

Das Eleusische Fest Kassandra

Zu zwei Gedichten Schillers

Beiträge von
Jochen Golz und Andrea Bartl

Weimarer Schillerverein
Weimar
Deutsche Schillergesellschaft
Marbach am Neckar

Das Eleusische Fest – regressive Idylle oder alternatives Kulturmodell?

Es ist kein Geheimnis, dass Schillers Gedichte heutzutage nicht unbedingt im Mittelpunkt des literarischen Interesses stehen. Gehören einige seiner Balladen noch zum Schulstoff, werden Schillers große kulturphilosophische Gedichte immer dann herangezogen, wenn sein theoretischer Standort bestimmt werden soll, so nimmt seine liedhafte Lyrik in solchem Kontext eine eher marginale Position ein. Das *Eleusische Fest*, das in der ersten Fassung ›Bürgerlied‹ überschrieben war,¹ bildet darin keine Ausnahme. Es ist weithin aus dem öffentlichen Bewusstsein geschwunden. Fontane-Kenner werden sich an des Autors Autobiographie *Meine Kinderjahre* erinnern, wo sich der kleine Theodor auf den winterlichen Dachboden zurückzieht, um das *Eleusische Fest* zu lernen, vom Vater dort aufgesucht und in ein Schiller-Gespräch gezogen wird, in dessen Verlauf der Schulstoff – in humorvoller Brechung gewiss – als notwendiges Übel erscheint, gleichwohl aber einen Fundus an Zitaten für wechselnde Lebenslagen bereit halten wird.²

Schillers Gedicht entstand Ende August / Anfang September 1798, in einer Phase intensiven Schaffens. Sein Kalender verzeichnet unter dem 7. September: »Ceres fertig gemacht.«³ Unmittelbar vorangegangen war die Ballade *Die Bürgerschaft*, und die dafür herangezogene Quelle, eine Fabelsammlung des spätantiken Autors Hyginus, lieferte auch die stoffliche Vorlage für unser Gedicht.

Die Göttin Demeter (lat. Ceres), so berichtet Hyginus in seiner 147. und 164. Fabel, sei auf der Suche nach ihrer Tochter Persephone in der attischen Stadt Eleusis von König Keleos freundlich aufgenommen worden. Der Göttin wurde ein Tempel errichtet, des Königs Sohn Triptolemos erhielt von ihr Saatweizen und zugleich den Auftrag, den Ackerbau und den daran gebundenen Ceres-Kult zu verbreiten. Als ›Mutter Erde‹, als Göttin der Fruchtbarkeit und des Wachstums, des Ackerbaus und des Getreides wurde Demeter verehrt, als Stifterin menschlicher Kultur, die Sesshaftigkeit und Gesetzlichkeit begründet habe. Ihr zu Ehren wurden mehrere Feste gefeiert: die Thesmophorien im Monat der Aussaat in ganz Griechenland, neun Tage lang im September, zur Erntezeit also, in Attika und Eleusis die Eleusinien; am 6. Tage wurde die myrtenbekränzte Bildsäule des Jakchos, des Sohnes der Demeter, von Athen nach Eleusis getragen. Schiller ordnete sein Gedicht diesem Erntefest zu. Sein ›Bürgerlied‹ sollte, so die poetische Fiktion, beim Fest zu Ehren der Demeter in der Stadt Eleusis gesungen werden.

Die Gestalt der Göttin Ceres hatte Schiller nicht zum ersten Mal in einem Gedicht aufgerufen. Im Sommer 1796 war die *Klage der Ceres* entstanden, mit der un-

ser Gedicht auch formal korrespondiert; in beiden Gedichten bilden vierhebige Trochäen und Kreuzreim (im Wechsel weiblich und männlich endend) die metrische Grundstruktur. Indes weist die *Klage*-Strophe 12, die »Lied«-Strophe 8 Zeilen auf. Der stoffliche Gehalt des früheren Gedichts, die Klage der Mutter um ihre Tochter Persephone, wird im *Eleusischen Fest* in der dritten Strophe nur am Rande berührt. Gleichwohl hat Schiller auf Zusammenhänge zwischen beiden Gedichten aufmerksam gemacht, indem er in der so genannten Prachtausgabe, der von ihm noch vorbereiteten, jedoch nicht mehr zum Abschluss geführten lyrischen Sammlung letzter Hand, im vierten Buch das *Eleusische Fest* auf die *Klage der Ceres* folgen ließ. Dem sollten sich *Die Künstler* anschließen – auch dies ein Hinweis darauf, dass Schiller eine Gruppe von Gedichten mit kulturhistorischer, kulturphilosophischer Thematik zusammenstellen wollte, in der ein Fortschreiten zu erkennen war von einer kulturellen Ausgangslage der Menschheit hin zu den Aufgaben einer modernen Kunst.

Die Frage aber, an welchem Punkt ihrer Entwicklung die Menschheit in den Status von Kultur und Zivilisation eingetreten sei, hat Schiller von Jugend an beschäftigt. Sie bildet gewissermaßen einen Kern seiner kulturphilosophischen Reflexionen und wird bereits in seiner Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* formuliert, in der Jenaer Antrittsrede *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* und in der wenig später entstandenen Schrift *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der Mosaischen Urkunde* explizit behandelt und schließlich in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, dort vor allem im 24.–27. Brief, zu einem gewissen Abschluss gebracht. Ein verlässlicher Zeuge für Schillers lebenslange Beschäftigung mit diesem Problem ist Wilhelm von Humboldt, der in seinem 1830 publizierten Essay *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung* ausführt: »Eine Idee, mit der Schiller vorzugsweise gern sich beschäftigte, war die Bildung des rohen Naturmenschen, wie er ihn annimmt, durch die Kunst, ehe er der Cultur durch Vernunft übergeben werden konnte. Prosaisch und dichterisch hat er sie mehrfach ausgeführt. Auch bei den Anfängen der Civilisation überhaupt, dem Uebergange vom Nomadenleben zum Ackerbau, bei dem, wie er es so schön ausdrückt, mit der frommen, mütterlichen Erde gläubig gestifteten Bund verweilte seine Phantasie vorzugsweise gern. Was die Mythologie hiermit Verwandtes darbot, hielt er mit Begierde fest; ganz den Spuren der Fabel getreu bleibend, bildete er Demeter, die Hauptgestalt in diesem Kreis, indem er sich in ihrer Brust menschliche Gefühle mit göttlichen gatten liess, zu einer eben so wundervollen, als tief ergreifenden Erscheinung aus. Es war lange ein Lieblingsplan Schiller's, die erste Gesittung Attika's durch fremde Einwanderungen episch zu behandeln. Das Eleusische Fest ist an die Stelle dieses unausgeführt gebliebenen Planes getreten.«⁴

Blicken wir zunächst auf den formalen Aufbau des Gedichtes. Schiller hat sein Thema in 27 achtzeiligen Strophen entfaltet, in denen die Reimfolge ababcdcd im Wechsel von weiblichen und männlichen Reimen strikt beibehalten ist. Da Satzende

und Zeilenende häufig zusammenfallen, kommt den insgesamt wenigen Zeilen, wo bewusst das Enjambement, der Zeilensprung, als spannungssteigernder Kunstgriff gehandhabt wird, besondere Bedeutung zu.

Gleichwohl besitzen die 27 Strophen des Gedichts nicht durchweg die gleiche Binnenstruktur, und in dieser Hinsicht erweist sich der ursprüngliche Titel nicht unbedingt als tauglich. Schillers poetische Fiktion, es werde von Bürgern von Eleusis ein Lied zu Ehren der Göttin Demeter gesungen, wird strenggenommen nur in Strophe 1 und 27 eingelöst. Sie allein haben liedhaften Charakter und erhalten durch den Wechsel von Trochäen und Daktylen innerhalb einer Verszeile einen bewegten, beinahe tänzerischen Rhythmus. Indem Schiller die erste und letzte Strophe mit denselben vier Zeilen beginnen lässt, die zweite Hälfte von Strophe 27 aber absichtsvoll variiert, gibt er dem Gedicht einen festen Rahmen und erzeugt zugleich am Ende eine wirkungsvolle Steigerung der Aussage. Wird in der ersten Strophe ein kulturhistorischer Ausgangspunkt bestimmt, so mündet die letzte in eine idealische Zukunftsprojektion. Strophe 14, die Mitte des Gedichts bildend, besitzt die gleiche metrische Struktur wie Strophe 1 und 27, gehört jedoch in den das Gedicht insgesamt konstituierenden erzählenden Kontext. Hier hat Schiller durch den Wechsel von Metrum und Rhythmus eine gehaltliche Zäsur markiert: jenen Augenblick, in dem die Rede der Königin und Göttin erstmals die »rohen Seelen« erreicht und diese sich der »göttlichen Lehre« öffnen, die Entwicklung der Kultur ihren Anfang nehmen kann. Alle anderen Strophen, die man sich von einem Erzähler vorgetragen denken kann, besitzen dank ihrer festen Silben- und Reimfolgen einen energisch-vorwärtsweisenden Charakter, wobei Schiller, dem die Gefahr des durch vierhebige Trochäen hervorgerufenen Leierkasten-Rhythmus sehr wohl bewusst war, den Berichtsstrophen durch Enjambements, durch eine reichgegliederte hypotaktische Syntax, durch Frage- und Ausrufesätze innere Bewegtheit gegeben hat. Unterbrochen werden die Berichtsstrophen von wörtlichen Reden der Göttin, in denen sich wesentliche Aussagen mitteilen; in den Strophen 5–7 sind sie als monologische Bekundung aufzufassen, in Strophe 9 als dialogische Erwidern, in Strophe 12 als bittende Anrede an den Göttervater Zeus, in Strophe 26 schließlich als bilanzierende Aussage. Alles in allem stellt das *Eleusische Fest* eher ein Gedicht balladesken als rein lyrischen Charakters dar. Wohl besitzt es mit der Eingangs- und der Schlussstrophe einen liedhaften Rahmen, doch enthält es überwiegend erzählende Elemente, die an markanten Punkten durch wörtliche, dramatischen Charakter gewinnende Reden unterbrochen werden; in Strophe 8 und 9 baut sich in nuce sogar so etwas wie ein dramatischer Konflikt auf. Goethes Formel von den »drei Grundarten der Poesie«, deren »Elemente« in der Ballade »noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen«,⁵ kann hier durchaus Anwendung finden.

In der ersten Strophe von Schillers Gedicht wird thematisch all das präludivert, was im folgenden anschaulich argumentierend vorgetragen wird. Zu deuten ist die-

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

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

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

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

Zwar ist Schiller (sieht man einmal von Maria Stuart und ihrer Gegenspielerin Elisabeth ab) sicherlich nicht der Dichter der facettenreichen und faszinierenden Frauenfi-

guren und noch weniger der progressive Streiter für die Emanzipation der Frau, jedoch verfehlt Christa Wolfs Ablehnung des Cassandra-Gedichts die Aussage des Textes. Und das dogmatische Klassik-Ideal, das sie Schiller unterstellt, ist gerade nicht mit dieser Ballade vereinbar. Im Gegenteil – Schillers Gedicht mag befremden, wenn man weitere Werke des Autors bei der Lektüre berücksichtigt, denn *Kassandra* scheint zunächst so garnicht zum gängigen Bild Friedrich Schillers zu passen: der Pädagoge, der optimistische Idealist, der Dichter des Guten, Wahren, Schönen. In *Kassandra* wird ein anderer Schiller sichtbar, den die Exegeten seines Werkes erst seit wenigen Jahrzehnten wahrgenommen haben und der nicht minder faszinieren kann als der Prophet einer ästhetischen Erziehung des Menschen. Schillers *Kassandra* ist ein Dokument jener Moderne, die am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt und deren Strukturen weit in die Kunst des 20. Jahrhunderts und auch unserer Tage hineinreichen.

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

Die unauflösliche Spannung der Gegensätze: Schillers *Kassandra*

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

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

Schon von Beginn an wird der Leser also mit Kassandras Sehertum ausgestattet und damit ihrer Situation ausgesetzt; er weiß von der Zerstörung Trojas, ist aber – wie

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

Das eigentliche Skandalon des Textes liegt jedoch weit mehr in der Negation zeitgenössischer Grundthesen, die übrigens gleichfalls die Grundthesen des Autors selbst gewesen waren. Sucht man den ideellen Gehalt dieser Ballade, wie er für Schillers Balladen eigentlich typisch ist, so ergibt sich eben *kein* sozial konstruktives Konzentrat wie beispielsweise der theatertheoretische Satz »Die Scene wird zum Tribunal« aus den *Kranichen des Ibycus*.³ Allerdings bleibt die Figur auch nicht in ihrer »sinnfällige[n] Einmaligkeit« oder gar als »Ausnahmefall« stehen.⁴ Das – für das 18. Jahrhundert – Ungeheuerliche des Gedichtes macht vielmehr aus, dass hier zwar ein Einzelfall (in für die Klassik typischer Manier) zum Überindividuellen transzendiert wird, dieser aber inhaltlich zentrale Elemente aufklärerischer Ethik sowie klassischer Ästhetik widerlegt und auf diese Weise die Tür zu Erfahrungen der Moderne öffnet. Sicherlich ist *Kassandra* »ein lyrisches Rollengedicht«⁵ und damit als Äußerung einer einzelnen, als subjektiv gefärbtes Stimmungsbild gekennzeichnet. Allerdings wird Kassandras Monolog jene Rahmung beigegeben, die diese Rede objektiviert und auf eine allgemeinere Ebene hebt. Dadurch dass der ›Erzähler‹ Kassandras Position an keiner Stelle entkräftet, sondern den Spannungs-