

Sonderdruck aus:

Christian Moser / Eric Moesker /
Joachim Umlauf (Hgg.)

Friedrich Schiller und die Niederlande

Historische, kulturelle und ästhetische Kontexte

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

Arnold Heumakers

Schiller und der *homo ludens* – eine *comedy of errors*

1.

Welche Beziehung besteht zwischen Friedrich Schiller und dem *homo ludens*? Ein Beitrag zu einem Band, der dem Thema „Schiller und die Niederlande“ gewidmet ist, muss diese Frage unter Rekurs auf den eminenten holländischen Historiker Johan Huizinga angehen, der den Begriff *homo ludens* prägte. Er muss zudem den kaum weniger berühmten holländischen Künstler Constant Nieuwenhuys ins Kalkül ziehen, der für Huizingas (und vielleicht auch Schillers) *homo ludens* eine neue Welt entwarf. Im Folgenden spielen diese drei miteinander eine *comedy of errors*, eine Komödie der Irrungen.

Wieso eine *comedy of errors*? Das wird sich herausstellen. Beginnen wir mit Huizinga. Schon in einem Vortrag aus dem Jahre 1933 entfaltet der Historiker seine Gedanken über das Spielelement der Kultur – nachdrücklich nicht das Spielelement *in* der Kultur. Es geht ihm darum, klar zu machen, dass Kultur einmal als Spiel und im Spiel angefangen hat. Die Kultur selbst hat „Spielcharakter“, so Huizinga.¹ Der gleiche Grundgedanke bestimmt sein Buch *Homo Ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* von 1938. In diesem Buch, einem Essay in der besten Bedeutung des Wortes, entdeckt Huizinga das Spielelement in mehreren Sektoren der Kultur: in der Sprache, im Recht, im Krieg, in der Philosophie und Wissenschaft, in der Religion, und selbstverständlich auch in der Kunst und Poesie. Der Mensch als kulturschaffendes Wesen ist ein Spieler; zum Wesen des Menschen gehört das Spielen. Das macht es verständlich, warum Huizingas *Homo Ludens* häufig mit dem berühmten Satz Schillers im fünfzehnten *Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen* verbunden wird: „[...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“²

1 Johan Huizinga. „Over de grenzen van spel en ernst in de cultuur“. Ders. *Verzamelde Werken*. Bd. 5: *Cultuurgeschiedenis III*. Hg. Leendert Brummel. Haarlem: Tjeenk Willink, 1950. Siehe auch Wessel Krul. „Huizinga's ‚Homo Ludens‘: cultuurkritiek en utopie“. *Sociologie* 1, 3 (2006).

2 Friedrich Schiller. *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Ders. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 20: Philosophische

Tatsächlich, dieser Satz wurde gleichsam für Huizingas *Homo Ludens* geschrieben, obwohl der Mensch in dessen Auffassung nicht *nur* ein Spieler ist: der *homo ludens* steht neben dem *homo sapiens* und dem *homo faber*. Andererseits ist auch für Schiller der Bereich des Spiels nicht mit dem des Gefühls, der Moral oder der Wissenschaft identisch. Man kann also sagen, dass Schillers berühmter Satz aus gutem Grund immer wieder mit Huizingas *Homo Ludens* in Beziehung gebracht wurde, zum Beispiel im „Enzyklopädischen Stichwort“ der deutschen Übersetzung des *Homo Ludens* in der Reihe „Rowohlts deutsche Enzyklopädie“. Auch in der Sekundärliteratur ist es durchaus üblich, Schillers Satz aus dem fünfzehnten *Ästhetischen Brief* im Zusammenhang mit Huizingas *Homo Ludens*, als eine Art von Definition oder Auslegung, zu erwähnen.

Dasselbe geschieht aber *nicht* im Text Huizingas, weder im Vortrag von 1933 noch im Buch von 1938. Schiller wird zwar von Huizinga genannt, einmal in jedem Text, jedoch nur in Bezug auf den ‚Spieltrieb‘ und unter Hinweis auf den vierzehnten, nicht den fünfzehnten *Ästhetischen Brief*. Im *Homo Ludens* erscheint der Name Schillers erst in einer Fußnote. Der Satz, zu dem die Fußnote gehört, lautet folgendermaßen:

Ein Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Spiel ist schon seit langer Zeit in der Form einer Theorie angenommen worden, die das Produzieren von Kunstformen aus dem angeborenen menschlichen Spieltrieb erklären wollte.

Und Huizinga geht weiter: „Ein beinahe instinktives, spontanes Schmuckbedürfnis, das füglich eine Spielfunktion genannt werden darf, ist tatsächlich nicht weit zu suchen“.³ Als Beispiel nennt er das „achtlose, kaum bewusste Spiel von Linienziehen und Flächenfüllen“, das mancher während einer „langweiligen

Schriften. Erster Teil. Hg. Benno von Wiese. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1962. S. 359; Hervorh. i. Orig. Nachweise von Zitaten aus dieser Ausgabe erfolgen fortan parenthetisch im fortlaufenden Text unter Angabe der Sigle NA mit Bandnummer und Seitenzahl.

3 Johan Huizinga. *Homo Ludens: proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Haarlem: Tjeenk Willink, 1938. S. 172/162. Die zweite Zahl betrifft die deutsche Übersetzung, herausgegeben in der Reihe „Rowohlts deutsche Enzyklopädie“: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. In engster Zusammenarbeit mit dem Verfasser aus dem Niederländischen übertragen von H. Nachod. Hamburg: Rowohlt, 1956.

Sitzung“ zu betreiben pflegt. Zur Kunst im Ganzen erscheint ihm dies jedoch unzureichend; „Bauen und Abbilden“ sollten zugleich in Betracht genommen werden. Fazit: „[...] den Ursprung der Kunst können wir mit einem Hinweis auf den angeborenen Spieltrieb nicht für erklärt halten“.⁴

Seltsam, wie Huizinga scheinbar all dies Schiller zuschreiben will, da Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* so etwas überhaupt nicht sagt. Keineswegs reduziert Schiller die Künste und ihren Ursprung auf einen einzigen Spieltrieb, als ob dieser eine Art von ‚Kunstinstinkt‘ wäre, worüber der darwinistische Ästhetiker Dennis Dutton Anfang 2009 ein umstrittenes Buch (*The art instinct*) veröffentlicht hat.⁵ Schiller ist vielmehr mit Huizinga einverstanden; auch er unterscheidet, neben dem Spieltrieb, einen „nachahmenden Bildungstrieb“, und der Drang zur nachahmenden Kunst beruht, so eine Stelle im sechsundzwanzigsten *Ästhetischen Brief*, „auf einer andern Anlage, von der ich hier nicht zu handeln brauche“ (NA 20, 401).

Wer die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* gelesen hat, weiß, dass sie nicht zu allererst von der Kunst handeln, sondern von der moralischen Vorbereitung der bürgerlichen und politischen Freiheit, die Schiller zufolge nur von einer ästhetischen Erziehung geleistet werden könne. Hinzu kommt noch, dass der Spieltrieb oder ästhetische Trieb für Schiller keinen selbständigen Trieb darstellt. Was mit dem Begriff Spieltrieb gemeint ist, ist in Wahrheit eine harmonische „Wechselwirkung“ der beiden Grundtriebe des Menschen: des sinnlichen Triebes oder Stofftriebs und des moralischen Triebes oder Formtriebs.⁶ So steht es im vierzehnten *Ästhetischen Brief*, dem Brief, auf welchen Huizinga in der schon erwähnten Fußnote verweist.

Welche Schlussfolgerung sollen wir hieraus ziehen? Nur zwei Schlüsse sind meiner Meinung nach möglich: Huizinga hat Schillers *Ästhetische Briefe* schlecht gelesen, oder er hat sie nicht gelesen. Der letztere Schluss genießt meinen Vorzug, weil Schiller im ganzen Œuvre Huizingas kaum eine Rolle spielt. Nur ein- oder zweimal gibt es ein Zitat aus einem Gedicht oder Drama Schillers, immer wie eine Art von Gemeinplatz verwendet. Und in seinem ganzen Briefwechsel erwähnt Huizinga Schiller nur ein einziges Mal, in ebenso oberflächlicher Weise, mit einem Zitat aus den *Piccolomini*.

4 Ebd., S. 173/163.

5 Dennis Dutton. *The art instinct: beauty, pleasure and human evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

6 NA 20, 356.

Und damit schließt der erste Akt unserer *comedy of errors*: Huizinga hat Schillers *Ästhetische Briefe* nicht gelesen, obwohl sie seinen Gedanken über den Spielcharakter der Kultur zu unterstützen vorzüglich imstande gewesen wären.

2.

Zum nächsten Akt möchte ich Sie in die sechziger Jahre des vorherigen Jahrhunderts mitnehmen. Huizinga war damals schon gestorben (1945), aber sein *homo ludens* gewann in jenem Jahrzehnt eine ganz ungewöhnliche Popularität, nicht nur als Idee, sondern auch als Lebensstil. Das Wort „ludiek“ (ein Neologismus Huizingas, das in der deutschen Übersetzung leider nicht beibehalten wurde; „spielmäßig“ heißt es auf Deutsch) war damals allgegenwärtig. In den Niederlanden vollzog sich eine ‚kulturelle Revolution‘, während welcher sich die tüchtig arbeitenden, gottesfürchtigen Holländer zu endlich befreiten und nach ihrer inneren Kreativität suchenden *homines ludentes* verwandeln ließen. Die Jugend, stimuliert von der anarchistischen Provo-Bewegung, ging voran. Es gab öffentliche ‚Happenings‘ in Amsterdam, um das kleine Denkmal des ‚Lievertje‘ am Spui herum, auf welche die Polizei, offensichtlich noch nicht ganz im Bannkreis des *homo ludens*, mit roher Gewalt zu reagieren pflegte.

Die Mehrzahl der Provos und ihrer zahllosen Sympathisanten wird Huizingas *Homo Ludens* niemals gelesen haben. Aber einer ihrer Inspiratoren hatte das bestimmt getan. Es handelt sich um den Künstler und Theoretiker Constant Nieuwenhuys, der sich gewöhnlich kurz ‚Constant‘ nannte. Er war in den vierziger und fünfziger Jahren einer der Gründer der COBRA-Bewegung gewesen, und er war bis 1960 aktives Mitglied der *Internationale situationniste*, einer aus Frankreich stammenden Avantgarde-Bewegung, obwohl sie auf diesen Namen lieber verzichtet hätte. Die Situationisten waren nämlich davon überzeugt, dass Begriffe wie ‚Avantgarde‘, aber auch ‚Kunst‘ oder ‚Literatur‘, der Vergangenheit angehörten. Auch meinte Constant, die künstlerische Avantgarde und die ganze Kunst seien im Kommerz und in der Mode zugrunde gegangen – die Zukunft würde dem *homo ludens* gehören. Was er damit meinte, werde ich gleich verdeutlichen.

Wie schön wäre es nun gewesen, wenn Constant sich irgendwie auf Schiller berufen hätte, aber, so viel ich weiß, hat er das niemals getan. Nur Huizinga wird mehrmals von ihm als ein wichtiger Einfluss genannt. Jedoch

kann man sagen, dass Constant, auch ohne ihn zu nennen, in der historischen Nachfolge Schillers stand. Mit Schiller und mit der von ihm beeinflussten Frühromantik hat die moderne Auffassung der Kunst als Trägerin avantgardistischen Bewusstseins, einschließlich ihres Anspruchs auf politische Relevanz, angefangen. Huizinga war übrigens auch dieser Meinung, als er in einem seiner Amerika-Bücher die These verkündete, wir verweilten noch immer „im Zeitraum der Romantik“.⁷

Es gibt mehrere Übereinstimmungen zwischen den Ansichten Constants und denen Schillers. Constant, ein marxistisch orientierter Denker, verurteilt die kapitalistische Gesellschaft, die von ihm eine „utilitaristische“ Gesellschaft genannt wird. Utilitaristisch – das ist für Constant das Gegenteil des Spielmäßigen, des *ludieke*. Unwillkürlich bringt dies jene Stelle des zweiten *Ästhetischen Briefes* in Erinnerung, wo Schiller den Nutzen „das große Idol der Zeit“ (NA 20, 311) nennt, an dem die Kunst zu leiden habe. Schillers Einstellung zu seiner eigenen Zeit war ebenso kritisch wie jene Constants. Arbeitsteilung und Entfremdung zeichneten die modernen Zeiten aus, dominiert vom „alles trennende[n] Verstand“ (NA 20, 322), meinte Schiller: „[...] wir sehen nicht bloß einzelne Subjekte sondern ganze Klassen von Menschen nur einen Theil ihrer Anlagen entfalten“ (NA 20, 322), und eine Seite weiter lesen wir:

Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft. (NA 20, 323)

Fast jedes dieser Worte Schillers könnte von Constant geschrieben sein. Schiller klagte über den Verlust der menschlichen Ganzheit, Constant war der Überzeugung, dass die Arbeit und der Kult des Nutzens und der Effizienz den Menschen seiner natürlichen Freiheit und Kreativität beraubt hätten.

Einen signifikanten Unterschied gab es jedoch: Constant glaubte an die Notwendigkeit der Revolution; ohne die Vergesellschaftung der Produktionsmittel und die Abschaffung des Privateigentums würde es eine *ludieke*, spielgemäße Gesellschaft niemals geben. Schillers Projekt einer ästhetischen

7 Johan Huizinga. *Amerika levend en denkend*. Haarlem: Tjeenk Willink, 1926. S. 57.

Erziehung hingegen trat an die Stelle einer Revolution, nachdem die Französische Revolution gezeigt habe, dass weder das Volk noch die Elite die notwendige Reife zur bürgerrechtlichen Freiheit und Gleichheit besäßen. Die ästhetische Erziehung sollte die gewünschte Reifung hervorbringen. Eine Übereinstimmung kann man dennoch in dem Gedanken Schillers bemerken, dass „das physische Wohl der Bürger“ eine unvermeidliche Bedingung sei, „unter welcher allein der Mensch zur Mündigkeit seines Geistes erwachen kann“ – so steht es in einem der ursprünglichen Briefe über die ästhetische Erziehung an Schillers Mäzen, den dänischen Prinzen von Augustenburg (NA 26, 299). Also keine ästhetische Erziehung ohne die vorhergehende Befriedigung der materiellen Bedürfnisse des Menschen.⁸

Für Constant, vielleicht bei einem Marxisten nicht erstaunlich, sind die materiellen Bedingungen noch unendlich viel wichtiger. Das größte Hindernis einer *ludieke* Kultur finde sich nicht in der physischen Not oder in den negativen Folgen der Arbeitsteilung, das größte Hindernis sei die Arbeit als solche. Die Arbeitspflicht und das Arbeitsethos hielten den Menschen zurück von dem, was er eigentlich sei – *homo ludens*, spielender Mensch. Aber die Epoche der Arbeit würde rasch zu Ende gehen, sagte Constant voraus. Mechanisierung und Automatisierung würden die menschliche Arbeit überflüssig machen. Am Ende würde man nur noch sehr wenige Menschen zur Bedienung riesenhafter, völlig automatisierter Werke brauchen. In abschbarer Zeit würde die Arbeitszeit der Freizeit weichen – Freizeit nicht als Ausnahme, sondern als die normale, alltägliche Lebensart.

In jener Welt ohne Arbeit hätte der *homo ludens* reichlich Gelegenheit, seine natürliche Kreativität zu entfalten. Constant spricht eben von einem „kreativen Trieb“, der in der Welt des Spielers regieren soll. Dieser kreative Trieb wird von ihm umschrieben als „eine Sublimation des Urtriebs [zur Selbsterhaltung, A.H.], die entsteht, wenn die materiellen Verhältnisse so günstig geworden sind, dass Selbsterhaltung den Charakter einer Selbstmanifestation bekommt“.⁹ Wichtigste Eigenschaft dieses kreativen Triebes ist das Vermögen, selbst in Freiheit die eigene Lebenswelt zu bestimmen. Abermals denken wir an Schiller. Denn wenn der Spieltrieb regiert, das heißt, wenn der Mensch vom dürftigen „sinnlichen“ Zustand in den „ästhetischen“ Zustand

8 *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*. Hg. Jürgen Bolten. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984. S. 50-51.

9 Constant. *New Babylon*. Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 1974. S. 55. (Übersetzung von mir, A.H.).

versetzt worden ist, dann befindet er sich ebenso sehr in einer Lage, in der es ihm, so Schiller, „von *Natur wegen* möglich gemacht ist, aus sich selbst zu machen, was er will“ (NA 20, 377-378; Hervorh. i. Orig.). Er befindet sich also in einer Lage der Freiheit.

Zugestanden, Schillers ästhetischer Zustand ist nicht derselbe wie Constant's Regime des kreativen Trieb's. Bei Schiller geht es letztlich doch um die moralische Bestimmung durch die Vernunft (im ästhetischen Zustand wird dem Menschen die Freiheit zurückgegeben, „zu sein was er sein *soll*“); bei Constant wird über Moral und Vernunft gar nicht geredet, er glaubt einfach, dass die freie Entfaltung des kreativen Trieb's niemals moralische Probleme verursachen würde, weil solche Probleme in der Vergangenheit eben durch die Unterdrückung der menschlichen Kreativität verursacht worden seien. Der Idealist Schiller, so kann man zusammenfassen, ist in mancher Hinsicht skeptischer als der Utopist Constant. Dennoch soll diese Feststellung uns die Ähnlichkeit mancher ihrer Ansichten nicht verschleiern, es sei denn, auch das gehörte zur *comedy of errors*.

3.

Was allerdings zu jener *comedy of errors* gehört, ist das Faktum, dass Constant sich ausgerechnet von Huizinga und nicht von Schiller anstecken ließ. Der Künstler und der Historiker waren sich, abgesehen von beider Würdigung des *homo ludens* und des Spielcharakters der Kultur, sonst nur in ihrer Kritik an der bestehenden Kultur und Gesellschaft einig, womit ich nicht sagen will, dass sie genau dieselbe Kritik formulierten. Huizinga vermisste den Anteil des Spiels in der Kultur seiner Zeit. Die Spiele waren ihm zu ernsthaft geworden und, schlimmer noch, andere Dinge, die ihre Ernsthaftigkeit völlig verdienten, wie Handel, Industrie und ihre gegenseitige Konkurrenz, waren zu spielerisch geworden. In seinem kulturkritischen Bestseller *In de schaduwen van morgen* von 1935 (auf Deutsch: *Im Schatten von Morgen*) war für diese negative Verspieltheit eine neue Kategorie eingeführt worden: der „Puerilismus“.

Unter dieser ziemlich dubiosen Kategorie hat Huizinga fast alle Erscheinungen der modernen Kunst eingeordnet. Das lässt sich wenigstens auf Grund seiner einzelnen, kaum positiv zu wertenden Äußerungen zur Sache vermuten. Ein tadelnder Unterton ist unüberhörbar, wenn er vom „Expressionismus oder Surrealismus“ spricht – „um von sinnlosen Bezeichnungen

wie Dadaismus nun zu schweigen“. Er bedauert die „Verleugnung jedes Bandes zur Vernunft und zur Natur“. ¹⁰ Im *Homo Ludens* beklagt er sich über die „krampfhaft Originalitätssucht“ und schreibt dann:

Dies dauernde Bedürfnis nach dem jeweils Neuen und Unerhörten schleppt die Kunst von den Hängen des Impressionismus in die Auswüchse, die sie im zwanzigsten Jahrhundert erlebt.

Auch meint er, wegen ihrer Beziehung zum Markt sei die Kunst für die „schädlichen Faktoren des modernen Produktionsprozesses“ wie „Mechanisierung, Reklame, Effekthascherei“ sehr zugänglich. Und ohne Freude stellt er fest: „In all diesem muss man das Spielelement in weiter Ferne suchen“. ¹¹ Als Beispiele des Puerilismus werden ferner in *Im Schatten von Morgen* zwei Manifeste der Futuristen empfohlen. ¹² Es versteht sich, dass für Huizinga die moderne Kunst niemals ein Heilmittel gegen die Kulturkrise sein konnte, seiner Meinung nach war sie vielmehr eines der Symptome dieser Krise.

Über diese Ansicht Huizingas hat Constant sich hinweggesetzt. Zwar war auch für ihn das Heilmittel nicht die Kunst – die ‚Kunst‘ war ein Teil der utilitaristischen Vergangenheit und deshalb teilweise mit Recht von Huizinga kritisiert. Sie konnte aber trotzdem als eine Vorbereitung des endgültigen Auswegs fungieren, sie galt Constant als Vorbote der Erhebung des *homo ludens*. War es im letzten Stadium der utilitaristischen Gesellschaft nicht der Künstler, der als einziger seine natürliche Kreativität zu unterdrücken verweigerte? Alle Anderen beugten sich unter das Joch der Arbeit; sogar die herrschenden Klassen, obwohl freigestellt von der Arbeitspflicht, spielten nicht mehr, wie sie es ehemals doch getan hatten. Nur noch der Künstler verstehe es zu spielen, aber als individualistische Erscheinung müsse auch er letzten Endes verschwinden. Die kommende *ludieke*, spielerische Kultur werde nämlich die erste wahrhaft kollektivistische *Massenkultur* sein. Jeder mann werde Künstler sein, Künstler seines eigenen Lebens, in enger Vermischung mit dem Leben der Anderen.

Die kreative, spielerische Zukunft wäre also eine Zukunft der *Demokratisierung* und der *Vermassung* – Termini von positiver Bedeutung für

10 Johan Huizinga. *In de schaduwen van morgen: een diagnose van het geestelijk lijden van onzen tijd*. Haarlem: Tjeenk Willink, 1935. S. 188, 190-191.

11 Huizinga. *Homo Ludens* (wie Anm. 3). S. 207/192.

12 Huizinga. *In de schaduwen van morgen* (wie Anm. 10). S. 173n.

Constant, aber bestimmt nicht für Huizinga, dessen konservative Kulturkritik eine große Ähnlichkeit mit der eines Ortega y Gasset im *Aufstand der Massen* (1930) aufweist.

Wo sucht Huizinga die Hoffnung für die Zukunft? Selbstverständlich nicht in einer massenhaften Kreativität, sondern in einer Wiederherstellung der verlorenen metaphysischen Werte. Seine Idee des Spiels war damit am engsten verbunden. Im *Homo Ludens* heißt Spiel vor allem Wettspiel, Wettkampf. Der „agonale“ Charakter des Spieles gehöre zur menschlichen Natur, so Huizinga, einer Natur, „die stets nach Höherem strebt, mag dies Höhere nun irdische Ehre und Überlegenheit oder ein Sieg über das Irdische sein“.¹³ Eine Kultur ohne metaphysische oder überirdische Werte, wie die moderne Kultur, muss daher zugleich eine Kultur sein, der das Spielelement fehlt. Denn Spielen schließt für Huizinga Streben ein, ein Streben „nach Höherem“, zum Beispiel nach einem metaphysischen Ideal. Und eben dieses Streben soll die Essenz einer Kultur ausmachen. Eine Kultur ohne Streben wäre mithin keine wahrhafte Kultur.

Wie jenes fehlende strebende, spielerische oder metaphysische Element in der modernen Kultur wiederhergestellt werden könnte, bleibt leider völlig unklar. *Im Schatten von Morgen* wird mit einigen kulturkritischen Klischees beendet: Huizinga plädiert für „einen neuen Geist“, er hofft auf eine „Katharsis“ oder „Kehre“ und setzt sein Vertrauen auf die „jüngere Generation“.¹⁴

Constant hingegen hat sich sehr viel Mühe bei der Erläuterung der von ihm vorausgesagten Massenkultur des *homo ludens* gegeben. Seine ganze künstlerische Aktivität während der sechziger Jahre war dieser Aufklärung gewidmet. Normale Kunstwerke ekelten ihn an; seiner Meinung nach waren es nur noch kommerzielle Objekte. So wie die französischen Situationisten war er fasziniert von der Stadt, der Metropole. Zusammen mit Guy Debord, dem Leiter der Situationisten, entwickelte er Pläne für einen *urbanisme unitaire* – eine Einheit von Lebenskunst und Lebenswelt. Angewendet auf die neue Massenkultur des *homo ludens* hat jener ‚unitäre Urbanismus‘ die Erfindung einer neuen Stadt oder, besser gesagt, eines neuen städtischen Konzepts veranlasst, das von Constant *New Babylon* getauft wurde.

13 Huizinga. *Homo Ludens* (wie Anm. 3). S. 77/79.

14 Huizinga. *In de schaduwen van morgen* (wie Anm. 10). S. 220-222, 229-230.

4.

New Babylon sollte für mehr als ein Jahrzehnt im Zentrum seiner kreativen Bemühungen stehen. Constant hat versucht, dieses Konzept mittels Zeichnungen, Aquarellen, Fotos und, nicht zuletzt, mittels sehr elaborierter Baumodelle anschaulich zu machen. Mit seiner spielerischen Utopie war es ihm ernst. Die technischen Einzelheiten brauchen wir hier nicht ausführlich zu behandeln. Die drei Niveaus der Konstruktion (unten die Schnellstraßen, in der Mitte die Lebenswelt und oben die Dachgärten), die allgegenwärtige Klimaanlage und die künstliche Beleuchtung, die Gliederung in selbständige, aber doch aneinandergereihte ‚Sektoren‘ – dies alles gehört zur *science fiction* dieses Projekts. Alles ist derart entworfen, dass es die größte Machbarkeit ermöglichen soll. Denn das ist der Grundgedanke: die Umwelt wird möglichst ganz vom *homo ludens* bestimmt. Darin und in dem dazugehörigen, mithin ebenso von ihm bestimmbareren Lebensstil äußert sich seine Kreativität. Die Kreativität des *homo ludens* in New Babylon äußert sich nicht in der Produktion von Gemälden und Gedichten – zum ersten Mal in der Geschichte wird der Mensch in der Lage sein, das eigene Leben völlig zu gestalten. Sein kollektives Kunstwerk ist die gelebte Welt New Babylons. Die „Gesellschaft als Kunstwerk“ wäre das „absolute Gesamtkunstwerk“, so Constant in einem der Aufsätze, die er seinem Projekt gewidmet hat.¹⁵

Das Projekt stand im Zeichen der Freiheit, Freiheit als Folge des Verschwindens der Arbeitspflicht. Konsequenz davon ist, dass der Mensch nicht mehr an einen festen Aufenthaltsort gebunden ist. Zeit und Raum hören auf, Beschränkungen zu sein, sie stellen sich eben der menschlichen Kreativität zur Verfügung. Dadurch werden sich Lebenswelt und Lebensstil in New Babylon fortwährend ändern. In Bezug auf den Raum soll der Mensch wieder „nomadisch“ werden. Der „ursprüngliche Wandertrieb“, der mit dem Aufkommen der Landwirtschaft im Neolithikum in den Hintergrund geraten war, werde sich wieder Geltung verschaffen, prophezeit Constant.¹⁶ Nach der „Atmosphäre des abenteuerlichen Nomadenlebens“ soll der Mensch, seit

15 Constant. „New-Babylon“. *Randstad 2* (Febr. 1962): S. 134 (Übersetzung von mir, A.H.).

16 Constant. *De opstand van de homo ludens*. Bussum: Paul Brandt, 1969. S. 80/84. Die zweite Zahl betrifft die deutsche Übersetzung: *Spielen oder töten*. Aus dem Niederländischen übertragen von Hans Thom. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1971.

er sesshaft wurde, immer Sehnsucht gehabt haben. Davon zeugt besonders die stetig wachsende Reiselust des modernen Menschen, die von Constant begeistert begrüßt wird. Der Flughafen, Zentrum des heutigen Tourismus, wird ihm das „Vorbild der Stadt von morgen [...], der Stadt des Menschen auf Durchreise“.¹⁷ Der spielende Mensch ist ja überall und nirgends zu Hause. Oder in den Worten Constants:

New Babylon endet nirgendwo (die Erde ist eine Kugel), es gibt keine Grenzen (weil keine nationale Wirtschaft), es gibt keine Gemeinschaft (weil die Menschheit fluktuiert), jeder Ort ist für jeden Menschen zugänglich. Die ganze Erde ist der Wohnsitz der ganzen Erdbevölkerung. Jeder wechselt den Ort, wann und wohin er will. Das Leben ist wie eine Reise ohne Ende in einer Umwelt, die sich in einem so schnellen Tempo ändert, dass sie immer wieder als neu erfahren wird.¹⁸

Was das alles für das alltägliche Leben bedeutet, lässt sich erraten. Constant spricht es ohne Scheu aus. Weil alles sich fortwährend ändert, wird keiner

je imstande sein, nach einem ehemals besuchten Ort zurückzukehren, keiner wird je ein Bild wiedererkennen, das in seinem Gedächtnis existiert, und dadurch wird keiner je in Gewohnheiten geraten können.¹⁹

Ein Leben also ohne Gewohnheiten, ohne die Möglichkeit etwas wiederzuerkennen, weder Bild noch Ort! Manche Senioren, Alzheimerpatienten mit schweren Gedächtnisstörungen, befinden sich heutzutage in einer solchen Lage. Aber das war selbstverständlich nicht das Vorbild Constants, sein Vorbild war die moderne, romantische Kunst:

Die Dynamik eines kreativen Lebens schließt jeden Automatismus aus. Ebenso wenig wie der Künstler ein schon verfertigtes Werk wiederholen kann oder will, ebenso wenig hat der newbabylonische Mensch das Bedürfnis, sein Benehmen zu wiederholen.²⁰

17 Ebd., S. 91/95.

18 Constant. *New Babylon* (wie Anm. 9). S. 50-51.

19 Ebd., S. 60.

20 Ebd.

Deshalb wird New Babylon als Prinzip die „Desorientierung“ und als Biotop das „dynamische Labyrinth“ haben²¹, während das Leben für das Individuum auf eine „permanente Gehirnwäsche“²² hinauslaufen wird. Und das wäre, so Constant, „das Paradies auf Erden, das greifbar vor uns liegt“.²³ Meiner Meinung nach gleicht es in Wahrheit vielmehr der Hölle auf Erden. Letztlich scheint doch auch Constant von einigen Zweifeln heimgesucht worden zu sein, in einem Selbstgespräch aus dem Jahre 1971 nennt er seine paradiesische Utopie nur noch „eine Provokation“.²⁴

Mag sein. Doch, darf man ein Paradies, das sich als Hölle herausstellt, und einen kreativen Traum, der sich in einen Alptraum verwandelt, noch immer zur *comedy of errors* rechnen? Oder handelt es sich um ein eher *tragisch* zu nennendes Missverständnis? Auf den ersten Blick trifft das Letztere zu. Wie lässt sich eine solche Umkehr eigentlich erklären?

5.

Der einfachste Unterschied zwischen einer Tragödie und einer Komödie besteht darin, dass die eine gut und die andere schlecht ausgeht. Ich befürchte, mit dem *homo ludens* in New Babylon wird es schlecht ausgehen. Doch nicht der *homo ludens* ist der Protagonist dieser Komödie der Irrungen, die wahren Protagonisten sind Schiller, Huizinga und Constant. Bislang war es den beiden Letzteren gelungen, dem Ersten sorgfältig aus dem Wege zu gehen, aber auf der Suche nach einer Erklärung der merkwürdigen Umkehr in Constants Utopie kann Schiller uns ja behilflich sein. Und dadurch kann alles immer noch gut ausgehen.

Wir haben uns nur nicht den *Ästhetischen Briefen* zuzuwenden, wo Schiller seinen Gedanken des spielerischen Menschen und des ‚ästhetischen Staats‘, des moralischen Paradieses der anmutigen schönen Seelen, entfaltet. Abhilfe schafft ein weniger bekannter Aufsatz, *Über das Erhabene*, den Schiller 1801 zum ersten Mal veröffentlichte (aber er hatte ihn zweifellos schon früher geschrieben). In diesem Aufsatz wird das Erhabene ausdrücklich als eine Ergänzung zur ästhetischen Erziehung präsentiert: das Erhabene muss

21 Ebd.

22 Constant. „New-Babylon“ (wie Anm. 15), S. 137.

23 Constant. *De opstand van de homo ludens* (wie Anm. 16). S. 141/147.

24 Constant. *New Babylon* (wie Anm. 9). S. 71.

„zu dem Schönen hinzukommen, um die *ästhetische Erziehung* zu einem vollständigen Ganzen zu machen“ (NA 21, 52; Hervorh. i. Orig.), so Schiller.

Schiller erinnert daran, dass es dem Menschen niemals gelingen werde, die Natur vollständig zu überwinden. Jeder Traum von der Freiheit und von der unendlichen Kreativität hat eine Achillesferse. Denn immer wird der Mensch ein endliches Wesen bleiben, zum Tode verdammt. Zur Rettung der Freiheit bietet sich eine Art von ästhetischem Stoizismus an, dessen angemessene ästhetische Kategorie nicht das Schöne, sondern das Erhabene ist, welches den Menschen zwar mit seinen sinnlichen Beschränkungen konfrontiert, ihn jedoch zugleich im Geist über die Natur erhebt. Auffällig ist, dass Schiller, zur Verdeutlichung des Charakters des Erhabenen, auf den „Nomaden“ verweist, dessen Gegenstück der kleingeistige „Städter“ ist (NA 21, 47) – ein ähnlicher Kontrast begegnet uns im Denken Constants da, wo er den sklavischen Arbeiter der utilitaristischen Gesellschaft dem nomadischen *homo ludens* New Babylons gegenüberstellt. Wollen wir New Babylon Gerechtigkeit widerfahren lassen, so sollten wir es ins rechte Licht rücken, das heißt ins Licht des Erhabenen.

Nur in der erhabenen Erfahrung kann das ‚Unfassbare‘ oder die ‚Verwirrung‘ etwas Positives werden. Dasselbe gilt sogar für die „permanente Gehirnwäsche“ in New Babylon. Warum das so ist, stellt sich nun tatsächlich in Bezug auf die Niederlande heraus, wenn sich Schiller fragt, wer

sein Auge nicht lieber an Schottlands wilden Katarakten und Nebelgebirgen, Ossians großer Natur [weidet, A.H.], als daß er in dem schnurgerechten Holland den sauren Sieg der Geduld über das trotzigste der Elemente bewundert? Niemand wird läugnen, daß in Bataviens Triften für den physischen Menschen besser gesorgt ist, als unter dem tückischen Krater des Vesuv, und daß der Verstand, der begreifen und ordnen will, bey einem regulären Wirthschaftsgarten weit mehr als bey einer wilden Naturlandschaft seine Rechnung findet. Aber der Mensch hat noch ein Bedürfniß mehr, als zu leben und sich wohl seyn zu lassen [...]. (NA 21, 47-48)

Genau diesem anderen ‚Bedürfnis‘, einem Bedürfnis nach Abenteuer, nach Abwechslung, nach Intensität, nach Schauer, und (was für Schiller zweifellos das Wichtigste war) nach übersinnlicher moralischer Würde, entspricht die utopische Phantasie New Babylons. Als solche verkörpert sie das Gegenstück der komfortablen Wohlstandsgesellschaft, die in den sechziger Jahren zum ersten Mal in den Niederlanden ihr Gesicht zeigte. Der Mechanismus,

der dieser Entgegenstellung zugrunde liegt und der die Realisierung jeder Utopie zum Scheitern verurteilt, da er sich auf einen unvermeidlichen Dualismus im Menschen gründet, war jedoch schon vor mehr als zwei Jahrhunderten von Friedrich Schiller offengelegt worden.

Inhaltsverzeichnis

Eric Moesker/Joachim Umlauf Zum Geleit	7
Christian Moser Ein europäisches Ägypten oder ein kosmopolitischer „Sammelplatz der Völker“? Friedrich Schillers Bild der Niederlande im deutschen und im internationalen Kontext. Einleitung	11
Eric Moesker Schiller und die Niederlande. Entwicklungsphase oder dauerhafte Beziehung?	27
Anton van der Lem Friedrich Schiller und die Parteien des niederländischen Aufstandes	47
Thomas Prüfer Provinzen der Menschheit. Schillers Weltgeschichte der Niederlande	67
Christian Moser Der Fall der Niederlande. Szenarien rechtlicher und politisch-theologischer Kasuistik bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist	97

Norbert Oellers	
Heiteres Spiel?	
Zu Schillers Thesen vom Wesen der Kunst	125
Arnold Heumakers	
Schiller und der <i>homo ludens</i> – eine <i>comedy of errors</i>	137
Josef Früchtl	
Kontingenz, Kritik und Kampf der Kulturen.	
Schiller und der aktuelle Fundamentalismus	151
Barber van de Pol	
Die „lebende Dissonanz“ bei Schiller.	
Über <i>Maria Stuart</i>	167
Zu den Herausgebern und Autoren des Bandes	183