

Zur Reflexion des philosophischen Stils bei Schiller und Nietzsche

Friedrich Nietzsches Abwendung vom einst verehrten Friedrich Schiller fällt in die Zeit ab 1876, in der er sich für einen neuen Stil entscheidet und die Problematik der philosophischen Schreibart eingehend reflektiert. Die Phasen von Nietzsches Bezugnahmen auf Schiller korrelieren mit anderen Auseinandersetzungen und Abgrenzungen, wobei Schiller in mehreren Konstellationen unterschiedliche Positionen und Funktionen einbeziehungsweise übernimmt: in der Entwicklung von Nietzsches Reflexion über Wagner sowie auch über Beethoven, in der dynamischen Konkurrenzformel Schiller und Goethe oder Goethe und Schiller, in Überlegungen zur Klassik, Klassizität, Weimarer Klassik oder im Kontext der Abgrenzungen und Umschreibungen des Idealismus u. a.¹ Ich konzentriere mich im Folgenden auf den Zusammenhang zwischen der Stilwende in Nietzsches Schaffen und seiner Abwendung von Schiller.

Im Zeichen dieser Wende unterzieht Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches*, also im ersten Buch, das er im neuen Stil schreibt, Schillers philosophische Prosa konsequenterweise einer radikalen Kritik. Im Aphorismus 123 aus *Der Wanderer und sein Schatten*, „Affectation der Wissenschaftlichkeit bei Künstlern“ überschrieben, nennt er Schillers „Prosa-Aufsätze [...] in jeder Beziehung ein Muster, wie man wissenschaftliche Fragen der Aesthetik und Moral *nicht* angreifen dürfe, – und eine Gefahr für junge Leser, welche, in ihrer Bewunderung des Dichters Schiller, nicht den Muth haben, vom Denker und Schriftsteller Schiller gering zu denken“ (MA II, KSA 2, 605). Der durch Schiller repräsentierte philosophierende Künstler beherrsche die wissenschaftliche Methode nicht angemessen, doch entfalte er, so fährt Nietzsche fort, „oftmals keine geringe Kunst darin, alle die Fehler, Unarten und schlechten Gelehrtenhaftigkeiten, wie sie in der wissenschaftlichen Zunft vorkommen, *nachzuahmen*, im Glauben, diess eben gehöre, wenn nicht zur Sache, so doch zum Schein der Sache; und diess gerade ist das Lustige an solchen Künstler-Schriften, dass hier der Künstler, ohne es zu wollen, doch thut, was seines Amtes ist: die wissenschaftlichen und unkünstlerischen Naturen zu *parodiren*. Eine andere Stellung zur Wissenschaft, als die parodische, sollte er nämlich nicht haben, soweit er eben der Künstler und nur der Künstler ist.“ (MA II, KSA 2, 605 f.)

Die Kritik an Schillers Art zu philosophieren ist also eingebettet in eine Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, die mit *Menschliches, Allzumenschliches* neu ansetzt: Nicht länger gilt ein Primat der Kunst, eine bloße Umkehrung dieser

¹ Vgl. den Überblick und die Interpretation von Jacques Le Rider, *Nietzsche und Schiller: Produktive Differenzen*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg 2006, 435–473; für den Zusammenhang mit Wagner insb. Dieter Borchmeyer, „Der arme Schiller“. *Wandlungen Nietzsches im Bilde eines Klassikers*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 52 (2008), 392–412.

Relation intendiert Nietzsche aber auch nicht.² Im zitierten Kommentar zu Schillers wissenschaftlichen Ambitionen werden Kunst und Wissenschaft als das jeweils Andere verhandelt, wobei der Kunst eine Aufgabe (ein „Amt“) gegenüber der Wissenschaft zuteilwird: die Aufgabe, in einem ‚Gegenlied‘ („Parodie“) eine Entgegensetzung zu sein.

Die vorliegende Kritik an Schillers philosophischer Prosa ist daher eine doppelte: Konkret wirft Nietzsche Schiller vor, er suche die Mängel seiner philosophischen Methodik durch eine Sprache zu kaschieren, indem er den Stil der Fachphilosophen nachahme. Daraus ergibt sich sein zweiter Kritikpunkt: Schiller verfare nicht als Philosoph, sondern weiterhin als Künstler, ohne dies allerdings zuzugeben oder es wohl überhaupt zu wissen. Beides wurde an Schillers philosophischen Abhandlungen auch bereits kurz nach deren Veröffentlichung bemängelt. Wilhelm von Humboldt etwa beschrieb damals gegenüber Schiller diesen Tadel als „das alte abgeschmackte Urtheil, daß Sie zu dichterisch schrieben.“³ Die Gebote oder Normen, die Nietzsches Vorwürfen zugrunde liegen, waren jedoch auch für Schiller verbindlich: Das erste Gebot galt einer Professionalität im Denken, die zunächst Talent, Inspiration und Ernst voraussetzt und jegliche Versprachlichung, so eigen sie auch sein mag, durch methodisches Denken grundiert und mithin der Logik verpflichtet. Die zweite Norm verlangte, philosophisches und poetisches Schreiben nicht zu vermischen.⁴

Nun kann es nicht etwa darum gehen, Schiller gegenüber Nietzsches Kritik zu verteidigen. Es gilt zunächst einfach festzustellen, dass Nietzsche Schillers Umsetzung dieser Gebote zumindest von dem genannten Zeitpunkt an nicht mehr überzeugte.⁵ Im Folgenden soll daher in einem ersten Schritt überlegt werden, welche Momente des Denkens über den philosophischen Stil beide Autoren teilen und welche feineren Differenzen gerade auch in Bezug auf das prinzipiell Geteilte aufscheinen. Diese Unterschiede gehen zum Teil auf die je unterschiedliche Sprachauffassung von Schiller und Nietzsche zurück, die im zweiten Teil der nachfolgenden Überlegungen zu reflektieren sind. Wie radikal sich die Stile beider Autoren tatsächlich voneinander unterscheiden, ist auf den ersten Blick evident, denn die Handhabung der Sprache zeigt sich bereits an der Organisation und Dramaturgie der Texte. Daher soll drittens die Differenz an einem konkreten Stilelement, das zugleich eine sprachliche Geste darstellt, diskutiert werden: an der von beiden Autoren denkbar unterschiedlich praktizierten Kunst der Sentenz.

2 Vgl. Giorgio Colli, *Nachwort*, in: KSA 2, 707–715; zu Nietzsches Neubestimmung der „Wissenschaft“: 708 ff.

3 Wilhelm von Humboldt an Schiller im Brief vom 17. Juli 1795, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, begründet v. Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, seit 1992 hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar 1943 ff., Bd. 35, 249 (weiter als NA unter Angabe des Bandes).

4 Vgl. zur Verbindlichkeit dieser Normen für Schillers philosophisches Schreiben Alice Stašková, *Friedrich Schillers philosophischer Stil. Logik – Rhetorik – Ästhetik*, Paderborn 2021.

5 Anders als etwa Immanuel Kant oder Georg Wilhelm Friedrich Hegel (vgl. Stašková, *Schillers philosophischer Stil*, 2–5), was allerdings keinen Leser von Nietzsches nach 1878 entstandenen Schriften überraschen kann.

1 Analogien und Differenzen in der Reflexion des philosophischen Stils

Die Frage nach dem Stil gehört für Schiller wie für Nietzsche zu den „philosophische[n] Kardinalfragen“ des Schreibens und Denkens.⁶ Beiden Autoren gemeinsam sind diesbezüglich eine Emphase, ein Enthusiasmus sowie auch eine Dringlichkeit, die jeweils an den Begriff der Mitteilung beziehungsweise an das Gebot einer Mitteilbarkeit gebunden sind.⁷ Ausgehen möchte ich von den zehn Thesen „Zur Lehre vom Stil“, die Nietzsche im August 1882 an Lou von Salomé adressiert hat (NL, KSA 10, 38 f.; KSB 6, 243 f.). Wenn Nietzsche später einmal formulierte, „Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als der Erste unter Deutschen Meister bin, sind die Formen der ‚Ewigkeit‘; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, – was jeder Andre in einem Buche *nicht* sagt...“ (GD, KSA 6, 153), dann kann man mit Blick auf die zehn Sätze aus seiner „Lehre vom Stil“ Ähnliches behaupten. Denn es handelt sich hierbei um eine Art Rhetorik des Schreibens und des Lesens in zehn Sätzen.

Die briefliche „Lehre vom Stil“ ist für jene Stilwende Nietzsches als „das maßgebliche Dokument“ zu betrachten; sie profitiert von seinen bisherigen Erfahrungen und projiziert diese in die Zukunft, beides in werkbiographischer, philologischer sowie darstellungstheoretischer Hinsicht.⁸ Wichtig in letztgenannter Perspektive ist „die neuartige und prinzipielle Problematisierung des textuellen Mitteilungscharakters durch Nietzsche.“⁹ Wenn man die zehn Thesen mit David E. Wellbery in „einem kulturellen Programm“ verortet, „das die Rehabilitierung der ethischen Bedeutung sprachlicher Gestaltung zum Ziel hat“,¹⁰ dann ist damit die gemeinsame Basis von Schillers und Nietzsches Emphase und Dringlichkeit in Sachen philosophische Prosa benannt. Intendiert doch Schiller, dass an seinem eigenartigen, aber nicht minder reflektierten philosophischen Stil nicht nur die Möglichkeit eines „schönen Umgangs“ aufscheint, sondern dieser Umgang in und an der Sprache realisiert und somit zum Vorschein der Freiheit wird.¹¹

6 Enrico Müller, *Stil*, in: Ders., *Nietzsche-Lexikon*, Paderborn 2020, 225.

7 Das Gebot der Mitteilbarkeit – *communicabilitas* – ist für die wolffianische Tradition verbindlich, in der diesbezüglich Schiller zu verorten ist; vgl. Stašková, *Schillers philosophischer Stil*, 11–25.

8 Vgl. Müller, *Stil*, 225 f.; das Zitat ebd., 225.

9 Ebd., 227.

10 David E. Wellbery, *Der Takt des Prosaikers. Notiz über Nietzsches Begriff des Stils*, in: Eva Ecklinger / Heide Volkening / Cornelia Zumbusch (Hg.), *Die Farben der Prosa*, Freiburg i. Br. u. a. 2016, 99–110; hier: 103.

11 Vgl. den 27. Brief von Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*: „Wenn in dem *dynamischen* Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt – wenn er sich ihm in dem *ethischen* Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem *ästhetischen* Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüber stehen. *Freiheit zu geben durch Freiheit* ist das Grundgesetz dieses Reichs.“ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer*

Mit vier Motiven aus Nietzsches „Lehre vom Stil“, die auch den Zusammenhang des Ganzen fundieren, kann man sich Schillers philosophischem Stilbestreben annähern. Das erste Motiv ist prinzipiell sprachtheoretischer Art und liegt in der dynamischen Auffassung des Stils, die sich auf die Vorstellung der Stilzüge als „Gebärden“ beruft. Das zweite Motiv hängt hiermit zusammen. Es ist die Orientierung des Schreibens am mündlichen Vortrag und, insoweit es sich um ein wirkungsästhetisches Gebot handelt, ist es rhetorischer Natur.¹² Ein drittes, Schiller und Nietzsche gemeinsames Motiv zeigt sich in der besonderen Rolle, die der Instanz des Lesers im Rahmen des Aptums zugewiesen wird. Und schließlich gründet eine wichtige Analogie zwischen Schillers und Nietzsches jeweiliger Perspektive auf den philosophischen Stil in der angedeuteten Reflexion über das Verhältnis von philosophischer und poetischer Schreibweise.

Zu einem „Stil der Bewegung“¹³ hebt Nietzsche in seiner ersten These an mit der Formulierung „der Stil soll *leben*.“ (NL, KSA 10, 38) Dies führt er in der fünften These aus: „Der Reichtum an Leben verräth sich durch *Reichthum an Gebärden*. Man muß Alles, Länge und Kürze der Sätze, die Interpunktionen, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge der Argumente – als Gebärden empfinden *lernen*“ (ebd.). Die angeführten Mittel, mit denen die Strategie der Dynamik zu realisieren seien, können nur zum Teil für Schillers philosophische Stilpraxis in Anspruch genommen werden. Jedoch sind die Idee der Sprache als „Gebärde“ sowie auch deren Implikationen beiden Autoren vertraut. Für Schillers Stilbestreben können die Hinweise in Abbé Condillacs *Traité de l'art d'écrire* (1775) geltend gemacht werden; dieses Buch dürfte dem Stilunterricht von Johann Christoph Schwab an der Karlsschule zu Stuttgart zugrunde gelegt haben, der es unter dem Titel *Die Kunst zu schreiben* (1777) anonym übersetzte.¹⁴

Condillac geht in seiner Sprachursprungstheorie, auf der seine Stil-Lehre beruht, davon aus, dass sich die Sprache von den Gesten herleitet und progressiv abkoppelt; von einem (wie er es nennt) *langage d'action*, das Gesten wie Mienen meint. Im Zeitalter des stummen Lesens, so Condillac, gelte es nun, der geschriebenen Sprache mittels eines besonderen Stils eine solche Qualität der Gebärden (so lautet die Übersetzung von *action* durch Schwab) wieder zu gewinnen, die dem mündlichen Vortrag analog wäre. Ähnlich formuliert Nietzsche in seiner vierten These „Zur Lehre vom Stil“: „Weil dem Schreibenden viele *Mittel* des Vortragenden *fehlen*, so muß er im Allgemeinen *eine sehr ausdrucksvolle* Art von Vortrag zum Vorbild haben“ (NL, KSA 10, 38); in der dritten

Reihe von Briefen, in: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. v. Rolf-Peter Janz, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1992, 673 f. (weiter als FA 8).

¹² Rhetorik hier als Theorie der Wirksamkeit von Texten verstanden; vgl. zu Nietzsche in dieser Perspektive Werner Stegmaier, *Nietzsches rhetorische Philosophie der Rhetorik*, in: Andreas Hetzel u. Gerald Posselt (Hg.), *Handbuch Rhetorik und Philosophie*, Berlin u. Boston 2017, 239–261 („Rhetorisch“ ist die Gestaltung einer Kommunikation im Blick auf eine mögliche Wirkungsabsicht in einer Situation überhaupt.“, 240).

¹³ Vgl. NL, KSA 7, 762: „wir haben noch keinen Stil der Bewegung“; diese Notiz von 1874 bezieht sich auf das Ideal einer organischen Verbindung von Musik und Sprache.

¹⁴ Vgl. hierzu Stašková, *Schillers philosophischer Stil*, 117 ff.

These schreibt er: „Man muß erst genau wissen: ‚so und so würde ich dies sprechen und vortragen‘ – bevor man schreiben darf. Schreiben muß eine Nachahmung sein“ (ebd.).

In der Umsetzung dieser Aufgabe, dem Geschriebenen durch den Stil Wirkungen zu verleihen, die der mündlichen *actio* analog wären, unterscheiden sich allerdings Nietzsche und Schiller maßgeblich. Bei Nietzsche dürften sein eigentümlicher Umgang mit der Interpunktion, mit dem Gedankenstrich, mit Aposiopese sowie überhaupt seine Rhythmik diese Strategie verfolgen. Schiller arbeitet in seinen Abhandlungen der 1790er Jahre dagegen vornehmlich mit der Periode. Er folgt dabei weitgehend den Anweisungen von Condillac und bringt dann jenen besonderen ‚Sound‘ hervor, der den Lesern von Schillers Prosa so vertraut ist. Schiller verwendet prinzipiell zwei Satz-Typen: entweder die symmetrisch aufgebaute, viergliedrige Periode mit einem bedeutenden Ruhepunkt in der Mitte oder ein dreigliedriges Satz Ganzes, das der Regel der wachsenden Satzglieder folgt. Während der erste Typus die Dualismen, von denen Schiller ausgeht, abbildet, verweisen die dreigliedrigen Perioden auf jene Vermittlung der Gegensätze in einem Ganzen, um die Schillers Denken ringt. Eine besondere Rhythmik und Melodik erhalten dann Schillers Perioden durch metrische Anklänge sowie durch die Satzschlüsse, in denen er kunstvoll verschiedene Möglichkeiten des *cursus* einsetzt.¹⁵

Nietzsche dagegen warnt im sechsten seiner Sätze „Zur Lehre vom Stil“ gerade vor der Periode: „Vorsicht vor der Periode! Zur Periode haben nur die Menschen ein Recht, die einen langen Athem auch im Sprechen haben. Bei den Meisten ist die Periode eine Affektation“ (NL, KSA 10, 39). In der eingangs zitierten Kritik Nietzsches an Schillers Art zu philosophieren schwingt womöglich die Abneigung gegenüber Schillers Periodenbildung mit. Auch der Zusatz, die Künstler würden im Stil die Philosophen unwillkürlich parodieren, scheint dies zu bekräftigen. Genau diese Art von Kritik formulierten bereits Schillers Zeitgenossen aus dem Umkreis der Kant-Gegner, zu denen etwa Friedrich Nicolai gehörte. Nietzsches komplexe Kombinationen von Länge und Kürze zusammen mit der von ihm selbst erwähnten Interpunktion erscheinen geradezu als ein Gegenprogramm zu Schillers Praxis des langen Atems sowie der rhythmisch-melodischen Abrundung der Sätze, Absätze und ganzer Texte. Schiller achtete bewusst auf die Kunst der Periode, wie besonders eindrücklich seine Kritik an den Perioden Johann Gottlieb Fichtes zeigt. Und in der anschließenden Diskussion hierzu – der Verteidigung Fichtes sowie den Bemerkungen Wilhelm von Humboldts – spielt gerade das Kriterium des mündlichen Vortrags eine argumentative Rolle.¹⁶

Das dritte, mit Schillers Intentionen korrespondierende Motiv aus Nietzsches Thesen zum Stil besteht in der zentralen Bedeutung, die im Rahmen des Aptums der Beziehung von Autor und Adressat zugewiesen wird. Diese Beziehung bestimmt er im

¹⁵ Vgl. ebd., 332 ff.

¹⁶ Vgl. Johann Gottlieb Fichte an Friedrich Schiller am 27. Juni 1795: „Der Anschein der Härte in meinem Periodenbau kommt grösstentheils daher, daß die Leser nicht deklamieren können. Hören Sie mich gewisse meiner Perioden lesen, und ich hoffe, sie sollen ihre Härte verlieren“ (NA 35, 232) sowie Wilhelm von Humboldts Kommentar dazu an Schiller, NA 35, 249 (Brief vom 17. Juli 1795).

zweiten der Sätze als wechselseitige Bedingtheit sowie als „*Gesetz der doppelten Relation*“ (NL, KSA 10, 38) und führt aus: „Der Stil soll *dir* angemessen sein in Hinsicht auf eine ganz bestimmte Person, der du dich mittheilen willst“ (ebd.). Ebenso wie der appellative Gestus in der Warnung vor der Periode ist auch dieser mit dem „Du“ versehene Satz thetisch und performativ zugleich, adressieren die Gesten – Gebärden – doch auch konkret die Adressatin und realisieren somit, was sie verhandeln.¹⁷

Gerade der Bezug auf den Leser in der aptischen Dimension des Schreibens (das heißt im Rahmen der Korrelation zwischen Autor, Gegenstand und Adressat des Textes, die Johann Christoph Adelung einst emphatisch als „Wahrheit des Styles“ apostrophierte)¹⁸ ist für Schillers philosophische Texte zentral. In den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* setzte er geradezu virtuos die Beziehung des Autors zu einem doppelten Adressaten thematisch um: Der Schreiber wendet sich an den Fürsten und Regenten, dem er die Briefe schreibt und zugleich an das bürgerliche Publikum der Zeitschrift *Die Horen*, in der die Briefe publiziert werden. Beide Parteien werden involviert, beide sollen davon überzeugt werden, dass die Kunst in der Gesellschaft unverzichtbar sei, da sie eine unabdingbare Funktion im Staat ausübe. Die doppelte Adressierung, die sich im hohen Stil der *Briefe über die ästhetische Erziehung* manifestiert, erzeugt eine besondere Spannung, wie auch die unmittelbaren Reaktionen auf diese Schrift zeigen.

Schiller ist jedoch weit davon entfernt, eine Individualität des Autors durch den Stil einer philosophischen Schrift aufscheinen lassen zu wollen. Nietzsche hebt dagegen in der genannten These sowie in dem „*Gesetz der doppelten Relation*“ den Autor nachdrücklich hervor: „Der Stil soll *dir* angemessen sein“ – und meint dabei zugleich die Hinsicht auf den Adressaten. Diese individualstilistische Grundierung ist Schillers Auffassung fremd. Sein philosophischer Stil ist jedoch denkbar eigentümlich, und zwar in einer Art und Weise, die Schiller selbst zunächst nicht sehen mochte. Erst im Zuge des Streits um diesen Stil, in der brieflichen Auseinandersetzung mit Johann Gottlieb Fichte, ist ihm allmählich jene Eigentümlichkeit des eigenen Stils bewusst geworden. Entsprechend schwingt er sich am Ende dieser Kontroverse zu einer Charakteristik seiner philosophischen Schreibart als Ausdruck des Individuums empor: Diejenigen Schriften, die einen „von ihrem logischen Gehalt unabhängigen Effekt machen, und in denen sich ein Individuum lebend abdrückt,“ können nach seiner Einschätzung „nie entbehrlich werden“, da sie „ein unvertilgbares Lebensprinzip in sich enthalten, eben weil jedes Individuum einzig und mithin unersetzlich ist.“¹⁹ Zu diesen Schriften zählt

¹⁷ Die besondere, sprachliche wie reale Adressierung der „Lehre vom Stil“ an Lou von Salomé greift Rüdiger Görner in seiner Interpretation hierzu auf, um auch die erotische Dimension des Textes zu dessen Thema zu erklären; vgl. Rüdiger Görner, *Nietzsches Kunst. Annäherung an einen Denkartisten*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 2000, 182 f.

¹⁸ Johann Christoph Adelung, *Über den deutschen Styl*, 1. Theil, Berlin 1785 (Nachdruck: Hildesheim u. New York 1974), 166.

¹⁹ Friedrich Schillers Konzept des Briefes an Johann Gottlieb Fichte vom 4. August 1795, NA 28, 22.

nun Schiller auch seine eigenen. Allerdings äußert er dies lediglich im privaten Kontext eines Briefes, den er noch dazu nie abgeschickt hat.

Während Nietzsches Betonung des Individuellen am Stil nur eine partielle Analogie zu Schiller bildet, gestaltet sich ihr Verhältnis zum Leser und zum Publikum jeweils agonal und in vergleichbarer Intensität. Schiller äußert im bereits zitierten Konzept des Briefes an Fichte, das Kriterium der Popularität sei ihm gleichgültig; sein Publikum suche er dadurch zu gewinnen, „daß ich es durch die lebhafte und kühne Aufstellung *meiner* Vorstellungsart zu überraschen, anzuspannen und zu erschüttern suchte.“²⁰ Dies bezeichnet eine Art und Weise, die nach Schillers Aufführung in einem „Krieg“ gegen das Publikum münden könne.²¹ Nietzsche geht im letzten Satz seiner „Lehre vom Stil“ von einer ganz anderen Wirkungsstrategie aus: „Es ist nicht artig und klug, seinem Leser die leichteren Einwände vorwegzunehmen. Es ist sehr artig und *sehr klug*, seinem Leser zu überlassen, die letzte Quintessenz unserer Weisheit *selber auszusprechen*“ (NL, KSA 10, 39). Gerade an eine solche, mitschöpferische Tätigkeit des Lesers denkt Schiller nicht; vielmehr verlangt er, dass ihm der Leser in aller Anstrengung folgt. Dies ergibt sich etwa aus seiner Antwort auf die Frage Christian Gottfried Körners, ob die philosophische Herleitung in den *Briefen über die ästhetische Erziehung*, in kompromisslos strengem Stil gehalten, dem Publikum nicht zu viel zumutet: „Der Leser soll *denken*“,²² antwortet Schiller darauf. Dort, wo Schiller mit Erschütterung oder aber mit einem Imperativ aufwartet, verweist Nietzsche auf eine Rhetorik sowie eine Kunst des Lesens. In der von beiden ganz unterschiedlich praktizierten Kunst der Sentenz wird diese Differenz manifest, wie später noch diskutiert werden soll.

Ein vierter Aspekt der Stilproblematik, unter dem die Reflexionen von Schiller und von Nietzsche miteinander verglichen werden können, bezieht sich auf das Verhältnis von philosophischem und poetischem Schreiben. „Der Takt des guten Prosaikers in der Wahl seiner Mittel besteht darin, *dicht* an die Poesie heranzutreten, aber *niemals* zu ihr überzutreten“ (NL, KSA 10, 39), formuliert Nietzsche im neunten Satz seiner „Lehre vom Stil“.²³ Gerade auch hier leuchtet der prospektive Aspekt seiner brieflichen Skizze

²⁰ Ebd., 21.

²¹ Vgl. Friedrich Schillers Brief an Johann Wolfgang Goethe vom 25. Juni 1799: „Das einzige Verhältniß gegen das Publicum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg, und ich bin sehr dafür, daß auch der Dilettantismus mit allen Waffen angegriffen wird.“ In: *Friedrich Schiller – Johann Wolfgang Goethe. Der Briefwechsel, historisch-kritische Ausgabe*, 2 Bde., hrsg. u. kommentiert v. Norbert Oellers unter Mitarbeit von Georg Kurscheidt, Stuttgart 2009, Bd. 1, 819.

²² Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner am 10. November 1794: „Der Leser soll *denken*, das kann ihm bey Philosophischen Materien nie erspart werden, und wenn er nicht in dem Context des Ganzen den Schlüssel zu den schwürigen Stellen findet, so kann ihm nicht geholfen werden. Willkürlich glaube ich nichts aufgestellt zu haben, denn der Aufsatz ist aus Einem Stück geschnitten. Eins steht für alles und alles steht für Eins“ (NA 27, 80 f., Hervorhebung im Text).

²³ Die doppelte Bedeutung des Begriffs ‚Takt‘ verbindet dabei jenes Prinzip der Bewegung und Lebhaftigkeit des Stils mit der ethischen Dimension des Schreibens als Mitteilung und soziale Praxis; vgl. Wellbery, *Der Takt des Prosaikers*.

auf; thematisiert er doch die Gratwanderung zwischen beiden Ausdrucksmodi später mannigfaltig. In der *Fröhlichen Wissenschaft* heißt es unter „Prosa und Poesie“: „Man beachte doch, dass die grossen Meister der Prosa fast immer auch Dichter gewesen sind, sei es öffentlich, oder auch nur im Geheimen und für das ‚Kämmerlein‘; und fürwahr, man schreibt nur im Angesichte der Poesie gute Prosa! Denn diese ist ein ununterbrochener artiger Krieg mit der Poesie: alle ihre Reize bestehen darin, dass beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen wird; jedes Abstractum will als Schalkheit gegen diese und wie mit spöttischer Stimme vorgetragen sein“ (FW, KSA 3, 447).

Philosophische Schreibweise („Prosa“) ist bei Nietzsche im spielerischen Agon mit der poetischen („Poesie“) inbegriffen („*Der Krieg ist der Vater aller guten Dinge*, der Krieg ist auch der Vater der guten Prosa!“ [ebd., 448]). Schiller dagegen meinte dem Gebot, in *philosophicis* nicht Poesie zu betreiben, zu folgen. Nach Auffassung vieler seiner Zeitgenossen ist es ihm jedoch nicht gelungen. In seiner Apologie des eigenen Stils gegenüber Fichte, der ihm vorwarf, er würde Bilder anstelle von Begriffen setzen, was eben eine Übertretung dieses Gebotes bezeichnen würde, zeigt sich Schiller dieser Problematik bewusst und zugleich auch selbstbewusst. In der Folge dieser Auseinandersetzung mit Fichte hat er jedoch das philosophische Schreiben, also „Prosa“, zugunsten der „Poesie“ (im Sinne der Terminologie Nietzsches) aufgegeben. Einige der philosophischen Gedichte Schillers, die nach seiner philosophischen Phase, also vom Sommer 1795 an entstanden sind, erscheinen nun, im Lichte von Nietzsches Kritik an Schillers philosophischer Prosa sowie eingedenk seines Diktums, Künstler haben Wissenschaft zu „parodieren“, geradezu als „Gegenlieder“ zur Philosophie.

2 Die Differenzen in der Sprachauffassung

Die von Nietzsche thematisierte Spannung von „Prosa“ und „Poesie“ kann historisch auch in der traditionellen Diskussion zum Verhältnis von Bild (und zum Teil Anschauung) und Begriff verortet werden. In der Perspektive auf Nietzsches beziehungsweise Schillers Reflexion des philosophischen Stils ist diese Diskussion sprachtheoretisch zu verhandeln, wobei es ebenso deutliche Konvergenzen wie Divergenzen zwischen beiden Autoren gibt. Beide begegnen sich in der systematischen Unterscheidung von Prosa und Poesie und unterscheiden sich in der jeweiligen Auffassung der Semiose.

Der Prosa eignet der Ausdruck des Allgemeinen, in der Poesie realisiert sich das Individuelle. In Gustav Gerbers *Die Sprache als Kunst* etwa, die bekanntlich zu den Quellen von Nietzsches frühen Studien zur Rhetorik gehörte,²⁴ wird diese funktionale Unterteilung genau ausgeführt: Die Sprache als Mittel diene vier Zwecken: dem

²⁴ Vgl. hierzu sowie auch zu der diesbezüglichen Forschungsdiskussion Glenn Most u. Thomas Fries, *Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung*, in: Josef Kopperschmidt u. Helmut Schanze (Hg.), *Nietzsche oder ‚Die Sprache ist Rhetorik‘*, München 1994, 17–38.

Bedürfnis, der Mitteilung, der Prosa und der Poesie. In der Poesie aktualisiere sich „die Sprache des *Individuums*“, die Prosa sei ein Organon des Allgemeinen, als Sprache „des menschlichen *Verstandes*“.²⁵ Bei Schiller geht die Trennung von philosophischer und poetischer Schreibweise auf frühere Normen zurück, die er in der Karlsschule gelernt hat.²⁶ Während nun jedoch Nietzsche später die höchste Kunst des philosophischen Schreibens in einer agonalen Beziehung zur Poesie beschreibt, strebt Schiller eine Synthese des Verstandesmäßigen – und mithin Intersubjektiven – und des Individuellen an und bringt das Ideal eines gelungenen Stils auf die Formel „generalisierte Individualität“: „Bey Aufstellung des Schriftstellerischen Ideals würde ich vorzüglich auf das Verhältniß der Objectivitaet und Subjectivitaet Rücksicht nehmen, worauf alles anzu-kommen scheint. In dem lebendigen Umgang wird alles Objektive subjektiviert, weil das ganze Individuum hier mitspricht, und *auf ein Individuum* gewirkt wird. Bey dem Schriftstellerischen Vortrag soll auf die Gattung gewirkt werden, und das muß durch die Gattung geschehen. Es soll aber zugleich auf jedes Individuum als solches, gewirkt werden, und das muß durch Individualität geschehen. Also ist die Forderung: generalisierte Individualität. Um diese Idee würde ich mich hauptsächlich drehen, wenn ich diese Materie zu behandeln hätte [...]“.²⁷

Die Individualität ist hier allerdings nicht an einen „poetischen“ Stil gebunden, sondern verweist auf die Problematik der Abwesenheit des Autors in der schriftlichen Kommunikation und mithin erneut auf die Notwendigkeit, im Schriftlichen die mündliche Situation zu kompensieren, um ohne das „accompagnement der Gesten auf das Gemüth zu wirken“.²⁸

Nietzsches neunte These zum Stil lautet: „Je *abstrakter* die Wahrheit ist, die man lehren will, um so mehr muß man erst die *Sinne* zu ihr verführen.“ (NL, KSA 10, 39) Sie weist nicht nur eine Nähe zu Schillers Rede von einer „generalisierten Individualität“ auf, sondern auch eine Differenz zu dem, wie Schiller die Notwendigkeit einer Rückführung der Begriffe auf Anschauungen denkt. Geht doch die Leistung der Schönheit für Schiller, wie es im 17. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* heißt, darin auf, „als lebendes Bild die abgezogene Form mit sinnlicher Kraft aus[zu]rüsten, den Begriff zur Anschauung und das Gesetz zum Gefühl zurück[zu]führen.“²⁹ In seiner anthropologischen Ästhetik scheint somit die spätere physiologische Ästhetik Nietzsches in gewisser Hinsicht vorweggenommen zu werden.

25 Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*, 2 Bde., Berlin 1885, Bd. 1, 254 u. 252. Ich zitiere nach dieser zweiten, überarbeiteten Fassung. (Erste Fassung Bd. 1, Bromberg 1871 u. Bd. 2 in zwei Teilen, Bromberg 1873 u. 1874).

26 Zur funktionalen Ausdifferenzierung der Stile an der Karlsschule Stašková, *Schillers philosophischer Stil*, 120–127.

27 Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner am 10. November 1794, NA 27, 81 (Hervorhebung im Text).

28 Friedrich Schiller an Christian Garve am 15. Januar 1795, NA 27, 126.

29 FA 8, 621.

Allerdings ist zugleich die radikale Differenz in der jeweiligen Sprachtheorie beider Autoren zu beachten, die, wie bereits angedeutet, in ihrem jeweiligen Verständnis von Semiotik liegt. Beachtung verdient bei Nietzsche die frühe sprachkritische Reflexion, prominent in seinem Text *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* ausformuliert, die der Begrifflichkeit prinzipiell eine Metaphorizität und mithin der Sprache eine unumgängliche Rhetorizität attestiert.³⁰ Diese Art von Sprachkritik, die die Referenzialität des sprachlichen Zeichens in Frage stellt, ist Schiller fremd. Vielmehr vertraut er zuversichtlich auf die Leistungsfähigkeit des arbiträren Zeichens, wenn es darum geht, die Realität aufgrund der Konvention zu repräsentieren. Schillers eigene Sprachkritik, so wie er sie in den sogenannten Kallias-Briefen an Christian Gottfried Körner ausformuliert, gilt lediglich der notwendigen Abstraktionsleistung der Sprache. Diese mache es unmöglich, Individuelles und Präsentisches als solches zu vermitteln: „Der eben jetzt vor mir stehende Leuchter fällt um‘ ist ein solcher individueller Fall, durch Verbindung lauter allgemeiner Zeichen ausgedrückt. Die *Natur* des Mediums, deßen der Dichter sich bedient, besteht also ‚in einer Tendenz zum *Allgemeinen*‘ und ligt daher mit der Bezeichnung des Individuellen (welches die Aufgabe ist) im Streit. Die Sprache stellt alles vor den *Verstand*, und der Dichter soll alles vor die *Einbildungskraft* bringen (darstellen) die Dichtkunst will *Anschauungen*, die Sprache gibt nur *Begriffe*“.³¹

Deutlich ist die Differenz dieser Gedanken zu jener Passage aus *Über Wahrheit und Lüge*, in der Nietzsche die Zuversicht darauf, die Sprache würde die Realität treffen (im Sinne einer *adaequatio rei*), ironisch verspottet, um zugleich den Part des genuin Schöpferischen am Menschen in der Selbstvergessenheit seines Sprachgebrauchs hervorzuheben: „nur durch den unbesiegbaren Glauben, *diese Sonne, dieses Fenster, dieser Tisch* sei eine Wahrheit an sich, kurz nur dadurch, dass der Mensch sich als Subjekt und zwar als *künstlerisch schaffendes* Subjekt vergisst, lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz“ (WL, KSA 1, 883). Der umfallende Leuchter in Schillers Text kann als Beispiel für die Verfahrensweise der Sprache im Sinne der überlieferten Semiotik dienen. Ist diese doch eine Theorie, die in axiomatischer Weise Arbitrarität und Konventionalität des sprachlichen Zeichens setzt. Bei Nietzsche dagegen dienen die Beispiele („*diese Sonne, dieses Fenster, dieser Tisch*“) einer Sprachkritik, die jegliche epistemische Leistung der Sprache in Bezug auf das vermeintlich Bezeichnete zur Disposition stellt.

Gegenstand der Sprachkritik Schillers ist nicht die Referenzialität des sprachlichen Zeichens überhaupt, sondern lediglich die Schwierigkeit der Poesie, die das schlechthin Besondere darstellen will, jedoch mit einem Medium arbeiten muss, das prinzipiell auf die Vermittlung des Allgemeinen aus ist. Schillers Lösung lautet dann: „Die Schönheit der poetischen Darstellung ist *freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln* der Spra-

³⁰ Rhetorizität bezeichnet hier allerdings nicht länger die Strategie der Wirksamkeit der Texte, sondern die prinzipielle Schwierigkeit, den eigentlichen vom uneigentlichen Sinn zu unterscheiden; vgl. Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris 1985, 53.

³¹ Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner am 1. März 1793, NA 26, 228 (Hervorhebung im Text).

che“;³² es handelt sich um eine Art Sentenz, die allerdings nicht ausgeführt wird, denn die Kallias-Briefe brechen hier ab.

Wilhelm von Humboldt wunderte sich und bedauerte es auch, dass Schiller keine Sprachtheorie ausformulierte.³³ Man könnte Humboldt antworten, dass bei Schiller die Kunst und das sprachliche Kunstwerk an die Stelle der Sprache als Gegenstand und Medium der Reflexion, aber auch als Organon der Weltformung treten – nämlich die schöne „poetische Darstellung“.

Schiller würde daher Nietzsche vielleicht zustimmen, wenn dieser schreibt, für ihn sei „die richtige Perception – das würde heissen der adäquate Ausdruck eines Objekts im Subjekt – ein widerspruchsvolles Unding“ (WL, KSA 1, 884), um dies wie folgt zu begründen: „[D]enn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt giebt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein *ästhetisches* Verhalten, ich meine eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache. Wozu es aber jedenfalls einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittel-Sphäre und Mittelkraft bedarf“ (ebd.). Was Schiller vermutlich an Nietzsches Gedanken interessiert hätte, durchaus pragmatisch als Dichter und Philosoph zugleich, ist die Frage, inwieweit und wie jene „andeutende Uebertragung“ Erkenntnis vermitteln würde.

Denn die Transformation einer *cognitio intuitiva* in die *cognitio symbolica* sowie die daraus folgende Versprachlichung (*vox*) der Begriffe (*notiones*) stellte Schiller nicht in Frage. Es interessierte ihn, da er dem Ethos der Mitteilung verpflichtet war, wie man entsprechend der neunten These Nietzsches abstrakte Wahrheiten wirksam vermittelt und wie das Verhältnis von Anschauung und Begriff im Text produktiv zu realisieren wäre. Die „Rückführung der Begriffe auf Anschauungen“ war seine Lösung. Gegen den Vorwurf Fichtes, seine „Art“ sei „völlig neu“, denn er setze Bilder anstatt Begriffe und würde daher die Einbildungskraft zum Denken zwingen, was sie jedoch nicht könne,³⁴ wehrte sich Schiller zunächst vehement und verwies auf die im strengen philosophischen Stil gehaltenen Briefe 19–23 von *Über die ästhetische Erziehung*, in denen Bild und Begriff sich in einer „Wechselwirkung“ begegneten.³⁵ Dennoch dürfte Schiller, ähnlich wie die Individualität seines eigenen Stils, auch dieser Einwand von Fichte allmählich als zutreffend und mithin für seine eigenen Überlegungen relevant erscheinen.

In den Gedichten, die auf den Streit mit Fichte folgen, hat Schiller nun jene Idee einer „Rückführung der Begriffe auf Anschauungen“ radikal umgesetzt. Wichtig ist dabei seine implizite Metapherntheorie. Diese wartet mit einer anderen erkenntnistheoretischen Pointe auf als diejenige Nietzsches. Denn Schiller vertraut weiterhin auf die Referenzialität des sprachlichen Zeichens. Seine Metapherntheorie geht prinzipiell –

³² Ebd., 229 (Hervorhebung im Text).

³³ Vgl. Wilhelm von Humboldt, *Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung*, in: *Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt*, 2., vermehrte Auflage, Stuttgart 1876, 18 f.

³⁴ Vgl. Johann Gottlieb Fichte an Friedrich Schiller am 27. Juni 1795, NA 35, 231 f., Zitate ebd., 232.

³⁵ Friedrich Schillers Konzept des Briefs an Johann Gottlieb Fichte vom 24. Juni 1795, NA 27, 202.

in der Nachfolge etwa von Johann Georg Sulzer – von einer spezifischen epistemischen Dignität der Metapher aus: Die Bildung einer Metapher erlaube es, einen ersten distinktiven Zug an dem zu erkennenden Gegenstand zu identifizieren, und ermögliche somit die Bildung eines ersten, klaren Begriffs (*notio clara*). Somit wird, folgt man Schiller, auch das Fortschreiten auf einen distinkten sowie dann auch einen komplexen Begriff hin befördert. Die zunächst methodisch gewonnenen Begriffe in einem Text können nach seiner Auffassung auf Anschauungen „rückgeführt“ werden. Dies lenkt den Blick auf die Rolle der Personifikation in Schillers philosophischen Schriften, in denen uns, wie es Ernst Cassirer formulierte, „Schillers Theorie [...] selbst in der Art und Form eines Dramas gegenüber[tritt]“. ³⁶ Dabei wird der Leser dazu disponiert, jenen Weg der Erkenntnis selbst eigens zu beschreiten.

Nietzsche setzt die Bildlichkeit – ähnlich wie das Figurale – in radikaler Art und Weise ein, nicht zuletzt zugunsten einer Perspektivik. Er überlässt es eben, wie es die bereits zitierte zehnte These seiner „Lehre vom Stil“ formuliert, dem Leser, „die letzte Quintessenz unsrer Weisheit *selber auszusprechen*“ (NL, KSA 10, 39). Seine Kunst des Aphorismus, die eine Kunst der Interpretation erfordert, löst dies ein. Schiller rechnet dagegen (wie im nächsten Abschnitt mit Blick auf die Praxis der Sentenz noch präzisiert wird) mit einer prinzipiellen Einspurung des Lesers. Diese manifestiert sich nicht zuletzt durch seine von Anfang seines philosophischen Schreibens an charakteristischen „definitorischen Kraftakte“. ³⁷ Die nach Schillers philosophischer Phase entstandenen Gedichte allerdings verlangen nach einer besonderen Kunst der Interpretation. ³⁸ Und in diesem Anspruch auf einen interpretatorischen Nachvollzug seitens des Lesers sind sie womöglich mit dem Anspruch von Nietzsches „Langaphoristik“ ³⁹ und „Kurzessayistik“ ⁴⁰ vergleichbar.

3 Die Kunst der Sentenz

Die Differenzen zwischen Schillers und Nietzsches Auffassung des philosophischen Stils können an den Unterschieden in der jeweiligen Praxis der Sentenz exemplifiziert werden. Als Referenzpunkt seien die Theorie und Praxis der französischen Moralistik ins Spiel gebracht, die ja nicht zuletzt auch für eine spezifische Kunst der Sentenz stehen. Bei Schiller ist eine Rezeption der französischen Moralisten in konkreter Weise

³⁶ Ernst Cassirer, *Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften*, in: Ders., *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist* [1924], Darmstadt 1994, 81–111; hier: 103.

³⁷ Wolfgang Riedel, *Die Anthropologie des frühen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ‚Philosophischen Briefe‘*, Würzburg 1985, 106.

³⁸ So wie von Wolfgang Riedel in seiner Monographie *Der Spaziergang. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*, Würzburg 1989, dargelegt.

³⁹ Müller, *Aphorismus*, in: Ders., *Nietzsche-Lexikon*, 111.

⁴⁰ Ebd.

nicht belegt.⁴¹ Doch gerade dies ist bei Nietzsche der Fall. Und dieser Bezug, der längst Gegenstand der Forschung ist, gewährt für die Diskussion seiner Stilwende erhellende Einsichten.

Für die folgenden Überlegungen lohnt es sich, eine enge Definition der französischen Moralistik zu verwenden.⁴² Diese bezeichnet eine Kunst, Sitten (*mœurs*) zu behandeln oder zu analysieren, ohne sich von Normen unbedingt binden zu lassen. Praktiziert wird diese Kunst durch mehrere Autoren des 17. und zum Teil auch des 18. Jahrhunderts, die sich offener, fragmentarischer und eher kürzerer Formen bedienen – Maxime, Sentenz, Reflexion, Anekdote, kurzer Essay, Charakterdarstellung, Porträt, Fabel und vierzeilige Gedichte (*quatrains*). Die französischen Moralisten sind weder Dichter noch Philosophen und sie zeichnen sich durch ihre Vorliebe für eine oppositionelle Haltung aus, besonders gegenüber philosophischen Schulen. Sie gehen dabei, wie es Louis Van Delft formuliert, ihrem *goût pour la liberté* nach.⁴³ Eine berühmte Sentenz des von Nietzsche mehrfach erwähnten Vauvenargues lautet dementsprechend: „Le premier soupir de l'enfance est pour la liberté“ („Der erste Seufzer der Kindheit gilt der Freiheit“).⁴⁴ Dieses Interesse an der Freiheit kann dazu führen, dass sich der Moralist gelegentlich widerspricht; man solle daher, so folgert Van Delft, dem Moralisten „das grundsätzliche Recht einräumen, von sich selbst manchmal genauso abzuweichen wie von den Anderen“.⁴⁵

Die Formen, Schreibverfahren und Formate, in denen sich die französische Tradition gefällt, weisen zwei Züge auf, die auch von Nietzsche produktiv umgewandelt werden. Der erste besteht in der prinzipiellen Unabschließbarkeit der Werke und Gesamtwerke, die sich in der Syntax eines *style coupé* sowie in der Diskontinuität ganzer Texte äußern kann, so dass die Texte eine Tendenz zur Aggregatbildung aufweisen. Dieser *style coupé* entfaltet sich bei La Bruyère und gipfelt bei Voltaire. Er verzichtet auf die elegante Eloquenz der Periode und erzielt eine maximale Wirkung bei minimalen stilistischen Mitteln. Zweitens tendieren Texte der Moralisten zur Pointe: Aphorismen verschränken sich mit Anekdoten und alles läuft in schnellen und lapidaren Formeln auf den überraschenden, in seiner Plötzlichkeit beglückenden finalen Schlussstrich einer Sentenz zu. Diesem Schlussstrich kann etwas gewaltsam Entschiedenes, geradezu Exekutorisches anhaften; „*trait final et exécutoire*“ nannte Julien Benda die abschließenden Sentenzen

41 Vgl. Jörg Robert, *Eine Analytik der Selbstliebe: Schiller und die Moralistik*, in: Volker Kapp u. Dorothea Scholl (Hg.), *Literatur und Moral*, Berlin 2011, 339–357.

42 Die folgenden Ausführungen zur französischen Moralistik gehen zum Teil auf meine Darstellung zurück: Alice Stašková, *Aspekte einer Poetik der Sentenz bei Heinrich Heine. Mit Anmerkungen zu Friedrich Nietzsche*, in: Maria Carolina Foi u. a. (Hg.), *Heine – Nietzsche. Correspondenze estetiche – Ästhetische Korrespondenzen*, Rom 2019, 79–95.

43 Louis Van Delft, *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève 1982, 108.

44 Luc de Clapiers, Marquis de Vauvenargues, *Réflexions et maximes* (1746), in: Ders., *Œuvres complètes*, hrsg. v. Henry Bonnier, Paris 1968, 476.

45 Van Delft, *Le moraliste classique*, 109: „Il ne faut pas manquer de lui reconnaître encore un droit essentiel: celui d'être quelquefois aussi différent de lui-même que des autres“.

La Bruyères.⁴⁶ Mit Blick auf die Parallelen bei Nietzsche dürfte noch die Tatsache interessant sein, dass den Sentenzen über ihre eigene Verquickung kognitiver, ethischer und ästhetischer Funktion hinaus eine Verwandtschaft mit einem Richterspruch eigen ist, der nachdrücklich auf Einlösung insistiert.

Wenn bei Schiller die Rezeption der französischen Moralisten nicht konkret belegt ist, so bedeutet dies nicht, dass er diese Autoren und deren Texte nicht kannte. Denn die Rezeption der französischen Moralisten im deutschsprachigen Gebiet ist zwar bereits relativ gut erforscht,⁴⁷ jedoch weithin nur dort, wo es konkrete Belege gibt. Daher wurden jene mannigfaltigen Bezugnahmen auf Texte und Textsegmente der Moralisten, die eben nicht namentlich erwähnt werden, bislang weniger beachtet. So befasst sich etwa Johann Christoph Adelung in seiner bereits erwähnten Abhandlung *Über den deutschen Stil* eingehend und kritisch mit La Rochefoucaulds Sentenz „man ist niemahls weder so glücklich noch so unglücklich, als man sichs einbildet“.⁴⁸ Den Autor nennt er aber nicht und zudem benutzt er diese Sentenz als ein negatives Beispiel: Sie sei nicht gut, weil sie nicht eindeutig ist. Dieses Beispiel kann miterklären, warum die Rezeption der französischen Moralisten gerade bei Schiller namentlich nicht bezeugt ist.⁴⁹ Schiller ist mit einer Stil- und Denklehre sozialisiert worden, die eben jene Polyperspektivik sowie den potentiellen Selbstwiderspruch der französischen Moralistik sanktioniert. Entsprechend sind seine eigenen Sentenzen von einer ganz anderen Art als diejenigen Nietzsches.

Die Sentenz kann traditionellerweise als ein allgemeiner Satz (*vox universalis* nach Quintilian) bestimmt werden, der „unabhängig vom Zusammenhang eines Falles Anerkennung finde[t]“⁵⁰ in der argumentativen Invention (*probatio*) sowie auch in der illokutionären Ausgestaltung (*ornatus*) der Rede Funktionen übernehmen kann. Im Unterschied zum Aphorismus ist die Sentenz also in einen Ko-Text eingebunden und

⁴⁶ Julien Benda, *Introduction*, in: La Bruyère, *Oeuvres complètes*, hrsg. v. Julien Benda, Paris 1951, XXII.

⁴⁷ Vgl. Giulia Cantarutti, *Moralistik und Aufklärung in Deutschland. Anhand der Rezeption Pascals und La Rochefoucaulds*, in: Giulia Cantarutti u. Hans Schumacher (Hg.), *Germania – Romania. Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur*, Frankfurt a. M. u. a. 1990, 223–252; dies., *Früchte einer Übersetzung La Rochefoucaulds im Jahr der ‚Großen Revolution in Frankreich‘ gepflückt: Friedrich Schultzs’ Zerstreuete Gedanken*, in: ebd., 265–289; dies., *Die Rezeption der Maximes von La Rochefoucauld im ‚langen 18. Jahrhundert‘*, in: Wolfgang Adam / York-Gothart Mix / Jean Mondot (Hg.), *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung. Gallotropisme entre attraction et rejet*, Heidelberg 2016, 73–112.

⁴⁸ Adelung, *Ueber den deutschen Styl*, Bd. I, 507.

⁴⁹ Zur Rezeption der französischen Quellen bei Schiller vgl. weiterhin Willi Hirdt, *Schillers Verhältnis zur Sprache und Literatur Frankreichs*, in: NA 15.II, 396–431.

⁵⁰ Quintilianus, *Institutio oratoria* VIII, 5,3; die deutsche Übersetzung nach Marcus Fabius Quintilian, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1975, Bd. 2, 203. Zu folgenden Ausführungen über die Sentenz vgl. auch Alice Stašková u. Simon Zeisberg, *Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *Sentenz in der Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert*, Göttingen 2014, 7–18.

in mehrfacher Hinsicht an die Autorität ihres Urhebers gebunden. Dies ist auch das Merkmal, das sie vom Aphorismus unterscheidet.

Nietzsche scheint zunächst Sentenz und Aphorismus weitgehend synonym zu gebrauchen, wie seine bereits zitierte Behauptung, dass er darin ein erster Meister unter den Deutschen sei (vgl. GD, KSA 6, 153), bezeugt. Diese Synonymie hängt womöglich einerseits mit dem ursprünglichen Titel von La Rochefoucaulds berühmter Sammlung zusammen, der *Maximes, Sentences et Reflexions* lautet. Andererseits dürfte die progressive Ausdifferenzierung von Aphorismus und Sentenz bei Nietzsche auch mit dem Einfluss von Lichtenberg zu tun haben.⁵¹ Die Sentenz jedenfalls behält bei Nietzsche den Charakter einer klassischen paradoxen Kleinform, die sich durch die Tugend der *brevitas* auszeichnet: „Lob der Sentenz. – Eine gute Sentenz ist zu hart für den Zahn der Zeit und wird von allen Jahrtausenden nicht aufgezehrt, obwohl sie jeder Zeit zur Nahrung dient: dadurch ist sie das große Paradoxon in der Literatur, das Unvergängliche inmitten des Wechselnden, die Speise, welche immer geschätzt bleibt, wie das Salz, und niemals, wie selbst dieses, dumm wird“ (MA II, KSA 2, 446).

Offenbar schätzt Nietzsche an der Sentenz außer Präzision und Kürze, die sie mit dem Aphorismus wie mit dem Fragment teilt, dass sie latent an den ursprünglichen Ko- und Kontext der Äußerung gebunden bleibt. Und schließlich scheint Nietzsche gerade auch den exekutorischen, gleichsam hinrichtenden Charakter jenes *trait final et exécutoire* zu akzentuieren, der die Sentenz zugleich als Richt- und als Denkspruch bestimmt. „La Rochefoucauld und jene anderen französischen Meister der Seelenprüfung [...] gleichen scharf zielenden Schützen, welche immer und immer wieder in's Schwarze treffen“ (MA I, KSA 2, 59), formuliert er hierzu. Die Ausrichtung auf die finale Pointe und mithin auf einen vorläufigen Abschluss der Beobachtungen, die der französischen moralistischen Praxis der Sentenz eigen ist, scheint der Poetik Nietzsches jedoch fern zu liegen.

Schiller ist ein ausgewiesener Meister der Sentenz, und zwar in ihrem Charakter als finaler Schlusstrich wie zugleich in ihrer Eigenschaft, sich von Ko- und Kontext loszulösen und in verschiedene Zitatenschatze auszuwandern. Mit Blick auf diese Prägungen würdigt ihn auch Nietzsche, allerdings durchaus ambivalent, nämlich in kritischer Absetzung von Shakespeare: „Die Sentenzen Schiller's (welchen fast immer falsche oder unbedeutende Einfälle zu Grunde liegen) sind eben Theatersentenzen und wirken als solche sehr stark: während die Sentenzen Shakespeare's seinem Vorbilde Montaigne Ehre machen und ganz ernsthafte Gedanken in geschliffener Form enthalten, desshalb aber für die Augen des Theaterpublicums zu fern und zu fein, also unwirksam sind“ (MA I, KSA 2, 161).

⁵¹ Vgl. Martin Stingelin, *„Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs“. Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsfeld zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie)*, München 1996.

Schiller selbst schätzte die Sentenz in Dramen aus einem bestimmten Grunde: Sie setze die Darstellung auf Distanz und befreie den Leser somit von der Anschauung. Der Zweck dieser Abkühlung besteht für ihn darin, den Leser in (seine) Freiheit setzen. Im Aufsatz *Über die tragische Kunst* beteuert Schiller ausdrücklich den „große[n] Reiz, welchen allgemeine Wahrheiten oder Sittensprüche, an der rechten Stelle in den dramatischen Dialog eingestreut, für alle gebildete Völker gehabt haben [...]. Nichts ist einem sittlichen Gemüthe willkommener, als nach einem lang anhaltenden Zustand des bloßen Leidens aus der Dienstbarkeit der Sinne zur Selbstthätigkeit geweckt, und in seine Freyheit wieder eingesetzt zu werden.“⁵² In seinen philosophischen Schriften arbeitet Schiller mit der Sentenz auf eine ähnliche Art und Weise: Die Sentenzen, mit denen er die jeweiligen *Briefe über die ästhetische Erziehung* abschließt, rücken das bis dahin Besagte auf Distanz und runden es endgültig ab; in ihren ambivalenten Ausformulierungen geben sie allerdings Rätsel auf, wie etwa der letzte Satz des ersten Briefs, der wie folgt lautet: „Die ganze Magie derselben [der Schönheit] beruht auf ihrem Geheimniß, und mit dem nothwendigen Bund ihrer Elemente ist auch ihr Wesen aufgehoben.“⁵³ Diese Art, ganze Passagen mit einer großen Geste abzuschließen, wurde bereits von Schillers Zeitgenossen als ungebührlich theatralisch moniert.

Nietzsches Abwendung von Schiller geht mit seiner Zuwendung zu einem Stil einher, der auf „definitorische Kraftakte“ verzichtet. Seine Aphorismen mit der ihnen eigenen Tendenz zur Entgrenzung gehen ganz andere Wege als Schillers Sentenzen.⁵⁴ Letztere sind in ihrem Ko- und Kontext angemessen zu verstehen. Sie tendieren jedoch dazu, sich zu verselbständigen und ihren Charakter als ein *trait final et exécutoire* auszustellen, indem sie zu moralischen, von Trivialität bedrohten Parolen herabsinken. Dagegen fordern Nietzsches Aphorismen eine eigene Kunst der Interpretation.

⁵² NA 20, 158 f.

⁵³ NA 20, 310.

⁵⁴ Zur „ahoristische[n] (also entgrenzende[n]) Dimension hinsichtlich der inhaltlichen Fragestellung, die dem aphoristischen (also auf sprachliche Limitation abzielenden) Gestus der Gattung eher entgegensteht“ bei Nietzsche vgl. Müller, *Aphorismus*, 111.