechtfertigt, kehren sich die Hierarchien um: Moralisch Missliebige muss vermieden werden, weil es die Maximierung von Rührung, d.h. das Vergnügen stört. Von dem, was nicht sein darf, will sich Wielands Publikum nicht bewegen lassen: Gestattet ist nur, was vergnügt. Die Künstler, die diesem Impuls sich widersetzen wollen, unterwerfen sich nur scheinbar diesem Verlangen des Publikums und halten den Anschein der Interessenidentität aufrecht. Vor aller Augen, und doch im Verborgenen, wirkt ihre Kunst, die Musik, den normativ-moralischen und ästhetischen Ansprüchen des „allgemeinen Gefühls“ entgegen.

Der „Vertrag“ mit dem Publikum und seine Subtexte

Ein *Recht* auf „Vergnügen“ sichert Wieland seinem Publikum sogar vertraglich zu. Nur im Schutze eines „gewißen bedingten Vertrag[es]“ (VTS 315), der dem Publikum das Recht zugesteht, die Grenzen, innerhalb derer sie sich von den Künstlern täuschen lassen *wollen*, selbst zu bestimmen, dürfen diese versuchen, das Publikum von demjenigen zu überzeugen, was sie für deren „wahre Interessen“ halten. Der entsprechende Vertrag wird stillschweigend geschlossen, Wielands *Versuch* schreibt ihn jedoch aus:

Das Singspiel setzt . . . einen stillschweigenden Vertrag zwischen der Kunst und dem Zuhörer voraus. Dieser weiß wohl, daß man ihn täuschen wird; aber er will sich täuschen lassen. Jene

verlangt nicht für Natur gehalten zu werden, aber sie triumphiert, wenn sie mit ihrem Zauberstab noch größere und schönere Wirkungen hervorbringt als die Natur selbst. (VS 322)

Aufbauend auf der polarisierenden Gegenüberstellung von Kunst und Natur erlaubt der Vertragstext Abweichungen von dem, was das Publikum für Natur hält, nur dann, wenn es dadurch gelingt, das Vergnügen der Zuschauer zu vermehren. Um der Mehrung dieses Vergnügens willen ist es dem Librettisten sogar gestattet, seinen Figuren „ein wenig Gewalt“ anzutun (B 499).⁶⁸⁴

Jede Schauspielart setzt einen gewissen bedingten Vertrag zwischen dem Dichter und Schauspieler und den Zuschauern voraus. Die letzteren gestehen jenen zu, daß sie sich – in so fern man ihnen nur wahre Natur in Charaktern, Leidenschaften, Sitten, Sprache, Handlung, Verbindung der Ursachen und Wirkungen, u.s.w. darstellen werde – durch nichts anders, was entweder eine nothwendige Bedingung der theatralischen Vorstellung ist, oder bloß um mehrern Vergnügens der Zuschauer willen dabey eingefügt worden, in der Illusion stören lassen wollen. (VTS 315)

Die Vertragsbedingungen scheinen auf den ersten Blick glasklar: Die Künstler gestehen ein, dass sie das Publikum „bis zum höchsten Grade . . . den die Natur der Sache zuläßt“, täuschen werden (VTS 315), das Publikum willigt ein, sich täuschen zu lassen. Beide schließen diesen Vertrag ab, um das Vergnügen *des Publikums* zu vermehren. Die Künstler geben sich, wie es sich für pastorale Autoritäten jeglicher Art gehört, vollkommen selbstlos. Ihre einzige offen erklärte Absicht ist es, den Zuschauern das Vergnügen zu bereiten, nach dem es verlangt: „(W)enn wir es in gewissen entscheidenden

⁶⁸⁴ Ausgehend von Batteux widerlegt schon Hillers „Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik, 1754 (vgl. dazu Krämer, *Musiktheater*, 2:638f) das klassische Argumente gegen die ‚Unnatürlichkeit‘ der Oper mit dem Verweis, dass das Vergnügen des Publikums ganz unabhängig von der Übereinstimmung mit der Realität sei. „Ich weis nicht was uns so gutwillig machet, daß wir uns hintergehen lassen, ohne es gewahr zu werden, oder wenn wir es merken, daß wir uns nicht wegen des Betrugens schadlos zu halten suchen? . . . Es ist dies ein Räthsel, das die Vernunft nicht leicht lösen wird, weil es ihr gleichsam nur im Traume vorgeleget wird“ (zitiert nach Krämer, *Musiktheater*, 2: 639) Für Hiller wie für Wieland ist Musik Natur in dem Moment, in dem sie das Herz rührt. Sie tut das nach Hiller so sanft, dass wir nicht wissen, was wir empfinden – oder besser, „daß wir unsrer Empfindung keinen Namen geben können. Dieses Gefühl der Töne ist uns unbekannt, aber es erwecket uns Vergnügen, und das ist uns genug“ (zitiert nach Krämer, *Musiktheater*, 2: 640). Rührung ist moralisch zweckfrei (so auch bei Friedrich Nicolai (*Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, 1755, hg. Georg Ellinger, Berlin 1894, S. 14-27, hier 14).

Augenblicken bis zur Täuschung eurer Phantasie bringen, euer Herz erschüttern, eure Augen mit Thränen erfüllen, – so haben wir, was wir wollten, und verlangen nichts mehr. Warum solltet Ihr mehr verlangen?“ (VTS 316). Die Frage legt allerdings nahe, dass ein Einspruch des Publikums erwartet wird – mit ihrer Gegenfrage schützen sich die Künstler, wie es scheint, vor den unerfüllbaren Ansprüchen ihres Publikums und spielen zugleich die Macht herunter, die der Essay ihnen zuschreibt. Der Autor des *Versuchs* aber, der sich nur an dieser einen Stelle in der ersten Person zu Wort meldet, beendet die Diskussion, bevor sie überhaupt entstehen kann: „Ich denke, dieß ist ein Antrag, gegen dessen Billigkeit nichts einzuwenden ist“ (VTS 316). Gleich doppelt wird der potenzielle Einspruch zum Schweigen gebracht.

Das schürt ebenso Zweifel an der Lauterkeit der Absichten der Künstler und Kritiker wie die Rhetorik der „geheimen Anstalten“ (VTS 321), der sich die gesamte Abhandlung bedient. Insbesondere der *Versuch* inszeniert Dichter und Komponist als Meister der strategischen Manipulation, die, um die Zuschauer der „seelenbezwingenden Macht“ (VTS 320) der Musik zu unterwerfen, im Verborgenen agieren müssen. Um es bis zu jenem Punkt zu bringen, wo es mit einem „einzig[e]n Wort, ein(em) Ton, ein(em) Blick, eine(r) Bewegung der Hand“ gelingen kann, den Zuhörern das „Herz um(zu)kehren“, müssten deren „Seelen“ durch eine Reihe sorgfältig ausgewählter Vorstellungen und Empfindungen „stufenweise dazu vorbereitet, erweicht, und, so zu sagen, unvermerkt untergraben“ werden (VTS 321). Die Rhetorik der geheimen Anstalten läuft der Logik des Vertrages zuwider. Soweit sie hier zur Sprache kommen dürfen, wollen Künstler und Publikum das gleiche. Die einen wollen täuschen, die anderen wollen sich täuschen und dabei „nicht stören“ (VTS 315) lassen. Was unter

solchen Bedingungen jedoch zur Geheimhaltung zwingt, und was genau geheim gehalten werden muss (die musikalischen Mittel, die wahren Absichten der Künstler?), damit das Singspiel seinen „Zweck“ erreicht, bleibt unklar.

Das Publikum scheint der Macht der Musik jedenfalls eine Art unwillkürlichen Widerstand entgegenzubringen – nicht ganz zu Unrecht, wie es scheint. Denn im Vertragstext wird nichts von den politischen, sittlichen und religiösen Implikationen des Musiktheaters verlautbart, die Wieland im *Teutschen Merkur* anspricht. Der Verdacht läge nahe, dass Wieland eine politische, bzw. moralische (d.h. indirekt politische) Psychagogik des Musiktheaters propagiert, wie sie in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* entworfen wird. Denn der pejorativen Rede von einem Musiktheater, das bloße ‚Bezauberung der Sinne‘⁶⁸⁵ sei, korrespondiert bei Wieland das Wunschbild einer viel mächtigeren Form musikalischer ‚Zauberei‘. Die Macht der Musik soll in den Händen der Künstler kontrollierbar werden. So heißt es, Dichter und Komponisten „bezaubern“ mit ihren Gesängen „unsere Seelen“ und machen „alles mit unserm Herzen . . . , was sie wollen“ (VTS 310).⁶⁸⁶ Man muss solche Zeilen nur in die erste Person setzen, um den Machtanspruch dahinter zu hören. Im musiktheoretischen, ebenso wie im medizinischen Schrifttum der 60er und 70er Jahre werden antike Autoritäten beschworen, um die (einst) unbezwingbare Macht der Musik über die Gemüter zu belegen, Narrative, die durch eine Vielzahl von Anekdoten aus jüngerer Zeit bestätigt, zuweilen (etwa in

⁶⁸⁵ Vgl. die Polemik gegen eine Oper, die bloß darauf abzielt, die „Ohren zu bezaubern, zu überraschen und in wollüstiges Erstaunen zu setzen“ (VTS 333); die bloß auf „vollkommenste Befriedigung der Augen und Ohren äußerst-sinnlicher und verzärtelter Zuschauer“ (VTS 310) ziele, oder, mit Algarotti, darauf, „die Seele durch die angenehmsten Täuschungen zu bezaubern“ (VTS 310f) und „bloß Augen- und Ohren-Kitzel“ bleibt (VTS 309).

⁶⁸⁶ Die Rede von der „Magie der Musik“ (A 125f, 140, 155f) im *Agathon* holt die von Wieland postulierte Verbindung zwischen Affekt und Einbildungskraft metaphorisch ein, denn sie verbindet die musikalische Erregung der Affekte mit der „magischen“ Einbildungskraft (A 153), die den Verliebten in einen lustvollen Zustand der Schwärmerei versetzt.

Musäus' *Grandison*) aber auch ironisiert werden. Der empirischen Untersuchung halten solche Erzählungen in der Regel nicht Stand, wie unter anderem Vanessa Agnews Studie *Enlightenment Odysseus* eindrücklich belegt. Die Erfahrung bestätigt, dass Musik quälende Zustände von Furcht und Traurigkeit besänftigen kann, dass sie von allen Künsten mit Abstand die stärksten Empfindungen hervorzurufen vermag und dass sie zur Induzierung kontemplativer Zustände benutzt werden kann. Doch solche iatromusikalischen Praktiken dienen der Besänftigung und Harmonisierung der *eigenen* Leidenschaften, nicht der gezielten Herrschaft über *andere*, eine Vorstellung, die im rhetorischen Paradigma kultiviert wird.

Musik gilt Wieland und seinen Zeitgenossen als Sprache der Leidenschaften im doppelten Sinne: Neben der subjektivistischen Gefühlsästhetik der zweiten Jahrhunderthälfte, in der Musik in erster Linie als *Ausdruck* der Empfindungen verstanden wird, lebt gerade in populärphilosophischen und medizinischen Schriften das rhetorische Paradigma weiter, das Musik als Kunst, die Leidenschaften zu erregen und besänftigen versteht.⁶⁸⁷ Wer diese Sprache *beherrscht*, vermag die Gefühle und Leidenschaften seiner Zuhörer zu erzeugen und beliebig zu lenken. Wer sich andererseits von Musik bewegen lässt, bewegt sich zwar durch das Wirken einer ihm äußerlichen Macht. Doch diese Bewegung wird nicht als Zwang, sondern als Lust erfahren, zumal aus emotionaler Bewegtheit das Eigenste nur zu sprechen scheint. Wer die Affekte und Empfindungen der Menschen so zu regieren vermag, dass sie es als Lust erfahren, regiert auch die Menschen – ohne dass sie dessen negativ als Zwang und Beherrschung gewahr

⁶⁸⁷ Vgl. z.B. Ernst Anton Nicolais Bericht über einen venezianischen „Lautenschläger, welcher durch seine Musik die Zuhörer zu einer jeden Leidenschaft, zu der er wollte, zwingen konnte“ (*Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit*, 20).

werden.⁶⁸⁸ Daher rührt anscheinend die Faszination des politischen Denkens der Spätaufklärung an der Kunst der Musik. So inspirieren die im Diskursensemble Anthropologie und Ästhetik überlieferten Erzählungen von der Macht der Musik auch politische Herrschaftsphantasien.

Wie Wolfgang Riedels Analyse von Johann Georg Sulzers „anthropologische(r) Achsendrehung“⁶⁸⁹ gezeigt hat, rückt in dessen *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771/72) die Idee einer musikalischen Psychagogik ins Zentrum ästhetischer Theoriebildung. Aus der aufklärerischen Entdeckung der „Insubordination des Körpers gegenüber der Seele“⁶⁹⁰, d.h. dem psychologischen Befund, „daß der Mensch als intellektuelles wie moralisches Wesen weder frei noch vernünftig sei“⁶⁹¹, folgt für Sulzer das Gebot zur vollständigen Moralisierung der Empfindungen. Philosoph, Gesetzgeber und Menschenfreund werden daher die Künste als Werkzeug empfohlen, um aus dem Menschen „alles zu machen, dessen er fähig ist.“⁶⁹² Die im Rahmen der neuen philosophischen Disziplin der Ästhetik zu entwickelnde „Theorie der Sinnlichkeit“ versteht Sulzer als eine „Wissenschaft, wodurch der Philosophie“ – und mittelbar dem politischen Gesetzgeber – „der Weg zur völligen Herrschaft über den Menschen gezeigt wird.“⁶⁹³ Deren Gegenstück ist eine „Theorie der schönen Künste“, deren „wahre

⁶⁸⁸ „Der Gewalt beredter Saiten/ Mit Verstockung widerstreiten,/ Ist vergebne Ruhmbegier./ Wie die stolzen Töne wollen,/ Daß wir seyn und werden sollen,/ Also sind und werden wir“ (Unzer, „Von der Musik“, 310).

⁶⁸⁹ Vgl. dazu Riedel, „Erkennen und Empfinden.“

⁶⁹⁰ Riedel, „Erkennen und Empfinden“, 420.

⁶⁹¹ Ebd., 427

⁶⁹² Ebd., 428.

⁶⁹³ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2: 623.

Theorie“ aus der „Auflösung“ der folgenden „psychologischen und politischen Aufgabe“ bestehe: „,Wie ist es anzufangen, dass der dem Menschen angeborene Hang zur Sinnlichkeit, zu Erhöhung seiner Sinnesart angewendet, und in besondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderstehlich zu seiner Pflicht zu reizen?“⁶⁹⁴ Im Auftrag des Regenten könne der Künstler „wie ein anderer Orpheus die Menschen selbst wider ihren Willen, aber mit sanftem liebenwürdigem Zwange, zu fleißiger Ausrichtung alles dessen bringen, was zu ihrer Glückseligkeit nöthig ist“⁶⁹⁵; die Künstler aber führen nach den Plänen des Herrschers „das Volk durch die schönen Künste zum Gehorsam der Gesetze und zu jeder öffentlichen Tugend.“⁶⁹⁶

Das ästhetische Paradigma dieser Form von Menschenführung ist die Musik, Inbegriff des „sanften Zwangs.“⁶⁹⁷ Obgleich alle schönen Künste mit ihrer „Zauberkraft“ die Gemüter fesselten⁶⁹⁸, ist die „Zauberkraft“ der Musik, „so gewaltig über unser Herz zu herrschen,“⁶⁹⁹ mit Abstand am mächtigsten. Im Paradigma der Rhetorik verstanden, wird Musik zur „Theorie der psychischen Manipulation, zu einer Psychagogik des Unbewußten im Namen des *pursuit of happiness*. . . . Da die ästhetische Menschenführung an den Empfindungen und damit im Bereich der unwillkürlichen und ‚bewußtlosen‘ Wirkungen ansetzt, hat der so Geführte gegen sie weder eine Chance, sich

⁶⁹⁴ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2: 622.

⁶⁹⁵ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2: 613f.

⁶⁹⁶ Vgl. die Naturkinderutopie: auch hier kann der Gesetzgeber Psammis seine Vorstellung der öffentlichen Glückseligkeit nur mit Hilfe eines Bildhauers durchsetzen, dessen Skulpturen Liebe *erzwingen*.

⁶⁹⁷ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2: 783. Vgl. zu Sulzers Vorstellungen der moralischen und politischen Funktionalisierbarkeit der Künste Zand, „Orpheus in Berlin“, v.a. 177; zu den Künsten als Werkzeug des Patriotismus ebd., 181.

⁶⁹⁸ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2: 612.

⁶⁹⁹ Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1: 109.

zu wehren, noch überhaupt das Bewußtsein, geführt zu werden.“ Der aufgeklärte Wille zum Wissen schlägt um in „Herrschaftstechnik und Willen zur Macht, darin durchaus vergleichbar einem anderen psychagogischen Projekt großen Stils in der deutschen Spätaufklärung, Weishaupts Illuminatenorden.“⁷⁰⁰

Allerdings hält Sulzer diese Form ästhetische Machtausübung nur in den Händen pastoraler Autoritäten legitim, deren Gesetzgebung, bzw. erzieherische und künstlerische Praktiken darauf abzielt, das Leben der ihrer Macht Unterworfenen zu sichern und verbessern, das harmonische Zusammenleben aller garantieren und bereit sind, ihr eigenes Leben dafür zu opfern (im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts: Autoritäten, die alles daran setzen, mit der öffentlichen zugleich auch die Privatglückseligkeit zu realisieren).⁷⁰¹ Das Problem, wie solche Autoritäten zu erziehen, ja überhaupt zu denken wären, spart Sulzer jedoch aus.

Eine unmittelbare politische Indienstnahme der Künste fordert auch der philosophische Arzt⁷⁰² Johann Georg Zimmermann. Seine (Wieland übrigens bekannte) Schrift *Vom Nationalstolze* (1768) propagiert die ästhetische Forcierung von Vaterlandsliebe und patriotischen Gefühlen. Auch Zimmermann redet einer „Emotionalisierung bis hin zur Agitation“ das Wort, die, wie Irmtraud Sahmland notiert,

⁷⁰⁰ Riedel, „Erkennen und Empfinden“, 429.

⁷⁰¹ „Wo äußere Macht, baarer Reichthum, und das, was beyde befördert, für die erste Angelegenheit des Staates gehalten werden, so rathen wir die schönen Künste zu verbannen.“ (Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2: 615). Auch sei eine Blüte der Kunst unmöglich, wo die „Begierde zu herrschen“ die Liebe zur „Freyheit“ hemmt, wie Sulzer am Beispiel der spätrömischen Kultur ausführt: „Die herrschende Parthey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächsten äußern Zwangsmittel zu behaupten; die, welche die Unterdrückung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt, und die dritte Parthey, die ein Zuschauer dieser so fürchterlichen Gährung war, suchte in einer so fatalen Lage der Sachen, sich in so viel Ruhe zu erhalten, als möglich war.“ Erst mit der Renaissance habe sich das geändert. (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2: 617)

⁷⁰² Vgl. zur gesellschaftskritischen Funktion der philosophischen Ärzte bei der Heilung eines Staatskörpers in Krisenzeiten Schings, 11, 38, zu Zimmermann bes. 217-227.

„allem aufklärerischen Selbstverständnis entgegensteht.“⁷⁰³ In Jean-Baptiste Gressets bekanntem *Harmonie*-Traktat finden sich ähnliche Überlegungen.⁷⁰⁴ Aus diesen und ähnlichen Ausführungen spricht die politische Erkenntnis des Aufklärungszeitalters, dass das „affektive Bindegewebe“⁷⁰⁵ den Staatskörper nicht minder effektiv zusammenhält, als das Skelett seiner Institutionen. Musikästhetische Erwägungen gewinnen vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Debatte zur deutschen Vielstaaterei und der Frage nach der Konstituierung eines Nationalbewusstseins einerseits, andererseits angesichts der steigenden sozialen und politischen Spannungen und der immer lauter werdenden Kritik an der Machtausübung im absolutistischen Staat eine gewisse politische Brisanz. Einem aufklärerischen Bewusstsein, das daran glaubt, dem (melancholieträchtigen) sozialen Elend sei auf politischem Wege Abhilfe zu verschaffen, eine bloß musikalische Behandlung des melancholischen Unbehagens fragwürdig erscheinen, die – ein weiterer Topos der zeitgenössischen Musikästhetik – die Versklavten lehrt, ihr Leiden zu ertragen.⁷⁰⁶ Sofern dem Elend auf anderem Wege Abhilfe verschafft werden kann, ist die

⁷⁰³ Sahmland, *Wieland*, 107.

⁷⁰⁴ „Der menschliche Verstand, welcher frey und wohl gar aufrührerisch ist, duldet ohne Widerwillen keinen Oberherren. Ungeduldig bey allen Zwang, schamhaft seine Irrthümer zu gestehen, von seiner natürlichen Unabhängigkeit, besondern in seinen Meynungen, verblindet, unterwirft er sich nur mit Verdruß den Vorschriften anderer, er bewilliget nicht gern, daß ein fremdes Ansehen seine Gesinnungen beherrsche. In was vor (sic) einen Irr-Garten von Blendwerken und Bezauberungen wird er sich nicht verlieren, wenn er ungehindert fortgeht, wenn ihm nicht die Vernunft, als eine Ariadne, den Leitfaden darbietet. . . . Man muß ihm also einen sinnreichen Führer verschaffen, der nicht des Ansehens eines Oberherrn, sich zu bedienen scheint, der niemahls die gebietherischen Töne desselben annimt (sic), der durch Umschweiffe und verdeckte Wege seinen Vorstellungen verbessert, ohne seine Zärtlichkeit aufrührerisch zu machen, der ihn ins Spiel zu ziehen, ihm die Pflicht unter der Gestalt des Vergnügens zu Gemüthe zu führen, ihn auf beblühten Fußsteigen zur Wahrheit zu leiten und ihn endlich zum Vortheil seiner Vernunft zu hintergehen weiß“ (Gresset, „*Harmonie*“, 19).

⁷⁰⁵ Koschorke, *Körperströme*, 16.

⁷⁰⁶ Vgl. „Die Natur wird es euch jeden Augenblick des Tages durch alle ihre Stimmen wiederhohlen, daß die Harmonie ein Geschenk sey, welches sie vom Himmel erhalten hat, um ihren Überdruß zu vertreiben, und ihre Geschäfte zu erleichtern. . . . Was sangen in ihren Beschwerlichkeiten so viel Menschen an, welche die Bedürfniß verdammet, für andere zu leiden und deren Hände, Freyheit und Tage an Oberherren

Musik, die den Menschen in „angenehmste . . . Träume . . . wieget“ (GS 194), ein fragwürdiges Palliativ des Leidens. Wo es von den politischen Autoritäten eingesetzt wird, um Unruhe zu unterdrücken, erscheint es ideologisch.⁷⁰⁷ Im historischen Rückblick wirft Sulzers in aller Unschuld propagierte Psychagogik aber auch eine andere Frage auf: nämlich die, was den ‚musikalisch‘, d.h. durch ‚sanften Zwang‘ unbewusst Geführten eigentlich verloren ginge. Wieland jedenfalls hält eine Form politischer Machtausübung, in der alle nach der ‚Pfeife eines anderen tanzen‘, zwar für möglich. Doch gilt sie ihm nicht länger als legitimes Ziel des Kultivierungsprozesses.

verkauft sind? . . . Was machen so viele andere Sterbliche, die der Einsamkeit und dem Unglück überlassen sind? Sie singen, und durch den Gesang entfernen sie den Kummer, sie scheinen die Zeit zu beschleunigen, sie verkürzen die zu langsamen Stunden. So singet der verdrossene Einsiedler in seiner Einöde, der Reisende in der Abscheulichkeit der Gehölze, der Verbannte in seinem Aufenthalt, der Gefangene unter seinen Ketten, der Eingespernte in seiner Finsterniß, der Sklave in den Klüften und tiefen Gruben, von dem Mittelpunkt der Erde, worin er lebendig begraben ist, erheben sich seine Lieder, biß zu der Gegend des Tages“ (Gresset, „Harmonie“, 11f); „Den Menschen, die in der Welt die Last des Schicksals am meisten fühlen müssen, hat die Natur, aus Erbarmen, den Geschmack und die geheime Neigung zum Gesange und zur Harmonie am lebhaftesten eingepägt, damit sie ihre schwache Freude in leidlichen Stunden ernähren, ihre Angst im Unglück zerstreuen, und sich bey der Mühe und dem Ungemache der Arbeit trösten und erquicken zu können. Der Arbeitsmann vergißt bei dem schlechtesten Liede seine Mühseligkeiten . . . Solchergestalt besitzt der Mensch an diesem Triebe ein natürliches Mittel, sich der Anfälle des Unmuths und der Schwermuth zu erwehren, die ihm sein Leben verkürzen, und seine Gesundheit in Gefahr setzen würden“ (Unzer, „Von der Musik“, 316).

⁷⁰⁷ Zur Kritik der Musik als „soziale[m] Sedativum“ (Schusky, *Singspiel*, 2) vgl. die (oft in polemischen Ton gehaltene) Studie Max Beckers, der aus soziologischer Perspektive die politische Ambivalenzen der Musikästhetik des letzten Jahrhundertsrittels in den Blick nimmt. Becker weist auf die ‚Penetranz‘ hin, mit der insbesondere im autoritär regierten Preußen die Musikästhetiker von Besänftigung, Liebe und Harmonie sprechen (*Narkotikum und Utopie*). Die Ausbildung einer neuen Musik und Musikästhetik trage zu einer ‚gesteigerten Menschlichkeit durch Vertiefung und Bereicherung des Gefühlslebens‘ bei; gleichzeitig nehmen diese im gesellschaftlichen Zusammenhang aber ‚verheerende Züge‘ an. Den Bürgern würden musikalische Vergnügungen als Narkotika zur Zerstreung, Konfliktverdrängung und Recreation der Arbeitskraft empfohlen, gleichzeitig werden sie zu Untertanengeist und Selbstgenügsamkeit erzogen (Becker, *Narkotikum und Utopie*, 19). Tatsächlich propagiert schon Christian Weiße ein intellektuell anspruchsloses Musiktheater als Instrument zur Regenerierung der Arbeitskraft (vgl. dazu Krämer, *Musiktheater*, 1: xx). Dass Freude und Vergnügen die Menschen zu guten Staatsbürgern und nützlichen Mitgliedern der Gesellschaft machen, wird allerdings bereits in der diätetischen, später dann in der populärphilosophischen Literatur unermüdlich wiederholt (vgl. u.a. die Belege bei Mauser, „Anakreon als Therapie?“, 102; ders., „Göttin Freude“, 220). Die Kritik einer *politischen* und (nach Krämer) ästhetischen ‚Ideologie‘ der Mäßigung muss berücksichtigen, wie stark die „Sozial-Anthropologie des Maßes“ (Krämer, *Musiktheater*, 2:642f, vgl. ebd., II.2) durch ethische und medizinische Ängste forciert wird, die sich erst in den 70er Jahren abzubauen scheinen. Sie auf einen ideologischen Plot der politischen und sittlichen Autoritäten zu reduzieren, verstellt den Blick auf die *inneren* Widerstände, gegen die die Gefühlsästhetik sich durchsetzen muss.

Obwohl auch er sich in seinen Abhandlungen als geheimer Erzieher seines Publikums inszeniert, obwohl sein Musiktheater affizieren, nicht zur Reflexion anregen soll und obwohl auch seinem Projekt der musikalischen „Vervollkommnung der Menschheit“ die Hierarchie zwischen den Gesetzgebern, Künstlern und Menschenfreunden und den Objekten ihres Gestaltungswillens eingeschrieben ist, erscheint in seinen theoretischen Schriften das Musiktheater nicht als Ort der Indoktrinierung. Musik erscheint als Inbegriff einer Macht, über die niemand vollständig verfügen kann. Das Gleiche gilt für das Musikalische, jene Einheit von Vorstellung und Affekt, deren ästhetischer Reflexion das Musiktheater eine Bühne bieten soll.

Anders als Sulzer schließt Wieland die Darstellung unmittelbar politischer Stoffe explizit vom Musiktheater aus. Die Sprache der Leidenschaften, die „unaussprechliche Dinge . . . mit Einem Blick, Einer Gebärde, Einem Tone“ sagt⁷⁰⁸, unterscheidet sich grundlegend von der „Sprache der Rednerschulen“ (B 522). Das aber ist die Sprache, in der „Staatsinteresse rasonnirt wird“, in der die Redner versuchen, einander durch den „Strom der Beredsamkeit“ hinzureißen und „durch die Stärke ihrer Gründe“ (VTS 318) oder sophistische „Vernunftschlüsse“ (B 493) zu überzeugen.⁷⁰⁹ Negativ verstanden, ist das Politische die Sphäre des Kalküls, in der das Prinzip der Verstellung herrscht.⁷¹⁰ Empfindungen dürfen nicht ausgedrückt, sondern nur aus strategischen Gründen zur Schau gestellt werden. Doch auch im Idealfall erzwingt das Handeln in der politischen

⁷⁰⁸ Zum musikalisch konnotierten Unaussprechlichkeitstopos in der Empfindsamkeit vgl. Cloot, *Geheime Texte*, 8, 64 u.ö.

⁷⁰⁹ Der Abwertung der höfisch-politischen Klugheitslehre korrespondiert schon bei Rousseau eine Aufwertung der Musik (vgl. Krämer, *Musiktheater*, 1: 174).

⁷¹⁰ Vgl. dazu Geitner, *Verstellung*, 4f.

Sphäre, die individuellen Leidenschaften zugunsten des allgemeinen Besten zum Schweigen zu bringen. Stoiker oder gar politische ‚Schwärmer‘ wie Cato⁷¹¹ können darum nicht Gegenstand des Musiktheaters sein. Dessen legitimer Gegenstand ist einzig und allein eine Welt, in der Gefühle und Leidenschaften unverstellt zum Ausdruck kommen können.

Der Prozess der gemeinsamen Realisierung dieses Ideals setzt Verhandlungsprozesse und Antagonismen voraus, wie sie auch für die politische Sphäre kennzeichnend sind. Die Essays zum Musiktheater setzen ein antagonistisches Verhältnis zwischen dem Publikum und seinen ästhetischen Erziehern voraus. Nur widerwillig unterwerfen die einen sich der Macht der anderen, beide Seiten sind jedoch zur Mehrung des „Vergnügens“ aufeinander angewiesen. Diese Interessenkonflikte verschwinden idealerweise im Moment der Aufführung eines Werkes, das nur im Schutz eines künstlichen Vertrages sich realisieren lässt.

Damit die ästhetische Realisierung des Ideals gelingt, muss das aufgeführte Werk bestimmte Kriterien erfüllen. Wichtigste Prämisse ist die „Zusammenstimmung aller Teile“ zu einem „großen Ganzen.“ Das verlangt von allen an der Aufführung Beteiligten, ihre individuellen Talente und Künste in den Dienst dieses Ganzen zu stellen. Den Rahmen dazu stellt der Autor des Librettos, der poetische ‚Gesetzgeber‘ der imaginären Welt, bereit. Diese Form des Zusammenwirkens ist die erste große Reform, die Wieland vom Musiktheater fordert.

In der Oper alten Schlages sei der Dichter nur der „demüthige. . . Diener des „Komponisten, des Decorateurs, der Sänger und Tänzer . . . seiner gebiethenden Herren

⁷¹¹ Vgl. dazu VTS 318, sowie Wieland, „Vorbericht zum Anti-Cato“.

und Damen“ (VTS 332). Sie hätten jedoch bloß nach Gelegenheiten verlangt, ihre individuellen Talente glänzen zu lassen, mit dem Effekt, dass die Oper ein monströses Gebilde ohne inneren Zusammenhalt gewesen sei. Damit soll nun Schluss sein: In der neuen Oper hat selbst der Komponist die Poesie als seinen „Gebietet“ anzuerkennen; Tänzer, Bühnenbildner und Sänger werden auf bloße ausführende Organe des Werkes reduziert. Erst durch eine Aufführungspraxis, in der alle Beteiligten nach der möglichst vollkommenen Realisierung eines jedem Einzelnen übergeordneten Werkes aus der Feder *eines Einzelnen* streben, könne die Musik ihre volle, „seelenbezwingende“ Macht entfalten – eine Vorstellung, die in Analogie zum Staate Tifans oder auch zur Utopie des Psammis verläuft, und zwar auch mit Blick auf diejenigen, die einer solchen ‚Gesetzgebung‘ unterworfen sind. Das Publikum eines solchen Werkes soll sein Vergnügen daraus beziehen, sich als passiver Resonanzkörper des Dargestellten zu erfahren, umgekehrt ist es sein unumstrittenes Recht, solches Vergnügen von dem ästhetischen Gesetzgeber zu verlangen.⁷¹² Die politischen Gesetzgeber des *Goldnen Spiegels* zielen auf ihrem Gebiet auf dasselbe, was der ästhetische Gesetzgeber Wieland als Librettist erreichen will: Maximierung des „Vergnügens“ derjenigen, die ihrer Macht unterworfen sind. Beide Gesetzgeber setzen den Willen zum Widerstand gegen ihre Macht voraus, den sie durch künstliche Maßnahmen und rhetorische Fragen zu untergraben wissen.

Der Librettist als Gesetzgeber der ästhetischen Welt erfüllt seine Aufgabe nur dann im Sinne seines Publikumes (und im Sinne seiner eigenen Ideale), wenn er seine Aufgabe so löst, dass er der Musik, d.h. dem Vergnügen, den größten Raum verschafft.

⁷¹² Krämer verweist auf entsprechende Analogien zwischen Rameaus Musiktheorie und der absolutistischen Staatslehre – so hätten auch die kritischen Gegenreaktionen Rousseaus und Matthesons „erhebliche politische Implikationen“ (ebd. 607); vgl. ebd., 661.

Die Hierarchien zwischen Dichter und Tonkünstler sind anders, als es auf den ersten Blick scheint. Um seine Aufgabe zu erfüllen, bedarf der Dichter des Musikers. Dieser soll das Innenleben der vom Dichter entworfenen Figuren mit musikalischen Mitteln ‚ausmalen‘. Das ‚Ideal‘, das dem Dichter im ‚Geiste‘ vorschwebt, kann er erst mit Hilfe des Komponisten ‚völlig . . . erreichen‘ (B 492); nur durch ihre ‚Vereinigung‘ werden die Künstler ‚allmächtig‘ (VTS 332). Der Dichter schreibt das Libretto; der Komponist ‚mahlt‘ die ‚Zeichnung und Skizze eines andern aus‘ (VTS 332);⁷¹³ d.h. er gibt den Figuren ein musikalisches Innenleben, das ihrem bereits vom Dichter idealisierten und überhöhten Charakter entspricht. Der ideale Tonkünstler hat den Dichter als seinen ‚Gebietler‘ (B 492) anzusehen, darf weder ‚schimmern‘ noch ‚den Ohren schmeicheln‘ (B 491); er muss zu schweigen wissen und sich mit den Reizen seiner Kunst zurückhalten. Wenn Dichter und Komponist im Verlaufe des Schaffensprozess zu ‚Einer Person‘ werden, so dass ‚Ein Herz . . . beyde zu beseelen‘ scheint, hat sich der Komponist ‚in seinen Dichter‘ zu verlieren, nicht umgekehrt. Erst wo der Dichter an die ‚Grenzen seiner Kunst‘ – die Grenze des Sagbaren – gelangt ist, darf ihm der Komponist mit der ganzen ‚Allmacht‘ der Musik ‚zur Hülfe‘ (B 492) eilen. Die Artikulation des Unausprechlichen, nur musikalisch Sagbaren, ist *seine* Domäne. Bis dorthin gilt: die Musik muß der Poesie ‚untergeordnet seyn . . .‘ – ‚alles‘ ist ‚verloren . . .‘, sobald sie anstatt zu gehorchen, herrschen will‘ (VTS 332).

Die Poesie soll also alleinige ‚Gebietlerin‘ (VTS 332) sein; Musik und Handlung sind ‚bloße Organe‘ (VTS 332), durch die sie auf die Seele wirkt. Primat der Poesie bedeutet jedoch nicht das Primat des *Textes*: Poesie ist im umfassenden Sinne einer

⁷¹³ Entsprechend veröffentlicht Wieland das Libretto lange bevor die Komposition abgeschlossen ist. Schweitzer besaß so weniger Freiheiten, den Text umzuarbeiten (so Krämer, *Musiktheater*, 1:242).

multimedialen Täuschung zu verstehen. Umgekehrt ist es nämlich die wichtigste Aufgabe des Librettisten, das Geschehen immer wieder dorthin zu führen, wo „der Komponist seinem Genie einen freyen kühnen Flug erlauben; wo die Musik ihre ganze Seelenbezwingende Macht ausüben kann; wo wir ganz Ohr, ganz Gefühl sind, wo unsre Herzen sich erhitzen, glühen, schmelzen“ (VTS 320f). Und darum besteht die „grosse Kunst“ des Librettisten daher darin, „mit wenig Worten viel zu sagen“, bzw. überhaupt „wenig Worte zu machen“ (B 522, vgl. auch 492)⁷¹⁴ – d.h. der Musik den größten Raum zu ihrer Entfaltung zu geben. Das Primat der Musik, wie Wieland sie versteht, erzwingt ein Zurücktreten von Handlungselementen.⁷¹⁵ Das Libretto muss so angelegt sein, dass es die Personen „mehr in Empfindung und innerer Gemüthsbewegung als in äußerlicher Handlung“ dargestellt (VTS 327) werden können.⁷¹⁶ So gerät das Singspiel zu einer Reihung rührender Tableaus, in denen das Gefühlsleben erhabener Charaktere musikalisch ‚ausgemalt‘ wird.⁷¹⁷

⁷¹⁴ So ist auch das Libretto der *Alceste* als „Ermöglichungsstruktur für die Vertonung“ gestaltet, wie Hartmann bemerkt („Zwischen Euripides und Metastasio“, 85). Zum Zurücktreten des Textes hinter der Musik auch Reemtsma, „Auf der Suche nach der schönen Leiche“, 57f.

⁷¹⁵ „Handlung kann nicht gesungen, sie muss agiert werden; je mehr Handlung also, je weniger Gesang“ (VTS 320; vgl. auch B 493). Das entspricht dem mitteldeutschen Singspiel mit seiner Trennung von Handlung und Musik (Krämer, *Musiktheater*, 1: 231). Ähnliches gilt für Weiße/ Hillers „Die Jagd“: „Ziel von Weißes Dramaturgie ist somit nicht eine aktionsbetonte, konsequent vorangetriebene Handlung, sondern die Handlung dient umgekehrt nur als Rahmen, der den Ausdruck der „bloßen Empfindung“ auf der Bühne ermöglicht. (ebd., 141) Das bewusste Abzielen auf „Rühreffekte“ teilt das Singspiel mit den nicht-musikalischen Bühnenwerken der 70er Jahre, vgl. dazu Sörensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit*.

⁷¹⁶ Verabschiedet wird damit die metastasianische Oper, deren Stärke in den Dialogen liegt und die zuweilen auch politisch brisant „räsonieren“ (Geyer, „Phantasie“, 46). Bei Wieland lässt sich nachvollziehen, dass die Ästhetik der Rührung die „Durchbrechung des Stilgesetzes der Tragödie“ verlangt: „Nicht durch prunkvolle, rhetorisch reich ausgestattete Reden im erhabenen Stil . . . der Tragödie, sondern durch einfachen, unmittelbaren Ausdruck ihrer Leiden in gewöhnlichen Worten“ rühren die Helden die Zuschauer (Dahlhaus, *Si vis me flere*, 51).

⁷¹⁷ Krämer, *Musiktheater*, 1: 252f.

Scheinbar entwickelt Wieland seine gesamte Dramaturgie ausgehend von seinem Verständnis der Musik.⁷¹⁸ Sein Begriff der Musik wird jedoch wiederum von normativen, sittlichen und ästhetischen Erwägungen bestimmt, die sich aus der gesellschaftlichen Funktionalisierung der Musik im Sinne des Ordnungsdenkens ableiten lassen. Musik sei zwar Nachahmung der (menschlichen) Natur, doch nicht alle Bewegungen dieser Natur ließen sich musikalisch darstellen. Da es die „Natur“ der Musik sei, „alles zu verschönern, was sie nachahmt“, lägen „Gegenstände, die keine gebrochene [*sic*] Farben zulassen, alle wilden, stürmischen Leidenschaften, die nicht durch Hofnung, Furcht oder Zärtlichkeit gemildert werden . . . außer ihrem Gebiet“ (VTS 319).⁷¹⁹ Affekte, die durch musikalische Darstellung, die notwendig *Verschönerung* des Dargestellten ist, ihre Wahrheit verlören, lassen sich nicht mit musikalischen Mitteln darstellen, ohne ihre „Wahrheit“ zu verlieren. Insbesondere kann die an den Wahnsinn grenzende „wüthende Verzweiflung“ nicht Gegenstand des Musiktheaters sein, da man sie nicht „schön mahlen“ (B 520) könne. „Die Wuth des Oedip, der sich in seiner Verzweiflung die Augen ausreißt, und dem Tage seiner Geburt flucht“ (VTS 319), ein Admet, der im „wilden Sturm der Verzweiflung“ den Göttern flucht und „nichts mehr lieben“ kann (B 521), die „Rasereyen, die Verzweiflung der sterbenden Kleopatra“ (VTS 319) oder auch der Schauder einer Gabriele de Vergi, der ein eifersüchtiger Ehemann das blutige Herz ihres Liebhabers serviert (VTS 320), haben im Musiktheater nichts zu suchen. Alle „eigentlich tragischen Subjekte“ (B 320) werden programmatisch ausgeschlossen, ebenso wie die

⁷¹⁸ So Reemtsma, „Auf der Suche nach der schönen Leiche“, 57.

⁷¹⁹ „Der Zorn, den sie schildert, ist der Zorn des Engels, der den aufrührerischen Satan in den Abgrund stößt; ihre Wut ist die Wuth der Liebesgöttin über den eifersüchtigen Mars, der ihren Adonis getötet hat; die Wuth des Oedip, der sich in seiner Verzweiflung die Augen ausreißt, und dem Tage seiner Geburt flucht, ist ihr untersagt.“ Zur Einordnung dieses Postulats mit Blick auf die Thesen Krauses vgl. Krämer, *Musiktheater*, 1:230, zu Hiller ebd., 2:676).

erregende Darstellung ‚ungebrochenen‘ sexuellen Begehrens bzw. des sexuell Begehrenswerten⁷²⁰, das dem sittlichen Empfinden missfällt und damit die Logik der Sympathie durchbricht. Die musikalisch *darstellbare* Natur ist nicht die ganze Natur: wohl aber die ‚Natur‘, wie sie (nach allgemeinem Verständnis) sein *sollte*.

Wenn Wieland postuliert, dass die Künstler nur „*täuschenden*, nicht wirklichen physischen Schmerz verursachen“ (B 521), dass die Tränen, die im Theater vergossen werden, nur „wollüstige“ Tränen sein dürften⁷²¹, wenn er behauptet, das Publikum der *Alceste* habe selbst das indirekte Gemälde von Admets Verzweiflung nur deswegen ertragen können, weil das Auftreten des Herkules bereits auf ein gutes Ende hoffen ließ - sonst hätte „uns die Vorstellung der Verzweiflung Admets zu stark angegriffen“ (B 521) - wechselt unvermerkt die normative Grundlage der Argumentation. Die Grenzen musikalischer Nachahmung werden nicht aus den postulierten Naturgesetzen *der Musik*, sondern aus den emotionalen Bedürfnissen und sittlichen Empfindlichkeiten des Publikums, d.h. aus sozialen und ihnen korrespondierenden affektiven ‚Gesetzmäßigkeiten‘ abgeleitet. Die Naturgesetze der Musik sind die Gesetze einer idealisierten menschlichen Natur, musikalische Bewegung ist die Bewegung einer - zu ihrem eigenen Besten, lautet auch hier das Narrativ – *verschönerten* Humanität. Das „allgemeine Gefühl“ verlangt, dass das Musiktheater nur eine *bestimmte* Art von Vergnügen bereiten soll, wie es nur das Schöne und Sittliche auslöst, und amalgamiert die Musik selbst mit dem Sittlich-Schönen: „Die Musik hört auf Musik zu seyn, so bald sie aufhört Vergnügen zu machen; alles zu verschönern, was sie nachahmt, ist ihre Natur“

⁷²⁰ Vgl. die Umschreibung solcher Bedenken in B 319f.

⁷²¹ Wenn der Tonkünstler „unsre Augen mit Thränen füllt“, *müssen* es „nicht schmerzliche, sondern wollüstige Thränen, Thränen der Freude, der Liebe, der zärtlichen Überwallung eines innigst-gerührten Herzens seyn“ (VTS 320).

(VTS 319). Zwar behauptet Wieland, die „Natur selbst“ habe einer jeden Kunst „Gränzen gesetzt, die sie zu überspringen nicht versuchen *soll*; und der Verwegene, der es versucht, kann schwerlich anders als unglücklich seyn“ (VTS 319).⁷²² Doch selbst wenn Komponisten einmal lernen sollten, das bislang nicht Darstellbare musikalisch darzustellen, folgt für Wieland daraus noch lange nicht, „daß man alles komponieren soll“ (VTS 318), was man komponieren kann. Selbst wenn die Darstellung ‚ungebrochener‘, wirklich schmerzhafter Affekte möglich wäre, gehörten sie nicht auf die Bühne des Singspiels.⁷²³ Aus heutiger Sicht findet sich Wieland durch diese Verpflichtung der Musik auf das Schöne plötzlich selbst in der Rolle eines Plato wieder: per Dekret will er der Musik ihr Gebiet vorschreiben, wie Jörg Krämer und Helen Geyermönieren.

Diese Grenzziehung lässt sich durch den Verweis auf die historische Situation und den sozialen Ort seiner Musikästhetik, bzw. der Musik erklären. Wie in der Naturkinderutopie, amalgamieren sich auch in den musikästhetischen Schriften im Begriff des „Vergnügens“ sittliche und ästhetische Aspekte. Diejenige Natur, die laut Wieland der Musik ihre „Gränzen“ vorschreibt, ist nicht Natur *wie sie ist*, sondern Natur,

⁷²² Liest man diesen Satz gegen den Strich – indem man die Zweideutigkeit des Wortes „unglücklich“ ausnützt –, so bedeutet es: wer so verwegen ist, die Grenzen des Moralisch-Schönen, d.h. die Grenzen des Schicklichen zu überspringen, muss unglücklich sein. Unzufriedenheit und Verzweiflung erzwingen die Durchbrechung des Schönheitspostulats: eine Denkfigur, die bereits die Naturkinderutopie implizierte und die in der Ästhetik des Sturm und Drang zum Tragen kommt.

⁷²³ „Vergnügens“ ist seit Gottsched ein Zentralbegriff des operntheoretischen Diskurses seit Gottsched (vgl. Krämer, *Musiktheater*, 2:646); Gottsched akzeptiert solches Vergnügen, insofern es der Tugend dient; die Autoren der 1760er Jahre schreiben dem Vergnügen hingegen Eigenwert zu, wie Krämer am Beispiel Weißes zeigt. Es wird „zu einem legitimen „Hauptzweck“ des Theaters aufgewertet, der potentiell gleichwertig neben die Forderungen nach Belehrung, Moral oder Wahrscheinlichkeit tritt, bleibt aber mit dem Signum des Unmoralischen belastet (ebd., 647). Die zunehmende Trennung von Arbeit und Freizeit erzeugt und legitimiert für Weiße das Bedürfnis nach „Erholung“ in der Freizeit und macht dieses als einen „Nutzen“ der Kunst faßbar, der nicht mehr primär inhaltlich über Moral und Mimesis abgesichert werden muß“ (ebd. 646). „Instanz der Rezeption bilden nun das Herz und die Sinne, nicht mehr ausschließlich der „kalte“ Verstand, der das „Vergnügens nur stören wird“ (ebd. 694; vgl. auch 646f).

wie sie nach Maßgabe des Publikums sein *sollte*. In dem Maße, in dem die Erwartungen des Publikums (das „allgemeine Gefühl“ und die Gewohnheit) die Durchsetzung bestimmter Arten von Musik ermöglicht und die Durchsetzung anderer Arten von Musik verhindert, ist Musikgeschichte eine Art Geschichte kollektiver Idealbildung. Sie als solche zu verstehen, verlangt Bezugnahme auf den historischen und sozialen Ort der Musik – ebenso wie das adäquate Verständnis der Philosophie der Musik fragen muss, in welchen sozialen Zusammenhang ein musikphilosophischer Text eingeschrieben ist.

Kritik des musikalischen Ideals

Die Schriften zum Musiktheater basieren auf einer ähnlichen Verschränkung von Sittlichem und Musikalischem, wie sie auch in der Naturkinderutopie zu beobachten ist. Im Namen der Maximierung des „Vergnügens“ soll alles Unordentliche, Anstößige und Zweideutige von der Opernbühne getilgt werden – die Gefahr einer solche Dramaturgie des Schönen ist Handlungsarmut, Einförmigkeit, im Extremfall: Langeweile. Solange aber die Mechanik widerstandsloser, sympathetischer Rührung des Publikums das Ziel der Inszenierung ist, darf das Dargestellte das sittliche Gefühl nicht verletzen. Von dem, was nicht sein darf, lässt sich das von Wieland imaginierte Publikum, dessen „Herz“ es zu erweichen gilt, nicht rühren.⁷²⁴ Auch hier spielt das Ideal der Selbstlosigkeit eine Schlüsselrolle. Um sich die uneingeschränkte Hochachtung des Publikums zu erringen,

⁷²⁴ Zur Doppeldeutigkeit von „Sympathie“, die um 1770 noch nicht ausschließlich empfindungspsychologisch zu verstehen ist, sondern auch den „wechselseitigen Grenzverkehr“ zwischen Leib und Seele bezeichnet, vgl. Stöckmann, „Anthropologie und Zeichengemeinschaft“, 129.

müssen die Figuren auf der Bühne „absolut selbstlos handeln.“⁷²⁵ Inbegriff der empfindsam-heroischen Tugend ist das Opfer des Selbst zum Wohle eines Anderen, bzw. zum Wohle der Menschheit. Verscherzen sich die Figuren auf der Bühne die „Hochachtung“, die solcher Selbstlosigkeit entgegengebracht wird, durch eigennütziges Verhalten, bleiben die Zuschauer, und litten die Helden noch so schön, ungerührt: Ambivalenzen zerstören die reflexionslose Identifikation. Hätte das Publikum auch nur den „leisesten Verdacht“, dass Admet Alceste *wissentlich* geopfert hätte, erläge Herkules den Nachstellungen der Wollust oder zeigte sich in Alcestes Verhalten auch nur die geringste Spur des Eigennutzes, der ihr als zärtlicher Ehefrau nicht zusteht, taugten sie nicht als Objekt der Identifikation.

Das Ideal der Selbstlosigkeit scheint mit einer gewissen Zwangsläufigkeit dahin zu führen, dass sowohl in *Alceste*, als auch in der *Wahl des Herkules* alle Figuren als Leidende dargestellt werden, die (schuldlos) an dem Wirken von Mächten leiden, die sich in ihren Diktaten nicht hinterfragen lassen. Das Publikum, das nach der Darstellung schuldlosen Leidens verlangt, hat die Lizenz, sich in der Identifikation mit diesen Figuren selbst als leidend zu erfahren. In *Alceste* sind es die Götter, die das Opfer des Selbst verlangen, in der *Wahl des Herkules* ist es das Abstraktum „Tugend.“ In beiden Fällen lässt sich eine Psychologisierung der Mythologie beobachten: Herkules fürchtet die Erinnyen, bzw. einen unerträglichen Verlust der Selbstachtung bei Überschreitung des von der Tugend Gebotenen. In Alcestes Arie „Ihr Götter der Hölle“, einer der ersten Handlungsarien der Opera seria⁷²⁶, wird das Selbstopfer aber auf eine Art und Weise

⁷²⁵ So Hartmann, „Zwischen Euripides und Metastasio“, 94.

⁷²⁶ Hartmann, „Zwischen Euripides und Metastasio“, 87.

inszeniert, die es offen lässt, ob es sich um einen magischen oder psychologischen Vorgang handelt.⁷²⁷

Dass *Alceste* auf so „irritierende Weise nicht irritierend“⁷²⁸ ist, ist Ergebnis einer Wirkungsästhetik, die alle Kollisionen mit den sittlichen und ästhetischen Erwartungen des Publikums vermeiden zu müssen glaubt, um zu ‚vergnügen‘. Die Figuren des heroisch-empfindsamen Singspiels verkörpern also nicht die *tatsächlichen* „Sitten und Gebräuche“ des Publikums. Sie sind vielmehr überlebensgroße, jedes normalmenschliche Maß überschreitende Ideale. In dieser isolierenden Abstraktion erscheint die übermenschliche Tugend des Herkules, ebenso wie die Tugend *Alcestes*, entweder erhaben, d.h. *abstoßend* – oder langweilig.

Ein Musiktheater, das solche Ideale propagiert, *kann* – wofern es nicht langweilt – der sittlichen Habituation dienen.⁷²⁹ Doch dadurch, dass es ein getreuer Spiegel der Sitten und Gebräuche des Publikums ist und die daran gebundenen Affektlogik inszeniert, stellt es dieses Sitten (freiwillig oder unfreiwillig) auch zur Diskussion. Tina Hartmanns Analyse macht *Alceste* in diesem Sinne lesbar: „Alceste stellt nicht den gesellschaftlich vorbildhaften Fall vor, sondern ist ein empfindsames Experiment darstellbar überhaupt nur im Medium dieser heroisch-empfindsamen Oper, jener Kunst,

⁷²⁷ „Alceste beschließt . . . das Selbstopfer und sinkt einfach sterbend in ihren Lehnstuhl . . . Es gibt kein magisches Außen mehr, der Ort der menschlichen Allmacht ist das eigene Herz. Aber dieses Herz ist eben nicht nur ein empfindsam mitleidendes, es ist auf eine durchaus verstörende Art und Weise omnipotent und kann den heimischen Lehnstuhl buchstäblich zur Opferstätte machen“ (Hartmann, „Zwischen Euripides und Metastasio“, 92).

⁷²⁸ Reemtsma, „Auf der Suche nach der schönen Leiche“, 62.

⁷²⁹ Vgl. dazu auch Krämer zur sozialen Funktion des Singspiels, durch das deren Rezipienten sich gemeinsamer Werte und Weltbilder versichern (*Musiktheater*, 2:696). Vgl. dazu auch ebd., 1:197ff.: das Singspiel „konstituiert einen Raum der Gemeinschaft zwischen Bühne und Publikum, in dem sich eine spezifische gesellschaftliche Teilgruppe ihrer selbst versichert und den Geltungsanspruch ihres Weltbildes bestätigt . . . Dieser Ausschnitt der Gesellschaft besteht aus denjenigen Rezipienten, die die Muster kennen, aus denen sich der Schein des Bekannten speist, und die zugleich die künstlerische Qualität würdigen können, mit denen diese Muster hier variiert werden“ (ebd., 1: 199).

bei der das Wort mit der Musik aufgeht in die Sprache der Affekte. Die Magie . . . hat sich übersetzt in die Psyche, die Seele, das unwandelbare Gefühl als ein neues ethisches Kontinuum. Doch Alceste ist und bleibt ein Extremfall, man könnte auch sagen: eine Neurose. Eine, die gottlob und Herkules sei Dank gut ausgeht, die aber zum Glück weder ein Gott noch ein Volk zur Nachahmung empfiehlt.⁷³⁰ Die Oper, so lassen sich Hartmanns Ausführungen verstehen, konfrontiert das Publikum mit der Affektlogik seiner eigenen Moralität – und das ist, mit Blick auf den Effekt, den ein solches Stück auf das Publikum hat, ein *zweideutiges* Unternehmen: jedenfalls kein so uneingeschränkt affirmatives, wie es Krämers Interpretation nahelegt.

Das von Wieland propagierte Musiktheater vergegenständlicht die an bestimmte Vorstellungsinhalte gebundenen Gesetzmäßigkeiten kollektiven affektiven Erlebens, bzw. kollektiver Idealbildung. Programmatisch geschieht das in der *Wahl des Herkules*. Der Protagonist des *Herkules*-Dramas verkörpert das heroische Ideal des ‚freiwillig‘ Entsagenden, der in der rastlosen Arbeit für Andere seine Glückseligkeit suchen und finden soll. Das Publikum, dessen Traum eines solchen *Herrschers* inszeniert wird, ist mit dessen ästhetischen „Erziehern“, bzw. dem „allsehend Auge des Olymp“, das dieser Herkules fürchtet, in eins zu setzen. Das an dieses Ideal gebundene Leiden macht die musikalische Substanz des Dramas aus. Die Musik wird gleichermaßen als Medium der *Erziehung* eines solchen Herrschers und als Symbol all dessen inszeniert, was dieser Erziehung widerstrebt. Auf der Bühne zwingt die verführerische Macht der musikalischen Wollust die Tugend, sich auf einen Augenblick „ohne Schleyer“ zu zeigen. In diesem Moment zeigt diese sich als *bloße* Gewalt, die ihre konkreten,

⁷³⁰ Hartmann, „Zwischen Euripides und Metastasio“, 98.

historisch spezifischen Forderungen keinesfalls durch Argumente durchsetzt (Herkules' Frage „warum“ wird nicht beantwortet), sondern durch Androhung von Strafe und Unglück bei Überschreitung dessen, was sie gebietet, Handeln in ihrem Sinne erzwingt. Ihre Macht wirkt in der Psyche des Tugendhaften, der immer schon weiß, dass er jede Überschreitung an sich selber rächen wird. Musikalische Wollust ist das Symbol dessen, was vernünftige (auf Glückseligkeit zielende) Selbstbestimmung *erzwingt* - mit und gegen die Tugend. Die Analyse der Geschichte der operatischen Täuschung, nach Wieland ein historischer Spiegel der Logik des Herzens, ermöglicht und erzwingt eine Form der Kritik, die Kritik der Sprache des Herzens durch sich selbst wäre.

Wielands *Briefe* kommen, ausgehend von diesem Begriff der Musik, zu dem erstaunlichen Befund, dass die erzwungene Unterwerfung der Librettisten unter das „allgemeine Gefühl“ mit Blick auf die Darstellung *weiblicher* Figuren nur auf „Unkosten der Natur und Wahrheit“ geschehen kann. Denn die Alkestis-Figur des Euripides ist für Wieland ein Muster der „schöne[n], keusche[n], unentheiligte[n] Natur.“ Gerade als solche aber darf sie auf der Bühne des 18. Jahrhunderts nicht erscheinen. Stein des Anstoßes ist, dass Alkestis bei Euripides von tiefster Verzweiflung ausgerechnet beim Anblick des Ehebettes ergriffen wird:

Verdorben wie wir sind, finden wir in den Thränen, womit Alceste ihr Ehebett überschwemmt, in der Mühe, die sie hat, sich davon loszureissen, ich weiß nicht was eigennütziges, das dem Werth ihrer Zärtlichkeit Abbruch thut. Vergebens würde man uns sagen: es ist Natur, schöne, keusche, unentheiligte Natur! Unsre Sitten sind nicht rein, unsre Begriffe selbst nicht ächt genug, uns die moralische Schönheit in diesem Zug empfinden zu lassen. Sie verstehen mich also schon, wenn ich sage, daß ich genöthiget gewesen sey, die Alceste . . . zu verschönern. . . . Es ist kein Verdienst, sondern ein unfreywilliges Opfer, das jeder Dichter dem Genius seiner Zeit darzubringen gezwungen ist. (B 509)

Die Zweideutigkeit, die Wieland durch Streichung dieser schönen Szene vermeiden will, um keinen Unwillen zu erregen, ist eindeutig sexueller Natur. „Wir sind

zu weit von der Einfalt der unverfälschten Natur entfernt“ (B 508), als dass wir diese Natur „erkennen“ könnten - ein Satz, der den Sachverhalt aber nur ungenau trifft. Denn *erkennen* kann der Kritiker Wieland die „moralische Schönheit“ der Bettszene (bzw. er glaubt, sie erkennen zu können): sie zu *empfinden*, ist für Wieland das eigentliche Problem. Nun geht es dem Kritiker Wieland nicht etwa um die Verteidigung weiblichen Begehrens. In seine Lektüre trauert die euripideische Alkestis nicht um das, bzw. an dem Bett, in dem sie sexuelle Erfüllung fand, sondern ausschließlich um das Bett, in dem sie Mutter wurde (B 508). Nicht als Liebhaberin spricht sie, sondern als „zärtliche Mutter“ in einer Zeit, „wo Fürstinnen sich nicht schämten, in der vollen Kraft dieses Wortes Mütter zu sein“ (B 510). So tief sitzt anscheinend das Unbehagen am weiblichen Begehren, dass es gleich doppelt durchgestrichen wird: bei Euripides *soll* die weibliche Natur asexuell und von jedem eigenständigen Begehren befreit sein. Nicht nur aus dem Werk, sondern aus dem Bewusstsein des Publikums muss der Gedanke daran getilgt werden, damit das, was nach Maßgabe des „allgemeinen Gefühls“ unverdorbene Natur sein *soll*, als solche auch empfunden werden kann. Die Fähigkeit, die „unverdorbne“, nämlich die „keusche“ weibliche Natur zu empfinden, setzt die Tilgung aller sexuellen Zweideutigkeiten nicht im Libretto, sondern im Bewusstsein der Zuschauer voraus. Solange deren Einbildungskraft aber ‚verdorben‘ ist, muss alles sexuell Zweideutige von der Bühne verbannt werden. Auch hier gilt: Zweideutigkeiten gefährden die Mechanik der Identifikation – und den Ruf des Dichters, der sich vor dem verheerenden Verdacht, ein schlüpfriger Autor zu sein, schützen muss.⁷³¹

⁷³¹ Vgl. „Wir sind zu weit von der Einfalt der unverfälschten Natur entfernt, als daß wir einige dieser Züge . . . einer modernen Hand sollten verzeyhen können“ (B 509).

„Vorurtheil und Gewohnheit“, denen er *selbst* ebenso unterliegt wie sein Publikum (Wieland spricht nicht zufällig in der ersten Person Plural), zwingen ihn daher, dem „Genius seiner Zeit . . . ein unfreywilliges Opfer“ zu bringen. So findet er sich unversehen selbst in der Position der ägyptischen Künstler wider, denen keine personifizierte politische Instanz, sondern das allgemeine Gefühl die Formen vorschreibt, nach denen sie ihre „Götter“ bilden dürfen: „Die Form ist ihm vorgeschrieben. Sie ist weniger schön als die Natur: Aber Vorurtheil und Gewohnheit haben den Begriff der Vollkommenheit damit verbunden; Isis scheint desto mehr Göttin, je weniger sie einer Sterblichen ähnlich sieht“ (B 509).

Der Verweis auf die Göttin Isis stiftet eine unterschwellige Verbindung zur Platonkritik im *Versuch über das Teutsche Singspiel*. Denn der Isis-Kult wird in Platons *Gesetzen* als Inbegriff der Politik der Priester kritisiert, die aus Angst vor einer Korruption der Sitten die Künste zu einem Zustand ewiger Kindheit verdammen. Die Macht, die dazu zwingt, verkörpert sich nun in einer Gewohnheit, die die Empfindungen und durch die Empfindungen regiert. Gleichsam hinter seinem eigenen Rücken verdammt Wieland qua Macht des Vorurteils und der Gewohnheit auch seine Alceste, das vielleicht nicht die Oper selbst, wohl aber die Essays als normatives Ideal von Weiblichkeit inszenieren, dem empfindsam-heroischen Inbegriff der vollkommenen weiblichen Natur, die kein eigennütziges Begehren kennen darf, zu einem ähnlichen Schicksal.

Obwohl eine Frau, die sich freudig, freiwillig und ohne einen Moment zu zögern, für Mann und Kinder opfert, für Wielands Publikum der Inbegriff weiblicher Vollkommenheit ist, gefährdet dieses Ideal der Weiblichkeit einmal mehr die Stimmigkeit des musikalischen Ideals. Die Darstellung der weiblichen ‚Natur‘ droht,

ähnlich wie in der Naturkinderutopie, die Logik der Vollkommenheit zu durchbrechen, da das von Wieland imaginierte Publikum dem Mann, für den eine Alceste sterben muss (vgl. B 510), einen fast unüberwindbaren Widerwillen entgegenbringt. Das heroische Ideal der Selbstlosigkeit – auch der eigenen – unterbindet jegliches Mitleid mit jenen, die ein solches Opfer billigend in Kauf nehmen. Damit die Logik der Identifikation funktionieren kann, muss daher auch Admet umgestaltet werden. Bei Euripides sei er von dem „häßlichen Verdachte gar nicht frei“, dass er sehr wohl von dem Opfer wusste, es aber nicht verhindert habe, um sich selbst zu retten. Seine „Klagen“ werden in den Ohren der Zuhörer „zweydeutig, und empören uns anstatt zu rühren“ (B 497). „Eine Antwort, die wir ihm bey jedem Worte ins Gesichte stossen: wer hat die Schuld, daß Alceste sterben mußte?“ macht jede Identifikation unmöglich. Aus dem kaltherzigen Egoisten Admet – „immer ist es ihm nur um sich selbst zu thun“ (B 519) – muss zur Wahrung des musikalischen Ideals der empfindsame Gatte werden, ein „edelmüthige(r), zärtliche(r), feurige(r) Liebhaber“ (B 511), dessen höchste Tugend die Treue ist.⁷³² Er muss „von dem leisesten Verdacht befreyt“ werden, „als ob er in die Aufopferung seiner Gemahlin eingewilliget habe“ (B 497). Während die Figur Alceste durch die Übersetzung „mehr verlohren, als gewonnen hat“ (B 508), gewinnt die Figur Admet, der bei Euripides bloß „platte, rohe ostadische Natur“ (B 519) verkörpert, nun aber als selbstlos idealisiert wird.

Geradezu obsessiv kreist der Text daher um die Tilgung von Admets Schuld, um seine Unwissenheit. Sie ist auch die Schuld des Publikums, das sich an dem Spektakel des weiblichen Selbstopfers delectiert. Um schön zu sein, d.h. um zu vergnügen, müssen diejenigen, für deren (ästhetische) Lust das heroische Opfer erbracht wird, glauben können, dass auch sie selbst es weder verlangt, noch billigend in Kauf genommen hätten.

⁷³² Das Motiv der Treue ist ein zentrales Motiv im Singspiel, vgl. Krämer, *Musiktheater*, 148f.

Denn im *Herkules*-Drama war die Forderung des Selbstopfers des Herrschers zum Wohle seiner Untertanen gerechtfertigt dadurch, dass der Herrscher durch dieses Opfer das „höchste Glück auf Erden“ verheißen wurde. Alcestes Opfer ist bloßes Opfer: sie liefert sich ohne Lohn dem Schrecken der Unterwelt aus.⁷³³ Eine gewisse Hypokrisie ist unverkennbar: beweist nicht der von Wieland postuliert Hass des Publikums auf Admet, für den Alceste sterben muss, die Integrität des Publikums, das in der Opferungsarie der Alceste die „größte Schönheit“ der Oper findet, d.h. den intensivsten Genuss (vgl. B 494f) empfindet? Wielands entsprechende Ausführungen sind nicht weniger „zweydeutig“ als die Klage des Admet. Die ästhetische Lust an der schönen Leiche ist auch dem Verfasser der *Briefe* nicht fremd, so sehr er sich davon distanziert. Die generalisierende Verwendung des unbestimmten Artikels statt des Possessivpronomens legt nahe, dass auch für ihn gilt: „Mitten unter den Wehklagen, die ihm der Verlust einer schönen jungen Frau auspreßt, verräth er wider seinen Willen sein Behagen darüber, daß Er da ist“ (B 511). Damit die ästhetische Lust an Alcestes Selbstopfer sich jedoch ohne Schuldgefühle genießen lässt, muss der Schein der Selbstlosigkeit derer, für deren Lust das Opfer erbracht wird – die Zuschauer – aufrechterhalten werden. Soll aus dem Opfer Alcestes nicht spontaner Hass auf diejenigen resultieren, für die sie sich opfert, muss auch das Publikum von dem „heßlichen Verdacht“ befreit werden, gerade den Tod der Schönen zu genießen. So betont Wieland immer wieder dessen Widerwillen gegen den selbstsüchtigen Admet des Euripides. Der ästhetische Beweis seiner Unschuld, die Tilgung seiner Schuld, lässt diese Ambivalenz untergehen: „So gerne wir ihn dafür hassen möchten, daß er wenigstens die unschuldige Ursache davon ist, so können wir ihm doch keinen Augenblick weder unser Mitleid noch unsre Achtung versagen“ (B 497).

⁷³³ Vgl. dazu Hartmann, „Zwischen Euripides und Metastasio.“

Erträglich wird Admet dem Publikum jedoch erst durch die „Wahrheit und Heftigkeit seines Schmerzes“, der zum Quell der Lust werden kann, weil ihm hier der existenzielle Stachel genommen ist. Das Publikum weiß zu jeder Zeit, dass die Geschichte mit dem Tod Alcestes nicht zu Ende ist.

Nicht nur auf der Bühne, auch in seinen Briefen zu Alceste gibt Wieland der Darstellung von Admets Schmerz außergewöhnlich großen Raum. Sie enthalten eine seiner eindringlichsten literarischen Charakterisierungen melancholischer Verzweiflung.⁷³⁴ Erst der Moment, in dem diese rasende Verzweiflung sich unter dem Einfluss der stillen Größe seines Freundes Herkules löst, Admets „betäubte Seele“ durch die Erinnerung zu einem „sanfteren Gefühl“ (B 521) erweckt (!) wird und „wieder eine Art von Thätigkeit erlangt“ (B 523)– wenn es auch allein die Tätigkeit einer imaginären „Unterhaltung“ mit dem Bild der verlorenen Geliebten ist (B 523) – darf wieder auf der Bühne gezeigt werden. Der Moment der Lösung der melancholischen Verkrampfung, des Erwachens der Seele aus ihrer betäubten Untätigkeit, ist der Moment, in dem bei Admet die Tränen fließen: „Nicht mehr versunken in betäubende/ Verzweiflung hat sich an der Hand/ Der Freundschaft seine Seele wieder aufgerichtet./ Er fühlt sich wieder selbst, kan weinen, findet Trost/ in mitgeweinten schwesterlichen Zähren“ (B 523). Die Glaubwürdigkeit seines Leidens, die „Wahrheit und Heftigkeit seines Schmerzens“ macht

⁷³⁴ Vgl. Briefe 519-522. Für Admet allein ist die „höchste Stufe“ der Verzweiflung reserviert. Nach dem Erwachen aus der besinnungslosen Betäubung verfällt er in grimmige „Verzweiflung“, die „sinnlos weder Furcht/ Noch Hofnung“ kennt (B 520). Sie sinkt „nach und nach zu stillem hoffnungslosen Gram herab. Die Seele, im Begriff in den furchtbarn Abgrund hinabzustürzen, ergreift ängstlich die einzige Idee, die für sie noch etwas wesentliches ist, die Idee des geliebten wiewohl verlohrnen Gegenstandes; an sie klammert sie sich an, wie einer, der von einem hohen Vorgebirg' ins Meer hinabstürzt, seine von Todesangst mit übermenschlicher Stärke angeschwellte Hände in eine hervorragende Felsenspitze einschraubt. Der wildeste Sturm der Verzweiflung ist vorüber. Eine Art von Stille ist auf ihn gefolgt; aber eine schreckliche Stille. Admet liebt nichts, kann nichts mehr lieben, als den Aschenkrug, der nun bald den Rest seiner Geliebten verschlingen soll!“ (B 521)

Admet dem Publikum „erträglich“: um zu „rühren“ aber muss er „sogar liebenswürdig“ werden (B 519). Das aber ist die Aufgabe von Dichtung und Musik.

Deren rührende Macht vermag es, „Gegenstände des Entsetzens selbst zu Quellen des Vergnügens“ (B 521) werden zu lassen, erzwingt daher die Kritik eines Publikums, das sich durch das Phantasma des freiwilligen weiblichen Selbstopfers nicht länger vergnügen lässt. Denn nur auf der Bühne geht die Geschichte gut aus. Ein Halbgott, bereit sich selbst zu opfern, um Alceste aus dem Reich der Toten zurückzubringen, vollbringt die Tat, „die ihm kein Sterblicher nachthun kann“ (B 496). Doch die Frage, die Admet „gleichsam im Nahmen aller Zuschauer thut“ – wie er sie aus dem Reich der Schatten zurückgebracht hat, in das sie sich ebenso freiwillig wie unfreiwillig begibt – beantwortet der Halbgott „auf eine Art, welche keiner Widerrede Raum läßt“ (B 524). Seine Antwort kommt „den Einwendungen der Zuschauer zuvor, und erstickt sie gleichsam auf ihrer Zunge“, Admet und Alceste aber verschließt sie „den Mund auf immer“: „Begehrt es nicht zu wissen!“ Für moderne Interpreten steht diese Frage wieder zur Diskussion - und mit ihr das Problem, wie *Alceste* heute aufzuführen wäre.

LITERATURVERZEICHNIS

Verzeichnis der Werke Wielands

Aurora. Ein Singspiel in einem Aufzug auf das höchste Geburtsfest der Durchlauchtigsten Herzogin Regentin von Sachsen-Weimar und Eisenach. In Bd. 10.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki und Tina Hartmann, 359-372. Berlin, New York 2009.

Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. In Bd. 9.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki, 107-305. Berlin, New York: de Gruyter, 2008.

Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste. In Bd. 10.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki und Tina Hartmann, 490-525. Berlin, New York 2009.

Der Goldne Spiegel, oder die Könige von Scheschian, eine wahre Geschichte. Aus dem Scheschianischen übersetzt. In Bd. 10.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki und Tina Hartmann, 1-324. Berlin, New York 2009.

Die Wahl des Herkules. Ein lyrisches Drama. In *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Band 11.1, bearbeitet von Klaus Manger und Tina Hartmann, 1-26. Berlin, New York: de Gruyter, 2009.

Geschichte des Philosophen Danischmende. In Bd. 12.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Peter-Henning Haischer und Tina Hartmann, 26-146. Berlin, New York: de Gruyter, 2009.

Selbstrezension [Der goldene Spiegel]. In Bd. 10.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki und Tina Hartmann, 327-328. Berlin, New York 2009.

Sokrates Mainomenos oder die Dialogen des Diogenes von Sinope. Aus einer alten Handschrift. In Bd. 9.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki, 1-105. Berlin, New York: de Gruyter, 2008.

*Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ***.* In Bd. 12.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Peter-Henning Haischer und Tina Hartmann, 205-257. Berlin, New York: de Gruyter, 2009.

Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände. In Bd. 12.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Peter-Henning Haischer und Tina Hartmann, 308-335. Berlin, New York: de Gruyter, 2009.

Vorbericht (zu: Die Wahl des Herkules. Eine dramatische Cantate. an dem hohen Geburtsfeste des Durchlauchtigsten Herzogs, Carl August, Erbprinzen zu Sachsen-Weimar und Eisenach, den 3. Sept. 1773. auf dem Schloß-Theater zu Weimar aufgeführt.) In Bd. 11.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Klaus Manger und Tina Hartmann, 50-53. Berlin, New York: de Gruyter, 2009.

Vorbericht zum Anti-Cato. In Bd. 11.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Klaus Manger und Tina Hartmann, 34-49. Berlin, New York: de Gruyter, 2009.

Wielands Werke: Historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Berlin, New York: de Gruyter, 2008ff.

Zusatz des Herausgebers (zu: Auszüge aus einer Vorlesung über die Schwärmerey). In Bd. 12.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Peter-Henning Haischer und Tina Hartmann, 387-397. Berlin, New York: de Gruyter, 2009.

Zusätze zu den mit Sternchen bezeichneten Stellen dieses Stücks (zu: Die Regierungskunst, oder Unterricht eines alten Persischen Monarchen an seinen Sohn). In Bd. 11.1 von *Wielands Werke*, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Bearbeitet von Klaus Manger und Tina Hartmann, 57-63. Berlin, New York: de Gruyter, 2009.

Sonstige Literatur

A.C.R. „Rezension des *Goldnen Spiegels*.“ *Magazin der deutschen Critik* 1/2 (1772): 188-197. (Nachdruck in *Christoph Martin Wieland: Der goldne Spiegel und andere politische Dichtungen*, herausgegeben von Herbert Jaumann, 736-742. München: Winkler, 1979).

Adler, Hans. „Aisthesis, steinernes Herz und geschmeidige Sinne. Zur Bedeutung der Ästhetik-Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.“ In *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Hans-Jürgen Schings, 96-111.

- Adlung, Jacob. *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Leipzig: Jungnicol, 1758 [Faksimile-Nachdruck: Kassel, Basel: Bärenreiter, 1953].
- Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr, 1949.
- Agnew, Vanessa. *Enlightenment Orpheus: The Power of Music in Other Worlds*. New York: Oxford UP 2008.
- Albrecht, Johann Wilhelm. *Tractatus physicus de effectibus in corpus animatum*. Leipzig: Martinie, 1734.
- Auerochs, Bernd. „Wielands Schreibweisen.“ In Heinz, *Wieland-Handbuch*, 141-149.
- Bachmann-Medick, Doris. *Die ästhetische Ordnung des Handelns. Moralphilosophie und Ästhetik in der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1989.
- Bandmann, Günter. *Melancholie und Musik: Ikonographische Studien*. Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 12. Köln, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1960.
- Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, und Friedrich Wolfzettel, Hg. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000-2005.
- Barner, Wilfried. *Lessing. Epoche, Werk, Wirkung*. 5. Aufl. München: Beck, 1987.
- Barthel, Marga. *Das „Gespräch“ bei Wieland. Untersuchungen über Wesen und Form seiner Dichtung*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1939.
- Baudach, Frank. *Planeten der Unschuld – Kinder der Natur: die Naturstandsutopie in der deutschen und westeuropäischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Hermaea 66. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Bauman, Thomas. „Wielands Aufklärungsoper.“ In *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, herausgegeben von Daniel Hertz und Bonnie Wade, 245-249. Congress of the International Musicological Society 12. Kassel: Bärenreiter, 1981.
- Bayreuther, Rainer. „Ästhetische Wahrnehmung in Christian Gottfried Krauses *Von der musikalischen Poesie*.“ In Beetz, und Kertscher, *Anakreontische Aufklärung*, 275-286.
- Becker, Carl Ferdinand. *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*. Leipzig: Friese, 1836.
- Becker, Max. *Narkotikum und Utopie: Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik*. Musiksoziologie 1. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 1996.

- Beetz, Manfred, und Hans-Joachim Kertscher, Hg. *Anakreontische Aufklärung*. Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 28. Tübingen: Niemeyer, 2005.
- Beetz, Manfred: „Anakreontik und Rokoko im Bezugsfeld der Aufklärung – Eine Forschungsbilanz.“ In Beetz, und Kertscher, *Anakreontische Aufklärung*, 1-17.
- Beetz, Manfred. „Anakreontik und Rokoko im Bezugsfeld der Aufklärung – Eine Forschungsbilanz.“ In Beetz, und Kertscher, *Anakreontische Aufklärung*, 1-17.
- Beetz, Manfred. „Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik. Zur Umorientierung erotischer und anthropologischer Konzepte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.“ In Luserke, Marx, und Wild, *Literatur und Kultur des Rokoko*, 33-61.
- Beetz, Manfred. „Wunschdenken und Realitätsprinzip: Zur Vorurteilsanalyse in Wielands *Agathon*.“ In Garber, und Thoma, *Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung*, 263-286.
- Beiser, Frederick. *Enlightenment, Revolution and Romanticism. The Genesis of Modern German Political Thought, 1790-1800*. Cambridge, MA, London, England: Harvard UP, 1992.
- Bell, Matthew. „Melancholy Titans and suffering women in Storm and Stress drama.“ In ders., *The German Tradition of Psychology in Literatur and Thought, 1700-1840*, 54-84. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Benjamin, Walter. „Christoph Martin Wieland.“ In ders., *Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur*, herausgegeben von Jan Philipp Reemtsma, 22-33. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. 22-33.
- Berger, Joachim. „Hercules Vinariensis. Aneignungen eines europäischen Mythos in der frühen Neuzeit.“ *Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar* (2008): 77-104.
- Berger, Joachim. *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739- 1807): Denk- und Handlungsräume einer ‚aufgeklärten‘ Herzogin*. Ereignis Weimar – Jena 4. Heidelberg: Winter, 2003. Ereignis Weimar-Jena 4.
- Berry, Christopher J. *The Idea of Luxury: A conceptual and historical investigation*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Bezold, Raimund. *Popularphilosophie und Erfahrungsseelenkunde im Werk von Karl Philipp Moritz*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1984.
- Bodenburg, Joachim Christoph. *Einladungs-Schrift von Der Music der Alten sonderlich der Hebräer*. Berlin: o.V., 1745.

- Böhme, Hartmut, Gernot Böhme. *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Böhme, Hartmut. „Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik.“ In ders., *Natur und Subjekt*, 256-273. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Borchard, Beatrix, und Claudia Maurer Zenck, Hg. *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr: Interpretationen*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Lang, 2007.
- Borchard, Beatrix, und Claudia Maurer Zenck, Hg. *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr: Interpretationen*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- Borchmeyer, Dieter. *Macht und Melancholie: Schillers Wallenstein*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- Borgards, Roland. „Blutkreislauf und Nervenbahnen: Zum physiologischen Zusammenhang von Zirkulation und Kommunikation im 18. Jahrhundert.“ In Schmidt, und Sandl, *Gedächtnis und Zirkulation*, 25-38.
- Brocklesby, Richard. *Reflections on antient and modern musick, with the application to the cure of diseases. To which is subjoined, an essay to solve the question, wherein consisted the difference of antient musick, from that of modern times*. London, 1749. <http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&contentSet=ECCOArticles&type=multipage&tabID=T001&prodId=ECCO&docId=CW108323331&source=gale&userGroupName=sbbpk&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>. 15.07.2011.
- Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Brunner, Otto, Werner Conze, und Reinhart Koselleck, Hg. *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. 8 Bde. Stuttgart: Klett, 1972-1997.
- Budde, Bernhard. *Aufklärung als Dialog: Wielands antithetische Prosa*. Studien zur deutschen Literatur 155. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy. Introduction by William H. Gass*. New York: The New York Review of Books, 2001.
- Busch-Salmen, Gabriele. „„Uebrigens ein Werk voll Fehler und Nachlässigkeiten“: Wieland/ Schweitzers Singspiel *Alceste* in der opernästhetischen Debatte.“ In Borchard, und Maurer Zenck, *Alkestis*, 97-111.

- Clery, E. J. *The Feminization Debate in Eighteenth-Century England. Literature, Commerce and Luxury*. Palgrave: Macmillan, 2004.
- Cloot, Julia. *Geheime Texte: Jean Paul und die Musik*. Berlin: De Gruyter, 2001.
- Conze, Werner. „Arbeit.“ In Brunner, Conze, und Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe*, 1 (1972): 154-215.
- Dahlhaus, Carl. „Si vis me flere...“ *Musikforschung* 25, Nr. 1 (1972): 51-52.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- Dedner, Burghard. *Topos, Ideal und Realitätspostulat: Studien zur Darstellung des Landlebens im Roman des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1969.
- Disselkamp, Martin. „Ohnmacht und Selbstbehauptung der Vernunft: Zu Christoph Martin Wielands *Goldnem Spiegel*.“ In Garber, und Thoma, *Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung*, 287-305.
- Dürbeck, Gabriele. „ ‚Reizende‘ und reizbare Einbildungskraft: Anthropologische Ansätze bei Johann Gottlob Krüger und Albrecht von Haller.“ In Steigerwald, und Watzke, *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit*, 225-245.
- Dürbeck, Gabriele. *Einbildungskraft und Aufklärung: Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- Dürbeck, Gabriele. Physiologischer Mechanismus und ästhetische Therapie. Ernst Anton Nicolais Schriften zur Psychopathologie. In Zelle, *Vernünftige Ärzte*, 104-119.
- Eggebrecht, „Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang.“ *Deutsche Vierteljahrschrift* 39 (1955): 323-349.
- Engbers, Jan. *Der „Moral-Sense“ bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland*. GRM-Beiheft 16. Heidelberg: Winter 2001.
- Engelhardt, Dietrich von, Horst-Jürgen Gerigk, Guido Pressler, und Wolfram Schmitt, Hg. *Melancholie in Literatur und Kunst. Beiträge von Udo Benzenhöfer, Walter Blank, Horst Fritz, Horst-Jürgen Gerigk, Johann Glatzel, Karl Krolow, Wolfram Mauser, Christoph Mundt, Lothar Pikulik, Michael Schmidt-Degenhard, Wolfram Schmitt*. Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur 1. Hürtgenwald: Guido Pressler, 1990.
- Engelhardt, Dietrich von. *Medizin in der Literatur der Neuzeit*. 2 Bde. Pressler: Hürtgenwald, 1991, 2000.

- Erhart, Walter und Lothar van Laak (Hg.). *Wissen – Erzählen – Tradition. Wielands Spätwerk*. Berlin: de Gruyter, 2010.
- Erhart, Walter. *Entzweiung und Selbstaufklärung: Christoph Martin Wielands ‚Agathon‘-Projekt*. Studien zur deutschen Literatur 115. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- Ettmüller, Michael Ernst. *Disputation Effectus Musicae in Hominem Gratosissimae Facultatis Medicae Consensu*. Leipzig: Bauchius, 1714.
- Fénelon, Francois de. *Telemachus, son of Ulysses*. Edited and translated by Patrick Riley. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Ferguson, Adam. *Adam Fergusons Grundsätze der Moralphilosophie*. Übersetzt und mit einigen Anmerkungen versehen von Christian Garve. Leipzig: Dyck, 1772.
- Finscher, Ludwig, Hg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume*. 2. Auflage. Bd. 1-21. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler, 1994-2007.
- Fischer, Uve. „Lusso e vallata felice: il romanzo politico „Lo specchio d’oro“ di Christoph Martin Wieland.“ *Quaderni del Sicularum Gymnasium I*, 1-53. Catania: Facoltà di Lettere e Filosofia, 1974.
- Flashar, Hellmuth. *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin: de Gruyter, 1966.
- Fohrmann, Jürgen. „Utopie, Reflexion, Erzählung: Wielands *Goldner Spiegel*.“ In Voßkamp, *Utopieforschung*, 3:24-49.
- Föllinger, Sabine. „Der Einfluß der stoischen Philosophie auf die Grundlagen der modernen Wirtschaftstheorie bei Adam Smith.“ In Neymeyr, Schmidt, und Zimmermann, *Stoizismus*, 2:1063-1079.
- Frank, Thomas, Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann, und Ethel Matala de Mazza. *Der fiktive Staat: Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.
- Freud, Sigmund. „Trauer und Melancholie“ In *Sigmund Freud: Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*, herausgegeben von Anna Freud. Bd. 10, 427-446. Frankfurt am Main: Fischer, 1946.
- Friedrich, Hans-Edwin, Fotis Jannidis, und Marianne Willems, Hg. *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 105. Tübingen: Niemeyer, 2006.

- Frömming, Gesa. „Musik, Melancholie, Endlichkeit. Zu Wielands Gedicht *Wettstreit der Mahlerey und Musik* und seinem lyrischen Drama *Die Wahl des Herkules*.“ In *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*, herausgegeben von Friederike Felicitas Günther und Torsten Hoffmann, 55-72. Göttingen: Wallstein, 2011.
- Garber, Jörn, und Heinz Thoma. *Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2004
- Garber, Jörn. „Fiktion – Geschichte – Recht. Die Historiographie der deutschen Spätaufklärung zwischen Poetik, Recht und allgemeiner Kulturgeschichte.“ *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 31/1 (2006): 150-176.
- Garber, Klaus. „Arkadien und Gesellschaft. Skizze zur Sozialgeschichte der Schäferdichtung als utopischer Literaturform Europas.“ In Voßkamp, *Utopieforschung*, 2: 37-81.
- Gastreich, Volker. *Kindheit und absolute Musik. Eine literaturwissenschaftliche Untersuchung romantischer Ideale. Medien und Fiktionen 3*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Lang, 2002.
- Geitner, Ursula. *Die Sprache der Verstellung: Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. Und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Gelzer, Florian. „Nenne doch, o Muse, den Sitz der kleinen Kolonie’: Wieland’s Portrayal’s of Nature Utopias in Verse and Prose.“ *Neophilologus* 88 (2004): 1-18.
- Geyer-Kordesch, Johanna. „Psychomedizin – die Entwicklung von Medizin und Naturanschauung in der Frühaufklärung.“ In Zelle, *Vernünftige Ärzte*, 25-47.
- Geyer, Helen. „Die Phantasie ist izt die würksamste Kraft seiner Seele’: Rührung und Modernität. Überlegungen zu Wielands und Schweitzers ‚Alceste’.“ *Jahrbuch Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen* 2001. 41–69. Eisenach: Wagner, 2002.
- Goebel, Eckart. „Schwermut/ Melancholie“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*. Hg. Karlheinz Barck u.a.. Bd. 5. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003. 448-487.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Die Leiden des Jungen Werthers*. In *Goethe: Werke*, herausgegeben von Friedmar Apel u.a., Bd. 4, 7-102. Frankfurt: Insel, 2007.
- Gresset, Jean-Baptiste Louis. *Die Harmonie*. Übersetzt von A.F.W. Berlin: Christian Friedrich Voß, 1752.

- Habel, Reinhart. „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos.“ In *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, herausgegeben von Manfred Fuhrmann, 265-294. Poetik und Hermeneutik. München: Fink, 1971.
- Haischer, Peter. „Comische Erzählungen.“ In Heinz, *Wieland-Handbuch*, 181-196.
- Hartmann, Tina. „Singspiele.“ In Heinz, *Wieland-Handbuch*, 171-180.
- Hartmann, Tina. „Zwischen Euripides und Metastasio - Wielands Konzept einer bürgerlich-heroischen Oper.“ In Borchard, und Maurer Zenck, *Alkestis*, 73-96.
- Hartmann, Tina. „Zwischen Euripides und Metastasio – Wielands Konzept einer bürgerlich-heroischen Oper.“ In Borchard, und Maurer Zenck, *Alkestis*, 73-96.
- Hartmann, Tina. *Goethes Musiktheater: Singspiele, Opern, Festspiele, ‚Faust‘*. Hermaea N.F. 105. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Hederich, Benjamin. *Gründliches mythologisches Lexikon*. Leipzig: Gleditschens Handlung, 1770. (Reprographischer Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.)
- Heinz, Andrea. „Wieland und das Weimarer Theater (1772-1774). Prinzenerziehung durch das Theater als politisch-moralisches Institut.“ In *Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen: Die Bedeutung des Hofes im späten 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Marcus Ventzke, 82-97. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002.
- Heinz, Jutta, Hg. *Wieland-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008.
- Heinz, Jutta. „Von der Schwärmerkur zur Gesprächstherapie. Symptomatische Darstellung des Schwärmers in Wielands ‚Don Sylvio‘ und ‚Peregrinus Proteus.‘“ *Wieland-Studien* 2 (1994): 33-53.
- Heinz, Jutta. „Wielandizität.“ In Heinz, *Wieland-Handbuch*, 457-476.
- Heinz, Jutta. *Narrative Kulturkonzepte: Wielands Aristipp und Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Heidelberg: Winter 2006.
- Heraeus, Stefanie. „„Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen“: Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen.“ In Staatliche Museen, Lukatis, und Ottomeyer, *Herkules*, 79-98.
- Herrn Caesaris Ripae von Perusien Ritters von St. Maritio und Lazaro erneuerte Iconologia oder Bilder=Sprach, Übersetzung L.S.D., Franckfurt: In Verlegung Wilhelm Serlins Buchhändl., 1669.

- Hinderer, Walter. „Beiträge Wielands zu Schillers ästhetischer Erziehung.“ *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 18 (1974): 348-387.
- Hirschmann, Wolfgang. „Empfindsamkeit.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2: 1765-1771.
- Hohendahl, Peter Uwe. „Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert.“ In *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien*, herausgegeben von Helmut Kreuzer in Zusammenarbeit mit Käte Hamburger, 79-114. Stuttgart: Metzler, 1969.
- Hoorn, Tanja van. „Affektenlehre – rhetorisch und medizinisch. Zur Entstehung der Anthropologie um 1750 in Halle.“ *Rhetorik und Anthropologie*, herausgegeben von Peter D. Krause, 81-94. *Rhetorik: Ein internationales Jahrbuch*, herausgegeben von Manfred Beetz, Joachim Dyck, Wolfgang Neuber, und Gert Ueding, Bd. 23. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Horch, Hans Otto, Georg-Michael Schulz. *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung: Gottsched und die Schweizer*. *Erträge der Forschung* 262. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- Irlé, Klaus. „Herkules im Spiegel der Herrscher.“ In: *Staatliche Museen, Lukatis, und Ottomeyer, Herkules*, 61-78
- Iselin, Isaak. „Rezension des *Goldnen Spiegels*.“ *Allgemeine deutsche Bibliothek* 18/2 (1773): 329-383. (Abdruck in: *Christoph Martin Wieland: Der goldne Spiegel und andere politische Dichtungen*, herausgegeben von Herbert Jaumann, 748-757. München: Winkler, 1979.)
- Jacobs, Jürgen. „Der Fürstenspiegel im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus. Zu Wielands ‚Goldenem Spiegel.‘“ *Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 376*. Wiesbaden: o. V., 2001.
- Jaumann, Herbert. „Nachwort.“ *Zu Christoph Martin Wieland: Der goldne Spiegel und andere politische Dichtungen*, herausgegeben von Herbert Jaumann, 859-889. München: Winkler, 1979.
- Jaumann, Herbert. „Politische Vernunft, anthropologischer Vorbehalt, dichterische Fiktion. Zu Wielands Kritik des Politischen.“ *Modern Language Notes* 99/3 (1984): 461-478.
- Johnson, James H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley, Los Angeles, London: UP California, 1995.

- Jordheim, Helge. *Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls: Gattungsverhandlungen zwischen Poetologie und Politik*. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 38. Tübingen: Niemeyer, 2007.
- Kant, Immanuel. „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.“ In *Kants Werke*, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2.2 (*Vorkritische Schriften 2: 1757-1777*), 205-256. Berlin: de Gruyter, 1968.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. In *Kants Werke*, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5 (*Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*), 165-485. Berlin: de Gruyter, 1968.
- Kästner, Abraham Gotthelf. „Rezension von: R[ichard] Brocklesby: Reflections on ancient and modern music. London 1749.“ *Hamburgisches Magazin, oder gesammelte Schriften, zum Unterricht und Vergnügen* 9 (1752): 87-106.
- Kausch, Karl-Heinz. „Die Kunst der Grazie. Ein Beitrag zum Verständnis Wielands.“ *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 2 (1958): 12-42.
- Kausch, Karl-Heinz. *Das Kulturproblem bei Wieland*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001.
- Kimmich, Dorothee. „Auf der Suche nach dem ganzen Menschen: Die künstlichen Paradiese epikureischen Glücks im Rokoko.“ In Beetz, und Kertscher, *Anakreontische Aufklärung*, 77-91.
- Kimmich, Dorothee. „Christoph Martin Wielands Epikureismus. *Ars Vivendi* und der Widerstand gegen die Dialektik der Aufklärung.“ *Wieland-Studien* 3 (1996): 47-74.
- Kimmich, Dorothee. *Epikureische Aufklärungen: Philosophische und poetische Konzepte der Selbstsorge*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, und Fritz Saxl. *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Klippel, Diethelm. „Naturrecht als politische Theorie. Zur politischen Bedeutung des deutschen Naturrechts im 18. und 19. Jahrhundert.“ In *Aufklärung als Politisierung, Politisierung der Aufklärung*, herausgegeben von Hans Erich Bödeker und Ulrich Herrmann, 267-293. Studien zum achtzehnten Jahrhundert 8. Hamburg: Meiner, 1987.
- Kloft, Hans. „Herakles als Vorbild. Zur politischen Funktion eines griechischen Mythos in Rom.“ In Kray, und Oettermann, *Herakles/Herkules*, 1:25-46.

- Knautz, Isabel. *Epische Schwärmerkuren: Johann Karl Wezels Romane gegen die Melancholie*. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 1. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990.
- Köhler, Rafael. *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 37. Stuttgart: Steiner, 1996.
- Kondylis, Panajotis. *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.
- Koschorke, Albrecht. *Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 1999.
- Koselleck, Reinhart. „Die Verzeitlichung der Utopie.“ In Voßkamp, *Utopieforschung*, 3: 1-14.
- Koselleck, Reinhart. *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 36. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Košeninina, Alexander. „Es leihe [...] Trost der männertollen Dirne‘. Beiträge über Nymphomanie aus dem Umkreis von Ernst Anton Nikolai.“ In Zelle, *Vernünftige Ärzte*, 120-140.
- Kray, Ralph und Oettermann, Stephan in Verbindung mit Karl Riha und Carsten Zelle, Hg. *Herakles/Herkules. Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt*. 2 Bde. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/ Roter Stern, 1994.
- Kümmel, Werner. „Melancholie und die Macht der Musik: Die Krankheit König Sauls in der historischen Diskussion“ *Medizinhistorisches Journal* 4 (1969): 189-209.
- Kümmel, Werner. *Musik und Medizin: ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*. Freiburg: Alber, 1977.
- Kurth-Voigt, Lieselotte E. *Perspectives and Points of View: The Early Works of Wieland and Their Background*. Baltimore, London: Johns Hopkins UP, 1974.
- Lambrecht, Roland. *Der Geist der Melancholie: eine Herausforderung philosophischer Reflexion*. München: Fink, 1996.
- Lawätz, Heinrich Wilhelm. *Versuch über die Temperamente*. Hamburg: Heroldische Buchhandlung, 1777.
- Lecke, Bode. *Das Stimmungsbild: Musikmetaphorik und Naturgefühl in der dichterischen Prosaskizze 1721-1780*. Palaestra 247. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.

- Lederer, Josef-Horst. „Vorwort.“ In W. A. Mozart, *Il sogno di Scipione/ Der Traum des Scipio. Azione teatrale. Libretto: Pietro Metastasio. KV 126*. Deutsche Übersetzung von Peter Brenner, Klavierauszug von Karl-Heinz Müller, V-VIII. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2004.
- Lepenies, Wolf. *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Lettgen, Daniel. „... und hat zu retten keine Kraft.“ *Die Melancholie der Musik*. Mainz u.a.: Schott, 2010.
- Lindberg, John D. „Algarotti, Calsabigi und Wieland: ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Singspieltheorie Wielands.“ *Seminar* 3, vol. 4 (1968): 17-25.
- Lorry, Annes Charles [Annäus Carl Lorry]. *Von der Melancholie und den melancholischen Krankheiten*. Übersetzt von M.C.A.W., mit mit einer Vorrede von D. Carl Christian Krause. 2. Bd. Frankfurt, Leipzig: Andrea, 1770.
- Lukatis, Christiane. „Der Herkules Farnese: „Ein schönes Muster der starken männlichen Natur.““ In Staatliche Museen, Lukatis, und Ottomeyer, *Herkules*, 35-60.
- Luserke-Jaqui, Matthias. „Anakreontik und Rokoko – Thesen zur Forschung oder Lesarten der AnakreoRokokontik.“ In Beetz, und Kertscher, *Anakreontische Aufklärung*, 19-46.
- Luserke, Matthias, Reiner Marx, und Reiner Wild, Hg. *Literatur und Kultur des Rokoko*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Luserke, Matthias. *Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.
- Lütteken, Laurenz. *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- Lütteken, Laurenz. *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- Mähl, Hans-Joachim. „Die Republik des Diogenes. Utopische Fiktion und Fiktionsironie am Beispiel Wielands.“ In Voßkamp, *Utopieforschung*, 3:50-85.
- Mahns, Wolfgang. Musiktherapie. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 6: 1735-1750.
- Manger, Klaus. „Sprache des Herzens in der Hoftheaterkunst.“ In Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen: Sachsen, Böhmen und Schlesien als

- Msuiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert, herausgegeben von Peter Wollny, 11-26. Beeskow: Ortus, 2005.
- Manger, Klaus. „Wielands Leben.“ In Heinz, *Wieland-Handbuch*, 1-25.
- Manstetten, Reiner. *Das Menschenbild der Ökonomie: Der homo oeconomicus und die Anthropologie von Adam Smith*. Freiburg/ Breisgau, München: Alber, 2000.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Des critischen Musicus an der Spree Erster Band*. Berlin: Haude und Spener, 1750. (Nachdruck: Hildesheim, New York: Olms, 1970.)
- Martin, Dieter. „Wielands Auseinandersetzung mit dem Stoizismus aus dem Geist skeptischer Aufklärung.“ In Neymeyr, Schmidt, und Zimmermann, *Stoizismus*, 2:855-873.
- Martus, Steffen. *Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung*. Berlin, New York: de Gruyter, 1999.
- Marx, Karl. *Capital*. Vol. 1. New York: Penguin, 1990.
- Mattenklott, Gert. *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang: Erweiterte und durchgesehene Auflage der Ausgabe von 1968*. Königstein/ Taunus: Athenäum, 1985.
- Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg. Herold, 1739. [Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1954].
- Mauser, Wolfram. „Anakreon als Therapie? Zur medizinisch-diätetischen Begründung der Rokokodichtung.“ *Lessing Yearbook* 20 (1988): 87-120.
- Mauser, Wolfram. „Glückseligkeit und Melancholie in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts: Ein Versuch.“ In Engelhardt et al., *Melancholie in Literatur und Kunst*, 48-88.
- Mauser, Wolfram. „Göttin Freude. Zur Psychosozologie eines literarischen Themas. Ein Entwurf.“ In *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, herausgegeben von Bernd Urban und Winfried Kudsuz, 208-232. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- Mauser, Wolfram. „Johann Gottlob Krüger. Der Weltweise als Arzt - zur Anthropologie der Frühaufklärung in Deutschland.“ In Zelle, *Vernünftige Ärzte*, 48-67.
- Mauser, Wolfram. *Konzepte aufgeklärter Lebensführung: Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

- Mauser, Wolfram. „Melancholieforschung des 18. Jahrhunderts zwischen Ikonographie und Ideologiekritik. Auseinandersetzung mit den bisherigen ergebnissen und Thesen zu einem Neuansatz.“ *Lessing Yearbook* 13 (1981): 253-277.
- McCarthy, John. *Fantasy and Reality: An Epistemological Approach to Wieland*. Bern: Lang, 1974.
- Meyer-Drawe, Käthe. „Hygienische Imaginationen. Der Schrecken der Selbstbefleckung im Philanthropinismus.“ In *Imagination und Sexualität*, herausgegeben von Zaun, Watzke, und Steigerwald, 209-223.
- Meyer, Herman. „Christoph Martin Wieland: ‚Der goldene Spiegel‘ und ‚Die Geschichte des weisen Danischmend‘ (1961).“ In *Christoph Martin Wieland*, herausgegeben von Hansjörg Schelle, 128-151. Wege der Forschung 421. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- Meyer, Reinhart. „Das Musiktheater am Weimarer Hof bis zu Goethes Theaterdirektion.“ In *Der theatralische Neoklassizismus um 1800 – ein europäisches Phänomen?*, herausgegeben von Roger Bauer in Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer. Bern: Lang, 1986. 127-167.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu. *Lettres persanes*, herausgegeben von Monika Schlitzer. Reclams Universal-Bibliothek 9226. Reclam: Stuttgart, 1987.
- Müller, Jan-Dirk. *Wielands späte Romane: Untersuchungen zur Erzählweise und zur erzählten Wirklichkeit*. München: Fink, 1971.
- Müller, Ruth. *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 30. Stuttgart: Steiner, 1989.
- Naredi-Rainer, Paul von. „Harmonie“. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 116-132.
- Naumann, Dietrich. *Politik und Moral: Studien zur Utopie der deutschen Aufklärung*. Heidelberg: Winter, 1977.
- Neymeyr, Barbara, Jochen Schmidt, und Bernhard Zimmermann, Hg. *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*. 2 Bde. Berlin, New York: De Gruyter, 2008.
- Neymeyr, Barbara. „„Seelenstärke“ und „Gemütsfreiheit“. Stoisches Ethos in Schillers ästhetischen Schriften und in seinem Drama *Maria Stuart*.“ In: In Neymeyr, Schmidt, und Zimmermann, *Stoizismus*, 2:897-926.

- Nicolai, Ernst Anton. *Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrtheit*. Halle 1745. Mit einem Nachwort herausgegeben von Christoph Schwabe. *Bibliotheca musica-therapeutica* 2. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1990.
- Oettermann, Stephan. „Herkules von der Peripherie her: Jahrmarkt, Circus, Puppenspiel.“ In Kray, und Oettermann, *Herakles/Herkules*, 1:161-178.
- Panofsky, Erwin. *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Studien der Bibliothek Warburg 18. Leipzig, Berlin: Teubner, 1930.
- Parker, John. *Christoph Martin Wielands dramatische Tätigkeit*. Bern, München: Francke, 1961.
- Parker, John. „Wieland’s Musical Play ‚Die Wahl des Herkules’ and Goethe.“ *German Life and Letters N.S.* 15 (1961): 175-180.
- Pasquier, Alain. „Trauer und Melancholie und ihre Darstellung in der griechischen Kunst.“ *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Zu Ehren von Raymond Klibanski (1905-2005), dem großen Gelehrten und Erforscher der Geschichte der Melancholie*, herausgegeben von Jean Clair, 38-43. Ausstellungskatalog Galerie Nationales du Grand Palais, Paris (10.10.2005-16.1.2006); Neue Nationalgalerie, Berlin (17.2. bis 7.5.2006).
- Paulus, Jörg. *Der Enthusiast und sein Schatten. Literarische Schwärmer- und Philisterkritik um 1800. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 13. Berlin: de Gruyter, 1998.
- Peace, Mary: „The Economy of Nymphomania: Luxury, Virtue, Sentiment in Mid-Eighteenth Century Medical Discourse“. *At the Borders of the Human. Beasts, Bodies and Natural Philosophy in the Early Modern Period*, herausgegeben von Erica Fudge, Ruth Gilbert, und Susan Wiseman, 239-258. Xx: xx, 1999.
- Peil, Dietmar. *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*. Münsterische Mittelalterschriften 50. München: Fink, 1983.
- Petrowski, Andrejs. *Weltverschlinger, Manipulatoren und Schwärmer: Problematische Individualität in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 2002.
- Pfotenhauer, Helmut. *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Pikulik, Lothar. „Zweierlei Krankheit zum Tode. Über den Unterschied von Langeweile und Melancholie im Lichte der Philosophie Schopenhauers. Mit einer Anwendung auf die Literatur.“ In Engelhardt et al., *Melancholie in Literatur und Kunst*, 183-

197.

- Pott, Sandra. „Staatszwecke und Staatsideen bei Christoph Martin Wieland und in der Weimarer Klassik.“ *Aufklärung* 13 (2001): 211-243.
- Pott, Sandra. *Reformierte Morallehren und deutsche Literatur von Jean Barebeyrac bis zu Christoph Martin Wieland*. Niemeyer: Tübingen, 2002.
- Reemtsma, Jan Philipp. „Auf der Suche nach der schönen Leiche. Wielands Singspiel *Alceste*.“ In Borchard, und Maurer Zenck, *Alkestis*, 55-71.
- Reemtsma, Jan Philipp. „Sokrates, Xenophon, Wieland.“ In *Xenophon, Sokratische Denkwürdigkeiten*, herausgegeben von Hans Radspieler, VII-LXIV.
- Reemtsma, Jan Philipp. „Auf der Suche nach der schönen Leiche: Wielands Singspiel *Alceste*.“ In Borchard, und Maurer Zenck, *Alkestis*, 55-71.
- Rehm, Walther. *Gontscharow und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1963.
- Richter, Karl. „Die Legitimierung der Sexualität in Gedichten des Rokoko.“ In Beetz, und Kertscher, *Anakreontische Aufklärung*, 63-76.
- Richter, Sandra. „„Der goldne Spiegel oder die Könige von Scheschian’, ‚Geschichte des Philosophen Danischmend und der drey Kalender’.“ In Heinz, *Wieland-Handbuch*. 284-295.
- Richter, Simon. „Priapean Fantasies. The Sexual Politics of Weimar Classicism.“ In *Imagination und Sexualität*, herausgegeben von Zaun, Watzke, und Steigerwald, 193-207.
- Riedel, Wolfgang. „Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer. In *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Hans-Jürgen Schings, 410-439.
- Riedel, Wolfgang. „Literarische Anthropologie. Eine Unterscheidung.“ In *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*, herausgegeben von Wolfgang Braungart, Klaus Ridder, und Friedmar Apel, 337-366. Bielefeld: Aisthesis, 2004.
- Riedel, Wolfgang. *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „Philosophischen Briefe*.“ Würzburg: Königshausen und Neumann, 1985.

- Ripa, Cesare. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-160 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, edited by Edward. A. Maser. New York: Dover, 1971.
- Roger, Joseph Louis. *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum*. Avenione: Garrigan, 1758.
- Rohmer, Ernst. „Der Diskurs der Freude in der Aufklärung.“ In Beetz, und Kertscher, *Anakreontische Aufklärung*, 107-122.
- Sahmland, Irmtraud. *Christoph Martin Wieland und die deutsche Nation. Zwischen Patriotismus, Kosmopolitismus und Griechentum*. Studien zur deutschen Literatur 108. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Sandl, Marcus. „Zirkulationsbegriff, kameralwissenschaftliche Wissensordnung und das disziplinengeschichtliche Gedächtnis der ökonomischen Wissenschaften.“ In Schmidt, und Sandl, *Gedächtnis und Zirkulation*, 63-79.
- Sarasin, Philipp. *Reizbare Maschinen: Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1524. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Sauder, Gerhard. „Empfindsamkeit - Sublimierte Sexualität.“ In *Empfindsamkeiten*, herausgegeben von Klaus P. Hansen, 167-177. Passau: Rothe, 1990.
- Sauder, Gerhard. *Empfindsamkeit. Band I: Voraussetzungen und Elemente*. Stuttgart: Metzler, 1974.
- Schaefer, Klaus. *Christoph Martin Wieland*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996.
- Schiller, Friedrich. „Über Matthissons Gedichte.“ In *Friedrich Schiller: Theoretische Schriften*, herausgegeben von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer, 1016-1037 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- Schings, Hans-Jürgen, Hg. *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Schings, Hans-Jürgen. „Der Staatsroman im Zeitalter der Aufklärung.“ In *Handbuch des deutschen Romans*, herausgegeben von Helmut Koopmann, 151-169. Düsseldorf: Bagel, 1983.
- Schings, Hans-Jürgen. *Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1977.

- Schipperges, Heinrich. „Melancholia als ein mittelalterlicher Sammelbegriff für Wahnvorstellungen.“ In Walther, *Melancholie*, 49-76.
- Schlaffer, Heinz. *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*. Edition Suhrkamp 624. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Schmidt, Harald, und Marcus Sandl, Hg. *Gedächtnis und Zirkulation: Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Formen der Erinnerung 14. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- Schmidt, Harald. *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners „Lenz.“* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- Schmidt, Jochen. „Herakles als Ideal stoischer Virtus: Antike Tradition und neuzeitliche Inszenierung von der Renaissance bis 1800.“ In Neymeyr, Schmidt, und Zimmermann, *Stoizismus*, 1:295-341.
- Schmidt, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. 3. verb. Aufl. 2 Bde. Heidelberg: Winter, 2004.
- Schöttker, Detlev. „Metamorphosen der Freude. Darstellung und Reflexion der Heiterkeit in der Literatur des 18. Jahrhunderts.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72/3 (1998): 354-375.
- Schulte-Sasse, Jochen. „Einbildungskraft“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*. Hg. Karlheinz Barck u.a. Bd. 2. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, 88-121.
- Schultze, Joh. Nicolaus Wilhelm. *De Usu musices in ecclesia christiana*. Rostock: o.V., 1728.
- Schusky, Renate. *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert: Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*. Bonn: Bouvier, 1980.
- Schwalb, Irmelin. „Füllhorn der Wortmelodien. Was Christoph Martin Wieland und seine Sprache für die Musik bewirkten.“ In *Abweichende Lebensläufe, poetische Ordnungen: für Volker Hoffmann*, herausgegeben von Thomas Betz und Franziska Mayer. Bd. 1., 101-116. München: Kieser, 2005.
- Seidler, Andreas. „Erzählen, Lust und Langeweile in Wielands späten Romanen *Agathodämon* und *Aristipp* und einige seiner Zeitgenossen.“ In Erhart, und van Laak, *Wissen – Erzählen – Tradition*, 189-202.
- Seidler, Andreas. *Der Reiz der Lektüre: Wielands Don Sylvio und die Autonomisierung der Literatur*. Heidelberg: Winter, 2008.

- Sengle, Friedrich. *Wieland*. Stuttgart: Metzler, 1949.
- Seuffert, Bernhard. „Wielands höfische Dichtungen.“ *Euphorion* 1 (1894): 520-540, 693-717.
- Siepe, Franz. „Wieland und der prodikeische Herkules“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001): 73-96.
- Simons, Patricia. „Hercules in Italian Renaissance Art: Masculine Labour and Homoerotic Libido.“ *Art History* 31/ 5 (2008): 632–664.
- Staatliche Museen Kassel, Christiane Lukatis und Hans Ottomeyer, Hg. *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe*. Kassel: Staatliche Museen, 1997.
- Starnes, Thomas C. „Wieland und die Frauenfrage – Frauen und die Wielandfrage.“ *Wieland-Studien* 2 (1994): 221-248.
- Starobinski, Jean. *Enchantment: The Seductress in Opera*. Translated by C. Jon Delogu. New York: UP Columbia, 2008.
- Starobinski, Jean. *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Basel: Geigy, 1960.
- Steigerwald, Jörn, und Daniela Watzke. „Vorwort.“ In dies., *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit*, 7-11.
- Steigerwald, Jörn, und Daniela Watzke. *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit: Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680 - 1830)*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2003.
- Stöckmann, Ernst. *Anthropologische Ästhetik: Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*. Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 39. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Stöckmann, Ingo. Anthropologie und Zeichengemeinschaft: Schillers Grammont-Berichte. In Steigerwald, und Watzke, *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit*, 127-145.
- Stollberg-Rilinger, Barbara. *Der Staat als Maschine: Zur politischen Metaphorik des absoluten Fürstenstaats*. Historische Forschungen 30. Berlin: Duncker & Humblot, 1986.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt von Johann George Sulzer, Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin*. 2 Bde. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich: 1771-1774

- Tausch, Harald. „Wieland als Leser Anakreons – Zur Genese des unzuverlässigen Erzählers bei der Lektüre moralischer Wochenschriften.“ In Beetz, und Kertscher, *Anakreontische Aufklärung*, 145-183.
- Thums, Barbara. „Aufmerksamkeit: Zur Ästhetisierung eines anthropologischen Paradigmas im 18. Jahrhundert.“ 55-74.
- Thums, Barbara. „Moralische Selbstbearbeitung und Hermeneutik des Lebensstils: Zur Diätetik in Anthropologie und Literatur um 1800.“ In *Die Grenzen des Menschen : Anthropologie und Ästhetik um 1800*, herausgeben von Maximilian Bergengruen, Roland Borgards, und Johannes Friedrich Lehmann, 97-111. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Tismar, Jens. „Herakles als Leitfigur bei Wieland, Goethe und Hölderlin.“ Text und Kontext 13/1 (1985). 37-48.
- Torra-Mattenklott, Caroline. *Metaphorologie der Rührung: Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München: Fink, 2002.
- Tschapke, Reinhard. *Anmutige Vernunft. Christoph Martin Wieland und die Rhetorik*. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 228. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1990.
- Uhlig, Ludwig. „Apotheose und Medienwechsel – Herkules in der Goethezeit.“ In Kray, und Oettermann, *Herakles/Herkules*, 1: 149-158.
- Unzer, Johann August. *Neue Lehre von den Gemüthsbewegungen, mit einer Vorrede vom Gelde begleitet von Herrn Johann Gottlob Krüger*. Mit Textkommentar, Zeittafel und einem Nachwort herausgegeben von Carsten Zelle. Halle/ Saale: Hallescher Verlag, 1995. (Nachdruck der Ausgabe Halle: Carl Herrmann Hemmerde, 1746.)
- [Unzer, Johann August.] „Von der Musik.“ *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, herausgeben von Johann Adam Hiller 4 (1770): 307-311; 315-319; 323-325. [Erstmals gedruckt in: *Der Arzt: Medicinische Wochenschrift*, 6/ 141 (1769): 161-177.]
- Vietta, Sylvio. *Literarische Phantasie. Theorie und Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- Vogl, Jochen. „Luxus“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*. Hg. Karlheinz Barck u.a. Bd. 3. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. 694-708.
- Vogt, Oskar. „*Der goldene Spiegel*“ und *Wielands politische Ansichten*. Berlin: Duncker, 1904.
- Vollkommner, Rainer. „Herakles – die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit.“ *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6 (1987): 7-29.

- Voßkamp, Wilhelm, Hg. *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. 3 Bde. Stuttgart: Metzler, 1982.
- Voßkamp, Wilhelm. „Transzendentalpoetik. Zur Übersetzung utopischer Diskurse in Wielands *Goldnem Spiegel*.“ In *Wieland/Übersetzen: Sprachen, Gattungen, Räume*, herausgegeben von Bettine Menke, und Wolfgang Struck, 225-235. Berlin, New York: de Gruyter 2010.
- Walther, Lutz, Hg. *Melancholie*. Leipzig: Reclam, 1999.
- Walther, Lutz. „Bete und Arbeit! Die pragmatische Überwindung der Melancholie bei William James.“ In ders., *Melancholie*, 164-186.
- Walther, Lutz. „Einleitung.“ In ders., *Melancholie*, 11-28.
- Watanabe-O’Kelly, Helen. *Melancholie und die melancholische Landschaft. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts*. Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 54. Bern: Francke, 1978.
- Wegmann, Nikolaus. *Diskurse der Empfindsamkeit: zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Welsh, Caroline. „Nerven – Saiten – Stimmung. Zum Wandel einer Denkfigur zwischen Musik und Wissenschaft 1750-1850.“ *Wissenschaftsgeschichte* 31 (2008): 113-129.
- Wild, Christopher J. *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters: Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*. Rombach Wissenschaften 113. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003.
- Wilson, Daniel. „Intellekt und Herrschaft. Wielands Goldner Spiegel, Joseph II. und das Ideal eines kritischen Mäzenats im aufklärten Absolutismus.“ *Modern Language Notes* 99/3, German Issue: Christoph Martin Wieland, 1733-1813 (1984): 479-502.
- Winter, Gundolf. „Der Heros im Garten – Gedanken zum Kasseler Herkules.“ In Kray, und Oettermann, *Herakles/ Herkules*, 1:111-130.
- Xenophon. *Sokratische Denkwürdigkeiten. Xenophons „Denkwürdigkeiten“ und „Gastmahl“*. In *Christoph Martin Wielands Übersetzung mit seinen Erläuterungen und seinem „Versuch über das Xenofontische Gastmahl“*. Eingeleitet mit einem Essay von Jan Philipp Reemtsma, herausgegeben von Hans Radspieler. Frankfurt am Main: Eichborn, 1998.
- Zand, Johan van der. „Orpheus in Berlin: A Reappraisal of Johann Georg Sulzer's Theory of the Polite Arts.“ *Central European History* 28, Nr. 2 (1995): 175-208.

- Zaun Stefanie, Daniela Watzke und Jörn Steigerwald. *Imagination und Sexualität. Pathologien der Einbildungskraft im medizinischen Diskurs der frühen Neuzeit*. Analecta Romanica 71. Frankfurt am Main: Klostermann, 2004.
- Zedler, Johann Heinrich. „Schwermuth, Schwermüthigkeit, Melancholey.“ In *Grosses vollständiges Universallexicon*, herausgegeben von Johann Heinrich Zedler, Band 36 (1743): Sp. 464-Sp. 476.
- Zedler, Johann Heinrich. „Natürlicher Einfluß, des Leibes und der Seelen.“ In *Grosses vollständiges Universallexicon*, herausgegeben von Johann Heinrich Zedler, Band 23 (1740): Sp. 980-Sp. 985.
- Zedler, Johann Heinrich. *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle, Leipzig: Zedler, 1731-1754 [Faksimile-Digitalisat: <<http://www.zedler-lexikon.de>>, 10.08.2011].
- Zelle, Carsten, Hg. „Vernünftige Ärzte“: *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Tübingen: Niemeyer, 2001.
- Zelle, Carsten. „Anakreontik und Anthropologie - Zu Johann Arnold Eberts *Das Vergnügen* (1743).“ In Beetz, und Kertscher, *Anakreontische Aufklärung*, 93-105.
- Zelle, Carsten. „Angenehmes Grauen“: *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Studien zum achtzehnten Jahrhundert 10. Hamburg: Meiner, 1987.
- Zelle, Carsten. „Erfahrung, Ästhetik und mittleres Maß: Die Stellung von Unzer, Krüger und E.A. Nicolai in der anthropologischen Wende um 1750 (mit einem Exkurs über ein Lehrgedichtfragment Moses Mendelssohns).“ In Steigerwald, und Watzke, *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit*, 203-224.
- Zelle, Carsten. „Mündigkeit und Selbstgefühl: Versuch über das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts.“ In Friedrich, Jannidis, und Willems, *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, 115-134.
- Zelle, Carsten. „Nachwort.“ Zu Unzer, *Neue Lehre von den Gemüthsbewegungen*, 70-96.
- Zelle, Carsten. „Sinnlichkeit und Therapie. Zur Gleichursprünglichkeit von Ästhetik und Anthropologie um 1750.“ In Zelle, *Vernünftige Ärzte*, 5-24.
- Zimmermann, Bernhard. „Philosophie als Psychotherapie. Die griechisch-römische Consolationsliteratur.“ In Neymeyr, Schmidt, und Zimmermann, *Stoizismus*, 1:193-213.

Zimmermann, Rolf Christian. *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*. Bd. 1. München: Fink, 1969.

Zwierlein, Cornel A. „Das Glück des Bürgers. Der aufklärerische Eudämonismus als Formationselement von Bürgerlichkeit und seine Charakteristika.“ In Friedrich, Jannidis, und Willems. *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. 71-113.