

## 3. Goethe und Schiller.



Aus J. J. Schatz, Geographie. Straßburg. 1760.

Gerufen von seinem herzoglichen Freunde, ein werdender unter werdenden, hatte sich Goethe die Herzen wie im Sturme erobert und die rasch gewonnene Stellung in glücklichem Wirken und Streben behauptet. Weit weniger günstig waren die Wege Schiller bereitet, als er am 21. Juli 1787 in die kleine thüringische Residenz einzog. Am weimariischen Hofe war gerade eine stille Zeit; die Hauptpersonen, auf die zuletzt alles ankam, fehlten. Der Herzog, der in preußische Kriegsdienste getreten war, hatte soeben auf einer Reise nach Potsdam Schillers Wege gekreuzt; Goethe war in Italien, die Herzogin wurde erst in einigen Wochen wieder erwartet. Von den anwesenden „weimariischen Riesen“ waren Wieland und Herder die bedeutendsten. Jener nimmt den schwäbischen Landsmann freundlich auf und sucht ihn als Mitarbeiter für seinen „Deutschen Merkur“ zu gewinnen. Herder empfängt ihn mit kühler Höflichkeit als einen Mann, „von dem er weiß, daß er für etwas gehalten werde,“ aber ohne sich merken zu lassen, ob er etwas von seinen Schriften gelesen habe. Zur Herzogin Amalie wird er geladen, aber eine dauernde Beziehung spannte sich nicht an, und zwar um so weniger, da die Stimmung bald völlig zu Ungunsten Schillers sich änderte. Fr. W. Gotter aus Gotha, ein am Hofe der Herzogin-Mutter gern gesehener Gast und Vertreter der französischen Formkunst, hatte dort den „Don Carlos“ vorgelesen und durch ungünstige Beurteilung im Hofkreise zu Fall gebracht. Damit sank der Stern des Dichters, der alle seine Zukunftsträume gerade auf jenes Drama gebaut hatte. Die eigene Denkensart zieht Schiller zu Herder hin, aber den anregenden Verkehr mit diesem Manne, der zuerst und allein an der Tafel der Herzogin-Mutter für den „Don Carlos“ eingetreten war, schnitt dessen Erkrankung ab. In seinen Erwartungen getäuscht und durch Geldsorgen gedrückt, dachte Schiller schon daran, Weimar zu verlassen, wollte aber vor seinem Scheiden noch das benachbarte Jena kennen lernen, an dessen Universität damals der Kantianismus herrschte.

Im Verkehr mit dem Professor Reinhold, Wielands Schwiegersohn, schien es Schiller ausgemacht, daß auch er über kurz oder lang Kant studieren müsse, zu dem ihn schon in Dresden Freund Körner hatte hinführen wollen. Nachdem er noch die Bekanntschaft des Philologen Schütz, des Juristen Hufeland und anderer gemacht hatte, kehrte er, den Gedanken, in Jena einmal als Lehrer zu wirken, still erwägend, mit verstärkter Lust zur Arbeit in die Residenz zurück. Was ihm die weimariischen Größen versagten, will er sich „Armut“ an Wissen und Welt-erfahrung kennen gelernt hat, durch immer gesteigerte, nie ermattende Arbeit erringen. Charlotte von Kalb war fast sein einziger Umgang in Weimar, nachdem er sich von der großen Gesellschaft abgewendet hatte. Da er aber in dem sich wieder anspinnenden Verhältnisse ein Hemmnis seiner Entwicklung sah, suchte er es zu lösen und unternahm 1787 eine Reise nach Meiningen und Bauerbach. Dort sah er die Schwester Christophine in leidlich zufriedener Häuslichkeit an der Seite ihres Mannes Reinwald und in Bauerbach machte er die Erfahrung, daß er seit jener Zeit, wo er dort als „Einsiedler gelebt und geschwärmt hatte“, ein ganz anderer geworden sei. Mit der treuen mütterlichen Freundin kam Schiller bei diesem Besuche zum letzten Male zusammen; 1788 ist sie verstorben. Nach dem Vorschlage ihres ihm von der Akademie her bekannten Sohnes entschloß er sich auf der Rückreise zu einem Umwege über Rudolstadt, wo der junge Wolzogen seine beiden „superklugen Cousinen“, die Töchter der seit 1776 verwitweten fürstlich schwarzburgischen Landjägermeisterin Luise von Lengefeld, besuchen wollte.

Die ältere Schwester, Karoline, zuerst mit Beulwitz, dann mit Wilhelm von Wolzogen verheiratet, war eine Frau von ungewöhnlicher Bildung und Belesenheit, geistreich und gewandt in der Unterhaltung, aber von einem großen Selbstbewußtsein erfüllt, das durch die freien Ideen der Geniezeit genährt ward und sie drängte, ihre Persönlichkeit rücksichtslos durchzusetzen. Wir verdanken ihr die wertvollen Aufzeich-

nungen über Schillers Leben und sehen sie als Dichterin sich betätigen in dem Roman „Agnes von Lilien“. Konnte Karoline (gest. 1847) infolge des Zwiespaltes, der durch ihr Wesen ging, nie zum Genügen an sich und der Welt gelangen, so tritt uns in ihrer nicht minder gebildeten, aber stillen Schwester Charlotte das Bild vollendeter Harmonie entgegen. All ihr Fühlen, Denken und Handeln war vom Lebensodem reiner Weiblichkeit erfüllt und so ist sie auch Schiller eine Gattin geworden, die nichts anderes wollte und alles dafür hingab, um ihm, dem meist Kranken und nervös Reizbaren, ein Dasein zu bereiten, bei dem sein Geist noch nach Möglichkeit schaffen und sich auswirken konnte. (Abb. S. 903.)

Beide Mädchen fesselten Schiller in gleicher Weise, ja Karolinens geistige Reife, ihr feuriger, lebendiger Geist wirkte auf ihn sogar stärker ein. Dagegen hatte Lotte, wie sie später erzählte, von Anfang an einen Eindruck erhalten, den sie bestimmend für ihre Zukunft empfand. Schwer trennte sich Schiller von den lieb gewonnenen Leuten und im nächsten Frühling (1788) ließ er sich durch Lotte in Volkstätt, einem Rudolstadt benachbarten Dörfchen, eine Sommerwohnung mieten, die er im Mai bezog, aber im August mit einer solchen in Rudolstadt vertauschte, wo er bis November blieb. Neben eifriger und strenger Arbeit wurde dieses halbe Jahr für Schiller und die Freundinnen eine Quelle reinsten und edelsten Genusses. Auch Aussichten auf eine günstige Stellung eröffneten sich ihm, und zwar durch Karl von Dalberg, den kurmainzischen Statthalter von Erfurt und Koadjutor des Erzbischofs. Die geweckten Hoffnungen konnten freilich nicht erfüllt werden, aber ein Wohlthäter ist Dalberg unserem Dichter geworden und nach dessen Tode sorgte er für eine Pension der Witwe. (Abb. S. 903.)

Von ganz anderer Bedeutung war das erste Zusammentreffen des aufstrebenden jungen Dichters mit Goethe, der im Kreise der Lenzfelder und ihrer Freunde gern verkehrte. Am 7. September war dieser mit Frau von Stein und Frau Herder von Rochberg herüber zum Besuche der Familie Beulwitz gekommen. Viel hatten sich Karoline und Lotte für ihren Freund von dieser Begegnung mit ihrem Abgott erwartet und Schiller sah ihr, ob er gleich die unangenehmen Empfindungen, die ihm die vornehme Weimarer Welt erregte, auf Goethe übertragen hatte, mit Spannung entgegen. „Ich bin ungeduldig, ihn zu sehen, wenige Sterbliche haben mich so interessiert,“ schrieb er gleich nach Goethes Rückkehr aus Italien an den Kammerrat Nidel in Weimar. Der hochgespannten Erwartung folgte aber eine schmerzliche Enttäuschung. Goethe, mißgestimmt durch die Wahrnehmung, daß er für seine neugewonnenen Ideale von Kunst und Leben kein Verständnis finde, erblickte in Schiller trotz des „Don Carlos“ nur den Stürmer und Dränger, der durch seine Dramen gerade das, wovon er sich in Italien befreit hatte, zum Beachtenswerten machte, und wollte daher Jahre lang keine Gemeinschaft mit ihm haben. Aber obwohl unfaßt von Goethe abgewiesen, zog es Schiller doch immer wieder zu ihm hin und eine Reihe von Briefen an Freunde zeigt ihn in beständigem Wechsel von Anziehung und Abstoßung. Durch größere Vollkommenheit will er sich Goethes Achtung geradezu erzwingen.

„Es ist eine Sprache, die alle Menschen verstehen, diese ist: Gebrauche deine Kräfte! Wenn jeder mit seiner eigenen Kraft wirkt, kann er dem andern nicht verborgen bleiben. Dies ist mein Plan.“ So antwortete Schiller seinen Rudolstädter Freundinnen auf ihre Verteidigung Goethes; und an der Verwirklichung dieses Planes arbeitete er, als er im November mit schwerem Herzen wieder nach Weimar zurückgekehrt war. An diese Zeit vornehmlich mag Goethe gedacht haben, wenn er Johannes Falk erzählte: „Als Schiller sich noch in Weimar befand, verschloß er sich oft acht Tage lang und ließ sich von keiner Seele sprechen. Abends um 8 Uhr stand noch sein Mittagessen vor seinem Studiervult.“ Damit stimmt überein, wenn Schiller an Lotte und Karoline schreibt: „Ihre Briefe vertreten jetzt bei mir die Stelle des ganzen menschlichen Geschlechtes, von dem ich diese Woche über ganz getrennt gewesen bin.“ Wohl war sein Geschichtswerk über den Abfall der Niederlande vollendet, aber neue geschichtliche Studien ließen ihn nicht los, und obendrein hatte er für drei Zeitschriften Beiträge zu liefern. So schreibt er für die „Thalia“ die Fortsetzungen zum „Geisterscher“, liefert für Wielands „Deutschen Merkur“ die „Briefe über den Don Carlos“ und rezensiert für die „Allgemeine Literaturzeitung“. Das Verlangen, dem „allgewaltigen Mammon“ endlich eine bleibende Stätte unter seinem Dache zu bereiten, hieß ihn alle seine Kräfte anspannen. Erst wenn er seine bürgerliche Existenz gesichert hätte, wollte er an die Gründung eines Haus-

wesens gehen. Die Wege dazu ebnete seine Ernennung zum Professor der Philosophie in Jena. Durch Dalberg war der Herzog, durch Frau von Stein auch Goethe dafür gewonnen worden und noch im Dezember 1788 setzte dieser, nachdem Schiller „fondiert“ worden war, den offiziellen Vorschlag auf, indem er die Erwartung aussprach, daß Schiller sich in der Geschichte „festsetzen“ werde, und besonders darauf hinwies, daß „diese Acquisition ohne Aufwand“ zu machen sei. (Beilage 114.) Die Stelle war ohne Gehalt und das war bedenklich. Allein da er mit dieser Professur doch eine Staatsanstellung errang und eher an eine Heirat denken konnte, griff er zu und am 26. Mai 1789 hielt er in dem größten Hörsaal der Universität Jena unter lebhaftem Beifalle der 400 — 500 Zuhörer seine erste Vorlesung, die er dann später mit der zweiten in feinerer Durcharbeitung unter dem Titel „Was heißt und zu welchem Zweck studiert man Universalgeschichte?“ bekannt gab. Dem Schwung und Gedankenreichtum der ersten Vorlesungen konnten die folgenden nicht gleichkommen, und mochte er sich auch auf die eigentlichen Fachvorlesungen sehr sorgfältig vorbereiten, so merkten die Zuhörer doch bald, daß ihm die eigene Sicherheit des positiven Wissens fehle. Daher sank die Zahl der Studenten auf 20—30 herab und von diesen zahlte kaum der dritte Teil das Kollegiengeld.

Zu einem rechten Ausgleich zwischen seinem inneren Berufe und den äußeren Verpflichtungen ist Schiller nie gelangt und er wäre sicher nicht in der ihm durch den Neid von Kollegen verleidenten Stellung durch zehn Jahre geblieben, hätte ihn nicht etwas anderes dort gefesselt. Schon im ersten Jahre seines Aufenthaltes gründete er dort sein Haus. Als ihm der Herzog ein Jahresgehalt von 200 Talern zugesichert hatte, warb er bei Frau von Lengefeld um Charlotte und erhielt deren Einwilligung. Nachdem er ihr gedankt und sie über die Zukunft ihrer Tochter beruhigt hatte, ließ er sich, im Januar zum Hofrath von Weiningen ernannt, am 22. Februar 1790 in der Dorfkirche zu Weiningen bei Jena ganz im Stillen trauen. (Beilage 115.) Dann bezog das junge Ehepaar sein äußerst bescheiden eingerichtetes Heim in Jena. Das Behagen der eigenen Häuslichkeit, die stille volle Befriedigung erfüllten Glückes spricht aus den Briefen, die Schiller in jenen Tagen an Körner schrieb. Und in Briefen, nicht in Gedichten, ließ Schiller auch sonst sein leicht erregbares, wechselvolles Gefühl sich ausleben. Dadurch wurden sie zur wahren Schatzkammer seiner Seele, aber auch dann, wenn darin wissenschaftliche Fragen behandelt werden, wirken sie mit dem ganzen Zauber seiner Persönlichkeit. Goethe rechnet Schillers Briefe zu dem Vortrefflichsten, was er geschrieben hat, und gewiß sind sie, vor allem der Briefwechsel mit Körner und später mit Goethe und W. v. Humboldt, unerschöpflich an Gedanken, die den Geist nähren, erheben und adeln und den Sinn zum Idealen in den Lesern wecken.

Neben dem sonnigen Glücke, das jetzt in Schillers Heim eingezogen war, herrschte nach wie vor die rastloseste Tätigkeit, und schon wenige Tage nach seiner Eheschließung widmete er sich wieder mit unermüdetem Eifer der historischen Schriftstellerei. Ihre gewaltige Ausdehnung war durch äußere Umstände, wie durch die Sorge um das tägliche Brot und um die Begründung einer sicheren Zukunft, gefordert, aber die Hinwendung Schillers zur Geschichte überhaupt lag in seiner Eigenart und Geistesentwicklung begründet. Seine historischen und philosophischen Arbeiten verbinden und trennen die Dichtung seiner Jünglings- und Mannesjahre. Der Historiker Schiller löst den Dramatiker ab; der Philosoph wird von dem mündig gewordenen



Charlotte von Lengefeld.  
Fr. Pecht ges., A. Fleischmann gest.



Dichter verabschiedet; der Philosophie bedurfte er zur Klärung seiner ästhetischen Begriffe, der Geschichte zur Bereicherung seiner Erfahrung; erst beide haben ihn zu dem gemacht, was er seit dem „Wallenstein“ der deutschen Nation geworden ist. Wie Goethe durch seine geschäftliche Tätigkeit, durch die Naturwissenschaften und durch das Studium der Antike zum Klassiker wurde, so erfolgte bei Schillers ganz anders geartetem Wesen die Läuterung durch das Studium der Geschichte und durch die Beschäftigung mit der Philosophie. Den mannigfaltigsten historischen Studien und Arbeiten, denen er sich in der Zeit von 1787 bis 1792 fast ausschließlich widmete, ging eine Zeit des allmählichen Erwachens seiner Neigung zur Historie voraus und auch nach dem Abschlusse seiner eigentlichen Beschäftigung mit ihr hat er als gereifter Dichter, wie uns seine Meisterdramen, jene poetischen Deutungen gewaltiger Völkergeschichte, zeigen, sein Interesse dauernd der geschichtlichen Welt zugewandt. Für die Philosophie kam der Tag, an dem sie ihm nichts mehr zu sagen hatte; in der Uner schöpfligkeit der Geschichte aber lag auch in seinen letzten, sorgenfreien Lebensjahren ein Antrieb zu immer erneuter Beschäftigung. Die Historie bezeichnete er 1802 als das Altenteil, auf das er sich zurückziehen wolle, wenn einmal seine poetische Produktionskraft nachlassen werde, und am Ende der langen Reihe dramatischer Entwürfe, die hinter dem „Demetrius“ auftauchen, steht der Plan einer Geschichte des alten Roms.

Wie Verschwörer und Rebellen die Helden seiner ersten Dramen waren, so plante er nun, noch immer erfüllt von psychologischem Interesse an merkwürdigen Begebenheiten und an großen Verbrechen plutarchischer Art, eine Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen. Sein echter historischer Trieb führte ihn von der Gattung dieser romantischen Episoden, von denen nur ein Band erschien (1788), zur wirklichen Geschichte und so verfaßte er, durch Watsons Buch über Philipp II. angeregt, seine Geschichte des Abfalls der Niederlande von der spanischen Regierung.

Viel wissenschaftlichen Fleiß und künstlerischen Eifer hat er daran gesetzt, um eine Arbeit zu leisten, die durch „Vollständigkeit und Wert“ ausgezeichnet wäre und auch die Kenner befriedigen sollte. Er benutzte reiches Quellenmaterial, soweit es durch den Druck veröffentlicht war, aber in die Archive ist er nicht eingedrungen, von den Hauptquellen hat er nur eine Anzahl gründlich studiert und, soweit es seine mangelhafte Schulung zuließ, auch mit kritischem Takte verwertet. Wenn er sich auch bemühte, die mittlere Linie der Gerechtigkeit zwischen den Absichten der Spanier und jenen der Niederländer zu finden, so verleugnet er doch nirgends, daß sein Herz auf Seiten der Aufrihrer stehe, nicht aus protestantischer Parteinahme, sondern weil er als Kind des „philosophischen Zeitalters“ in der Erhebung der Völker vom Trude der Regierungsgewalt große Taten bewundern zu müssen glaubte und ein unbestimmtes Freiheitsideal als Ziel der historischen Entwicklung betrachtete. Es war eine Selbsttäuschung Schillers, wenn er einmal äußerte, es hänge nur von ihm ab, Deutschlands größter Geschichtschreiber zu werden, und viel richtiger hat er in einem Briefe an Karoline von Neuhüz (1788) über sich geurteilt: „Ich werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, der das Unglück hat, sich an mich zu wenden. Aber ich werde vielleicht auf Unkosten der historischen Wahrheit hie und da mit jener ersten philosophischen zusammen treffen. Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden.“ Schiller ist denn auch als Historiker immer Poet geblieben, aber tiefe Auffassung der geistigen Kultur und eine kunstvolle Darstellung hat die deutsche Geschichtschreibung von ihm gelernt. Mehr Stücke glänzender stilistischer Darstellung als historischer Durchforschung sind auch die beiden Aufsätze Prozeß und Hinrichtung der Grafen von Egmont und von Hoorne und Die Belagerung von Antwerpen, die als Bruchstücke der durch Schillers Lebensumstände verhinderten Fortsetzung des ersten und einzigen Bandes des „Abfalls“ angesehen werden können.

Montesquieus politisches Ideal von der steten Entwicklung der Menschheit zur gesellschaftlichen Freiheit und Kants Ideen über allgemeine Geschichte bestimmten Schillers Stellung zur Wissenschaft der Geschichte. Es war nun freilich ein durchaus aprioristisches Prinzip, das Kant auf die Geschichte angewendet wissen wollte, weil ihm damit Zweck und Ziel der menschlichen Entwicklung im allgemeinen durch die Vernunft selbst a priori gerechtfertigt erschien. Indem er aber die Voraussetzungen seines Geistes und seiner Zeit in die Vorzeit hineintrieb und sie darnach beurteilte, wurde er mehr Geschichtschöpfer als Geschichtschreiber. So wird in den Aufsätzen „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Zeitraume der mosaischen Urkunde“ und in der Sammlung Moses die Gründung des jüdischen Staates nicht allein als notwendige Vorstufe für das Christentum und den Islam betrachtet, sondern mit der Aufklärung selbst in Verbindung gesetzt, „deren wir uns heutigen Tages erfreuen“; denn dadurch sei es möglich geworden, eine kostbare Wahrheit, die die sich selbst überlassene Vernunft erst nach einer langamen Entwicklung würde gefunden haben, die Lehre von dem einzigen Gott, vorläufig als einen Gegenstand des blinden Glaubens solange unter dem Volke zu erhalten, bis sie endlich zu einem Vernunftbegriffe reifen konnte. Das freimaurerische Werk seines Zener Kollegen „Über die hebräischen Mythen oder die älteste religiöse Freimaurerei“ half ihm den biblischen Bericht nach seiner Idee zu deuten. Auch in dem im Anschlusse



29. Dec. 1788.

Geheimes Promemoria.

Herrn Friedrich Wilhelm, Königlich Preussischer  
 Universitäts- und Landesschulrath, als dessen  
 abgeordneter Stellvertreter, der sich seit einigen  
 Jahren nicht ohne Erfolg in der Angelegenheit  
 der Errichtung eines öffentlichen Lehranstalts  
 für die Erziehung eines Lehramts in  
 Jena, besonders hinsichtlich der  
 Einrichtung des Lehramts der  
 Geschichte in Jena, an dem  
 Königl. Preussischen Hofe mit Glück be-  
 reiten wurde. Da es jetzt  
 gerade der Zeit ist, die Bestimmung der  
 Anstalt zu bestimmen, so  
 ob man selbigen nicht in Jena  
 einzurichten, sondern ihn der  
 Provinz Jena überlassen zu lassen.

„Gehorsamtes Promemoria“ Goethes an das geheime Consilium Karl Augusts über die Anstellung Schillers  
 als Professor der Geschichte in Jena.

Genauere Nachbildung der in Herzogs Goethesammlung auf der Universitätsbibliothek zu Leipzig aufbewahrten Handschrift.

Ich werde den Jahresnamen die ich kommen  
wird den Tischen des Jahresbuch  
und der Tabak und Stoff mit gelb  
gefilert, der in der Kasse ist  
soll ich gefällig in einen Kasten  
den ich mit mir bringen möchte  
sicherlich geben würde.

In diesen Briefen soll man  
sich nicht so sehr freuen für  
dieses Jahr: das ist ein  
wunderschöner Jahresbuch mit  
Abdrucke neigenformen die  
ausgezeichnet sind, man soll  
nicht verwirren sie in der  
Kasse mitnehmen sollen. Es  
soll man sie in der Kasse  
setzen in die Kasse des  
man nicht in der Kasse







Inna d 22 Xbr. 89

Meinem ungeliebten unverschämtesten Laub, vornehmlich in der  
 Heiligsten Mutter, für die ganze Glückseligkeit meines Lebens,  
 die Sie in Lotterey mir geben. Wie kann ich mit Worten  
 dafür danken? Mein Dank ist tief bewegt und zu  
 hoch, um Ihnen mit aller Kraftung jetzt zu schreiben.  
 Aber ich kann in diesem Augenblick der Freude nicht genug  
 und ich möchte die Stellen meines Gedichtes gegen Sie aufbewahren.  
 O wie möchte ich noch das Geschenk, das Sie mir geben,  
 durch die Luft, womit Sie es thun! Dieses großmüthige  
 Vertrauen, womit Sie mir Lotterey Glück übergeben, ist mir  
 unerwartet als meines grenzenlosen Unzufriedenheit gegen Sie!  
 Glauben Sie, daß ich es fürchte, was Sie mir aus  
 Trauen, und, was es Sie kosten möchte, aber Ihre Aufopferung  
 für Lotterey Glückseligkeit auf meines Liebes allein nicht  
 zu sperren. Aber ich fürchte es nicht weniger liebhaft, daß  
 Sie mir, wie Ursache finden werden, dieses Vertrauen zu be-  
 weisen.

Sie glänzende Antwort des Glück kann ich es nicht für  
 jetzt noch für sich dankbar, anbeten, ob ich gleich nicht Grund  
 habe zu hoffen, daß ich in 4, 5 Jahren in den Stand  
 gesetzt werden würde, es ein angenehmes Leben zu verfahren.

Schiller an Frau von Lengefeld.

Nach einer photographischen Aufnahme des Originalbriefes im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Die wist, unvorf alle unne Anstifter Comfy, bloß auf  
unne eigene Schlaf. Es sah keine Giltwette, die  
die nicht länger offen lassen, aber unne Schlaf ist  
auf Leinwand, und wir sorgen sorglos dasjenige von außen  
zu verschaffen.

Mit empfindlich Koffy können wir in Lina endlich gut  
übersehen; wir können es mit <sup>etwas</sup> weniger, wenn man  
sich in den ersten Jahren gleich zu halten wist. Empfindlich  
Koffy sind wir nicht sicher Leinwand von Verlesungen, die  
mit jedem Jahr steigen wird, so wie in unser Mühen,  
darauf verwenden kann. 150 bis 200 Rthlr kann wir  
in Folge, da es uns fast unbeschwerdlich Jahr nicht vor-  
sagen. Da er dieses Geld aus seiner Kasse geben  
muß, so wird er freilich etwas Last davon kommen, aber  
unne und Lottus es nicht wird er dieses kleine  
Opfer ganz bringen. Neben diesen 400 bis 500 Rthlr  
bleibt mir die ganze Leinwand von Koffy, welche bis-  
her unne einzige Bestände gewesen ist, und welche sich  
mit jedem Jahr vergrößert, da die Arbeiter unne  
Liebster werden, und man sie uns auf immer besser bezahlt.  
Es ist nun Lina kann Jahr ist. Es sah keine unne  
Schlaf das alle 2 Jahre zwischen 8 und 900 Rthlr wird



erworben. Schon dieses kann ich auf noch jetzt, und ohne  
mir anzusträngen; dabey habe ich keinen geringen Glück-  
fall gemerkt, daß den ich ob noch einmal so sehr bringen  
kann. In solchen Glücksfalle wären ob, wenn meine Ueber-  
winnung mit den Memoires einflüge, welche mir eines fort-  
laufenden <sup>jährlichen</sup> Gehalts von 400 Rthlr. sicherte, fast ohne alle  
eigene Arbeit. Aber ich würde einige jetzt nicht in Anschlag,  
wenn das Glück nicht auf mich <sup>wäre</sup> zurückzuführen mußte. In solchen Fällen  
den bedingten, daß mir mein Verfallnis mit dieser <sup>besten</sup> jährlichen  
Academie (im Falle der Hingung mir etwas weniger als 400 Rthlr.)  
400 Rthl. - und meine Beförderung aber nicht eintragen; und mit 800  
Rthl. davon wir leben.

Ich längen nicht, daß mir das Jahr 1790 wohl sehr schmerzhaft  
werden wird, als allen folgenden, weil ich in diesem Jahre  
alles das nicht <sup>von</sup> arbeiten muß, was nachher für immer  
gethan ist. Folgt ich bloß der Dürftigkeit, so würde  
ich in diesem Jahre noch an keine Vereinigung mit Lotbys  
denken. Aber wie kann ich dieses ganze Jahr von  
meiner Glückseligkeit verlieren? Ich darf nicht will es  
Herr nicht beschreiben, wenn meine jüngere Mutter, wie schon-  
lich mir schon das Ungewisse daß meine Trauer von  
allem, was ich liebe, geworden ist. Selbst zu meinem  
Austret ist ob mir wesentliche Bedingung, daß meine  
Geh. gewirkt, und in meine Vereinigung mit Lotbys, werden

mir aber meine Verpflichtungen leichter werden. Dieses wünsche  
Herr. Ich wünsche nicht zu verzagen.

Was ich Ihnen für vorgelagte Jahre, gilt mir von dem Herrn  
Lafon. Ich bin nicht ohne Ansehen, und ein Ruf auf  
mir an der Academie wird mein Gefühl in Jena aus-  
lösen. Wenn ich mich selbst erst in dem neuen Jahre,  
denn ich mir gewiß, was vollendet Jahr, so kann ich auf  
~~verpflichtet~~ ob mir etwas nicht laßt stehen. Ich mag zwar  
mir Lohner nicht zu weit ansetzen, ich bin selbst zu  
sich an Ihr ganzes Haus gebunden, sonst würde ich in  
Jena meine Glück nicht ansetzen. Ich lege Ihnen  
dieses Brief von dem Coadjutor bei, der alles für mich  
thun wird, sobald er kann, und dies letzte kann jeder  
Tag geschehen.

Morgen schreibe ich an den Herzog v. Weimar und  
wende Ihnen schriftlich in 8 Tagen darüber schreiben können,  
ob und was er für mich thun wird. Hartnäckig er nicht  
auf das Jahr 1791, so lege ich Ihnen einen neuen  
Vorschlag, bloß für das Jahr 1790 vor, der Ihnen  
willkürlich nicht missfallen wird, und den der Herzog auch  
gerne gern genehmigt.

Wieviel, Ihr größter vorpflichtmündige, sollte Ihnen meine  
Dankbarkeit noch zu sagen, aber es werden Ihnen Stunden  
kommen, wo es sich zeigen die ganz gut fallen wird. Mit innigster  
Dankbarkeit  
Ihrer  
L. H. v. Weimar

an Barthélemy's Voyage du jeune Anacharsis geschriebenen Auflage Die Gesetzgebung des Lykurg und Solon werden die Werke dieser Männer danach gewürdigt, ob sie die Kräfte ihrer Nationen entwickelt, die „Fortschreitung der Kultur“ gefördert oder gehemmt haben. Unvollendet blieb die Abhandlung, die wir jetzt in zwei Teilen zu lesen pflegen, den einen unter dem Titel Über Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter, den anderen als Übersicht des Zustandes von Europa zur Zeit des ersten Kreuzzuges. Zwar erblickt auch Schiller, wie so viele Geschichtschreiber seiner Zeit, im Mittelalter „eine traurige Nacht“, in den Kreuzzügen ein Erzeugnis aus „Torheit und Raserei“, aber er erkennt in dem „barbarischen Mittelalter“ eine unerläßliche Vorbedingung für „unsere besseren Zeiten“. Beide Abhandlungen, von denen die „Übersicht“ unvollendet blieb, dienten als Einleitung zu dem ersten Bande der Allgemeinen Sammlung historischer Memoires, die er nach dem Muster eines seit 1785 in London erscheinenden Werkes herausgab. Vertiefung der Geschichtsauffassung Schillers zeigt die an Anquetils Esprit de la ligne sich anschließende Abhandlung „Geschichte der Unruhen in Frankreich, welche der Regierung Heinrichs IV. vorangingen, bis zum Tode Karl IX.“ In dieselbe Epoche französischer Geschichte lehrt Schiller 1797, angewidert von den Pariser Revolutionsgrueln, noch einmal zurück mit seiner letzten historischen Arbeit, der feinen Charakteristik des Marschalls von Bienville, eines „in allen Stürmen der Faktion“ königstreuen Mannes. Dagegen wird in der 1792 verfaßten Vorrede zu Riethammers Bearbeitung der Geschichte des Malteserordens wieder die Vergangenheit an der Gegenwart gemessen, diesmal aber nicht zum Vortheile des Zeitalters der Vernunft, denn bei aller Wertschätzung der Errungenschaften neuzeitlicher Kultur bedauert Schiller den Verlust an Gemüt und Phantasie, an Begeisterungsglut, Gesinnungsschwung und tatenreichender Energie, wie sie dem viel geschmähten Mittelalter eigneten.

Schon während seines Aufenthaltes in Dresden hatte sich Schiller mit der Lektüre einer Geschichte des Dreißigjährigen Krieges beschäftigt, und bei der Neigung seiner Phantasie zu großen, gährenden Zeiten, in denen „gewaltige Naturen“, Männer wagenden Willens und kühnen Vollbringens auftauchen aus den leidenschaftlich bewegten Völkervogeln, war er bereits damals mit Bewunderung für diese „glänzendste Epoche menschlicher Kraft“ erfüllt worden. Bald nach dem Antritte seiner Professur in Jena scheint er der Geschichte dieses Zeitalters wieder nähergetreten zu sein, und die Sorge für seine „ökonomische Schriftstellerei“ bestimmte ihn, für Göschens Damenkalender den Stoff in leichterer Form, als er anfangs beabsichtigte, zu bearbeiten. Im Damenkalender von 1791 erschien dann der erste, bis zur Breitenfelder Schlacht reichende Teil. Die Erkrankung des Dichters war Ursache, daß er für den folgenden Jahrgang des Kalenders nur einen kleinen Teil der Fortsetzung liefern und erst 1793 den Rest erscheinen lassen konnte.

Das Werk war für einen größeren Leserkreis berechnet und daher kam es mehr auf eine glänzende und fesselnde Darstellung als auf eine gründliche Erforschung dieser bewunderungswürdigen, furchtbaren Zeit an. Diesen Zweck hat Schiller auch erreicht; 7000 Exemplare des Buches wurden in kurzer Zeit abgesetzt und noch heute ist es die bekannteste aller historischen Arbeiten Schillers. Und doch beruht seine auf so geringen Vorstudien Schillers, denn es liegt fast überall nichts anderes als Rebenhüllers Annales Ferdinandei zugrunde. Von den fünf Büchern des Werkes heben sich das dritte und vierte, die Wallenstein und Gustav Adolf auf die Kriegsbühne führen, nach Form und Inhalt scharf von den übrigen ab. In dem Schwedenkönige sieht Schiller das Ideal eines wahren Helden in jener trostlosen Zeit und darum hält er von dem lebensvollen Bilde, das er von ihm entwirft, alles ferne, was nur einen Schatten auf ihn werfen könnte. Dagegen erscheint Wallenstein als großartiger Bösewicht, dessen ganzes Sinnen und Trachten von Anbeginn auf die Erfüllung seines hochverrätherischen Ehrgeizes gerichtet ist. Angesichts der Katastrophen seiner Helden aber erscheint ihm der Schwedenkönig nicht mehr als „der Wohltäter Deutschlands“, sondern auch als Eroberer, dessen schneller „Abschied von der Welt dem Deutschen Reiche die Freiheit sicherte“ und ihn selbst vor der Befleckung seines Namens bewahrte; in Wallenstein aber, dem verbrecherischen Verschwörer, erkennt er auch den mit Undank belohnten Diener seines Herrn, „der fiel, nicht weil er Rebell war, sondern rebellierte, weil er fiel.“ Unwillkürlich fragt man sich aber, ob nicht dem Dichter bereits das dramatische Bild vor Augen schwebte. Sichtlich ist Schillers „Dreißigjähriger Krieg“ wie seine anderen historischen Schriften durch die neuen Untersuchungen zum großen Teile überholt.

„Ich fühle meinen Genius wieder,“ ruft Schiller, von den trockenen historischen Arbeiten aufatmend, am 5. Juli 1788 freudig dem Dresdener Freunde zu. Schon vorher war ihm in einer humoristisch-satirischen Stimmung das Gedicht Die berühmte Frau gelungen, eine launige Epistel, in der ein Ehemann über seine ehrgeizige Frau klagt, die durch ihre Schöngelüste Liebe und Familienglück zerstört. Auch über das Problem des „Menschenfeindes“ begann er wieder nachzusinnen, aber stärker zog ihn der dramatische Entwurf zu den Maltesern an, den er in einer „griechischen Manier“ ausarbeiten, zuerst jedoch eine Zeitlang bei sich „kochen“ lassen wollte. So wurde Schiller zur Antike geführt, durch deren Studium er die Form für sein künftiges dramatisches Schaffen kennen lernen und seine Anschauungen über „Regel und Kunst“ überhaupt läutern wollte. Vorbereitet war diese Hinwendung zur Antike schon in dem Zögling



der Militärakademie; sein Widerwille gegen das „schlappe Rastratenjahrhundert“ und sein trotziges Kraftgefühl hatten ihn wie alle Stürmer und Dränger mit Begeisterung für Plutarch erfüllt. Zum ersten Male konnte Schiller zu Mannheim die Welt der antiken Plastik in vortrefflichen Abgüssen beschauen. In dem Brief eines reisenden Dänen legte er die Eindrücke nieder; es sind nun freilich nur Ansichten Winkelmanns und Lessings, die er hier entwickelt, aber schon die Tatsache, daß er die antiken Kunstwerke auf ihren seelischen Gehalt zu prüfen, die künstlerische Idee, die sie geschaffen hat, aus ihnen herauszulesen sich bemüht, bedeutet eine unerläßliche Vorbedingung für seine späteren ästhetischen Thesen. Zugleich erforderte seine Rezensententätigkeit eine Vertiefung der ästhetischen Anschauungen und vollends fühlte er sich durch Goethes „Iphigenie“, in der er die griechische Form „bis zur höchsten Verwechslung erreicht“ sah, bestimmt, sich den ursprünglichen Quellen der antiken Schönheit zuzuwenden und nicht weiter mehr mit deren Nachbildung in der tragédie classique zu begnügen. Den Eindruck, den die griechische Welt auf ihn machte, bezeugt das lyrisch-epische Gedicht Die Götter Griechenlands, das außerordentlich Aufsehen erregte, begeisterten Beifall und heftiges Mißfallen.

Manche fanden in dem Gedicht eine Verhöhnung des Christentums und bezeichneten den Dichter als Gottesleugner. Das Gedicht war, wie uns Schillers weitere Entwicklung erkennen läßt, harmloser gemeint. Es ist die Sehnsucht nach dem Idealbilde einer Menschheit, in der alle sinnlichen und geistigen Kräfte in freiem, schönem Gleichgewichte wirksam sind, und in der Weltanschauung der antiken Welt glaubte er es, wie so viele andere, verwirklicht. Das Gedicht war 1788 im Märzhefte des „Deutschen Merkur“ erschienen und ebendort stand die Kritik Stolbergs: „Spiele der Phantasie ohne den belebenden Geist einer earnesten Empfindung sind eines Dichters wie Schiller nicht würdig.“

Des Dichters Rudolstädter Freundinnen fanden in dem Gedichte die „Sehnsucht nach dem Höchsten und Ewigen“ ausgesprochen und folgten mit großer Teilnahme Schillers weiterem Streben, sich ganz in den griechischen Geist zu versenken. Er liest Homers Iliade in Stolbergs Prosaübersetzung, die Odyssee in Vossens Verdeutschung, beschäftigt sich mit Plutarchs Biographien, läßt die griechischen Tragiker auf sich wirken und lernt von dem modernsten unter ihnen, von Euripides, die dramatische „Manier“. Dessen Iphigenie in Aulis reizt ihn zu dem Versuch einer Übersetzung und bald nimmt er zu dem gleichen Zwecke die Phönizierinnen vor. In dem Leidensjahre 1791 kehrte er zu Vergil zurück, aus dessen Epos er schon als Zögling der Militärakademie den „Sturm auf dem Tyrhener Meer“ übertragen hatte, und übersetzte in den Tagen der Wiedergenesung das zweite Buch der Aeneide, dem sich das vierte Buch anschloß.

Was die Versenkung in die Antike ihm erschlossen, was die Geschichte ihn gelehrt und eigenes Nachdenken über die Kunst ihm geoffenbart, faßte Schiller, ehe er auf Jahre hinaus den Musen den Abschied gab, in dem philosophischen Gedichte Die Künstler (1789) zusammen.

Schon früher hat ihn die Frage beschäftigt, was die Kunst zur Erziehung des Menschengeschlechtes beitragen könne, und bereits in seinen ersten Abhandlungen hatte er es ausgesprochen, daß die Wirkung des Schönen in einem harmonischen Ausgleiche der sich widerstrebenden sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen zu suchen sei. Die Kunst war ihm an die Stelle der Religion getreten. Von der Hauptidee des Gedichtes, die „dem Leser von allen Seiten ins Gesicht spielen“ soll, der Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit, geht die Behauptung aus, daß alle menschliche Kultur dem Schönheitsgeföhle ihren Ursprung verdanke und in der Kunst sich vollende: auf sie läuft auch der in großen Zügen gehaltene geschichtliche Nachweis dieser Behauptung hinaus. Den Fleiß teilt der Mensch mit den Tieren, das Wissen mit Geistern höherer Art, die sinnlich geistige Kunst hat er allein; sie erzieht den ganzen Menschen. Aber mag er auch frei durch Vernunft, stark durch Gesetze, Herr der Natur sein, reines Wissen ist ihm nicht beschieden. Damit kommt der Dichter zur Hauptidee, dem Ziele, dem alle anderen Gedanken zuweilen. Es ist eine Allegorie. Venus Urania, die Göttin der himmlischen Wahrheit, deren Strahlen nur reine Geister ertragen, legt ihre Feuerkrone ab, nimmt den Gürtel der Schönheit und tritt so als Venus Aegyptia mit gemildertem Glanze dem Menschen entgegen, um seine Erziehung zu übernehmen. Nachdem aber dieser die höchste Höhe seiner geistigen Vervollkommnung erkommen hat, nimmt die Göttin wieder ihr früheres Aussehen an und steht, umleuchtet von dem Feuer der himmlischen Wahrheit, vor ihrem Zögling als Venus Urania. „Was wir als Schönheit hier empfunden, Wird als Wahrheit uns entgegengehn.“ Vorrecht der Kunst und der Künstler ist es, den Menschen zur wahren Freiheit, zum harmonischen Wollen und zur freien Pflichterfüllung heranzubilden. „Der Menschheit Würde ist in euere Hand gegeben, Bewahret sie! Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!“ Mag es auch Schiller nicht gelungen sein, die überquellende Fülle seiner Ideen in eine künstlerisch vollkommene Form zu fassen, so ist das Gedicht, das Goethe „Besonderes sagen“ sollte, doch eines der bedeutsamsten Zeugnisse von Schillers Entwicklung und eines der besten philosophischen Lehrgedichte unserer Literatur.

In dieser Gesinnung und in dem Bewußtsein hoher Sendung schritt Schiller der Zukunft entgegen. „Ich muß ganz Künstler sein können oder ich will nicht mehr sein,“ schrieb er kurz vor seinem Amtsantritte in Jena an Körner. Nur aus dieser hohen Auffassung vom Künstlerberufe erklärt sich Schillers vernichtende Kritik über Bürgers Gedichte, die im Januar 1791 in der „Allgemeinen Literaturzeitung“ anonym erschien und einen heißen literarischen Streit erregte. Schiller war im Unrechte; denn seine Lehre von der Idealisierung, wie er sie hier ausspricht, würde die lyrische Dichtung töten und schon gar nicht kann das von dem Kritiker aufgestellte Ideal so uneingeschränkt für einen Volksdichter von Bürgers Art gelten.

Noch war kein Jahr seit Schillers Vermählung verfloßen, als ihn die schwere Krankheit ergriff, die ihn nicht mehr losließ. Zu Neujahr 1791 besuchte er mit seiner Frau die kurmainzische Stadt Erfurt, wo er auf Betreiben Dalbergs als Mitglied der kurfürstlichen Akademie nützlicher Wissenschaften aufgenommen wurde. Während eines Konzertes befiel ihn ein heftiges Erkältungsfieber; nur mit Anstrengung hielt er sich aufrecht; bald aber wiederholten sich die Anfälle. In Jena ergriff ihn die Krankheit mit voller Gewalt; schwere Erstickungsfälle, Krämpfe, Blutspenien stellten sich ein; die Kräfte sanken auf das geringste Maß, wochenlang schwebte Schiller zwischen Tod und Leben. Aufopferungsvoll pflegten ihn in diesen Tagen seine Frau und die ihm nahestehenden Studenten. (Abb. S. 908.) Als er sich allmählich erholt hatte, reiste er im März nach Rudolstadt, wo aber im Mai ein Krankheitsanfall das Schlimmste befürchten ließ. Ein Kuraufenthalt in Karlsbad stellte seine Kräfte wieder leidlich her; aber nun machten sich die Sorgen um das liebe tägliche Brot geltend. An die Wiederaufnahme der Vorlesungen war noch immer nicht zu denken; der Herzog erklärte sich „alleweile“ außerstande, das Gehalt aufzubessern, und gewährte nur einen einmaligen Zuschuß von 250 Talern; schriftstellerische Tätigkeit war bei krankem Körper nur schwer möglich. Die Pein Schillers wurde vermehrt durch den Gedanken an Lotte und durch das bittere Gefühl, daß er das Ziel der Vollendung, nach dem er so heiß gestrebt hatte und zu dem er den letzten Weg schon vor sich sah, nun vielleicht doch nie erreichen werde. Aber dieses bange Dunkel sollte in unerwartet freundiger Weise erhellt werden. Im entscheidenden Augenblicke wandten sich dem Bedrängten, wie einst in Mannheim, Freunde hilfreich zu, die seine Worte und Werke ihm geworben hatten. Wie damals dem verlassenen Jüngling, so kam jetzt dem leidenden Manne die erlösende Tat von Menschen, die ihm persönlich unbekannt waren und ihn sich selber und seinem Volke retteten. Vermittelt aber wurde sie durch den jungen dänischen Schriftsteller Jens Baggesen, der, von schwärmerischer Begeisterung für „den ersten unter allen Shakespeare-Söhnen“, nach Jena getrieben, Schillers freundliches Wohlwollen erfahren hatte und voll glühender Verehrung auch für den Menschen Schiller in seine nordische Heimat zurückgeführt war. Er weilte gerade bei dem Erbprinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, der ebenso wie der Minister Graf Ernest von Schimmelmann für die deutsche Literatur begeistert war, als das Gerücht von Schillers Tod mit scheinbarer Gewißheit auftrat. Längst schon hatte Baggesen alles getan, um den Enthusiasmus für Schiller allenthalben zu wecken, und es war ihm gelungen, auch den Erbprinzen für den Dichter des „Don Carlos“ und den Verfasser des „Abfalls der Niederlande“ zu gewinnen. Selbst erfüllt von dem Streben für Menschenglück und Völkerbefreiung, erblickte der Fürst in Schiller fortan den Verkünder seiner Ideale, und als er im Sommer 1791 auf einer Reise durch Deutschland in Jena von Reinhold über des Dichters zerrüttete Gesundheit unterrichtet wurde, schrieb er nach Hause: „Das Übermaß von Arbeit hat ihn geschwächt, und diese übermäßige Arbeit ist notwendig, damit er das Leben seiner Familie bestreiten kann. Ohne sie würde er Hungers sterben im eigensten Sinne des Wortes — und so etwas kommt vor im Zeitalter der Aufklärung.“ Tief waren daher die nordischen Freunde Schillers erschüttert, als die Todesnachricht eintraf, und das geplante Freudenfest auf Hellebäck ward in eine Totenfeier verwandelt. Als es dann hieß, Schiller lebe noch, aber gebeugt von schwerem Siechtum, da verschmähten es die Freunde, ihre Freude nur durch Wort und Spiel auszudrücken; durch die Tat sollte es geschehen.

Am 29. November 1791 ging an Schiller ein Schreiben ab, in dem Prinz und Minister dem Dichter „auf drei Jahre ein jährliches Geschenk von tausend Talern“ anboten, damit er in Ruhe seine Gesundheit wiederherstellen und Kraft und Freiheit zu weiterem Wirken gewinnen könne.

Es ist bezeichnend für Schillers Streben nach Selbsterziehung und Vollendung seiner Persönlichkeit, wenn er jetzt, ungehemmt durch die Sorgen um das tägliche Brot, so sehr auch der Gedanke an eine Wallensteintragödie dazu lockte, noch nicht zur Poesie zurückkehrte, sondern



Charlotte v. Schiller.

Nach einem Ölgemälde von Ludovik Simanowiz (1794) im Schiller-Nationalmuseum zu Marbach.

der Kantischen Philosophie sich zuwandte. Wohl war ihm aus der Geschichte eine Fülle des Wissens zugeströmt, sein Blick war geschärft für die Bedingtheit des menschlichen Willens und Handelns, aber noch fehlte ihm die Einheit zur Mannigfaltigkeit der Erfahrungen, eine allseitig gesicherte Weltanschauung. Darum richtet er seinen vom bunten geschichtlichen Leben gesättigten Blick nach innen auf die Welt der geistigen Kräfte. „Es war nicht seine Sache, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er tat, reflektieren“; so urteilte Goethe von Schiller. Was er in den „Künstlern“ aus innerer Anschauung verkündete, wird ihm jetzt zum Problem tief eindringenden Denkens, denn es ist ihm klar, daß jene Fragen nach dem Wesen und dem Kulturwerte der Kunst erst dann ihre endgültige Beantwortung finden, wenn sie begrifflich zergliedert, kritisch durchforscht und im Zusammenhang einer geschlossenen

Lebens- und Weltanschauung erledigt sind. So drängt sich ihm die philosophische Auseinandersetzung als ein im tiefsten Sinne praktisches Bedürfnis seiner geistigen Entwicklung auf und es darf daher der Umweg, auf dem er zur Poesie zurückkehrte, nicht als eine Abirrung von seiner natürlichen dichterischen Entwicklung angesehen werden.

Zur Zeit, da Schiller über eine Ästhetik sann und über Art, Zweck und Ziele der Kunst sich Klarheit zu verschaffen suchte, hatte bereits Kants Philosophie alle Welt mit Bewunderung erfüllt, und in der Tat haben wenige Männer in der Geschichte der Philosophie eine so tief greifende, ja geradezu umstürzende Wirkung ausgeübt wie Immanuel Kant, dessen kritische Philosophie die scharfe Grenze bildet, die — mit Ausnahme der katholischen Schulen — die Philosophie der früheren Jahrhunderte von dem Denken der modernen Welt trennt. Er war 1724 in Königsberg geboren, habilitierte sich, nachdem er neun Jahre als Hauslehrer an verschiedenen Stellen gewirkt hatte, 1755 an der Universität seiner Vaterstadt und



lehrte an ihr, seit 1770 als ordentlicher Professor, bis zu seinem Tode, der ihn 1804 ereilte. (Abb. S. 913.)

Kants geschichtliche Tat war, daß durch ihn die Philosophie, die bisher ohne das Organ der Philosophie, das Erkenntnisvermögen des Menschen, auf seine Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit zu prüfen, immer den Wert vollgültiger Münze beanspruchte, also lediglich dogmatisch war, nunmehr kritische Philosophie ward. Durch seine Untersuchungen über die Quellen, den Umfang und die Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit zeigte er, daß die philosophierende Vernunft mit einem bescheidenen Maße ihres Erkennens sich begnügen müsse. Denn also bestimmt er in einem Briefe an einen Freund den Zweck und das Ergebnis seines ersten Hauptwerkes, der *Kritik der reinen Vernunft* (1781): „Gegenstände der Sinne können wir nie anders erkennen als bloß, wie sie uns erscheinen, nicht nach dem, was sie an sich selbst sind; ingleichen überinnliche Gegenstände sind für uns keine Gegenstände unseres theoretischen Erkenntnisses.“ Über den Horizont der räumlich-zeitlichen Sinnenwelt hinauszufragen ist dem Erkenntnisdrang des Erdgeborenen verlag; einzig und allein aus der Erfahrung, dem Zusammenwirken von Denken und Anschauung, aus Sinnlichkeit und Verstand fließt uns der Quell der Wahrheit. Die übernatürliche Offenbarung wird von Kant, wie von allen Philosophen der Aufklärung, verworfen; der Glaube an den persönlichen Gott, an persönliche Unsterblichkeit, alle Lehren und Begriffe vom Übersinnlichen sind mit Kants Erkenntnisprüfung unvereinbar, und es geschieht nur aus praktischer Rücksicht und aus praktischem Bedürfnis, wenn er diese höchsten Wirklichkeiten, obwohl sie ihm vom Standpunkte der theoretischen Vernunft nur als Hypothesen erscheinen, in seiner Sittenlehre bestehen läßt. Diese bietet uns sein zweites Hauptwerk, die *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), in dem der menschliche Wille (das Begehrungsvermögen) wissenschaftlich zergliedert wird. Gegenüber der Glückseligkeitslehre, wie sie in den sittlichen Lehrmeinungen eines Helvetius und der Gefühlsüberschwenglichkeit Rousseaus, in dem weichlichen Epikuräismus Wielands, wie in der Leidenschaftlichkeit der Stürmer und Dränger ihre schlaffe Haltungslosigkeit und verderbliche Selbstsucht enthüllte, fordert er eine feste Schranke. Nicht Glückseligkeit, sondern Glückwürdigkeit; nicht das rafflose Schwanken des sogenannten moralischen Sinnes, der je nach Verschiedenheit der Zeiten und Völker verschieden und wandelbar ist, sondern eine feste, unwanzelbare, immer und überall gleiche Norm, die erfüllt werden muß ohne Rücksicht auf innere Neigung und Glücksempfindung. Um nun diese allgemeinverbindliche Sittlichkeit zu begründen, nimmt Kant ein vor aller Erfahrung gegebenes und von aller Erfahrung unabhängiges, dem Menschen eingeborenes Vernunftprinzip der Sittlichkeit an, ein Sittengebot, eine Idee der Pflicht, den kategorischen Imperativ. Dieses Sitten- und Pflichtgebot ist ihm eine ganz unmittelbare, nicht weiter abzuleitende Vernunftsache, deren wir uns auch bewußt seien, selbst wenn sie uns nie in der Erfahrung vorgekommen wäre. Der Geist ist sein eigener Gesetzgeber und betätigt und genießt in dieser Selbstbestimmung seine Freiheit; indem der Wille, der gleichbedeutend mit der praktischen Vernunft ist, seinem sittlichen Geetze gehorcht, gehorcht er sich selbst. Der Geist läßt die von ihm abhängige Natur erfahren, daß er ihr Herr ist; alle Triebe und Neigungen der Menschen haben sich seinem Geetze rückhaltlos zu beugen und zu unterwerfen, und einzig und allein in dieser freien Selbstbestimmung der sittlichen Vernunft ruht die sittliche Hoheit und Würde des Menschen. Diese nachdrückliche Hervorhebung des Pflichtgedankens ist anerkanntswert und das Beste in der kantischen Ethik; die Herleitung aber bleibt im Dunkeln, der eigentliche Grund der Verpflichtung unaufgeklärt. Es ist ein Sollen ohne Ziel, ein Gesetz ohne Gesetzgeber.

Gleichwohl hat Kants Lehre vom kategorischen Imperativ, mit der vollen Kraft persönlicher Überzeugung vorgetragen, eine ungeheure Wirkung und nicht zum geringsten auf Schiller ausgeübt. Kants Aufruf an den Menschen als ein Vernunftswesen, sich und sein Leben auf sich selber zu stellen, war wie eine Bekräftigung der eigenen inneren Stimme, die den Ermatteten immer wieder zum Ringen nach dem Höchsten angespornt hatte. So, wie der Königsberger Philosoph es forderte, hatte er ohne Rücksicht auf äußerliches Wohl und Wehe, dem Glauben an sich selber und seinen errungenen Idealen getreu, sein Leben geführt und gestaltet; so hatte er in dem unerschütterlichen Glauben an seinen mit ihm geborenen Beruf sein Menschentum zu vollenden gestrebt nach eigenem Gesetze im Dienste einer großen persönlichen Aufgabe. Die Idee der Freiheit war ihm der Leitstern seines Schaffens; kein Wunder, daß er Kants Sittenlehre mit freudiger Bewunderung, wie einen Widerhall seines eigenen Glaubensbekenntnisses, vernahm.

Eingedrungen aber in die Philosophie Kants ist Schiller von dessen *Kritik der Urteilskraft* (1790) aus, die als wissenschaftliche Zergliederung des Gefühlsvermögens oder, genauer ausgedrückt, der Empfindung der Lust und Unlust, in ihrem ersten Teile Ästhetik der Kunst, in ihrem zweiten Ästhetik der Natur ist. Schon vor und während seiner Erkrankung sehen wir Schiller mit dem ästhetischen Teile der kritischen Gedankenwelt beschäftigt, der seine Aufmerksamkeit schon darum erregte, weil darin, was er in den „Künstlern“ ahnend ausgesprochen hatte, das ästhetische Empfinden und die künstlerische Tätigkeit als ein eigenes, von Zweckbegriffen, der Nützlichkeit und insbesondere der Moral unabhängiges, für sich berechtigtes und wertvolles

Gebiet des Geisteslebens gewürdigt wird. An des Meisters strenger Methode will Schiller für seine ästhetischen Untersuchungen sich schulen und dessen kritische Philosophie soll ihm die Mittel zur Begründung einer Ästhetik liefern, die von der subjektiven Betrachtung zur objektiven Beschaffenheit des Schönen führen und so erst den Weg zu den Gegenständen des künstlerischen Schauens und Schaffens bahnen soll. Daher ist es natürlich und bezeichnend, daß die ersten Früchte aus Schillers Beschäftigung mit Kant auf dem Gebiete der Kunst reifen. Hatte er noch im Sommer 1790 für seine Vorlesung über die Theorie der Tragödie kein Buch zu Rate gezogen, sondern sich von der Erinnerung und Erfahrung an der Hand tragischer Muster leiten lassen, so war er Ende 1791 bei der Ausarbeitung der beiden aus jenem Kollegium erwachsenen und in der „Neuen Thalia“ (1792) erschienenen Aufsätze Über die tragische Kunst und Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen von dem kritischen Geiste bereits so ergriffen, daß er in sie allerlei kantische Anschauungen und Ausdrucksweisen verwob.

Aber noch war er von seiner späteren Kunstbetrachtung weit entfernt; noch werden moralische und ästhetische Wirkung nicht streng geschieden, und obgleich er weiß, daß jedes Kunstwerk ein in sich vollendetes Ganze sein muß, kann er doch nicht umhin, nach bestimmten, außerhalb des Kunstgebildes liegenden Zwecken zu fragen. Der kantische Begriff des „interessenlosen Wohlgefallens“, diese scheinbar so einfache und doch so lange vergeblich gesuchte Erkenntnis war ihm noch nicht aufgegangen. Dagegen zeigen die Fragmente der ästhetischen Vorlesungen vom Winter 1792 bis 1793 Schiller bereits in vollkommener Übereinstimmung mit Kant; völlig einig war er mit ihm in der Überzeugung, daß ein ästhetisches Urteil ein Gefühlsurteil sei, daß künstlerisches Schaffen und Genießen also im Gefühle wurzeln. Nur gegen eine Stelle in Kants Kunstlehre erhob Schiller Widerspruch, und aus ihm gingen dann fruchtbare Untersuchungen hervor, die Kants Analytik des Schönen ergänzen sollten. Kant behauptete, daß es nur ein Subjektiv-Schönes gebe, das nur in dem Betrachtenden vorhanden sei, nicht aber ein Schönes, das in den Gegenständen selbst liege, und folgerichtig redet er bloß von der Wirkung des Schönen auf das Subjekt, nicht aber vom Schönen an sich und hält eine Untersuchung über die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in diesen liege und ihre Klassifikation begründe, für fruchtlos. Diese „Lücke“ in Kants System, auf die Körner seinen Freund Schiller aufmerksam gemacht hatte, wollte nun dieser durch die Aufdeckung des in den Dingen selbst liegenden Gesetzes des Schönen ausfüllen und plante eine umfassende philosophische Abhandlung in Form eines Gespräches: *Kallias* oder über die Schönheit. Sie blieb aber unausgeführt und nur die Briefe an Körner zu Anfang 1793 (*Kalliasbriefe*) gewähren uns einen Einblick in die Werkstatt des Denkers, der hier bereits die Keime zu seinen späteren philosophischen Leistungen legte.

Ausgehend von dem kantischen Grundsatz: „Bestimme dich aus dir selbst,“ überträgt Schiller die „Freiheit“, das Gebot und Ziel der Ethik Kants, ins Ästhetische und erklärt, daß die sinnlichen Gegenstände uns manchmal so erscheinen, als ob sie sich gestalten und bestimmen hätten. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn wir durch nichts erinnert werden, daß und von wem sie abhängig sind, so daß sie als ein Analogon unserer eigenen inneren Freiheit erscheinen, und dann sind sie schön. Das Schöne ist demnach eine sinnliche Erscheinung, die zwar nicht frei ist, denn das kann keine sein, aber den Schein der Freiheit erweckt, indem ihr unsere Phantasie den Anschein von Selbstbewußtsein leiht. Schönheit ist also nichts anderes als Freiheit in der Erscheinung. Ein Gegenstand ist schön, wenn er sich das Gesetz seines ganzen Daseins selbst zu geben und auszufüllen scheint. Das Gebilde des Künstlers soll sein wie ein Werk der Natur, „im eigentlichen Sinne zugleich selbstbestimmend“, wie ein lebendiger Organismus, der seine Form aus innerer Notwendigkeit von dem Gesetze des eigenen Wesens, nicht von äußeren Zwecken empfängt. Die Richtigkeit seiner Gedanken erweist Schiller durch Beispiele. So erklärt er die Schönheit der Wellenlinie gegenüber der geraden oder gebrochenen aus der Freiheit und Ungezwungenheit ihrer Bewegung. Eine Vase ist schön, weil sie, im Gegensatz zum plumpen, seine Zwecke verrätenden Trinktrug, durch ihre leichte und freie Form die Überwindung der Schwere und jedes äußeren Zwanges ausdrückt, so daß man darüber ihre Bestimmung vergißt. Andere Beispiele reihen sich an, der leicht dahin eilende Zelter und das schwerfällige Laßtler, der in den Lüften schwebende Vogel und die wackelnde Ente und überall zeigt sich, daß Freiheit in der Erscheinung, Beherrschung der Masse und Schwere durch eigenlebige Kraft und Überwindung des Stoffes durch die Form unseren ästhetischen Urteile, womit wir jene Erscheinungen als schön bezeichnen, zugrunde liegen. Auch die moralische Schönheit sucht Schiller durch seinen Begriff zu erklären. Eine Handlung, sagt er, sei dann schön, wenn sie aus freier Neigung mit Leichtigkeit sich vollzieht, so daß „sie aussieht wie eine sich von selbst ergebende Wirkung der Natur“.

Die Autonomie des Reiches der Schönheit auf das Gebiet der Ethik übertragend, gewinnt er im Kalliasbriefe vom 19. Februar 1792 den neuen Begriff der „moralischen Schönheit“. Er nennt sie das „Maximum der Charaktervollkommenheit“ und läßt sie dann eintreten, wenn dem Menschen „die Pflicht zur Natur geworden ist“. Ihre ausführliche und endgültige Darlegung fand diese Anschauung Schillers in der Abhandlung Über Anmut und Würde, die, dem Koadjutor Dalberg gewidmet, zuerst in der „Neuen Thalia“ erschien (1793) und aus einer Vertiefung und Verfeinerung der Begriffe des Schönen und Erhabenen entsprang, in denen die Ästhetik, obgleich diese Zweiteilung der Entwicklung eines Systems nicht günstig ist, herkömmlicher Weise ihr Gesamtgebiet zu erfassen suchte.

Der Mensch ist nicht bloß Naturwesen, sondern auch eine freie Persönlichkeit; die Art seines Erscheinens ist daher nicht bloß durch die Schönheit des Körperbaues bestimmt, sondern auch abhängig von der Art seines Empfindens und Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freiheit und nicht die Natur nach ihrer Notwendigkeit bestimmt. Auch der menschliche Geist bildet sich selbst seinen Körper durch Bewegungen, die er dessen Formen und Zügen auferlegt. Die geistgeborene Schönheit, ein persönliches Verdienst des Menschen, ist es, die Schiller als Anmut oder Grazie bezeichnet. Diese „Schönheit des Spieles“ ist aber nur dann vorhanden, wenn Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung so zusammenstimmen, daß die eine ihren Herrscherwillen geltend macht, ohne daß die andere in ihrer Freiheit und Eigenart irgendwie beeinträchtigt wird. „Schöne Seele“ nennt Schiller einen Menschen, der seinem Begriffe von der „moralischen Schönheit“ entspricht, dem also die Pflicht zur Natur geworden ist und diese Neigung zur Pflicht ist Tugend. Anmut ist ihr Ausdruck in der Erscheinung; sie offenbart sich in Bewegungen, die ohne Zwang und Absicht frei und natürlich die Empfindungen begleiten und die Gesinnung aussprechen; auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, gießt sie eine unwiderstehliche Grazie aus. Es ist die Kalotagathie, der Begriff des guten und schönen Menschen im Sinne der Alten, der uns in der „schönen Seele“ Schillers entgegentritt. Schon vor Schiller hat Shaftesbury in der Anmut die äußere Erscheinungsform harmonischer Menschlichkeit erkannt.

Doch auch die schöne Seele muß im Affekte an das Pflichtgesetz appellieren, jenen Kampf von Neigung und Pflicht durchführen können. Beim Ansturm von Leiden und Leidenschaften muß der Wille, will man die Herrlichkeit der schönen Seele erringen oder wahren, gegen die rebellischen Sinne aufgerufen werden. In diesem Kampfe wird die schöne Seele eine moralisch große oder erhabene und wir bezeichnen sie in der Betätigung ihrer sittlichen Kraft als Würde. Anmut und Würde schließen sich also nicht aus in einer und derselben Person; damit Würde nicht als Härte des Willens erscheine, muß sich mit ihr Gemüt verbinden, und damit Anmut nicht den Eindruck von Geisteschlaffheit erwecke, muß sich Würde zu ihr gesellen; beide vereinigt sind Spiegelungen einer vollendeten Menschheit. Diese glaubte Schiller in den Werken der Antike gefunden zu haben und er freut sich, mit Winkelmann übereinzustimmen, der den feelischen Gehalt antiker Plastik mit den Worten „Edle Einfalt und stille Größe“ erfassen wollte.

Mit „viel Freude“ hatte Schiller, wie er an Körner schrieb, diese erste große philosophische Arbeit ausgeführt, und auch heute noch spricht diese Freude zu dem Leser aus der Wärme des Tones, dem Glanz der Bilder, der Kunst der Darstellung und dem Reichtum der durch Kunst bezwungenen Erscheinungen. Von der hier gewonnenen Idee der Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft eröffnet sich uns ein Rückblick auf alle Stufen der Schillerschen Entwicklung bis zu den „Künstlern“, aber auch nach vorwärts weist die Abhandlung, denn alle weiteren philosophischen Schriften entwickeln die hier angeregten Gedanken in unabgebrochenem Zusammenhange.

Die Mittel zu seiner ethischen und ästhetischen Erfassung des Begriffes „Würde“ hat Schiller aus Kants Lehre vom Erhabenen geholt: auf ihr beruhen im wesentlichen auch die Aufsätze, in denen Schiller, dem heroischen Zuge seiner Natur und seinem auf das Tragische gestimmten Künstlerinn folgend, sich noch tiefer in die Welt des Erhabenen versenkt. So verrät in der Abhandlung Vom Erhabenen (1793) schon der Untertitel „Zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen“ die Abhängigkeit des Schülers vom Meister.

Wie dieser führt auch Schiller den Eindruck des Erhabenen auf einen Prozeß zurück, der unter der Einwirkung einer übermächtigen Erscheinung im betrachtenden Subjekte sich vollzieht, und es sind nur andere Bezeichnungen für die Kantischen gesetzt, wenn er das Theoretisch-Erhabene und das Praktisch-Erhabene unterscheidet. Ein Beispiel des ersten ist der Ozean in Ruhe, der sturmbewegte Ozean ein Beispiel des zweiten. Dort spottet ein Unendliches, Unermeßliches des rechnenden Verstandes, unserer Vorstellungsfähigkeit; hier spielen furchtbare Naturkräfte mit dem Erdgeborenen. In beiden Fällen aber wird unser Geist durch Erniedrigung der Sinne zum Triumph über die äußeren Naturbedingungen aufgerufen, eine innere Kraft geweckt, „die einerseits sich mehr denken kann, als der Sinn faßt, und die andererseits für ihre Unabhängigkeit nichts fürchtet und in ihren Außerungen keine Gewalt erleidet, wenn auch ihr sinnlicher Gefährte unter der furchtbaren Naturmacht erliegen sollte.“

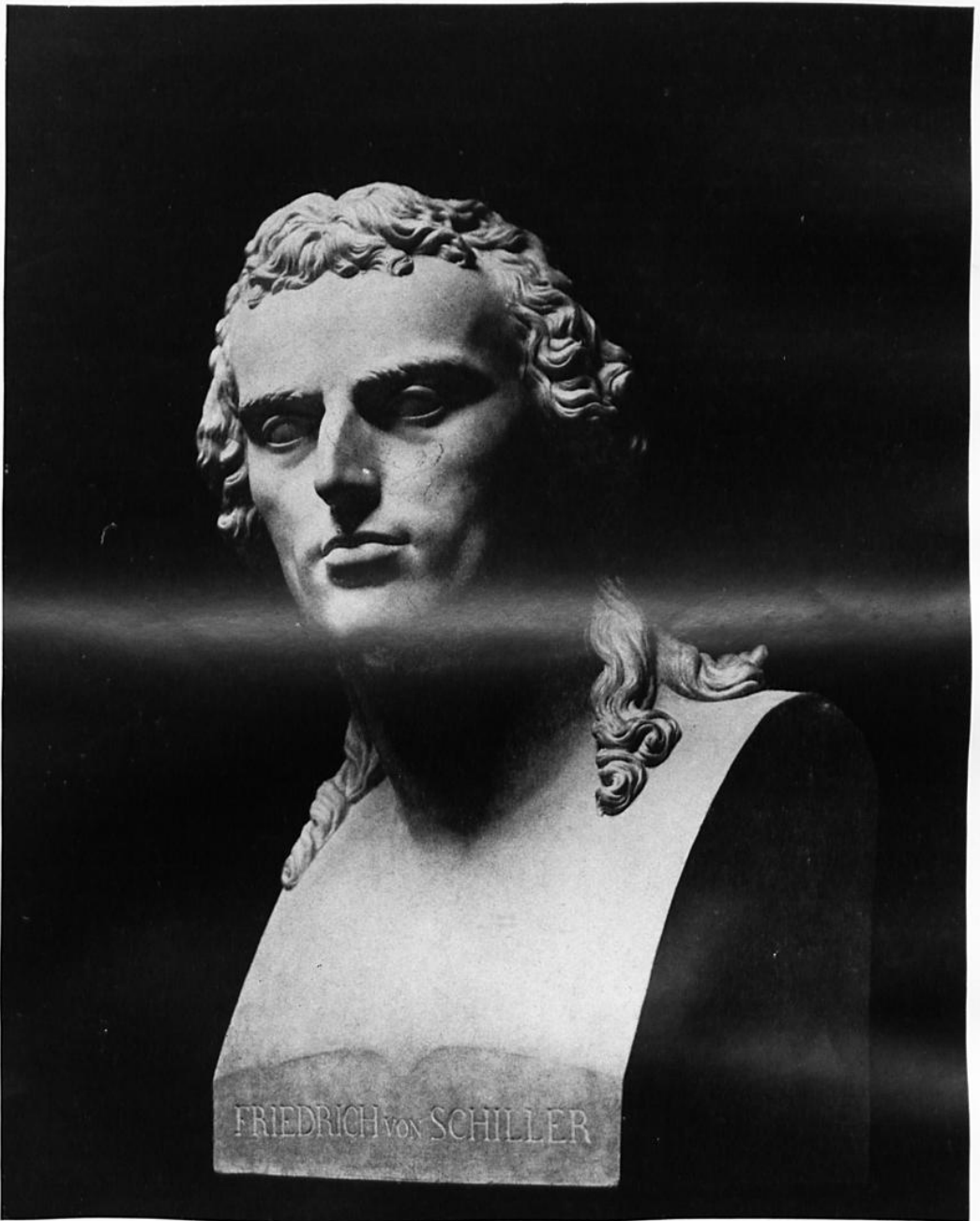


Dem Theoretisch-Erhabenen dient eine besondere Abhandlung: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände; in dem Aufsätze aber „Vom Erhabenen“ redet er nur von dem Praktisch-Erhabenen, dem Furchtbaren, einer Macht, deren Gewalt wir entweder in der Anschauung oder in Wirklichkeit erleiden. Nicht von jenem, dem Kontemplativ-Erhabenen, sondern dem Praktisch-Erhabenen, handelt Schiller und nur diesen selbständig über Kant hinausgehenden und sein eigentliches Gebiet berührenden Teil des ganzen Aufsatzes hat er 1801 unter dem Titel *Über das Pathetische* in die Sammlung „Kleinerer prosaischer Schriften“ aufgenommen.

Das Pathetisch-Erhabene, der Mensch in der Hülle des Leidens und in der Stärke der moralischen Widerstandskraft ist der Gegenstand der tragischen Kunst. In der Studie „Über das Pathetische“ sucht Schiller die Mitleidstheorie des Hamburger Dramaturgen weiter zu bilden, weil er ihm einen zu starken Ton auf das Aristotelische Mitleid zu legen schien. Wohl verlangt Schiller auch vor allem eine vollwichtige Darstellung der leidenden Natur und vom tragischen Helden die zarteste Empfindung für das Leiden, aber er fordert auch vom Dichter, daß er der leidenden Natur „moralische Selbständigkeit“ im Leiden hinzufüge. Das Schicksal, das den Helden zermalmt, muß ihn auch erheben. Mitten im Leiden soll die im Menschen ruhende Kraft, sein Wille und seine Freiheit sich erst recht offenbaren; Würde muß der Held auch im Untergange bewahren. In der weiteren Entwicklung des Themas, die ästhetische Wertschätzung von der moralischen scheidend, erblickt Schiller die Aufgabe der tragischen Kunst in einer ästhetischen Wirkung, nicht mehr, wie in der Mannheimer Rede („Was kann eine gute stehende Bühne wirken?“), in einer moralischen.

Wiederum knüpfte Schiller an Lessing an in den Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst, beides auf ihre Verwendbarkeit prüfend. So wollte Schiller seine „Ideen über die Philosophie des Schönen“ dem Prinzen von Augustenburg mitteilen, als er sich anschickte, die reiche Spende des kunstsinigen Fürsten mit einer reicheren Gabe seines Geistes zu erwidern. Am 9. Februar 1790 kündigte er dem Prinzen eine Reihe von Briefen an, die sein „System der Ästhetik“ umfassen sollten; dieselben Krankheitsanfälle, die den Kalliasbriefen ein jähes Ende bereitet hatten, traten auch hier hindernd dazwischen, und als am 13. Juli 1793 der erste Brief nach Norden abging, enthielt er kein Wort von jenem Thema, sondern lenkte die Untersuchung sofort auf die ästhetische Erziehung. Zwar ist nur ein Teil von den Briefen an den Augustenburger in Abschriften erhalten — die meisten gingen bei dem Brande des Kopenhagener Königsschlosses (1794) verloren — aber Schillers Mitteilungen an Körner zeigen, daß nur die „reichhaltigsten Ideen aus den Künstlern“ hier „philosophisch ausgeführt“ worden waren. Damit traf Schiller den Geschmack seines Lesers, der dem Problem einer geistigen Wiedergeburt der Menschheit sich mit Wärme hingab und daher seine neue Lösung mit Freuden begrüßte. Wie der Prinz war auch Schiller, der Freiheitsdichter, den verheißungsvollen Anfängen der französischen Revolution mit Staunen gefolgt; seine freiheitsglühenden Schriften, vor allen „Die Räuber“, waren auch in Frankreich bekannt und der Tübinger Reinhardt, den sein ungestümer Freiheitsdrang mitten hinein in den Strudel der revolutionären Bewegung getrieben hatte, war dort Schillers wärmster und gewichtigster Fürsprecher geworden. So kam es, daß die Revolutionsmänner in Frankreich, als sie am 3. September 1792 in der Nationalversammlung 18 Ausländern, die sich um die Sache der Freiheit verdient gemacht hätten, das Ehrenbürgerrecht der französischen Republik verliehen, nebst Klopstock, Campe, Pestalozzi und anderen auch Schiller den Titel eines Citoyen Français zuerkannten. Das Diplom selbst mit seiner wunderlichen Adresse *M. Gille publiciste allemand*, ohne nähere Angabe, kam freilich erst sechs Jahre später in seine Hände, aber die Tatsache las er bereits im Oktober 1792 im amtlichen *Moniteur universel*. Wunderlich genug mag ihm dieses vorgekommen sein, da ihn schon Ende 1789 mündliche und briefliche Berichte über die Pariser Volkswut „ernst und ahnungsvoll“ der weiteren Entwicklung der Dinge hatten entgegensehen lassen. Als vollends Lüge und Vermessenheit in dem Prozeß gegen den unglücklichen König Ludwig XVI. das große Wort führten, schwand der letzte Rest seines Vertrauens; sein menschliches Gefühl empörte sich und, von seinem Bürgerrechte Gebrauch machend, wollte er durch eine Denkschrift über die Streitsache des Königs eingreifen. Doch wurde er durch Unwohlsein an der Arbeit aufgehalten, dann von den Ereignissen überholt: das Haupt des Königs fiel (1793) als Opfer jakobinischer Wut. Völl Abscheu und Entrüstung wendet sich der *publiciste allemand* von diesen „elenden Schindersknechten“ ab; die folgenden Entwick-





Schillerbüste von Dannecker (1794).



lungen in Frankreich und ihr Einfluß auf Deutschland bestärkten ihn immer mehr in der Ansicht, daß die französische Revolution eine Wirkung der Leidenschaften, nicht ein Werk der Weisheit sei, die allein wahre Freiheit hervorbringen könne, und wie ein Prophet kündigte er das Kommende voraus.

In Schillers politischen Anschauungen begann sich allmählich eine Wandlung zu vollziehen. ohne der Sache der Freiheit untreu zu werden, empfindet er doch je länger desto mehr, daß die „alten festen Ordnungen“ der „ruhig sicher thronenden Macht“ der „Auler sind, an dem die Staaten hängen“. „In den engeren Kreis der ihm zunächst liegenden Menschheit sich einzuschließen,“ wurde nun das Ziel seines Lebens und Strebens; das Weltbürgertum, dessen sich die „Neufranken“ in jener Zeit der Greuelthaten vor allen Nationen rühmten, wich der Liebe zum Vaterlande, der er in der „Jungfrau“ und im „Tell“ so warme Worte geliehen hat. Aber er entzieht sich nicht den öffentlichen Aufgaben; einen neuen Weg will er einschlagen um auf die Menschheit, die in der französischen Revolution ihre Unreife und Unfreiheit gezeigt hat, zu wirken. Durch eine ästhetische Erziehung sollte der Grund gelegt werden zum Aufbau einer



Immanuel Kant.

Nach dem Kupferstich von J. L. Raab.

Gesellschaft nach den Gesetzen der Vernunft. Denn es war dem Brieffschreiber durch die Greuel des stürmischen Dramas klar geworden, daß eine gründliche Staatsverbesserung auf der Beredlung des menschlichen Charakters zu beruhen habe; dieser müsse sich erst an dem Schönen und Erhabenen aufrichten, um der Verwilderung und der Erschlaffung der menschlichen Gesellschaft begegnen zu können. Und so sucht denn Schiller in den Briefen an den Augustenburger theoretisch und historisch den doppelten Nachweis zu führen, einmal, daß das Schöne den Naturmenschen verfeinere und den bloß sinnlichen zum rationellen erziehe, und dann, daß das Erhabene die Nachteile der Erziehung durch das Schöne behebe, dem verfeinerten Kulturmenschen „Federkraft leibe“. Die Briefe dienen, soweit sie erhalten sind, nur der ersten Aufgabe; aber

schon tauchen dabei die Gedanken auf, die er später in der ausführlichen Umarbeitung der Briefe philosophisch begründet und mit besonderem Interesse ausgeführt hat: daß der Zustand ästhetischer Betrachtung und Auffassung aus einem eigenen menschlichen Triebe hervorgehe, der zwischen dem sinnlichen und dem sittlichen stehe und darum geeignet sei, beide harmonisch zu versöhnen.

Diese von dem Streben nach einheitlicher, schönheitsvoller Lebensgestaltung eingegebenen Anschauungen bildeten sich in Schiller unter dem fortwährenden Drucke seines quälenden körperlichen Leidens. Schon freute er sich im Februar 1793, daß „der Würgeengel für dieses Jahr an ihm vorübergegangen zu sein schein“; aber im März überfiel ihn das Übel wieder mit schlimmer Gewalt. Der Frühling brachte Erleichterung; mit Entzücken siedelte Schiller in eine Gartenwohnung über und nun faßte er auch den Plan, sich durch die lange ersehnte Reise in die Heimat leiblich und seelisch zu erfrischen. So reiste denn das Schiller'sche Ehepaar im August 1793 ab, und zwar ging es zuerst nach der freien Reichsstadt Heilbronn am Neckar. Hier wollte Schiller zunächst bleiben, um nicht gleich das eigentliche Gebiet des Herzogs Karl zu betreten, da man immerhin nicht wissen konnte, mit was für Augen dieser seinen vor elf Jahren flüchtig gewordenen Regimentsmedikus ansehen würde. Doch erwies sich die Sorge als unnötig: der Herzog erlaubte dem Vater auf sein Ansuchen, den Sohn in Heilbronn besuchen zu dürfen, und so fand hier das längst ersehnte Wiedersehen statt. Schiller trug nun auch kein Bedenken, Ludwigsbürg und die Solitude zu besuchen, „ohne bei dem Schwabekönig anzufragen.“ Als er aber ganz nach Ludwigsbürg übersiedeln wollte, hielt er es doch für geboten, sich dieserhalb an den Herzog zu wenden; er erhielt keine Antwort, es wurde ihm aber unter der Hand bedeutet, jener wolle ihn „ignorieren“. Das war ihm gerade recht und so verlegte er im September 1793 seinen Wohnsitz nach der Stätte froher Jugendjahre. Das Familienglück wurde vermehrt, als am 14. September der erste Sprößling einer neuen Schillergeneration das Licht der Welt erblickte. Und als sollte alles zusammentreffen, um Schiller wieder an sein Heimatland zu fesseln, schied in diesem Herbst sein unverzöhnlicher Feind, der Herzog, aus dem Leben. Die ganze Stellung des ehemaligen Flüchtlings zu seinem Vaterlande änderte sich dadurch. Die Möglichkeit einer Lebensstellung in Württemberg eröffnete sich und der Wunsch seines ehemaligen Lehrers Abel, der jetzt Professor in Tübingen war, hatte auch auf ihn Anziehungskraft. Aber alle weiteren Pläne wurden durch Schillers körperliches Leiden gehemmt, das ihm auch in diesem Winter hart zusetzte.

Unter solchen Qualen konnte natürlich auch die Arbeit nicht so gefördert werden, wie er es wünschte. Die Briefe an den Erbprinzen setzte er in gewissen Zwischenräumen fort, arbeitete auch an der Ausgestaltung seiner ästhetischen Ansichten, aber ohne rechte Frische und Freudigkeit. Erst als ihm ein besonders milder Frühling ein besseres Wohlbefinden gab, kehrte das Bewußtsein der Leistungsfähigkeit wieder. Dazu fand er in Stuttgart, wohin er im März 1794 übersiedelt war, wieder geistige Anregung im Verkehr mit Künstlern und Gelehrten. Hier traf er nicht wenige der alten Freunde, vor allem Dannecker, „ein wahres Kunstgenie,“ der es sich nicht nehmen ließ, den Freund, für den er eine schwärmerische Liebe und Verehrung hegte, durch seine Kunst zu verewigen, indem er eine vorzügliche Büste von ihm modellierte, dieselbe, die er nach des Dichters Tode in kolossalem Maßstabe ausführte, denn er könne „nicht anders lebendig sein als kolossal“. (Beilage 106.) In Tübingen wurde er mit dem Buchhändler Johann Friedrich Cotta bekannt und schlug ihm die Begründung einer literarisch-ästhetischen Zeitschrift vor, an der Deutschlands beste Köpfe zur Veredelung des Geschmacks und zur Läuterung des sittlichen Bewußtseins, zur Hebung der gesamten Kultur mitarbeiten sollten. Cotta, ein Mann von außergewöhnlichem Unternehmungsgeist, wies Schillers Plan, obschon er ihm stark idealistisch erschien, nicht zurück, doch ward eine feste Vereinbarung verschoben. Es waren die Soren, die hier ihren Ursprung nahmen. (Beilage 116.)

Am 6. Mai 1794 verließ Schiller nach dreivierteljährigem Aufenthalte die Heimat; er hat sie nicht wiedergesehen. Die erhoffte Besserung hat er nicht gefunden, aber das Gefühl wachsender innerer Kraft steigerte seine Arbeitsfreudigkeit und das Bewußtsein seines hohen Berufes hob



den willensstarken Mann über alle Sorgen hinweg, die ihm auf der Bahn zu den Höhen des Lebens noch hindernd entgegentreten sollten. Vorerst galt es, auf der längst beschrittenen philosophischen Bahn die letzten, steilsten Gipfel zu erklimmen. Einem Wunsche des Augustenbursers entsprechend, wollte er zunächst die durch den Brand vernichteten Briefe aus Abschriften wiederherstellen: da sie aber seinem durch erneute Kantstudien und durch den Verkehr mit Fichte, Goethe und W. v. Humboldt bereicherten Geiste nach Inhalt und Form nicht mehr genügten, entschloß er sich zu einer Umarbeitung der Briefe. In drei Wochen hoffte er damit fertig zu sein, aber neun Monate, bis zum Juni 1795, rang er, allen körperlichen Schwächen zum Trotz und den dichterischen Schaffensdrang niederkämpfend, mit der Untersuchung und Gestaltung des schwierigen Stoffes. Die fertigen Teile, im ganzen 27 Briefe, erschienen in den „Horen“ vom Jahre 1795 unter dem Titel *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in einer Reihe von Briefen. Den Abschluß der Gedankenreihe sollte ein besonderes Buch bringen und das Ganze dem fürstlichen Gönner gewidmet werden, aber es kam nicht zustande, und so blieb die erweiterte Umarbeitung ein Bruchstück wie die Originalbriefe.

Im engen Anschlusse an diese verweisen die ersten neun Briefe auf die niedererschlagenden Eindrücke der französischen Revolution und sprechen es als ihre Aufgabe aus, darzutun, daß der Weg zur Politik durch die Ästhetik, der Weg zur Freiheit durch die Schönheit führe. Es ist kraft seiner absoluten Freiheit Recht und Pflicht des Menschen, den Staat der Not in einen Staat der Vernunft, die gesellschaftliche Ordnung, die nur ein physisches Werk äußerer Kräfte ist, in ein vernünftiges Werk seiner eigenen Kraft zu verwandeln. Dies wäre aber nur möglich, wenn in dem einzelnen die „Totalität“ der menschlichen Natur, d. i. der innigste Einklang von Natur und Vernunft, Neigung und Pflicht, Gefühlen und Grundsätzen bestünde. Diese Totalität ist aber nicht der Charakter unseres Zeitalters. Der Versuch der Franzosen, sich in seine heiligen Menschenrechte einzufügen und eine politische Freiheit zu erringen, hat statt des Vernunftstaates ein Chaos heraufbeschworen, weil die rechten, reifen Menschen gefehlt haben für eine Schöpfung, die nur auf der Grundlage reinen Menschentums, ganzer Persönlichkeiten errichtet werden kann. „Der große Moment fand ein kleines Geschlecht.“ Um den künftigen Vernunftstaat, dessen sich das Griechentum erfreute, auch der modernen Zeit zu erringen, ist daher die Erziehung der Bürger vorerst notwendig. Da ist es nun die Kunst, die in ihren mütterlichen Müttern, die Wahrheit und Schönheit vereinigt, auf Geist und Gefühl zugleich wirkt und die Totalität des Charakters zu begründen vermag, auf die allein der Vernunftstaat gebaut werden kann. Glückliche Anlage und eine eigentümliche Selbstbildung erzeugen im Künstler jene „Totalität“ und machen ihn zum berufenen Vermittler dieser ästhetischen Kultur. Das Bild eines solchen echten Künstlers stellt Goethe dar, dessen Wesen und Wirken im Sinne der ästhetischen Kultur Schiller in glänzenden Farben schildert.

Die Frage, ob die künstlerische Kultur imstande sei, den roh sinnlichen Naturmenschen zu veredeln und den verkünstelten Kulturmenschen zur gefunden Natur zurückzuführen, behandelt die zweite Folge der Briefe. In diesen gewinnt die Abhandlung „Über Anmut und Würde“ eine Fortsetzung und Umbildung. Die Sinnlichkeit, als die Eindrücke der Außenwelt in sich aufnehmend, wird jetzt „Sach- oder Stofftrieb“, die Vernunft, als die Sinnlichkeit zügelnd und formend, „Formtrieb“, die Versöhnung und Wechselwirkung beider einander widerstrebenden Triebe „Spieltrieb“ genannt. Die Schönheit weckt in dem von Trieben und Empfindungen beherrschten Menschen das Gefühl für Form und Harmonie, dem Kulturmenschen aber gibt sie mit der sinnlichen Fülle das gesunde Gefühl und die Achtung vor voller Menschlichkeit zurück. Um diese doppelte Wirkung der Kunst zu erklären, entwickelt Schiller den Begriff des ästhetischen Zustandes, d. h. der Stimmung, die uns bei der Betrachtung des Schönen wohlthuend zuteil wird und uns die Freiheit zu sein, was wir sein sollen, zurückgibt. Dadurch tritt die Schönheit neben die Natur als Schöpferin. Doch nur wenn die Kunst als freie Schöpferin in ihrem eigenen Reiche ihre Gaben austellt, kann sie ihren Einfluß auf die menschliche Bildung ausüben; ihre Wirkung wird aufgehoben durch die Forderung einer schönen, lehrenden oder bessernden (moralischen) Kunst. In der Kunst soll die Form, die jedem Leben entsprechende Gestalt, alles sein und tun, „denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt“. Daher besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Dichters darin, daß er jetzt Erfüllung und Betätigung des Spieltriebes. Denn wie der Mensch nur spielt, wo er in der vollen Bedeutung des Wortes Mensch ist, und nur da ganz Mensch ist, wo er spielt, so entfaltet sich in der ästhetischen Stimmung frei und freudig die Gesamtheit unserer Kräfte, losgebunden von aller Wissenssqual und aller Pflichtennot, von jedem Zwange der Sinnlichkeit und der Zwecke. Frei von Gedanken an persönlichen Genuß oder Besitz, weit der ästhetisch Betrachtende im reinen Ather des „interesselosen Wohlgefallens“, die Dinge aus der Höhe der Idee, das Zeitliche im Spiegel der Ewigkeit schauend. Ein Bild dieses ästhetischen Ideals und der ästhetischen Stimmung, des freiesten und erhabensten Seins, findet Schiller in der idealen, heiteren, olympischen Götterruhe. In den Olymp hat die Kunst und das Gefühl der Griechen verlegt, was auf Erden sein sollte.

Kann aber das Schöne, wie Schiller lehrt, wirklich durch die ästhetische Einheit der beiden Triebe die erhabenste Menschheit herstellen und jene ideale erträumte Welt des ästhetischen Staates, wie sie in dem letzten Briefe geschildert wird, schaffen, dann freilich muß die künstlerische Bildung der Persönlichkeit als „ästhetische Pflicht“ erscheinen.

Nicht der ganze Ideenstoff der Briefe an den Augustenburger ist in die „Briefe“ übergegangen. Vier Aufsätze konnte Schiller bei der Umgestaltung des alten Manuskriptes selbständig ausarbeiten: sie dienen alle dem Problem des Einflusses der Schönheit auf die Erziehung; jeder nimmt eine Nebenfrage vor, die mit dem Hauptproblem in engem Zusammenhange steht und deren Beantwortung den Begriff der ästhetischen Erziehung schärfer umschreibt. Der Tadel Fichtes an Schillers bilderreichem, philosophischem Stil gab die Veranlassung zu dem ersten, schon früher geplanten Aufsätze Von den notwendigen Grenzen des Schönen, besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten, in denen er zu seiner Verteidigung populäre, wissenschaftliche und schöne Darstellung scheidet und für sich die letztere in Anspruch nimmt, weil sie den ganzen Menschen beschäftigt. Ein zweiter Aufsatz, Über die Gefahr ästhetischer Sitten, wurde später mit dem ersten vereinigt unter dem Titel „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“. Wie dort die Gefahren, so wird in dem Aufsätze Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten der Nutzen des ästhetischen Gefühles für das sittliche Wollen und Handeln des Menschen erörtert. Den Geschmack zum uneingeschränkten Gesetzgeber des Willens zu machen und ihm die Verbindlichkeit der Pflicht zu opfern, gefährde die Sittlichkeit; andererseits aber verzehe der Geschmack den Menschen in eine für die Tugend zweckmäßige Stimmung. Mit dem Aufsätze Über das Erhabene erhält das große Gedankenwerk eine wesentliche Ergänzung, indem Schiller nachträglich auch den Wert der „energischen Schönheit“, des Erhabenen, für die ästhetische Erziehung des Menschen erörtert.

Wie Schiller uns hier das tiefe Weh des Lebens zeigt, so deutet er uns auch die über alle Lebensnot siegreiche Kraft aus seiner persönlichen Lebenserfahrung, und ihr entstammt gleich das Wort, das allen Betrachtungen zugrunde liegt: „Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.“ Zwei „Genien“ sind uns zu Führern durch das Leben gegeben: die Schönheit und das Erhabene. Jene macht uns die Fesseln der Notwendigkeit leicht, dieses trägt uns empor und hinüber über die schreckensvollen Tiefen, wo unsere Sinne zagen und vor den Übermächtigen sich in den Staub werfen wollen. Zu dieser Willensgröße werden wir am besten gestärkt und gerüstet durch das Lust- und Wehgefühl, das der Anblick des tragischen Leidens, des Pathetisch-Erhabenen, uns einflößt. Das erdichtete Unglück, das die Tragödie bietet, soll uns widerstandsfähig machen auch gegen das wirkliche Leiden und uns lehren, auch das ernsthafteste Unglück in eine erhabene Nüchternheit zu verwandeln. Diesen „höchsten Schwung der Menschennatur“ wird aber die tragische Kunst nur dann verleihen, wenn sie uns ein untrügliches Bild des Lebens mit seinem ganzen furchtbaren Ernst und seiner unerbittlichen Notwendigkeit entwirft. Nur an der Größe der Leiden und dem Ernste des Schicksals offenbart sich die innerliche Größe des Helden. Darum fort mit jeglicher Abschwächung des Tragischen, mit jeder verzärtelnden Kunst! „Stirne gegen Stirne zeige sich uns das böse Verhängnis!“

So muß also das Erhabene zum Schönen kommen, um die ästhetische Erziehung zu vollenden. Die Verbindung beider ist ihr Ideal, und in dessen Preis klingt die Schrift aus. Es ist ein geistvoller, mit hinreißender Wärme gesungener und von bewundernswerter Höhe der Gesinnung getragener, aber gleichwohl nicht einwandfreier Hymnus, den Schiller der Kunst gewidmet hat. Abgesehen von der praktischen Undurchführbarkeit der Ideen in Bezug auf die Erziehung des Menschen, worauf schon Goethe hingewiesen hat, klingt es bedenklich, wenn er für den Künstler in der Kunst alle sittlichen Schranken gehoben wissen will und die Forderungen der Religion nicht achtet. Die unbeschränkte Kunst allein ist Schillers Religion, denn so schreibt er an Goethe: „Die gesunde und schöne Natur braucht keine Moral, kein Naturrecht — ja sie braucht keine Gottheit, keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten.“

Mit den „Briefen über ästhetische Erziehung“ war der Kreis der künstlerischen Kultur geschlossen und Schillers Interesse an der Lösung der allgemeinen philosophischen Probleme eigentlich befriedigt. Seine schöpferische Kraft drängte ihn zu freiem poetischem Schauen und Bilden und aus allen Briefen des Sommers 1795 spricht die freudige Überraschung, daß eine neue Epoche dichterischen Schaffens für ihn gekommen sei, reiner und größer als die frühere. Bereits verhießen einzelne Blüten einen neuen Frühling poetischen Gestaltens, aber noch hemmte eine letzte Sorge die freie Entfaltung. Je mehr er in Folge der inneren Umbildung und Vertiefung in den letzten Jahren auch im Poetischen einen völlig neuen Menschen angezogen hatte, desto mehr drängte es ihn, über das Recht und das Ziel der fortan einzuschlagenden Richtung

# Die Horen

eine Monatschrift

herausgegeben von Schiller

Erster Band.

L ü b i n g e n  
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung  
1795.

Die Horen.





sich wissenschaftlich Rechenschaft zu geben. Zwei Einwirkungen waren es vornehmlich, die ihn dazu aufforderten: die unablässig steigende Verehrung für die Griechen und die beginnende Freundschaft mit Goethe. Jene weckte in ihm das schmerzliche Bewußtsein, wie sehr ihm die an jenen bewunderten Eigenschaften mangelten, und der Verkehr mit Goethe ließ ihn jenen Mangel nur noch tiefer fühlen. Zugleich aber erkannte er auch, daß der Gegensatz zwischen antiker und moderner Dichtkunst nicht an Ort und Zeit gebunden sei, sondern in den schaffenden Persönlichkeiten selbst begründet sein müsse. Daraus erwuchs für Schiller die Doppelfrage, ob die Neuere im Vergleich zu der Vortrefflichkeit der antik-hellenischen Poesie überhaupt noch echte Dichter seien und ob er bei seinem Naturell sich gegenüber dem ganz anders gearteten Goethe als Dichter behaupten und seine angeborene Eigenart in einer den höchsten und reinsten Kunstforderungen entsprechenden Weise zum Ausdruck bringen könne. Gründlich, wie er war, schlichtete er diesen inneren Widerstreit in der großen Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung, die in dem Nachweise der Berechtigung seines eigenen (sentimentalischen) dichterischen Wesens neben dem naiven der Alten und Goethes ihren Höhepunkt erreicht.

Nach einem einleitenden Abschnitte über das Naive erörtert Schiller dessen verschiedene Arten und die Gründe des Wohlgefallens, das der Kultur Mensch an naiven Erscheinungen empfindet. Das Naive erfreut uns, weil es alles Künstliche und Gefünstelte beschämt; es stimmt uns zur Behmut und Sehnsucht, weil es uns zeigt, was wir unter den Anforderungen des Lebens und auf dem Wege zur Kultur verloren haben; ein einheitliches, in sich geschlossenes, auf sich ruhendes Dasein. Naiv sind die Kinder und Naturvölker; naiv ist auch jedes Genie, denn dadurch allein beglaubigt es sich als solches, daß es, unbekannt mit allen Regeln, in schlichter Einfachheit über alle Künstlichkeit triumphiert. Diese geniale Naivität macht das eigenste Wesen der Griechen aus. Der Grieche, noch eins mit der Natur und mit sicherem Heimatgefühl in ihr lebend und webend, braucht das Vorhandene nicht zu suchen und daher finden wir bei ihm so wenig von dem sentimentalischen Interesse, mit dem wir Neuere an Naturphänomenen und Naturcharakteren hängen. So ist unser Gefühl für die Natur einerlei mit dem Gefühl, das wir für die Alten haben; es ist die Sehnsucht nach der verlorenen Unmittelbarkeit, nach dem verlorenen Glücke der Kindheit. „Die Griechen empfinden natürlich, wir empfinden das Natürliche. Unser Gefühl für die Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit.“ Anders war das Gefühl, das Homer besaß, wenn er seinen göttlichen Zaubirten bewirten ließ, als jenes, das die Seele des jungen Werther empfand, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las.

Aus diesem Gegensatz des Naturempfindens entspringen zwei verschiedene Dichtweisen: die naive und die sentimentalische. Wenn der Dichter das Ganze seiner Natur in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit fühlen darf, dann wird die ruhig-behagliche, möglichst getreue Wiedergabe der ersauten und erlebten Wirklichkeit das Lebenselement seiner Dichtung bilden. Der sentimentalische Dichter dagegen sucht die Natur. Denn da die innere Harmonie zwischen Denken und Empfinden, die den Naturmenschen auszeichnet, durch die verderblichen Einflüsse der Kultur gestört ist, kann der Mensch nur nach jener Einheit streben. Demgemäß ist seine Aufgabe nicht die Wiedergabe der Wirklichkeit und des einfachen Seins, sondern die Darstellung der Dinge in ihrem Verhältnisse zum Ideal, die süßne Aufstellung großer Bilder eines höheren Seins über dem wirklichen Leben. Verschieden ist auch die Darstellungsart: Der naive Dichter geht mit seiner Empfindung ganz im Gegenstande auf; „wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk“; sein Gegenstand ist eine endliche, der des sentimentalischen Dichters eine unendliche Größe; demnach kann keiner der Maßstab des andern sein. Hat jener die Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung dessen, was sinnlich darzustellen ist, voraus, so gibt uns dieser den Gegenstand, wie er sich in seiner von beherer Sehnsucht nach dem Ideal bewegten Seele spiegelt; er erregt unser Gemüt durch die Macht seiner Ideen, erschüttert unser Gewissen durch die sittliche Wucht, reißt uns empor aus der Enge unseres Daseins zur Anschauung unseres reinen Selbst und unserer wahren Bestimmung.

Aus diesen Untersuchungen wurde Schiller klar, daß die Begriffe des Naiven und Sentimentalischen im allgemeinen sich mit denen des Antiken und Modernen decken. Denn ob naiv oder sentimentalisch, hängt vor allem von der Eigenart des Dichters und von zufälligen Einflüssen ab, die in die Entwicklung seiner Persönlichkeit spielen. So fand Schiller im Altertum in Horaz den „wahren Stifter der sentimentalischen Dichtungsart“ und andererseits in der neuen Zeit naive Dichter, so Goethe. Während er dessen Wesen studierte, kam ihm das Sentimentalische seines eigenen Künstlercharakters immer mehr zum Bewußtsein und in der weiteren Untersuchung wird er zum berechneten Anwalt der modernen Dichter. Um aber dadurch Goethes einzigartige Dichtung nicht herabzuleben, prägt er für ihn die Formel, „er sei ein naiver Dichter, der sentimentalische Stoffe behandelt.“ und erörtert sie an Werther, Tasso, Wilhelm Meister und Faust. Nun konnte Schiller hoffen, dem Vielbewunderten künstlerisch näher zu kommen, wenn er zu dem Sentimentalischen seines Wesens die Vorzüge des naiven Dichters zu geellen strebe. Daß beide Dichtweisen gleichwertig seien, stand ihm fest; ja er konnte sogar die feine als die tiefer berechnigte ansehen. Denn wenn es die Aufgabe des Dichters ist, das Empfindungsleben seiner Zeit zum Ausdruck zu bringen, so hat sie niemand mehr erfüllt als Schiller. Darum prüft er auf seinem Rundgange durch die Literatur vor allem die sentimentalischen Dichter und teilt sie aus ihrer Grundstimmung in Arten ein.

In der Schlußbetrachtung findet Schiller, daß dem naiven Dichter im allgemeinen eine realistische, dem sentimentalischen eine idealistische Charakteranlage entspreche. Jede hat ihre Berechtigung, nur ihre Entartungen, der gemeine Empiriker als das Zerrbild des Realisten und der Phantast als Karikatur des Idealisten, sind verderblich und verächtlich. Wie nun das Ideal vollendeter Menschlichkeit nur aus der möglichst innigen Verbindung und Durchdringung des Realistischen und Idealistischen, so kann auch das Ideal vollendeter Kunst nur aus der wechselseitigen Durchdringung der naiven und sentimentalischen Dichtung hervorgehen.

Man wird in einzelnen manches an Schillers großer Abhandlung bemängeln, die Einteilung der Dichtercharaktere in zwei Klassen bedenklich finden und die Anschauungen über die Wirkung der Kunst auf das sittliche Leben des Menschen als Übertreibung bezeichnen, den großartigen Gedankenentwicklungen, der gewaltigen Kraft und Höheit sittlichen Willens wird sich niemand entziehen können. Es ist der erhebende Kampf für die unveräußerlichen Rechte des sittlichen und künstlerischen Idealismus, der gegen das Niedrige und Gemeine keine Nachgiebigkeit kennt, sondern unablässig auf die Unendlichkeit der Idee, d. h. auf die letzten und höchsten Ziele der Menschheit hinweist und sich bewußt ist, daß dieser Idealismus einst siegen müsse. Er ist es denn auch, der, wie W. v. Humboldt sagt, allen Schöpfungen Schillers ein ganz eigenes Gepräge von Höheit, Würde und Freiheit gibt, ja sie eigentlich in ein überirdisches Gebiet hinüberführt und die höchste Gattung des durch die Idee wirkenden Erhabenen aufstellt. Daher komme es, daß allen seinen Charakteren, auch wo sie durchaus naturwahr sind, immer ein schwer zu bestimmendes Etwas, ein gewisser Glanz bleibe, der sie von eigentlichen Naturwesen unterscheidet. Und daß diese seine dichterische Eigenart, die ihn freilich in ihrem sich nie genugtuenden Pathos der Gefahr des Rhetorischen aussetzte, neben der Goethes berechtigt sei, war ihm durch seine Betrachtungen zu dem freudigen Bewußtsein geworden, dem er später in einem Epigramm Ausdruck verleiht:

Wahrheit suchten wir beide; du außen im Leben, ich innen  
In dem Herzen, und so findet sie jeder gewiß.  
Ist das Auge gesund, so begegnet es außen dem Schöpfer.  
Ist es das Herz, dann gewiß spiegelt es innen die Welt.

Doch nicht bloß Schiller selbst hat seine große Abhandlung in seiner Entwicklung gefördert, sondern überallhin haben seine Gedanken fruchtbare Anregungen getragen und entscheidenden Einfluß auf viele Wissenschaften geübt. Insbesondere die Literatur- und Kunstgeschichte sind Schiller zu großem Danke verpflichtet: jene Unterscheidungen haben unter verschiedenen Namen den Gang durch die ganze Welt gemacht und, wie Goethe erklärt, den ersten Grund zur neuen Ästhetik gelegt. Denn alle sinverwandten Begriffe, die man seitdem aufgefunden hat, antik und modern, hellenisch (klassisch) und romantisch, sind nur Spielarten jenes von Schiller erkannten Gegensatzes des Naiven und Sentimentalischen, des Realisten und Idealisten, und wenn es sich dabei auch nur um den alten Gegensatz von volksmäßiger und kunstmäßiger Dichtung handelte, so hat er durch Schiller doch erst eine vertiefte Erklärung erhalten.

Die ästhetisch-philosophische Schlußabhandlung veröffentlichte Schiller ursprünglich in drei Abschnitten um die Wende von 1795 bis 1796 in den *Horen*.

Diese Monatschrift war nach langen Unterhandlungen Schillers mit Cotta endlich zustande gekommen und sollte die freiesten und reifsten Schriftsteller zu einem schöpferisch wirkenden Bunde vereinen und die „ganze lesende Welt“ zu einer großen Kulturgemeinde zusammenschließen. Als eine Stätte menschlich freier Bildung sollte die Zeitschrift nach Schillers Absicht allen ersten und kühnen Erforschungen der Wahrheit, jeder großen und edlen Darstellung der Schönheit offen stehen und nur den vergänglichen Interessen des Tages, dem trennenden Kampfe der Meinungen über „Staatsreligion und politische Verfassung“, sich verschließen. Geist und Richtung des Blattes kündigte schon der Titel an, denn von den schwerfälligen Göttingen, die im Gefolge der Grazien die Natur wie das Menschenleben in Ordnung halten und zur Vollendung führen, erhielt sie den Namen. Um der Zeitschrift die weiteste Verbreitung zu sichern, sollte sie allen Interessen und zunächst auch den verschiedensten Geschmacksrichtungen Rechnung tragen.

Daher suchte Schiller Dichter, Philosophen und wissenschaftliche Schriftsteller jeder Art für die „Sozietät“ zu gewinnen. Die ersten Genossen fand er in seiner Umgebung. Da war der Historiker Woltmann, der gleichzeitig mit Fichte, dem streitbarsten und verwegentsten Jünger Kants, nach Jena berufen worden war, und vor allem Wilhelm von Humboldt, der in den „Horen“ die Verwirklichung seines eigenen besten Strebens erblicken durfte.

In Potsdam 1767 geboren und mit seinem jüngeren Bruder Alexander auf dem elterlichen Schlosse Tegel und in Berlin im Geiste der Aufklärung erzogen, wirkte Wilhelm von Humboldt kurze Zeit am Berliner Kammergericht, zog sich aber, durch den Bureaualtrismus angewidert, bald ins Privatleben zurück und überließ 1794 mit seiner Gemahlin Karoline von Tucherden, einer Jugendfreundin der Lenzfeldschen Schweltern, nach Jena. Ein Verehrer des Griechentums, in dessen Geist er im Verkehr mit dem Philologen Friedrich August Wolf durch Übersetzungen aus Achylus und Pindar tief eingedrungen war, ein Kenner der Kantischen Philosophie und in ästhetischen Dingen wohl erfahren, wurde er bald Schillers treuester Berater in ästhetischen, metrischen und philosophischen Fragen, als dieser vom Studium der Philosophie zum poetischen Schaffen überging. Der Briefwechsel beider, den Humboldt sammelte und veröffentlichte, kündet den Geist, der ihre Freundschaft befeuerte, und in der „Vorerinnerung“ dazu hat er den philosophischen Dichter und ästhetischen Denker in einer noch immer nicht übertroffenen Weise mit Liebe geschildert. In der gründlichen Schrift über „Hermann und Dorothea“ findet er das Ideal der Kunst in der Verbindung der Kantischen und Schillerschen Philosophie mit der Dichtung Goethes, zu dem er später in innige Beziehung trat. Schon durch das Streben möglichst allseitiger Ausbildung des eigenen Ich näherte sich Humboldt den Romantikern, obgleich er sich von ihnen persönlich fernhielt. Wie diese hat er sich um die noch junge Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie große Verdienste erworben (Über die Kawisprache auf der Insel Java. 3 Bände) und wiederum berührt er sich mit ihnen in der nationalen Gesinnung. Denn 1809 in das Ministerium berufen, arbeitete er an der geistigen Wiedergeburt Preußens und insbesondere ist die Berliner Universität seine Schöpfung. Er starb 1835 zu Tegel. (Abb. S. 921.)

Die „Horen“ gaben auch den äußeren Anlaß zu dem Bunde Goethes mit Schiller. Während der fünf Jahre seit der Übersiedlung Schillers nach Jena hatte sich an seinem Verhältnis zu Goethe nichts geändert. An Gelegenheiten, sich zu sehen, fehlte es den beiden nicht, zumal da der Weimariſche Geheimrat durch seine persönlichen und amtlichen Beziehungen öfters in die Universitätsstadt geführt wurde. Aber diese kurzen Begegnungen in Gesellschaft oder bei dienstlichen Veranlassungen blieben völlig bedeutungslos; die Seelen wichen einander aus. Unvereinbar schienen sie getrennt durch Begabung, Schicksale und Bildungsgang, verschieden waren ihre Ausgangspunkte, verschieden die Kräfte, auf die sie sich stützten. Aber weil sie beide demselben Ziele zusteuerten, kam es schließlich doch zu einer auf ehrlicher Anerkennung ihrer Eigenart beruhenden Vereinigung. Neben Kant und Herder brauchte Schiller vor allem den Namen Goethe für die „Horen“. So richtete er denn im Juni 1794 im Namen einer ihn „unbegrenzt hochschätzenden Gesellschaft“ an den „Herrn Geheimrat“ ein ehrerbietiges Schreiben mit der Bitte, er möge die Zeitschrift „mit Beiträgen beehren“. Goethe, der es damals schmerzlich empfand, mit dem literarischen Deutschland durch die italienische Reise außer Fühlung gekommen zu sein, hoffte von der „Verbindung mit so wackeren Männern, als die Unternehmer sind“, das Beste für seine Bestrebungen und sagte zu, ohne dabei an ein näheres Verhältnis zu Schiller zu denken. Aber wenige Wochen darauf kam es zwischen beiden zu einer fruchtbringenden Begegnung.

Eines Tages, erzählt Goethe, habe es sich gefügt, daß er abends in Jena Schiller in der naturforschenden Gesellschaft von Batſch traf, deren Ehrenmitglieder sie beide waren. Zufällig verließen beide zusammen den Saal und Schiller äußerte, eine so zerküßelte Naturbetrachtung, wie sie ihnen eben eröffnet worden sei, habe wenig Anziehendes. Goethe war von dieser Äußerung angenehm berührt; denn die treibende Kraft seiner Naturstudien war ja der Drang, die Welt als eine Einheit zu erfassen, die Natur „aus dem Ganzen in die Teile strebend“ darzustellen. In eifrigem Gedankenaustausch kommen sie an Schillers Haus; beide traten ein und Goethe entwickelt an der Metamorphose der Pflanzen seine Naturauffassung. Zur Veranschaulichung zeichnet er „mit manchen charakteristischen Federstrichen“ die Urrpflanze, jene Grund- und Stammform also, auf die alle pflanzlichen Gestaltungen zurückzuführen seien, vor Schillers Augen hin. Dieser nimmt eifrigen Anteil, aber am Schluſſe urteilt er: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.“ Mit anderen Worten: Goethes Anschauung scheint ihm von außen herein in die Natur getragen, nicht von der Natur entgegengebracht. Nun kam es erst recht zu einer lebhaftesten Erörterung, in der die ganze Luft ihrer Denkweisen sich aufstaut: Schiller socht als „gebildeter Kantianer“, Goethe vertrat seinen „hartnäckigen Realismus“. Schließlich lenkt Schiller in der Form ein; der sachliche Zwiespalt bleibt unausgeglichen. Erst erneutes Kantstudium überzeugte später Goethe, daß seine Lehre im Sinne Kants war, und er eignete sich für die geistig-anschaulichen Urvphänome die Bezeichnung „Ideen“ an. Und wie auf diesem Gebiete, so bahnte Kant auch eine Verständigung an, als sie an demselben Abend auf Kunst und Kunsttheorie zu reden kamen, denn in Kants „Kritik der Urteilskraft“ fand Goethe seinen Glauben an das einheitliche Wesen von Kunst und Natur philosophisch gerechtfertigt. „Wir fanden“, bekennt Goethe, „daß unsere Ansichten auf eins gingen,“ und diese Übereinstimmung war, schrieb Schiller an Körner, „um so interessanter, weil sie wirklich aus der größten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging.“

Goethe ward gefesselt durch Schillers persönliche Liebenswürdigkeit und gewandte Lebensflugheit, durch den anziehenden Zauber, den sein innerstes Geistesleben auf alle ausübte, die sich ihm näherten, und nun erschloß sich auch das Verständnis für dessen dichterisches Streben und



Schaffen. Solchen geistreichen Genuß, wie bei Schiller in Jena, erzählte Goethe seinem Berater in Kunstdingen, dem Schweizer Heinrich Meyer, habe er selten gehabt, und Schiller versicherte er brieflich, daß er sich auf eine öftere Abwechslung der Ideen mit ihm herzlich freue. Nun erst erkannte auch Schiller Goethes Wesen in seinem tiefsten Innern; hier trat ihm jene schöpferische Kraft entgegen, der zur Persönlichkeit gewordene „Spieltrieb,“ in dessen Wirksamkeit Schiller die Grundbedingung zu harmonischer Vollendung von Kunst und Leben sah. In der Natur erblickte Goethe das Walten künstlerisch bildender Geseze und in der Kunst eine unmittelbare Anschaulichung des gesetzmäßig Natürlichen in seiner höchsten Vollendung. Und so ordnete denn Schiller die neu gewonnenen und die längst vertrauten Züge Goethes in dem Briefe an ihn vom 23. August 1794 zu einem einheitlichen Bilde.

Wer Goethes Entwicklungsgang so auffaßte, wie Schiller in diesem Briefe es tat, der mußte ihm willkommen sein, denn von einem solchen konnte er Verständnis und Förderung erwarten, was er denn auch sofort in seiner Antwort freudig aussprach: „Zu meinem Geburtstage, der diese Woche erscheint, hätte mir kein angenehmer Geschenk werden können als Ihr Brief, in welchem Sie mit freundschaftlicher Hand die Summe meiner Existenz ziehen und mich durch Ihre Teilnahme zu einem emßigen und lebhaften Gebrauch meiner Kräfte aufmuntern.“ Der vielgerühmte Freundschaftsbund war geschlossen und er ist unverbrüchlich geblieben. Jeder hatte einen teilnehmenden Freund und verständnisvollen Ratgeber gefunden, jeder sah in dem anderen den idealen Typus des ersehnten, verstehenden und genießenden Publikums. Keinem kann es mehr beikommen, den anderen zu seinem Standpunkte herüberziehen zu wollen, denn eben durch ihre Abweichungen sind sie sich unschätzbar. Und einzigartig, wie in dem Leben der beiden Großen, steht ihre Gemeinschaft in der Geschichte des menschlichen Geistes da. Wir wissen von manchen führenden Paaren, die in unserer Vorstellung sich ergänzen und die großen Gegensätze einer Epoche zum anschaulichen Ausdruck bringen; aber daß zwei nebeneinander lebende und auf demselben Gebiete tätige Persönlichkeiten von so überragender Größe, statt sich abzustoßen, sich anziehen und so ineinander einleben, daß sie gerade dadurch erst ihre volle Eigenart zur Reife bringen und doch in ein Ganzes aufzugehen scheinen, dem hat die Geschichte kaum Ähnliches an die Seite zu stellen. Nur etwas über zehn Jahre war ihrem gemeinsamen Wirken gegönnt; um so erstaunlicher erscheint es, wie durch den Erfolg ihrer Arbeit die deutsche Literatur auf einen Höhepunkt ihrer Entwicklung geführt wurde. Wie sich die gegenseitige Ergänzung und Durchdringung ihres Wesens auf den Hauptgebieten ihres poetischen Schaffens, dem epischen und dramatischen, vollzogen hat, davon geben uns die sechs Bände des Briefwechsels der beiden Freunde Zeugnis, von dem Goethe, als er sich 1824 an dessen Herausgabe machte, mit Recht rühmen konnte, es sei eine große Gabe, die den Deutschen, ja den Menschen, geboten werde. Das Beste aber sagten sie sich mündlich, wenn sie sich, anfangs meistens in Jena, später in Weimar zusammenfanden. Da empfand Goethe des jüngeren Freundes vorwärtstrebende Natur: „Alle acht Tage war Schiller ein anderer, ein vollendeterer,“ heißt es in den Gesprächen mit Eckermann (1825), „jedesmal, wenn ich ihn wieder sah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil.“ Und Schiller sagt von Goethe: „Ich kann nie von ihm gehen, ohne daß etwas in mir gepflanzt worden wäre.“ Es war ein gegenseitiges Nehmen und Geben, Fördern und Anregen, ein gemeinsames Weiterbilden und Weiterkämpfen, wobei bald der eine, bald der andere der Aktivere war.

Groß war der Reichtum, der den beiden Dioskuren aus ihrer Verbindung zuströmte, groß auch der Gewinn, den sie für ihre Stellung zur Außenwelt daraus zogen. Vereint bildeten sie eine Macht, gegen die sich niemand auf die Dauer behaupten konnte. Bedingungslose Achtung der Eigenart des anderen war das Grundgesetz des Bundes; gegen Neid, Eifersucht und kleinliche Verstimmungen sicherte sie ein Streben, das nur dem gemeinsamen Dienst an einer gewaltigen idealen Aufgabe galt. Stets hat Schiller zu Goethe als dem ihm überlegenen Geiste hinaufgeblickt und neidlos hat Goethe zugehört, wie Schillers rasche dramatische Erfolge ihn



selbst in den Schatten stellten. Diese Uneigennützigkeit floß ihnen nicht minder aus der wechselseitigen Achtung ihres menschlichen Wesens wie aus dem Bewußtsein ihrer künstlerischen Begabung. Mit uneingeschränkter Bewunderung hat Goethe stets, besonders nach Schillers Tod, die unerreichbare Edelart seines Freundes verherrlicht und Schiller hat in einem Briefe an die Gräfin Schimmelmann dem Menschen Goethe ein schönes Denkmal gesetzt. „Die hohen Vorzüge seines Geistes,“ schreibt dort Schiller von dem Freunde, „sind es nicht, die mich an ihn binden. Wenn er nicht als Mensch für mich den höchsten Wert von allen hätte, die ich persönlich je habe kennen lernen, so würde ich sein Genie nur in der Fremde bewundern.“

Das Gefühl wachsender Kraft hat Schillers Stellung zum Publikum geändert. Wollte er einst niemand als „den Ausspruch der Welt“ als Richter über sein Wirken anerkennen, so betrachtete er sich seit der „Rheinischen Ithalia“ als Erzieher des Volkes. Dieses zu seinen hohen Anschauungen emporzuheben, war auch der Zweck, den er mit den *Horen* erreichen wollte. Alle seine Willenskraft hat er eingesetzt und einen staunenswerten Opfermut entwickelt, um zu bewirken, „daß von einem Ende Deutschlands zum anderen das Publikum davon unterhalten werde.“ Doch schon am Ende des ersten Jahres erlosch die Begeisterung für die Monatschrift und mit dem dritten Jahrgange (1798) wurde sie begraben.

In den „*Horen*“ veröffentlichte Schiller die ersten reifen Früchte seines poetischen Schaffens; die meisten sammelten sich in dem *Musenalmanach*, einem poetischen Jahrbuche, das er von 1796 bis 1800 herausgab.

Wieder machte ihm das Sammeln und Sichten der Beiträge viel saure Arbeit und Ärger und nur Goethes eifrige Teilnahme kam ihm hilfreich zustatten. Innerlich nach ihrem höchsten Berufe schon lange zurückverlangend, waren Goethe und Schiller nach ihrer Begegnung Hand in Hand wieder in das Reich der Poesie gewandert. Nach seiner Art richtete sich darin jeder aufs neue ein: Schiller, indem er das heimgebrachte Gold der Gedanken zu Gedichten ausmünzte. Den Höhepunkt seiner „Reflexionspoesie über Ethisches und Ästhetisches“, seiner sogenannten Ideen- und Gedankenlyrik, fällt in den Anfang dieser zweiten dichterischen Periode (1795—1805), und viele der in diesen Kreis gehörigen Gedichte sind geradezu Ausgestaltungen von Gedanken, die er in den philosophischen Abhandlungen der Zwischenzeit niedergelegt hatte. Das philosophische Wort wird dichterische Tat, das in den „Künstlern“ verheißene Zukunftsreich harmonischer Vollendung soll vor unseren Augen erstehen. Wie aus einem Füllhorn schüttet er Meisterwerke vor dem Volke aus; bald sind es umfangreiche Gedichte, die eine ganze Welt von Ideen vor uns erschließen, bald solche von wenigen Strophen, die einem einzigen wertvollen Gedanken gewidmet sind, wieder andere, die ihren Inhalt in Bilder der verschiedensten Art kleiden, in Sage und Allegorie, endlich eine fast uner schöpfliche Fülle in gedrängter, kurzer und kürzester Form bis zu jenen zweizeiligen Epigrammen, in denen er nach Goethes Urteil ein ganz besonderer Meister war. Philosophie und Geschichte, Leben und Erfahrung bieten ihm Stoffe; Gott und Welt, Kunst und Staat,



Wilhelm von Humboldt.

Wahrheit und Wirklichkeit, der Menschheit Entwicklung und Schicksal, Glück und Wille – bilden den Gegenstand seiner Lyrik.

Wer das Wesen der Lyrik nur in der Verklärung des Liebes- und Naturempfindens sieht oder verlangt, daß jedes lyrische Gedicht, wie das Goethesche, von einer „Gelegenheit aufgeregt“ und der unmittelbare Eindruck eines Erlebnisses sei, wird freilich Schillers Dichtung nicht als „wahre Poesie gelten lassen, weil sie selten oder nie jenen Charakter trägt. Aber warum soll ein aufgeweckter Sinn nicht denselben Zauber empfinden wie bei einem Goetheschen Liede, wenn aus einem Gedichte ein schöner oder ergreifender Gedanke in einer Form ihm entgegentritt, die den Gedanken in der höchsten Vollkommenheit ausdrückt und in dem Hörer zugleich alle die Gedanken und Stimmungen miterregt, von denen jener eine umwoben sein kann? Dies aber ist bei Schiller der Fall. Das eigentlich „lyrische Fach“, auf das ihn Körner hingewiesen, nannte er selbst ein Exil, nicht seine „Provinz“, aber mit seiner Gedankenlyrik hat er sich eine eigentümliche „Provinz“ auf dem Gebiete der Lyrik erobert und hier ist seine Meisterschaft unerreicht, seine Herrschaft unbestritten. Selbst der Leser, der nichts von Schillers Entwicklungsgang weiß und nicht ahnt, aus welchen inneren Anlässen auch seine Dichtung quoll, wird den Eindruck der höchsten Schönheit und Harmonie empfinden. Auch losgelöst von der Erde, in der sie wuchsen, verlieren diese Blumen ihren Duft und ihre Frische nicht; aber es ist nicht nötig, sie von der Erde zu lösen. Denn aus Schillers „ganzer Menschheit“ sind seine philosophischen Gedichte geboren und darum sind sie Lebensbekenntnisse, freilich in anderem Sinne als Goethes Gelegenheitsdichtungen. Wohl ist der Antrieb dieser sinnlicheren Lyrik Schillers die „Reflexion“, aber jeder große Gedanke setzt sich bei ihm in Gefühl um und wird zur inneren Erfahrung. In dieser Begeisterung treten die Ideen, die er aus dem Leben geschöpft hat, dem sinnenden Poeten in deutlichen Gestalten entgegen und da zeigt er sich nun als Meister der Kunst, indem er das geistige mit schöpferischer Phantasie erfährt, mit der Wärme des Gefühls belebt und in anschaulichen Sinnbildern zur Darstellung bringt. Das Feuer und der hohe Schwung, die Anschauungskraft und Sprachgewalt sind dem gereiften Dichter von der Jugend her geblieben, aber seine Phantasie ist jetzt gezügelt durch das Streben nach schönem Maß und gegenständlicher Veranschaulichung.

Die „Brücke“ von Schillers philosophischer Tätigkeit zu seinem neuen poetischen Schaffen bildete die gereimte Epistel Poesie des Lebens (1794). Unmittelbar anknüpfend an die „Künstler“, führt er darin als Lehrer des „schönen Scheins“ einem Realisten, der sich über die Poesie verwerflich ausdrückt, weil die Kunst überhaupt auf dem Scheine beruhe und keine Wahrheit biete, zu Gemüte, wie bar der Reize das Leben wäre ohne das Walten und Weben der Phantasie. In vollen Klängen preist bereits der den Mufenalmanach auf, 1796 eröffnende bilderprächige Hymnus Die Macht des Gesanges die geheimnisvolle Macht, mit der die Dichtkunst den Menschen ergreift, über alle Bedrängnis zum Gefühle seiner „Geisterwürde“ ihn erhebt und aus der Anspannung seiner getrennt wirkenden Kräfte zu dem natürlichen Zustande des Zusammenspiels seines ganzen Wesens, „in der Natur getreue Arme“ zurückführt. Wird hier der Gesang in seiner furchtbar erhabenen, veröhnenden und reinigenden Macht gefeiert, so erscheint die Poesie ein andermal als stillwaltende Segenspenderin in dieser Erdenwelt, „dem Tal der armen Hirten“. Rätselhaften Ursprungs bleibt der gute Genius, auch wenn er in dem freundlichen Bilde als Das Mädchen aus der Fremde (1796) erscheint. In seiner Gegenwart verwandeln sich die Herzen, niemand bleibt unbeschenkt, am reichsten aber erfährt seine Segnungen der Dichter. Im „Land der Träume“ weitend, ist er bei der Teilung der Erde zu spät gekommen; dafür bietet ihm Zeus den Mitgenuß olympischer Freiheit und Freuden; durch die Poesie, will Schiller sagen, verbindet der Dichter die sichtbare Welt mit der idealen, für die die olympische ein Sinnbild ist. Auch in der Dithyrambe steigen die Olympier auf die Erde herab und gewährt Zeus dem Dichter einen Anteil an der höheren Welt. Als Erdgeborener hat aber auch der Dichter mit den widrigen Verhältnissen zu kämpfen und selbst der herrlichste Genius kann unter ihrem Drucke seine Flügel nicht frei entfalten. Diese von Schiller oft selbst empfundene Pein stellt er dar in dem humoristisch-satirischen Gleichnisse Pegasus im Joche (1796). Von lichten Höhen, von Liebe, Glück, Ruhm und voller Erkenntnis der Wahrheit hat der junge Schiller einst geträumt und die Zukunft sich mit den schönsten Farben ausgemalt; aber schmerzlich mußte er als Mann diesen beseligenden Wahn zerstreuen, eine Welt voll stolzer Entwürfe mit ihm versinken sehen. Der Nieberschlag dieses qualvollen Erlebnisses ist das tief ergreifende Gedicht Die Ideale (1796), Schillers Abschiedslied von der Jugend. Vor dem nüchternen Blicke der Wirklichkeit haben sich ihm die Ideale als trügerisch erwiesen und nur zwei Gestalten „von all dem rauschenden Geleite“ der Jugend harrten treu bei dem nach des Lebens Höhen strebenden Dichter aus: das Bewußtsein der Einigkeit mit Gleichgesinnten und die Freude an der Arbeit selber. Mit diesem tröstenden Hinweis schließt das elegisch empfundene Gedicht, das Schiller selbst als „das treue Bild des menschlichen Lebens“ bezeichnet hat. Wohl ist ihm noch oft der Abstand des Wollens und Vollbringens zum schmerzlichen

Bewußtsein gekommen, aber nie ermattete seine Kraft, um sich zu erringen, was anderen glücklicheren Naturen von Haus aus verliehen war, jene Sicherheit des naiven Wesens, die er in dem ursprünglich „Natur und Schufe“, später Der Genius überschriebenen Gedichte preist. In einem solchen „Genius“ ist kein Widerstreit von Neigung und Pflicht, sondern all sein Tun und Denken geht aus irrthumsloser innerer Nothwendigkeit hervor und ist in seiner unbewußten kindlichen Sicherheit, die ihm alle Herzen bezwingt und sein Tun zum Gesetze macht, dem gereiftesten Nachdenken der Klugen und Philosophen überlegen, so daß der Dichter ihm das Wort zurufen kann: „Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.“ Es ist Goethe, der Schiller für den „Genius“ die Züge geliehen hat, und auch in dem Gedichte „Das Glück“ schwebte ihm der neidlos bewunderte Freund vor, dem „schon vor des Kampfes Beginn die Schläfe bekränzt“ war und der, „eh' er die Mühe bestand“, die Charis erlangte. Das Glück schöpferischen Lebens und beseligenden Schaffens hat auch Schiller in reichem Maße erfahren, und wie hier, so schöpft er auch in jenen Gedichten, die die Würde der Frauen, die Macht des Weibes, die Tugend des Weibes, das weibliche Ideal verherrlichen, aus der Erfahrung. Schon Frau von Stein hat aus der „Würde der Frauen“ die Züge der Gattin des Dichters herausgefunden. Wie in „Armut und Würde“ stellt er dem Manne die mild veröhnende, still wirkende, sanfte Macht des Weibes gegenüber und erblickt in diesem die Verkörperung edlen Maßes und sittlicher Schönheit. Veröhnung der Gegensätze, Nothwendigkeit und Freiheit zeigt sich dem Dichter auch in der Schönheit geistlicher Bewegungen, wie der Tanz darstellt. Gleich den Tanzenden bewegt sich auf des „Tactes melodischer Woge“ auch die Sprache dieses Gedichtes dahin und geleitet uns durch die Verschlingungen des Tanzes. Da ist Bewegung, Wandelbarkeit und Freiheit der Erscheinung veröhnt mit dem den Tanz beherrschenden Gesetze des Rhythmus. Wohl kostet es Mühe, die sich befeindenden Triebe zu veröhnen, aber der Dichter empfindet den unablässigen Kampf, die Überwindung der Wirklichkeit durch die völlige innere Hingabe an das Ideal als seine, als die allgemeine menschliche Aufgabe. Auf herrlichste brachte er dieses Bekenntnis zum Ausdruck in seiner größten lyrischen Schöpfung: Das Ideal und das Leben. Es ist dies die duftendste Blüte der Gedanken, die in den Briefen über ästhetische Erziehung niedergelegt sind, und über keines seiner Gedichte hat sich Schiller selbst so befriedigt geäußert wie über dieses. „Wenn Sie diesen Brief erhalten,“ schrieb er an Humboldt, „so entfernen Sie alles, was profan ist, und lesen in geweihter Stille dieses Gedicht!“ Ursprünglich trug es den Titel „Das Reich der Schatten“; weil aber viele Leser dabei an eine Schilderung der Unterwelt dachten, änderte er ihn in „Das Reich der Formen“ und wählte schließlich den oben genannten. Schillers Weltanschauung, die sich aus dem Gegensatz und der Zusammengehörigkeit von Ideal und Leben ergibt, findet hier einen bildkräftigen Ausdruck. In den Gestalten der Olympier zeigt sich uns die vollendete Harmonie, die in der zwiespältigen Menschenwelt nicht gedeiht, denn „Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl“. Doch kann auch dieser wenigstens zeitweise jene Einheit zwischen Neigung und Pflicht in sich herstellen, so daß er „frei ist in des Todes Reichen“. Das Mittel dazu ist der Verzicht auf den großen Genuß der Dinge und die Erhebung zum Ideal, der schönen Erscheinung aller Dinge, in begierdelos freier Betrachtung. Im Leben Kampf, im Reiche des Ideals Sieg, dieser Grundgedanke des Gedichtes wird für vier verschiedene Lebensgebiete in einzelnen ausgeführt, und zwar so, daß jedesmal der Schilderung eines mühevollen Kampfes die „Erquickung des Erschöpften“, die Heilung durch das Ideal folgt.

Um „Das Ideal und das Leben“ gruppieren sich andere Gedichte, die in mannigfach getönter Weise dieselbe wehmüthige Sehnsucht der heroisch strebenden Seele zum Ausdruck bringen. So klagt er, wie einst als theosophischer Schwärmer, nun als gereifter Dichter in Licht und Wärme, daß die Erkenntnis der Wahrheit dem Menschen verschlossen bleibe, und preist jene glücklich, die „des Wissens Gut nicht mit dem Herzen (dem frommen Glauben) zählen“. Dieselbe Grundstimmung durchweht die Worte des Glaubens wie die Worte des Wahns, Das verschleierte Bild zu Saïs, und noch am Ende seiner Wanderfahrt klagt Der Pilgrim (1803), daß ihm die Lösung der Weltgeheimnisse verlaget sei. Ewig ist die Sinnwelt von der überfinnlichen getrennt, aber nur für den Erdgebundenen, der auch dorthin den Verstand zum Führer wählen möchte. Nur dem Aufschwunge der Phantasie, der verehrungsvollen Hingabe an das Erhabenen-Unerforschliche öffnet sich das Wunderland. „Du mußt glauben, du mußt wagen, denn die Götter leih'n kein Pfand.“ (Sehnsucht, 1802.)

Schillers große philosophische Gedichte „sind nicht für die Masse geschrieben“; aber er sprach gleichzeitig auch in kleineren, verständlicheren Dichtungen, in Liedern und Epigrammen, den Ertrag seines Denkens und Erfahrens aus und diese leicht sich einprägenden, schnell von Mund zu Mund gehenden Gedichte haben sehr viel dazu beigetragen, ihn populär zu machen. Seine volle Kraft zeigt der Dichter in der epigrammatischen Form, mag sie sich nun in einzelnen Distichen darstellen oder eine Anzahl von ihnen zum größeren Ganzen zusammenfügen.

Für alle Fragen der suchenden Seele hat Schiller ein erlösendes Wort: Das Verhältnis von Natur und Geist, des Ästhetischen zum Sittlichen, des ästhetischen Lebensideals zur kategorischen Forderung Kants, des Menschen zum Menschen, Wissenschaft und Religion, kurz alles, was für den inneren Kulturmenschen Bedeutung hat, bildet den Gegenstand dieser Epigramme. (Aberinstimmung. Die Führer des Lebens, Das eigene Ideal, Unterschied der Stände.) In anderen dieser Gedichte klingen die geschichtlichen Studien nach; bald ist es ein kleines historisches Ereignis, das er zu einem historischen Bilde abrundet, wie in Deutsche Treue, oder er gibt einer Erscheinung des geschichtlichen Lebens unter dem Lichte einer Idee sinnvolle Deutungen. (Die Johanniter, Karthago, Der Kaufmann.) Begeistert durch die Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum, entwirft er auf Grund dürftiger Berichte ein reich belebtes Bild antiken Lebens so wahr und lebendig, daß man meinen möchte, er sei in Italien gewesen.



Dann wieder gibt er seiner Zuversicht, daß dem kräftigen Willen die Wirklichkeit sich fügen werde, den stolzeften Ausdruck in der Dichtersreihe Kolumbus.

Die Reihe der geschichtsphilosophischen Gedichte erreicht ihren Höhepunkt in der Elegie oder, wie sie später überschrieben wurde, im Spaziergang. Die Anregung zu der belebenden Grundidee des Gedichtes empfing Schiller durch einen Besuch des Hohenheimer Parks; heimatliche Erinnerungen lieferten die reizvollen Umrisse der freundschaftlichen Landschaftsbilder. Matthiassons Alpenlyrik wirkte auf die „Wildnis“ und die französische Revolution schwebte bei der Schilderung der fessellosen Menschheit vor. Die Landschaftsbilder, die dem Wanderer sich darbieten, werden zu Sinnbildern des Entwicklungsganges der Menschheit und sind breiter ausgeführt, als es sonst bei Schiller der Fall ist. Die Entwicklung der menschlichen Kultur in ein allgemeines dichterisches Bild zu fassen, hatte für Schiller immer einen besonderen Reiz. Schon in der Antrittsvorlesung in Jena äußerte er seine Gedanken darüber und lange war es einer seiner Lieblingspläne, die erste Gesittung Attikas durch fremde Einwanderungen episch darzustellen. An die Stelle dieses unausgeführten Planes trat Das Eleusische Fest (1798) in dem die Elemente der menschlichen Gesittung in bestimmte Züge zusammengefaßt werden. Nicht Begriffe in unvollkommener Personifikation wie in den „Künstlern“ treten auf, sondern als leibhaftige Vertreter der schöpferischen Urkräfte steigen die Gottheiten hernieder, um das Werk der Menschheitsbildung zu begründen. Der durch das Walten der Sitte, durch den Geist der Ordnung ausgebildete Zustand, die Verkettung des einfachen Menschenlebens mit den großen völkerehaltenden Mächten des Staates und der Gesellschaft wird im Liede von der Glocke verherrlicht. Schon 1788 hatte Schiller in Rudolstadt den Plan gehegt, ein „Glockengießerlied“ zu dichten, aber erst 1799 hat er ihn ausgeführt und das Gedicht in dem Musenalmanach für 1800 veröffentlicht. Mit dem Glockenliede schließt die Reihe der kulturhistorischen Gedichte Schillers und erreicht seine gesamte Lyrik ihren Höhepunkt. Denn dieses Glangstück vereinigt in einziger Weise Fülle und Form, reiften Lebensgehalt und leichtfahliche Darstellung, unerhöpliche Gedankentiefe und klare Anschaulichkeit, mannigfaltigste Bewegung und straffste Verbindung der Stimmungen und Bilder zum einheitlichen Ganzen. Hier ist nicht mehr die Rede von der Menschlichkeit als solcher; wir schauen die große Folge von lauter sprechenden Einzelbildern aus dem Menschenleben, von Erlebnissen; aber es sind die Erlebnisse, die als die ewig wiederkehrenden jedes menschliche Dasein neu erfüllen, und in diesem Sinne ist es das große Lied vom Leben selber. Was immer wiederkehrt in jedem menschlichen Dasein, Leid und Freud, Not und Tod, Sichfinden und Sichtrennen, empfängt in dieser majestätischen Symphonie des Lebens seine verklärende, dichterische Weihe. Mit besonderer Stärke aber und eigener Traulichkeit klingen die Töne der Glocke uns Deutschen ins Herz hinein. Denn alles Starke und Barte deutschen Fühlens und Wollens spricht sich hier aus. Die Liebe in ihrer holden Scham und stürmischen Jugendeligkeit, in ihrer bräutlichen Wärme und biederer Treue, im traulichen Zaubern und in der opferfähigen Kraft des Familienlebens, in zarter Mutterforge und umfriedetem Kindesglück, dann die Freude am Wirken und der Trieb zur Pflicht, der ordnende, aufbauende Sinn, der Freiheitsdrang und das heilige Heimatsgefühl. Der Dichter verkärt dem deutschen Bürgertum die Tage der Arbeit wie die Stunden der Feste, er lehrt es im tiefsten Innern den Wert seines Schaffens empfinden und erfüllt den Handwerker mit stolzem Selbstbewußtsein. Bürgersinn und Bürgerweisheit atmet in den Worten von der Ordnung als dem Grundgesetz der Städte und in der mächtigen und mahnenden Schilderung von der Revolution. Deren Beziehung auf die französische Schreckenszeit ist offenbar. „Der Meister kann die Form zerbrechen Mit weiser Hand zur rechten Zeit“. Wehe, wenn der Böbel und seine Führer die „Form“ zerbrechen, „wenn sich die Völker selbst befrei'n, Da kann die Wohlfabrt nicht gedeih'n“. Und doch, trotz solcher Zerstörung, verzagt der Dichter nicht: die glücklich vollendete Glocke soll uns das Sinnbild einer idealen Gesellschaftsordnung sein, einer auf Liebe und Brüderlichkeit beruhenden Vereinigung, die das leitende, wenn auch nie völlig zu erreichende Ziel menschlichen Strebens bildet. „Concordia soll ihr Name sein!“

Humboldt nannte das Lied „die wundervollste Beglaubigung vollendeten Dichtergenies“ und erklärte, er wisse in keiner alten und neuen Literatur ihm eines an die Seite zu setzen, das in so kleinem Umfange einen so weiten poetischen Kreis eröffne. Darum seien wir stolz auf dieses kostbare Kleinod weisevoll-erhabener und volkstümlich-schlichter Gedankendichtung; in aller Weltpoesie hat das Glockenlied seinen eigentümlichen, unvergleichlichen Klang und Tausenden ist es schon zur Auserbauung und geistigen Belebung erklungen. Mögen auch manche den künstlerischen Wert des Wertes nicht völlig erfassen und bloß von der Wucht und Musik der Sprache, von der prächtigen Tonfülle der malenden Verse und der reichen Bewegung der Rhythmen bezaubert werden, alle spüren den großen Zug und das tiefe Gemüt des Dichters, der sich mit dem Glockenliede durch Erschöpfung und Beseelung gerade des Einfachen und ewig Gleichen die ebelste Volkstümlichkeit erworben hat.

Das glückliche Gelingen der Ideendichtung regte in Schiller die Lust zu poetischem Schaffen auf anderen Gebieten an, aber alle Pläne blieben unausgeführt, denn seine ganze Kraft erforderte jetzt der Kampf, den es im Verein mit Goethe zu führen galt. Nicht ohne Widerspruch hatte sich die öffentliche Meinung dem Einflusse Goethes und Schillers ergeben; der Geschmack für das Schöne sollte sich eben erst an ihren Dichtungen bilden. Noch aber war er von anderen Mächten beherrscht und Klopstock, Lessing und Herder waren, da ihnen die hinreißende Kraft des schöpferischen und gebietenden Genies fehlte, nicht imstande, sie zu brechen.

So wirkte in den Ritter- und Räuberstücken noch immer das falsche Pathos der Räuber nach, tonangebend aber war die Literatur des „gefunden Menschenverstandes“, die nüchternste und platteste Alltags-



poesie, die an dem trockenen Bücherfabrikanten Nicolai und dem steifen Versdrehler Ramler in Berlin ihre Anwälte besaß. Die Erzählungen von Engel, die Dichtungen des Greifswalder Professors Ludwig Theobul Kosegarten (1758—1818), in denen Klopstocks Empfindsamkeit, Matthiassons Naturalmalerei und Bossische Idyllität durcheinanderschwanken („Die Inseln“, „Zucunde“, „Legenden“), die Dramen Zfflands und die seines Rivalen Kozebue und ähnliche Nachwerke fanden den Beifall des Publikums, während Goethe und Schiller nur als gleichwertig betrachtet oder von den Vertretern des „ewig Gestrigen“ aufs heftigste angegriffen wurden.

Kein Wunder daher, daß die Beherrscher des Marktes, als die „Horen“ an höhere Interessen und an ein höheres Verständnis appellierten, von allen Seiten Sturm liefen und das Gute und Treffliche der Zeitschrift zerpflückten oder totschwiegen, die Schwächen aber mit Schadenfreude herausgriffen und vergrößerten. In Halle veröffentlichte Professor Jakob in seinen „Annalen der Philosophie“, in Leipzig der Breslauer Gymnasialdirektor Manjo in der bei Dyt erscheinenden „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“ hämische Besprechungen; Nicolai benutzte seine endlose „Beschreibung einer Reise in Deutschland“, um die Gelegenheit zu giftigen Ausfällen vom Zaune zu brechen. Und diesen drei Wortführern sekundierten mit der Bereitwilligkeit des Hasses eine Reihe anderer. Durch solche Kritiker fühlten sich Goethe und Schiller verletzt und es ward ihnen klar, daß die „göttliche Plattitüde“ ihre schlimmste Feindin und das größte Hindernis jedes geistigen und dichterischen Aufschwunges in Deutschland sei. Dieser Mittelmäßigkeit noch weiter das Wort zu lassen, schien ihnen in ihrem eigenen Interesse nicht erlaubt und daher schrieb schon im Mai 1795 Goethe mit scharfer Polemik die Abhandlung „Literarischer Sanskulottismus“ gegen einen Berliner, der, um sich selbst mit seiner Mittelmäßigkeit groß zu machen, erklärte, die große Periode der deutschen Literatur sei mit Klopstock und Wieland abgelaufen. Auch in den Episteln Goethes wird, freilich mehr in humorvoller als satirischer Form, über die zeitgenössische, namentlich die frivole Literatur Gericht gehalten und in dem Scherzgedichte „Mufen und Grazien in der Mark“ die „biedere und natürliche“ Lyrik des Märkers Schmidt verspottet. Ungefähr zur gleichen Zeit hielt Schiller in den beiden Schlußstücken seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ „eine kleine Hasenjagd in unserer Literatur“ ab, auf der er gegen deren Auswüchse, die Platttheit und den Schwulst, manch scharfes Geschöß richtete.

Um die Gegner der „Horen“ mit einem Schläge zu vernichten, wollte Goethe alles, was gegen sie geschrieben wurde, sammeln und am Schlusse des Jahres in den „Horen“ darüber Gericht halten, denn „wenn man dergleichen Dinge in Bündel bindet, brennen sie besser“. Zu Weihnachten 1795 teilt er Schiller den Plan mit, wie man solchem Strafgerichte auch eine künstlerische Form geben könnte. Es war ihm beim Lesen der Xenien Martials der Einfall gekommen, auf alle deutschen Zeitschriften Epigramme, „jedes in einem einzigen Disticho“, zu machen, die man ihnen als humoristisch-satirische „Gastgeschenke“ etwa in Schillers Mufenalmanach des nächsten Jahres darbieten solle; er schickt gleich einige Probedisticha mit und fügt behaglich hinzu: „Mit hundert Xenien, wie hier ein Duzend beiliegen, könnte man sich sowohl dem Publico, als seinen Kollegen bestens empfehlen.“ Schiller griff den „prächtigen“ Gedanken mit Freuden auf, und bald war nicht mehr bloß von Zeitschriften, sondern auch von einzelnen Personen und Werken die Rede. Nicht nur die eigenen Gegner, sondern jede Verkehrtheit und Halbheit in Kunst und Wissenschaft, im gesellschaftlichen und politischen Leben, jede Platttheit und Überhebung, alles Gemeine und Philistritze, das dem Vordringen zu Höherem ernstlich im Wege stand, sollte aufs Korn genommen werden. Das Werk wurde sofort begonnen, mit der Freude an der „wahren poetischen Teufelei“ wuchs der Vorrat. Schillers Zuruf *Nulla dies sine epigrammate* wurde von beiden Dichtern befolgt und bald stieg die Zahl auf mehrere Hundert; tausend war das Ziel und wir wissen aus der von Saphan und Erich Schmidt 1893 besorgten Ausgabe der Xenien in ihrer ursprünglichen Fülle und Anordnung, daß sie es nahezu erreicht haben. Kein Posttag zwischen Weimar und Jena sollte leer an Epigrammen sein, und wann Goethe in Jena oder Schiller in Weimar weilte, dann sprudelten die Distichen nur so hervor. Oft gab der einen Gedanken, der andere die Form; der eine schrieb den Hexameter, der andere den Pentameter, oder der eine dichtete das Epigramm, der andere gab die Überschrift. Es war im vollkommensten

Sinne eine gemeinsame Arbeit; daher wollten sie auch niemals ihr Eigentumsrecht auseinandersetzen, sondern in ihre Gedichtsammlungen die Xenien jeder ganz aufnehmen. Später aber hat jeder nur eine geringe Zahl für sich auserwählt, und nur wenige stehen in den Werken beider. Doch nicht nur Pfeile, sondern auch freundliche Lichtstrahlen sollten abgefannt werden, denn die Mäusen „sind keine Scharfrichter“. Der Almanach erschien für die Menge und Bedeutung der Distichen zu eng; man wollte sie daher in einem besonderen Bande herausgeben, mußte aber, da dieser Plan an dem Verleger Cotta scheiterte, doch wieder zu dem Almanach zurückkehren. Der Versuch Schillers, die Distichen nach Gruppen zu ordnen, gelang nicht und so zerschnitt er mit entschlossener Hand die ganze Masse in zwei Teile: einen ernsthaften, „unschuldigen“, der unter den anderen Gedichten des Almanachs erscheinen, und einen richtenden und vernichtenden, den „lustigen“, der die eigentlichen Xenien umfassen und den Almanach für das Jahr 1797 abschließen sollte, und brachte im ersten Teile die Tabulae votivae (103), die zum großen Teile von Schiller stammen und den Grundgedanken seiner philosophischen Abhandlungen, eine Schönheits- und Weisheitssymphonie, bringen. Die eigentlichen Xenien (414) bilden den Schluß des Almanachs.

Daß es bei dem Strafgerichte ohne Leidenschaft, ohne eine gewisse Einseitigkeit, ja Ungerechtigkeit im einzelnen nicht abging, darf uns nicht wundern. Es bleibt eben der Krieg „ein gewaltsam Handwerk“. Mancher hat, wie z. B. Stolberg, den Spott weniger verdient als andere das Lob, das sie, wie Boß, geerntet haben. Aber die Xenien waren keineswegs nur ein Strafgericht; sie sind auch eine selbständige künstlerische Leistung von höchster Bedeutung; sie erst erhoben das tiefgesunkene Epigramm wieder auf die Höhe freier Kunst. Ein Zug von überlegener Größe durchweht das Ganze; Schillers Distichen sind schärfer und treffen genauer, die Goethes sind in der Form vollendeter und reicher an allgemeinem Inhalt. So ergänzten sich die beiden Großen auch hier und wurden unüberwindlich. Denn völlig einig waren sie in der Sache; „Ganzheit“, Größe, Strenge im Sinne der Alten war es, was sie forderten. Plattheit und Geschmacklosigkeit schwanden zwar nach dem Xeniensturme nicht, Zeitschriften, Anthologien und kleine Bühnen trieben ringsum im Lande ihre Puscherei nach wie vor, aber sie waren in ihre Schranken zurückgewiesen und der denkende Teil des Publikums vor ihnen gewarnt. Die begabte Jugend vor allem wurde durch den mächtigen Kriegsruf zum Unterscheiden geweckt und auf die neue Gestaltung der Dinge aufmerksam gemacht. In klarer Absonderung standen, nachdem der Staub verfliegen war, die beiden „Dioskuren“ da, begrüßt von dem Beifall der Besten, und angeichts ihrer Kundgebung durften es die überwundenen Vertreter veralteter Grundsätze nur unter der Gefahr der Lächerlichkeit wieder wagen, Goethe und Schiller mit kleineren Geistern oder gar mit ausgemachten Stümpfern auf gleiche Stufe zu stellen. Wie sehr sich diese von der Züchtigung getroffen fühlten, zeigt der ungeheure Sturm, der sich von allen Seiten gegen die Xenien dichter erhob.

Fort ins Land der Philister, ihr Füchse mit brennenden Schwänzen,  
Und verderbet der Herrn reiche papierene Saat.

Das war die Lösung, mit der die beiden Verbündeten den Krieg eröffnet hatten, und schon wenige Tage nach dem Erscheinen des Almanachs konnte Goethe dem Freunde melden: „Unsere mordbrennerischen Füchse haben schon angefangen, ihre Wirkung zu tun. Des Verwunders und Ratens ist kein Ende.“ Jeder, der selbst schrieb, war entweder irgendwo persönlich bedacht oder er hatte doch unter den Opfern des Massenmordes einen Vetter oder Vaten. Schmähungen gegen den Almanach erschienen in Menge; Nicolai nannte ihn den „Furienalmanach“, andere schrieben „Gegengeschenke für die Sudelküche in Weimar und Jena“, einen „Rückenalmanach“, „Die Ochiade“ und dergleichen: alle übertraf an Geschmacklosigkeit und niedriger Gehässigkeit Christian Fulda, Lehrer am Pädagogium in Halle, der Verfasser der „Trogalien (Knusperwerk) zur Verdauung der Xenien.“ Rein persönliche Angriffe, besonders gegen Goethes häusliche Verhältnisse, und Verspottung Schillers, des vom ruchlosen Meister verführten „Schülers“, waren beliebt. Gleichwohl neigte sich die „öffentliche Meinung“ auf die Seite der beiden Bundesgenossen, und wenn deren fecker Streich noch einer Rechtfertigung bedurft hätte, so lag sie in der Be-

schaffenheit der Gegengenien: sie waren fast durchweg plump und geistlos, zum Teil von unglaublicher Erbärmlichkeit. Goethe und Schiller waren entschlossen, auf die Antixenien nichts zu erwidern, denn es lag durchaus nicht in ihrem Plane, ihre Zeit fernerhin mit journalistischen Fezden hinzubringen. Goethe zumal wahrte die volle königliche Ruhe des Olympiers. Und die einzige ihrer würdige Antwort empfiehlt er dem Freunde bereits am 15. November 1796 mit den Worten „Nach dem tollen Wagstück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke beleißigen und unsere poetische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edlen und Guten verwandeln.“

Goethe konnte so sprechen, denn er fühlte wieder die volle schöpferische Kraft in seinem Busen; hatte er doch neben dem Spiele mit den Xenien soeben ein Werk vollendet, dessen nach Gestaltung ringende Masse seit seiner Jugend wie eine drückende Last auf ihm gelegen war und das er nun endlich als eine „Pseudokonfession“ sich vom Herzen und Halse schaffte: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Zwanzig Jahre hatte das Werk gebraucht, um sich zu gestalten, und erst nach zwei weiteren Jahrzehnten traten als Fortsetzung der „Lehrjahre“ „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ hervor (1821—1829). Wie Goethes anderes Lebenswerk, der „Faust“, reicht auch der Roman „Wilhelm Meister“ mit seinen Anfängen bis an die Sturm- und Drangjahre heran; schon 1777 wurde er begonnen, besonders 1782—1786 gefördert, nach der italienischen Reise aber liegen gelassen und erst in der Epoche männlicher Reife und klassischer Abgeklärtheit zu Ende geführt. Er erschien in acht Büchern bei Unger in Berlin als dritter bis sechster Band von „Goethes neuen Schriften“ (1795—1796). Die erste Fassung des Romans unter dem Titel „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ wurde 1909 in einer Abschrift, die im Besitze der Züricher Freundin Goethes, Frau Barbara Schulthes, war, aufgefunden.

Die entscheidende Erfrischung seiner Lebenskraft verdankte das Werk der Teilnahme Schillers. Dieser drang überall auf deutlichere Hervorhebung der Hauptidee, auf folgerichtigen Zusammenhang und Durchsichtigkeit für den Verstand; Goethes Sinn aber war auf dichterische Anschauung, auf reine Stimmung der Situation, auf die innere Bedeutung des Vorganges gerichtet. Mochte er daher auch viele Winke des Freundes dankbar verwerten, seinen Wunsch, den Grundgedanken im Romane selbst auszusprechen, hat er nicht erfüllt. Ja, Goethe sagte einmal gerade aus Anlaß des „Wilhelm Meister“, das Suchen nach einem solchen Grundgedanken, der die Hülle der Ereignisse und Gestalten zusammenhalte, sei „schwer und nicht einmal gut“. „Ich sollte meinen,“ fährt er fort, „ein reiches, mannigfaches Leben, das vor unsern Augen vorbeigeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist.“ Jene aber, die „dergleichen durchaus wollen“, verweist er auf die Worte am Schluß: vom Saul, der ausging, seines Vaters Gefinnen zu suchen, und ein Königreich fand. Ergänzend können wir einen Ausspruch aus Goethes „Annalen“ über die Anfänge des „Wilhelm Meister“ hinzufügen: „Sie entsprangen aus einem dunklen Vorgefühl der großen Wahrheit, daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist. . . . Hierzu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus usw. genannt hat. . . . Gar viele vergeuden hierdurch den schönsten Teil ihres Lebens und verfallen zuletzt in wunderfamen Trübsinn. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen.“

Wenn also Wilhelm Meister in dilettantischer Selbsttäuschung sich zum Schöpfer einer neuen Ära der deutschen Schauspielkunst berufen glaubt, von deren Bedeutung für das geistige Leben er schwärmerische Vorstellungen hegt, und wenn er ferner meint, im schauspielerischen Beruf den Trieb, der ihn über die engen Schranken seiner Existenz hinausweist, befriedigen zu können, so sollte er ein typischer Vertreter aller solcher Selbsttäuschungen sein, wie ja auch Goethe eine solche hinsichtlich seines Berufes zu den bildenden Künsten durchlebt hatte. Es ist bekannt, wie anhaltend er den Betrachtungen über den Unterschied zwischen dilettantischem und echtem Kunstbetrieb nachhing, aus denen das „Schema über den Dilettantismus“ (1799) entstand. Mußten in Goethes Erstlingswerken die Helden (Werther, Tasso) an der Überpannung ihrer persönlichen Ansprüche, an dem Mißverhältnisse zwischen den Forderungen ihrer Natur und den Sägungen der Welt zugrunde gehen, so konnte Wilhelm Meister durch Irrtum zur Erkenntnis, durch Fehl zur Vervollkommnung, durch weise Selbstbeschränkung und volle Selbsterkenntnis zur Freiheit gelangen. In den langen Jahren, die über der Vollendung des Romans dahinstrichen, hat



der Dichter, besonders während und nach der italienischen Reise, sich immer mehr in dem Bildungsideal bekräftigt, das zu gleicher Zeit Schiller in seinen philosophischen Schriften begründete: die ethische Kultur soll durch die ästhetische vermittelt werden. Wie später Faust, so muß auch Wilhelm, um zum wahren Inhalt des Lebens zu gelangen, seinen Durchgang durch die Kunst nehmen. Er läßt die Welt des schönen Scheins, die Bühne, in der er zuerst das Ziel seiner Ausbildung gesucht hat, hinter sich, um als Mitglied einer frei organisierten, gemeinnützigen Gesellschaft die Befriedigung seines menschlichen Strebens in der wirklichen Welt zu finden, aber so, daß er dabei die idealisierende Kraft nicht einbüßt. Der Träumer hat ein Reich gefunden, aber billig fragen wir, ob er bei seinem Mangel an Pflichtgefühl und Willenskraft, bei seiner Beweglichkeit und Bestimmbarkeit, insbesondere durch die Frauen, wohl auch imstande sein wird, es zu regieren.

Der Roman, der seinen Helden durch verschiedenartige Gesellschaftskreise geleitet und so mit der Lebensgeschichte zugleich auch ein zeitgenössisches Sittenbild vorführt, war durch Uebersetzungen und Nachahmungen der Meisterwerke der englischen Erzählliteratur in Deutschland längst heimisch, als der „Wilhelm Meister“ entstand. Außerdem zeigt dieser eine gewisse Verwandtschaft mit Wielands „Agathon“, dem einst so berühmten Erziehungs- und Bildungsroman; auch Goethe schildert uns, nicht ohne gelegentliche Vermischung einer gewissen ironischen Überlegenheit, die Entwicklung eines schwärmerisch veranlagten Jünglings, der öfters mit der kühl berechnenden Welt in Konflikt gerät, aber er verlegt die Geschichte nicht in das alte Griechenland, sondern in das Deutschland seiner Zeit, für die es nichts Interessanteres gab als die Frage der Erziehung. Rousseau, Basédon, Pestalozzi, Fichte studierten und übten die Erziehung des einzelnen; Lessing, Herder, Schiller erhoben das Problem der Erziehung des ganzen Menschengeschlechtes; Goethe aber faßt in seiner Art beides in eines zusammen; ihm ist die Ausbildung des einzelnen Menschen nur ein Beispiel der großen allgemeinen Regel. Den heutigen Leser freilich befremdet es, daß der Dichter in dem Entwicklungsgange seines Helden das Schauspielwesen so breit ausmalt; aber in dem tatenarmen deutschen Leben jener Tage war gerade in der leidenschaftlich erregten Jugend der Trieb besonders stark, wenigstens in der Welt des Scheins die Poesie der Leidenschaft zu verwirklichen und ein Leben in großen Tugenden voll mannigfach wechselnder Schicksale und gewaltiger Erregungen zu führen. Wir wissen, daß Philipp Moriz in seinem autobiographischen Roman „Anton Reiser“ seinen Trieb zum Schauspielersstand damit erklärt, daß er in der Phantasiwelt des Theaters einen Zufluchtsort gegen alle Widerwärtigkeiten und Bedrückungen des Lebens zu finden hoffte. Schon vor Goethe haben Schriftsteller, wie Scarron (Roman comique), durch die Einführung der bunt bewegten Schauspielerswelt mit ihrer oft allzu großen Menschlichkeit und sittlichen Ungebundenheit in ihre Erzählungen Leben und Mannigfaltigkeit zu bringen gesucht. Auch das wirkungsvolle Motiv der Geheimbündelei haben sich die Schriftsteller, wie z. B. Schiller im „Geistesherd“, nicht entgehen lassen. Es entspricht ganz den Bestrebungen der Zeit, in der das Freimaurertum und Illuminatenwesen in Blüte stand, und kam so auch in Goethes Roman, obwohl es bei dessen Veröffentlichung bereits veraltet war, und der Dichter selbst erklärt, es hätte sich dafür „möglicherweise etwas Leichteres, Gefälligeres und Natürlicheres“ erfinden lassen. Daß derartige geheimnisvolle Anknüpfungen eines irdischen Schicksals, wie sie in wunderbaren Jungfrauen und geheimnisvollen Türmen von Zimmermann bis zur Marliit nur zu sichtbar nachwirkten, vom künstlerischen Standpunkt nicht zu billigen sind, hat auch Goethe erkannt, und darum äußert sich Jarno über die Geheimnisfrämerei seiner Genossen mit derselben überlegenen Ironie, wie es der Dichter wiederholt selber tat, obwohl er ein Logenbruder war.

Mehr als die literarischen Vorbilder boten dem Dichter Leben und Erfahrung für seinen Roman. Oft schon wurde darauf hingewiesen, daß die „Lehrjahre“ fast zu einer Galerie von Porträts geworden sind, für die freilich das Wort Goethes im „Sammler“ gilt: „Kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigenen Sinne erschafft.“ Darum hat er den Gestalten des Romans nur soviel von ihren Vorbildern eingeeiffnet, als „es braucht, um zu fingieren“. Dies gilt auch von der Hauptperson, die Goethe als sein „geliebtes dramatisches Ebenbild“ bezeichnet. Der Dichter konnte für die Rolle seines Helden Großes und Kleines geben, jedoch nicht seine „Totalität“; einem Tasso und Faust konnte er Modell stehen, einem Durchschnittsmenschen aber nur Kostümsücke leihen. Was Goethe bei seinem Verkehr in den aristokratischen Kreisen „für seine Tasche einheimste“, läßt sich im einzelnen nicht durchweg nachweisen. Wohl hat er im dritten Buch des Romans die Kultur der Edelkute von ihrer äußerlichen Seite gezeigt, im Grunde aber war er, wie der Schluß des Romans dartut, überzeugt, daß die von Wilhelm angestrebte allgemeine persönliche Ausbildung im wirklichen Leben nur in den höheren Gesellschaftskreisen möglich sei, und da ihm diese verschlossen sind, läßt er ihn sein Lebensziel in der Welt des Scheins, im Schauspielersstand, suchen. Falsch aber wäre es, wollte man daraus folgern, daß Goethe den Bürgerstand verachtet habe. Nach seiner Meinung sollten die einzelnen Stände unter Anerkennung ihrer Rechte friedlich zusammenwirken; von einer Aufhebung der naturgemäß gewordenen Gliederung der Stände, wie sie nach dem Verzicht des französischen Adels auf seine Vorrechte (1789) auch in Deutschland leidenschaftlich gewünscht wurde, fürchtete Goethe nur Unheil. Ubrigens hat er in die Schilderung seines eigentlichen Ideals einer Geburts- und Geistesaristokratie manche Züge eingeflochten, die uns ahnen lassen, daß er über die wichtigsten Fragen der Heranbildung des Einzelmenschen und seiner Stellung zur Gesamtheit noch einmal sprechen werde. Es geschieht dies in den „Wanderjahren“; die „Lehrjahre“ schließen damit, daß der bürgerliche Wilhelm von der adeligen Gesellschaft, in der geistige, harmonische Ausbildung der Persönlichkeit allein entscheidet, als ebenbürtig anerkannt wird.

„Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schönste Gleichheit des Gemütes, aus der alles gestoffen ist.“ So urteilte Schiller in einem Briefe an Körner über Goethes Roman und



bezeichnete es als das schönste Glück seines Daseins, dessen Vollendung noch erlebt zu haben. Aber nicht überall vernahm man diesen Ruf hingebender Bewunderung. Bald wurden moralische Bedenken heftig und zahlreich geäußert; man vermißte Einheitlichkeit des Aufbaues, wünschte statt der Schauspieler andere Personen gezeichnet, fand in den „Bekenntnissen“ eine Empfehlung der Herrnhuterei; allmählich jedoch schlugen die Kritiker, darunter auch solche, die von den Kenien hart mitgenommen waren, freundlichere Töne an und setzte sich nach einigem Tasten und Suchen eine gerechte Würdigung des Kunstwerkes fest. Den breiten Massen des Volkes aber blieb „Wilhelm Meister“, da er nicht so innig wie der „Werther“ mit den sittlichen und literarischen Bestrebungen der Zeit zusammenhing, eine fremdartige Erscheinung.

Diese Kreise befriedigten ihr Lesebedürfnis mit anderweitiger Romanliteratur. In deren Niederungen blühte die Räuber-, Ritter- und Schauerromantik Christian Heinrich Spieß', Cramers, Vulpius', des Magdeburgers Heinrich Zschokke (1771—1848), der, obgleich zu Besserem berufen, mit „Abällino der große Bandit“ (1794), „Coronata oder der Seeräuberkönig“, „Kuno von Kyburg“ in dem gleichen Fahrwasser segelte. Auch der Feldprediger August Heinrich Julius Lafontaine zu Halle (1758 bis 1831) verflachte sein Talent in leichter Vielschreiberei und wurde durch seine bunten, tugend- und rühfamen Familiengeschichten aus dem zeitgenössischen deutschen Leben ebenso der Liebling des Publikums wie Kosebue und Pfand durch ihre Dramen. Gleichzeitig mit „Wilhelm Meister“ erschien Lafontaines vierbändiger Roman „Leben und Taten des Freiherrn Quincinius Heymeran von Flaming“, in dem der ahnenstolze Adel Deutschlands im Gegensatz zu Goethes Auffassung mit überwiegend humoristischen Zügen geschildert wird. Wie dieser Roman, so wurde auch „Clara de Plessis“ (1794), die im Kreise der französischen Emigranten in Deutschland spielt, mit großem Beifall in der Weimarer Gesellschaft gelesen und Herder erklärte, daß er sich unter den Lafontainischen Gestalten wohler fühle als unter denen des Goethischen Romans. Für die positiv-gläubigen Gemüter sorgte Jung-Stilling mit seinem „Heimweh“ (1794), in dem ein Geheimbund mit übernatürlichen Kräften die Schicksale des Helden lenkt und der Mystizismus in die wüste Phantastik ausartet. Um das bunte Bild der damaligen Romanliteratur zu vervollständigen, sei noch hingewiesen auf die uns schon bekannten Namen Hippel, Heine, Klinger, dessen „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“ uns zeigt, wie der Verfasser, ein Jugendgenosse Goethes, auf seine eigene Art die Ergebnisse einer gereiften männlichen Erfahrung dichterisch gestaltete und dadurch das merkwürdigste Gegenstück zum „Wilhelm Meister“ lieferte. Als dieser erschien, traten bereits auch Jüngere hervor, die zu einer herrschenden Stellung in der erzählenden Literatur berufen waren: Tied mit seiner „Geschichte des William Lovell“ (1795—1796) und Jean Paul mit dem „Hesperus“ und „Quintus Firlein“, einem Kabinetstück sinn- und humorvoller Betrachtung deutschen Kleinlebens.

Weit über dieses erdrückende Gewühl von Romanen erhebt sich Goethes „Wilhelm Meister“. Hatten ihm seine Vorgänger schon stofflich wenig bieten können, so noch weniger für die künstlerische Ausführung. Wohl hat er mit der herkömmlichen Romanteknik noch manches gemein, aber bei wem hätte der Dichter lernen können, eine solche Fülle von Gestalten durch ihr Reden und Handeln lebenswahr zu schildern und zu einer fortschreitenden Handlung zu verbinden? Und er weiß die Charaktere, obgleich er sie, im Gegensatz zum realistischen Roman, alle die gleich vornehme Sprache reden läßt, dennoch auseinanderzuhalten. Niemand vor ihm hat die üblichen Abschweifungen über Fragen der Ästhetik und Lebensweisheit in gleicher Weise als naturgemäß sich ergebende Teile in die Gesamt Handlung zu verflechten verstanden. So geben uns die Gespräche über „Hamlet“ nicht bloß den tiefsten Einblick in dieses vielseitige Werk, sondern lassen zugleich auch die Charaktere der Teilnehmer immer plastischer und anschaulicher hervortreten. Die „Bekenntnisse“ gewähren der armen Aurelie Trost im Sterben und bereiten uns durch die Erzählung von den Verwandten der „schönen Seele“ auf jene neue Welt vor, in der Wilhelm Ideal und Wirklichkeit verjöhnt erblickt. Und wie ungezwungen kommen die Figuren dazu, auszusprechen, was dem Dichter am Herzen lag! Es ist Aurelien ebenso natürlich, Goethes Anschauungen über die „Vorempfindung der ganzen Welt“ im dichterisch gestimmten Gemüte auszusprechen, wie dem Oheim, des Dichters durchgebildete Kunst- und Lebensanschauung zu verkünden. Nicht selten spricht dieser auch in eigenem Namen seine Ansichten aus und umfangen hat er dann von seinem Rechte, hervorzutreten, Gebrauch gemacht. Die eigentümlichen Lebensbestimmungen und Erfahrungen des gereiften Mannes, die im Roman ihren Niederschlag fanden, haben ihn zu einer Schatzkammer Goethescher Sprüche und Lehrsätze gemacht. Das wurde von der Kritik auch jederzeit anerkannt und nicht minder hat man des Dichters Sprachgewalt angestaunt, die ihn für ruhige Erzählung, wie für heiteren Scherz, für tiefste Sehnsucht (Mignon),

niederbeugenden Schmerz (der Harfner) und höchste Leidenschaft den rechten Ton treffen ließ. Noch muß hervorgehoben werden, daß Goethe in seinem Werke eine Eigentümlichkeit des herkömmlichen Romanstils zu unvergleichlichen Wirkungen ausgestaltet hat: die Einführung lyrischer Gefänge. Aus dem tiefsten Innern des Dichters hervorquellend, erklären sie die Umstände, durch die sie hervorgehoben wurden, und erglänzen, auch losgelöst vom Roman, als Perlen Goethescher Lyrik („Kennst du das Land?“, „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“).

Nebst Schiller, Humboldt und Körner gehörten die um jene Zeit auftretenden Führer der romantischen Kritik und Theorie zu den unbedingten Bewunderern des „Wilhelm Meister“. In ihm erblickt Friedrich Schlegel den „faßlichsten Inbegriff, um den ganzen Umfang von Goethes Vielseitigkeit, wie in einem Mittelpunkte vereinigt, einigermaßen zu überschauen“; ein anderes Mal erklärte er das Werk neben Fichtes Wissenschaftslehre und der französischen Revolution für die größte Hervorbringung des Jahrhunderts, und wie in den Briefen an Goethe und Körner hat Schiller in den „Kritischen Fragmenten“ mit hingebender Bewunderung die Bedeutung des Goetheschen Romans dargelegt.

So wurde der „Wilhelm Meister“ für die Romantiker ein Lehrbuch der Lebenskunst, das Grund- und Hauptwerk der neueren Poesie, dem sie in einer langen Reihe von neuen Romandichtungen, von Novalis' „Osterdingen“ und Dorothea Schlegels „Florentin“ bis zu Mörikes „Maler Nolten“ und Kellers „Grünem Heinrich“, nachstrebten: Die Hauptpersonen liebenswürdige Jünglinge, künstlerisch veranlagt, mit überwiegend passivem Naturell, von den Frauen verhätschelt; daneben durfte ein Mignoncharakter nicht fehlen; oft flocht man auch eine Philine ein, die nächtliche Besuche macht, und auch der Übergang von der Prosa in die Lyrik wurde mit Vorliebe nachgeahmt.

Noch war die Keniendichtung in vollem Zuge, als Goethe seinen Freund Schiller mit der schönen Elegie *Alexis und Dora*, die ursprünglich den Namen *Idylle* führte, überraschte und mit Bewunderung erfüllte; „so voll Einfalt ist sie bei einer unergründlichen Tiefe der Empfindung.“ In der Elegie *Euphrosine* gab Goethe dem Schmerze Ausdruck, der ihn bei dem Tode der von ihm väterlich geliebten jungen Schauspielerin *Christiane Becker* ergriff, und *Der neue Paufias* und *Amynthas* verherrlichen sein Verhältnis zu *Christiane*.

Im Dezember 1796 dichtete Goethe die Elegie „*Hermann und Dorothea*“ und kündigte darin sein neues, bereits halbvollendetes Werk an, das bürgerliche Epos *Hermann und Dorothea*. Im Herbst desselben Jahres hatte er es begonnen und unter dem fördernden Verkehr mit Schiller und Humboldt im Juni 1797 vollendet. Das Werk, das Herder einst herbeigesehnt und vorausgesagt hatte, das die Vermählung des griechischen und deutschen Geistes vollziehen sollte, ein deutsches Gedicht im Geiste Homers, hier ward's Ereignis. Damit war jenes hohe Ziel, nach dem die deutsche Dichtung seit dem Eindringen der Renaissancebildung gestrebt hatte, erreicht, noch voller und eigentümlicher als in der „*Phigeneie*“. Es war auf das glänzendste bewiesen, daß modern innerliche, im Sinne Schillers sentimentalische Stoffe und naive Auffassung und Behandlung, daß deutsches Leben und stilvoll klassische Form nicht unvereinbare Gegensätze seien. Wie in den Hauptfiguren der gute, tüchtige, aber etwas unbeholfene Jüngling mit dem deutschen Namen neben der griechisch benannten Jungfrau voll reinen Ebenmaßes und sicherer Anmut steht, so stellt die Dichtung selbst das ideale Paar aus dem „*Märchen*“ dar: deutsches Herz und antike Kunst haben sich hier zusammengefunden. Daher ward denn auch seit „*Götz*“ und „*Werther*“ kein Werk Goethes mit solcher Freude begrüßt. In großer Zahl erschienen die Ausgaben, zahlreich auch Besprechungen, darunter die *N. W. Schlegels* (1797), die zum Schluß das Epos rühmt als ein „vollendetes Kunstwerk im großen Stil und zugleich faßlich, herzlich, vaterländisch, volksmäßig, ein Buch voll goldener Lehren der Weisheit und Tugend“. Schiller bezeichnet es als den „Gipfel Goethes und unserer ganzen neueren Kunst“. Bereits im Mai 1798 hatte *W. v. Humboldt* seine eingehenden „*Ästhetischen Versuche*“ über Goethes Werk abgeschlossen und an ihm das Wesen des Epos und des Dichters künstlerische Grundsätze tiefkönnig erörtert. Goethe selbst war „*Hermann und Dorothea*“ vor anderen Werken teuer; während er von manchen seiner Dichtungen, nachdem sie vollendet waren, wie von einer Lebensperiode, die nun überwunden war, sich abwandte, ist er zu diesem Gedicht immer wieder zurückgekehrt. Einzelne Stellen darin ergriffen ihn im innersten Gemüte; einst las er den Gesang „*Mutter und Sohn*“ vor und

wurde von solcher Nührung ergriffen, daß er sich die Tränen trocken mußte. „So schmilzt man,“ sagte er, „bei seinen eigenen Köhlen.“ Bald wurde Goethes Dichtung nachgeahmt, mit Erläuterungen und Illustrationen versehen, in alle modernen Sprachen, ja auch ins Lateinische und Griechische übersezt und bis zum heutigen Tage ist sie die volkstümlichste unter Goethes größeren Dichtungen geblieben. Freilich wurde die hohe Kunstvollendung des Gedichtes erst allmählich gewürdigt, ja es fehlte auch nicht an Tadlern, die es nur als eine Nachahmung der „Luiſe“ anſahen. Deren Verfasser selbst meinte, obſchon er ſich gegen einzelne Schönheiten des Gedichtes nicht verſchloß, daß es die „Luiſe“ nicht der Vergessenheit überantworten werde. Klopſtock verhielt ſich kühl und Vater Gleim erklärte „Hermann und Dorothea“ als eine „Sünde gegen den heiligen Voß“.

Goethes Homerſtudium, dem er ſeit den Werthertagen getreu geblieben war, hatte durch die vor kurzem erſchienene Iliasüberſetzung von Voß neue Nahrung bekommen, und als 1795 des Hallenſer Profeſſors Friedrich Auguſt Wolf Prolegomena ad Homerum erſchienen, in denen der ſcharffinnige Philologe den Dichter Homer als eine Mythenbildung zu beſeitigen und die allmähliche Entſtehung der „Ilias“ und „Odysſee“ aus epischen Volksgeſängen zu erweiſen ſuchte, gewann Goethe Luſt, mit Voſſens Idyllen den Wettkampf aufzunehmen.

Dankbar hat Goethe in Briefen und Ausſprüchen bekannt, daß ihm Voſſens „Luiſe“ den Weg zu ſeiner Dichtung gezeigt habe. Die Anregung dazu aber bot ſich ihm zunächſt in den durch die franzöſiſche Revolution hervorgerufenen Unruhen und Umwälzungen, die ihn aufs tieffte ergriffen und ihm zu einer Reihe von Dichtungen Veranlaſſung gaben. Gerade die bei der großen Bewegung vielfach hervortretende Aufhebung der ſtaatlichen und bürgerlichen Ordnung erfüllte Goethe mit großer Beſorgnis, ſo daß ihm die Betonung der Ordnung geradezu eine Herzensſache wurde. Da erinnerten ihn die Wanderzüge franzöſiſcher Emigranten, von denen ſich 1795 viele über die Umgegend von Eifenach und Weimar zerſtreuten, an die ältere Emigrationsgeſchichte der aus dem Erzbistum Salzburg um ihrer Religion willen im Jahre 1731 vertriebenen Lutheraner und hier fand er ein Einzelereignis, in dem die Gegenſätze einer ins Schwanken geratenen bürgerlichen Gemeinſchaft und eines feſtgeordneten Gefüges perſönlich lebendig werden und durch ein Eheverlöbniß zum Ausgleich gelangen.

Wahrscheinlich kannte Goethe dieſe Anekdote aus der Flugſchrift „Das liebthätige Gera gegen die Salzburger Emigranten“ (1732). Um aber daraus ein Kunſtwerk von rein poetiſcher Wirkung für das geſamte deutſche Volk zu geſtalteten, entfernte er den konfeſſionellen Charakter und macht die Salzburger Emigranten zu linksrheinischen Deutſchen, die vor den ſendenden Franzoſen an das rechte Rheinufer geflohen ſind. Dadurch werden die Vertriebenen zu Vertretern der ins Schwanken geratenen bürgerlich-ſtaatlichen Weltordnung, die für jeden Gefitteten die gleich hohe Bedeutung hat. Durch die in Bewegung geratene Maſſe aber iſt Deutſchland bedroht; um ſo wichtiger wird die in dem Einzelfalle ſich offenbarende Wiederherſtellung der Ordnung und der gerade an ihr ſich ausſprechende Entſchluß, an dem errungenen Gute feſtzubaltem, und wenn es nötig ſein ſollte, es mit Leib und Leben zu verteidigen. Hierdurch verliert das Einzelereignis, die Gründung der Familie, den idylliſchen Charakter und gewinnt den echt epischen, durch den der Zusammenhang mit dem großen Weltgeſchichte ſich offenbaren muß. „Ich habe,“ ſchreibt der Dichter im Dezember 1796 an Meyer, „das reine Menſchliche der Exiſtenz einer kleinen deutſchen Stadt in dem epischen Tiegel von ſeinen Schlacken abzuſondern geſucht und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet. Die Zeit der Handlung iſt ohngefähr im vergangenen Auguſt.“ Und weil Goethe das Einzelereignis ins Allgemeine erhebt, ſo ſchwindet auch der Widerſpruch mit der feierlichen Sprache Homers, der inſolge des dürftigen Inhaltes in den Idyllen Voſſens ſtörend hervortritt. Ubrigens iſt die Abhängigkeit Goethes von Homer mehr eine innere als äußere. Er verzichtet auf das mythologiſche Beiwerk, deſſen ſich die Renaissance-Epiker bedienen, macht von den epischen Stilmitteln Homers, den maleriſchen Gleichniſſen und ſtehenden Beiwörtern einen ſparſamen Gebrauch und wählt eine Sprache, die der Ausdruck einer einfachen und natürliſchen, naiven, jeder Sentimentalität abholden Empfindung iſt. Einfach und wahr ſind auch die auftretenden Perſonen. In dieſen naiv kräftigen Naturen weiß die Liebe bei aller Zartheit und Seeleninnigkeit nichts von moderner Ueberſchwenglichkeit und Empfindungsſeligkeit, denn ſie iſt eine unbefangene geſunde, ſagt man ſagen urwüchſig-elementare, wie ſie der Dichter bei Homer und in der bibliſchen Patriarchenzeit gefunden hat. Nicht minder atmet die Schönheit, Klarheit und Gegenſtändlichkeit der Darſtellung den Geiſt Homers. Alles iſt Geſtalt, Bewegung, Handlung, das Nebeneinander in ein Nacheinander verwandelt, die Schönheit nicht trocken beſchrieben, ſondern durch ihre Wirkung dargeſtellt. Doch würde Goethe trotz allem Homerſtudium dieſe phantaſievolle, ununterbrochen malende Bildlichkeit nimmer in ſolcher Macht und Vollendung haben durchführen können, wären ihm nicht ſeine Studien über bildende Kunſt dabei belebend zu Hilfe gekommen.



Die Menschen in Goethes Epos sind den Gestalten Homers zwar ähnlich, aber es sind doch in ihrem innersten Kern moderne, aus der Gegenwart des Dichters.

Deutschen selber führ' ich euch zu, in die stillere Wohnung,

Wo sich nah' der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht.

und so ist die Luft, die wir atmen, die der deutschen, gefühlvoll innigen, in sich und in ihrem Kreise sich beschränkenden, altherwürdigen Häuslichkeit. Alle auftretenden Personen erscheinen uns als liebe Bekannte, aber in ihrer großen linearen Zeichnung machen sie auf uns einen hoheitsvollen Eindruck. Es sind Urbilder (Typen) ihres Standes von allgemein gültigem Werte, wenigstens für die deutsche Entwicklung. Es zeigt sich an ihnen die erhaltende Kraft der Familienbande und der Liebe, der Segen des Friedens und der ruhigen Sicherheit eines fest umschriebenen Kreises im Gegensatz zu der Verwirrung der äußeren Verhältnisse, zu der Heimatslosigkeit der Flüchtlinge. Völlig auf das Element der ruhigen Sicherheit, der Behaglichkeit im häuslichen Kreise ist das Elternpaar gestellt. Es ist das typische, gut bürgerliche Elternpaar, der grundbrave, wohlhabende, tüchtige, wohlwollende, aber etwas leicht erzürnte Gatte, die liebevolle, heitere, geschäftigmütterliche Gattin, die Vermittlerin zwischen Vater und Sohn. Dieser ist das Bild des echten deutschen Jünglings: ganz Tüchtigkeit, Ernst, Liebe, aber mit einem Zusatz von Schüchternheit und Ungewandtheit. Bei diesem soliden Charakter genügt ein Moment der Prüfung und Entscheidung, um in ihm die Männlichkeit zu entfalten. „Wahre Reigung vollendet so zum Manne den Jüngling.“ Als Hausfreunde, die ja auch zu einer deutschen Familie gehören, erscheinen der milde, weitblickende und gebildete Pfarrer und der unruhig-geschäftige, immer dienstfertige, stets bedenkliche und etwas egoistische Kleinstädter. In ihm ist das Element des Bewahrens und Beharrens zum komischen Extrem gebildet. Liegt schon über der Wirtsfamilie im Gegensatz zu den neumodischen Kaufmannsleuten ein leichter, behaglicher Hauch unmodernen Wesens, so ist der Apotheker veraltet. Dem Wirte und seiner Gruppe steht Dorothea gegenüber, neben ihr insbesondere der Richter, das Haupt der bedrängten Volkswanderung, an die biblische Patriarchenzeit erinnernd. Und Dorothea, die Krone der Dichtung? Was Goethe an italienischen Kunstwerken rühmt, zeigt uns die Gestalt Dorotheens mit ihrer ruhigen Sicherheit. Wir sehen sie neben dem Wagen wandeln, die Stufen herabschreiten, zum Brunnen gebeugt und den Krug emporhebend. Wir erblicken sie, wenn sie die Kinder freundlich versorgt und wenn sie die Alten mit Wohlwollen beschauen. Der Tod ihres Bräutigams, dem sie ein treues Andenken bewahrt, hat sie gereift: eine klare, besonnene Jungfrau, steht sie vor uns, dem Manne eher überlegen. Und um den Deutschen das Epos noch mehr zu Gemüte zu führen, hat Goethe den Hexameter nicht in antiker Art nach strenger Beobachtung der Quantität gebaut, sondern, dem Wesen der deutschen Metrik entsprechend, die Betonung als Hauptsache betrachtet und ihm dadurch eine natürliche, anmutige und wohlklingende Bewegung des Wortflusses verliehen.

Lange tönten in Goethe die epischen Töne nach; er plante ein Epos, Die Jagd, deren Stoff er 30 Jahre später in der Novelle dichterisch bearbeitete. Auch die Sage von Wilhelm Tell wollte er, durch die dritte Schweizerreise (1797) dazu angeregt, episch behandeln, und gegen Ende dieses Jahres wagte er es sogar, Homeride im strengen Sinne des Wortes zu sein und Homer dort fortzusetzen, wo er eine Lücke zu finden glaubte, vom Ende der Ilias bis zum Tode des Achilles. So sehr lebte er in den Werken des großen Dichters, daß ihm, Gleiches und Ähnliches zu schaffen, als der höchste Ruhm erschien. Aber was ihn Herder einst in Straßburg lehrte, daß der Dichter von dem großen Genius eines anderen Volkes zwar lernen und sich Bewunderung für sein Schaffen holen, ihn aber nie wirklich nachahmen könne, sollte Goethe während der Arbeit erfahren. Nur der erste Gesang der Achilleis wurde ausgeführt, dann aber hat er den verfehlten Versuch, gleichsam in einer fremden Sprache aus dem Geist einer längst vergangenen Zeit heraus ein neues Werk zu schaffen, aufgegeben, obgleich ihn Schiller zu dessen Vollendung anspornte.

Während so Goethes Schaffenstrieb auf epischem Gebiete sich betätigte, hatte Schiller die Studien zu seinem Wallenstein wieder aufgenommen. Unter gegenseitiger Aufmunterung und Anregung mit klärendem Urteil und Rat blieb ihre Aufmerksamkeit dem Entstehen und Fortschreiten ihrer Arbeiten zugewandt. Aus den Erörterungen darüber entspannen sich theoretische Untersuchungen über die allgemeinen Gesetze dichterischer Schöpfungen, insbesondere über das Wesen, die technischen Bedingungen und die Kunstmittel des Epischen und Dramatischen. Was Schiller schon lange anstrebte, war auch für Goethe Bedürfnis geworden: Klarheit über die Eigenschaften dichterischer Stoffe und die jeweiligen Erfordernisse ihrer Behandlung. Zu diesem Zwecke nahm Schiller die großen Dramatiker Sophokles, Euripides, Shakespeare wieder zur Hand, vertiefte sich mit Goethe aufs neue in die Homerische Welt, in Wolfs Prolegomena und las zum ersten Male die Poetik des Aristoteles. Die Ergebnisse ihrer Studien und ihres Nachdenkens faßte dann Goethe in dem kurzen, aber bedeutamen Aufsätze Über epische und drama-



tische Dichtung von Goethe und Schiller zusammen, der in ihrem Briefwechsel gegen Ende des Jahres 1797 eine Stelle gefunden hat.

Noch während solcher Erörterungen fanden sich beide Genossen wetteifernd in einer Dichtart zusammen, die auf dem Raine von Epos und Lyrik sich bewegt und des innigsten Bundes mit der dramatischen Dichtung fähig ist, in der Balladendichtung. Das Jahr 1797 nennt Schiller „unser Balladenjahr“ und derselbe Almanach, in dem die beiden Dioskuren als vereinigte Bekämpfer alles Mittelmäßigen aufgetreten waren, zeigte in dem Jahrgange 1798 ihre Einheit und Stärke durch große und bleibende Dichtungen fruchtbar und schöpferisch. Die Ballade, das moderne, echt volkstümliche Gegenstück der antiken Rhapsodie, mit besonderem Eifer zu pflegen, beschloßen die beiden Freunde im Sommer 1797 während eines längeren Zusammenseins in Jena und bald darauf schrieb darüber Goethe an Meyer, es komme darauf an, den Ton und die Stimmung der alten Dichtart beizubehalten, sie aber mit würdigeren und mannigfaltigeren Stoffen zu erfüllen und zu vertiefen. Es ist dies nichts anderes als die von Schiller oft ausgesprochene Forderung, sentimentalischer Inhalt in naiver Form, Ideendichtung in der sinnlichen Gegenständlichkeit der Erzählung. Mag nun die Anregung zur Balladendichtung von Goethe oder von Schiller ausgegangen sein, gewiß war Schiller, obgleich er die Überlegenheit des Genossen anerkannte, auch hier der Anregende und Auffeuernde, und unverkennbar ist seine Einwirkung auf die künstlerische Behandlung der Ballade.



Hermann führt Dorothea seinen Eltern zu.

Goethes Balladen aus der Jugendzeit sind in Operetten eingeschaltet und stehen unter dem Einfluß Bürgers und des Volksliedes. Gedichtet aus der Bewunderung für die altenglische Volksballade, haben sie den kunstlosen, naturwahren, einfachen Ton der Sprache des Volkes, die knappe, oft nur andeutende sprunghafte dramatische Darstellung. Sie atmen das tief innerliche Gefühl naiver, unverbildeter Menschen, ergreifen und wirken durch das Ereignis, das sie schildern, und durch die Stimmung, die der Dichter mit unnachahmbarer Kraft über das Ganze verbreitet. Ganz anders sind die Balladen aus der Schillerschen Zeit. Nicht mehr das geheimnisvolle Naturelementare, wie im „Erlkönig“ und im „Fischer“, nicht mehr Sang von Treue und Untreue, wie im „König von Thule“ und im „Untreuen Knaben“; keine Personifikationen von Blumen, Weilchen und Heidenröslein; statt der Laute der Natur hören wir die Sprache der Kunst, statt der einfachen sangbaren Form des Volksliedes das kunstvolle, für den Vortrag berechnete Metrum. Wohl sind diese Kunstballaden Goethes nicht minder groß in der Malerei der Stimmung, in der ergreifenden Darstellung des Ereignisses, noch größer in der Klarheit, der Reinheit und Schönheit der Farben; aber sie sind nicht mit innerer Notwendigkeit aus der Empfindung des Dichters erwachsen, sondern Darstellungen eines fremden Stoffes, und wenn sie auch nicht in unkünstlerischer Weise eine Lehre predigen, begnügen sie sich nicht mehr mit der bloßen Schilderung, sondern vertreten eine Idee. Da gibt eine Abbildung, in der ein Knabe mit einer lichtausstrahlenden Schale neben Schatzgräbern steht, dem Dichter die Anregung zu der Ballade *Der Schatzgräber* (1797); ein anmutiger Knabe verkündet ihm, wie der wahre Schatz zu heben sei: durch ernste, stetige Arbeit und durch fröhlichen Lebensgenuß. Im *Zauberlehrling* (1797) straft der Dichter die Dilettanten, die immer in den Erscheinungen ihrer Gestalten schwelgen und sie nicht zu bannen wissen; der Meister geht nicht, wie die Romantiker, verschwenderisch mit Naturbeseelungen und Allegorien um, sondern ruft sie erst dann hervor, wenn sie seinen Zwecken dienen. Der Grieche Lufian lieferte Goethe dazu den Rohstoff, Weltbeobachtung und persönliche Erfahrung haben ihn vertieft: Wilhelm „Zehrling“ und Wilhelm „Meister“ sind in einer Person vereint. Als eine Umhüllung von des Dichters Verhältnis zu Christiane erscheint die an indische Sagen und Vorstellungen sich anlehrende Ballade *Der Gott und die Bajadere*. In den Hauptmotiven ist in dieser Ballade schon angedeutet, was Goethe viele

Jahre später in der trilogischen Ballade *Varia* (1824) unter dem Bilde des Brahmanismus ausführlich von seinem Gottesbegriffe mitteilt. Der Gegensatz der moralischen Anschauungen des Verfassers der „Römischen Elegien“ und der „Lehrjahre“ zu denen Frits Jacobs und Stolbergs wird zu einem Angriffe auf die christliche Moral überhaupt in der *Braut von Korinth*. Denselben Kampf zwischen Christentum und Heidentum stellt Die erste *Walpurgisnacht* (1799) auf heimischem Boden dar. Auch in dieser kleinen Kantate tritt Goethe zu den Heiden und bedauert als der „eine von den Druiden“, nächtlich den Alwater besingen zu müssen. Der freie, heitere Naturdienst der alten Germanen spottet des Teufelsglaubens der Christen und diesen wird die Verkleidung der Heiden zu der unverlöschlichen Sage von der *Walpurgisnacht*. Alte rationalistische Erklärungen lieferten das Grundmotiv für das Gedicht, in dem Goethe alles Licht auf die Heiden, allen Schatten auf die Christen fallen läßt. Zum dritten Male behandelt Goethe das Thema von geoffenbarter und Naturreligion in der *Legende vom ephesischen Goldschmied* — Groß ist die *Diana der Ephesier* (1818) —, der Gott lieber nach seinen Gleichnissen in der Natur als nach den Vorstellungen „da hinter des Menschen Stern“ bilden will.

Die Richtung auf das Ideenhafte entsprach auf die Dauer der Natur und Neigung Goethes nicht; daherehrte er schon mit dem *Balladenzyklus* von der schönen *Müllerin* (1797) und mit dem *Blümlein Wunderschön* (1798) wieder zur vollstümlichen Form seiner *Jugendlyrik* zurück und dichtete neben diesen in *Gesprächsform* gedichteten Liedern im treuherzigen Tone Hans Sachsens die *Legende*: „Als noch verlannt und sehr gering Unser Herr auf Erden ging.“ Und wenn Goethe in den späteren *Balladen* eine Idee zur Darstellung bringen wollte, hat er sie so verhüllt, daß wir wohl meinen können, das Erzählte sei es einzig und allein, was er uns habe sagen wollen; so im *Hochzeitslied* (1802), in *Ritter Kurts Brautfahrt* (1803), im *getreuen Eckart* (1813) und in der *Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen* (1816).

Während also Goethe bald wieder in den bewährten „*Dunst- und Nebelweg*“ der alten *Ballade* einlenkte, strebte Schiller immer mehr aus dem Halbdunkel der Sage in die *Sonnenhelle* geschichtlichen, bewußten Lebens und führte die Gattung auf der klar erkannten Bahn einer neuen, herrlichen Entwicklung entgegen. Seine *Balladen* bildeten eine besondere *Kunstform* aus, in der das *episch-dramatische* Element das *lyrische* überwiegt. Bei Goethe der kurze knappe Inhalt auf dem Boden des *Volksglaubens*, bei Schiller die ausführliche und breite Darstellung der Ereignisse, beherrscht von einer Idee; bei Goethe Malen der Stimmung, Ausdruck der Empfindung, einfache, natürliche Sprache, *dramatisch* und *musikalisch* belebt, bei Schiller glänzender Vortrag, Fülle und Pracht. Das Hauptkennzeichen aber der *Ballade*, so wie sie Schiller geschaffen hat, ist, daß sie eine Idee darstellt, und darin liegt das Moment, daß uns diese *Balladendichtung* eine folgerichtige Erscheinung in Schillers Entwicklung erklärt. Die Idee rein zu erfassen und auszudrücken, Stoff und Form zu ihr hinaufzuläutern, war seit den Tagen der *philosophischen Klärung* die Richtschnur seines Schaffens. Daher sehen wir ihn immer bestrebt, die sein Inneres mächtig bewegende Idee in voller *Gegenständlichkeit* erscheinen zu lassen, den idealen Gehalt durch *plastische Fülle*, *Klarheit* der Zeichnung und *charakteristische Färbung* zur lebendigsten Anschauung zu bringen. Und das ist das Entscheidende: mit der *Balladendichtung* vollendet Schiller den Übergang aus dem Reiche des Gedankens zu rein *anschaulicher* Darstellung. Darin blieb Goethe sein Vorbild; andererseits hat Schillers Kunst in der *Balladendichtung* niemand mehr bewundert und verteidigt als Goethe. Und wie dessen Beifall, so haben Schillers *Kunstschöpfungen* auch den Weg zum Herzen des Volkes gefunden und durch nichts ist Schiller so populär, so sehr zum *Volksdichter* geworden, ohne doch eigentlich *volkstümlich* zu sein, als eben durch seine *Balladen*.

Mehrmals schon sahen wir Schillers Neigung zur *epischen* Produktion auftreten, aber erst in der *Ballade* fand er die seiner Natur zusagende Form, und mit dem *Taucher* (1797) begann die glänzende Reihe seiner *Balladen*. Gleich in der ersten begegnen wir dem Zuge in das Erhabene, der der Darstellung erst ihren tieferen Wert verleiht. Zwar sehen wir ihn schon in manchen *Gedichten* Bürgers vorgebildet, aber die *Opfer- und Liebestaten*, wie im „*Lied vom braven Mann*“, steigern sich bei Schiller meist zu *gewaltigen Heldenkämpfen* und  *Kühnen* Betätigungen des *Menschengeistes*. Die Darstellung des Erhabenen in der *Menschenseele*, ihres stolzen *Selbstvertrauens* und ihrer *heldenmütigen* Ergebung in das *Notwendige* reizte immer wieder diesen *tatenfrohen*, *männlichen* Dichter. Er stellt seine Helden in den *schwersten* Kampf mit der *fühllosen*, *blinden* Gewalt der Elemente und mit der eigenen *Sinnematur*; er läßt sie auch im *Unterliegen* noch *Triumphe* in echter *Tragik* feiern oder führt sie zu *weiser* *Selbstbeschränkung* und *tapferer* *Selbstüberwindung*, die Kraft durch *Demut* krönend. Der *Taucher* stürzt sich hinab in den *furchtbaren* Strudel, um *herrliche* *Lebensgüter*, *Ehre* und *Liebe* zu gewinnen, und der *Ritter im Handschuh* (1797) vollbringt das *grauenvolle* *Wagnis*, um *mannesstolz* auf die *Gunst* des *frevelerischen* *Weibes* verzichten zu können. Mit den *empörten* *Wogen* ringt der *liebende* *Jüngling* in *Hero* und *Leander* (1801) den *todbringenden* *Naturgewalten* zum *Troß* und der *Johanniterkitter* siegt durch *ausbarrenden* *Mut* und *größte* *Besonnenheit* im *Kampf* mit dem *Drachen* (1798), erschicht aber dann, *umbraust* und *emporgetragen* vom *Jubel* des

Volfes, den größeren Sieg über sich selbst. Ein Held im Dienem und Dulden ist Fridolin, der treue Knecht, im Gang nach dem Eisenhammer (1797); ein Held in der Bemeisterung der eigenen Begierden der Ritter Toggenburg (1797); der Triumph einer Treue, die stärker ist als alle Schrecknisse der Welt und mächtiger als der Tod, bildet den Grundgedanken der Bürgerschaft (1798). Durch diesen Adel der Gesinnung des Helden strebt Schillers Ballade hinaus über die nächtliche Sagenstimmung und die geheimnisvolle Naturmythik der Volkshallade in die lichte Welt bewußten Strebens, und mag die Gottheit als unentrichtbares Verhängnis im Sinne der alten Griechen oder als der allwaltende Gott des christlichen Glaubens in der Natur und im Leben des einzelnen Menschen sich offenbaren, immer erscheint das Schicksal als eine gerechte Fügung und als ein von den Sterblichen staunend und verehrend erkanntes Walten göttlicher Weltordnung. Entsprechend dem antiken Gedanken vom Reide der Götter, ermahnt im Ring des Polykrates (1797) ein unheilverkündendes Wunder den in seinem Glücke schwelgenden König an die Wandelbarkeit alles Irdischen und deshalb zum Maßhalten. Schützend waltet Gott über dem frommen Knecht Fridolin, der, geleitet von reinem Willen, unbewußt das Rechte trifft, und alles verehrt das göttliche Walten im Grafen von Habsburg (1804). Durch die Natur selbst gebietet die Gottheit der abenteuernden Verfolgungswut des Alpenjägers und drängt durch unvernünftige Geschöpfe zur Sühne des Verbrechens in den Kranichen des Jbykus (1779).

Aus dem Briefwechsel der beiden Freunde ersehen wir, wie Schiller, der früher die Natur nur im großen und ganzen anschaute, jetzt auch deren einzelne Erscheinungen beobachten lernte. Was dem in einen engen Kreis Gebannten an reicher Erfahrung und unmittelbarer Naturbetrachtung verlag war, ersetzte ihm eingehendster Fleiß. Dadurch gelangt es ihm, sich durch die realistische, unter seinen Dichtungen fremd anmutende Nadowesische Totenklage (1797) ebensogut in die Stimmung eines einfachen Naturvolkes zu versetzen, wie in die romantische Empfindung des schwärmerisch liebenden Ritters Toggenburg; mit dem gleichen künstlerischen Takte schildert er im „Gang nach dem Eisenhammer“ den katholischen Gottesdienst wie die Aufführung des Eumenidenchors vor dem Völkergewimmel im griechischen Theater. Wir staunen über die Kunst des Dichters, mit der er von ihm selbst nie gesehene Naturwunder malerisch-anschaulich zu schildern versteht; aus der Beschreibung der Charybdis in der Odyssee und dem Eindringen eines rauschenden Mühlenbaches wird seiner Phantasie das ganze fürchtbare reichbewegte Schauspiel eines Meerestrubels lebendig. Manchmal mag es scheinen, als ob der Dichter aus Freude über die neu errungene Kunst der Gegenständlichkeit zu lange bei den Schilderungen verweilt; aber sie sind keine bloßen Prunkstücke, sondern haben im Aufbau des Ganzen eine wichtige Aufgabe zu erfüllen. So versteht uns im „Handschuh“ die malende Einföhrung der wilden Tiere in die rechte Stimmung für die gleich einem Blitz einschlagende Handlung und ermöglicht dem Dichter den jähen und darum wirkungsvollen Abschluß; und wie hätte der Dichter den Kontrast zwischen dem einfachen Grafen von Habsburg und dem jetzigen gewaltigen Herrscher wirksamer gestalten können als durch die Erzählung seines stillen bescheidenen Heldentums? In den „Kranichen“ wie im „Gang nach dem Eisenhammer“ wird die Phantasie durch die sinnliche Anschaulichkeit der Vorgänge von den Verbrechern abgelenkt, um dann mit einer plötzlichen Wendung vor die jäh und überraschend einschlagende Katastrophe gestellt zu werden. Und wie die episch-dramatischen, so zeichnet dieselbe feste Gegenständlichkeit auch jene Balladen aus, in denen der Drang nach Gefühlsausdrücke das epische Element einschränkt. Zu diesen gehört Die Klage der Ceres (1796), der Klage- und Trostgesang einer von herbem Verlust erschütterten Seele. In dem poetischen Bilde des in die Erde gesenkten Kornes, dessen Wurzeln in nächtlicher Finsternis von verborgenen Quellen genährt werden, dessen Blatt aber zum Himmel emporstrebt und das Licht der Sonne einfaugt, hat der Dichter die Idee der Veröhnung zwischen Nacht und Licht, Tod und Leben bedeutungsvoll verkörpert, darin aber zugleich den Schmerz und Trost der Mutter versinnbildet. Von anderem, nicht minder herbem Lebensweh künbet uns Kassandra (1803), die trojanische Seherin, die „freudlos in der Freude Fülle“, fern vom Jubel der Hochzeitsfeier im Vorbeerhain Apollons wandelt, durchschauert von den Gesichtern des unerbittlich nahenden Verderbens. Durch eine Reihe homerischer Gestalten hat er seine Einsichten und Erfahrungen über Wert und Unwert des Lebens noch einmal zum Ausdruck gebracht, im Siegesfest (1803) vereinigt er nach der Eroberung Trojas Freund und Feind auf dem heimkehrenden Schiffe und gibt in den tön- und farbenreichen, durch den Chor zusammengehaltenen Wechselreden ein Bild der griechischen Gesittung und Gesinnung. Und aus dem Widerstreite der Wägungen klingt hell und freundlich die tröstliche Mahnung, daß die Vergänglichkeit alles Irdischen uns nicht zur unfruchtbaren Trauer, sondern zur tätigen Ausnutzung des noch gegönnten Augenblicks stimmen soll.

Aus der Zeit des Zusammenwirkens mit Schiller stammen Goethes gesellige Lieder, von denen mehrere in dem von ihm und Wieland auf das Jahr 1804 herausgegebenen Taschenbuch, andere in späteren Jahren erschienen („Stiftungslied“ „Die glücklichen Gatten“, „Weltseele“). Das Gesellschaftslied, das seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an die Stelle des Volksliebes getreten und noch kurz vor Goethes Geburt in voller Blüte gestanden war, erwachte in diesen Gefängen und den gleichartigen, weniger zahlreichen Schillers („Punschlied“, „Die vier Weltalter“, „An die Freunde“) zu neuem, erhöhtem Leben. Von größerer Bedeutung sind die Gelegenheitsgedichte, zu denen die politischen Verhältnisse Schiller anregten. Wohl hatte er, durch die Greuel der französischen Revolution und das unreife Geschwätz von Freiheit erbittert, vom „jetzigen Weltlauf“ sich ferne halten wollen, aber er konnte ihm nicht immer aus dem Wege gehen. Der Dichter des „Wallenstein“ konnte seinen Blick nicht abwenden von der Verheerung, die über den deutschen Südwesten dahinsutete, und nicht gleichgültig bleiben



gegen die gegenwärtigen Ereignisse, die schicksalsgewaltig über Völkerleid und Völkergröße entschieden. Mit Riesenschritten eilte das Reich gegen Ende des Jahrhunderts dem Untergang entgegen. Immer glänzender aber stieg über den sich glättenden Wogen der Revolution der Stern ihres abenteuerlichen Zwingherrn empor, dessen Kommen unser Dichter prophetisch geahnt hatte. Seit Campo Formio (1797) galt Napoleon Bonaparte, der siegreiche junge Heerführer, den meisten als Friedensstifter, und als Menschheitsbeglückter und Freiheitsbringer wurde er in schwungvollen Gedichten gefeiert. Unter denen aber, die dem Zauber des dämonischen Mannes sich nicht gefangen gaben, war Schiller. Seiner freien Seele war „dieser Charakter durchaus zuwider“. Die Folgezeit hat dem Mißtrauen Schillers nur zu sehr recht gegeben. Er selbst zwar erlebte es nicht mehr, wie die letzten Wellen der Revolution die Reste des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation wegschwemmen; aber er sah noch den „republikanischen Helden“ zur schrecklichen Enttäuschung aller Träumer zum alles beherrschenden Tyrannen sich auswachsen, er sah den unersättlichen Staatenzertrümmerer nach Krone und Purpur greifen und erlebte die entscheidenden Akte in dem jammervollen Drama deutscher Selbstzerstörung und Selbstentwürdigung. Der zweite Koalitionskrieg nahm durch den Frieden von Luneville (1801) ein beschämendes Ende: Deutschlands Strom ward Deutschlands Grenze. Die Reichsfürsten gingen freiwillig, ohne Scheu und Scham unter das Joch des französischen Gewalthabers, nur durch die wilde Gier gedrängt, durch seine Günst einen möglichst großen Brocken aus der zusammengeschlagenen rechtsrheinischen Ländermasse als Entschädigung für wirklich oder angeblich erlittene Verluste zu erhaschen. Auf den trüben Eindrücken, die Schiller von all diesen Zeitereignissen empfangen hat, beruht sein Gedicht Der Antritt des neuen Jahrhunderts. Das Verhängnis des alten deutschen Staates konnte der Dichter nicht hemmen und wenden: aber mahnen konnte er seine Volksgenossen, ihr Eigenstes zu wahren und mehren. Sein Beruf war es, durch Wort und Tat das heilige Feuer eines stolzen Glaubens an eine bessere Zukunft zu hüten. „Stürzte auch in Kriegeßflammen Deutschlands Kaiserreich zusammen, deutsche Größe bleibt bestehen.“

Da ist keine Rede mehr von den einstigen weltbürgerlichen Träumen; der vaterländische Sinn war im Dichter mächtig erwacht. In kleineren Gedichten (Die Antiken zu Paris, Die deutsche Muse) hat er einzelne Gedanken des Entwurfes zu dem großen lyrisch-dithyrambischen Gedichte Deutschlands Größe geformt und bedeutungsvoll klingen Schillers Mahnworte an die Deutschen dem Worte im Tell voraus, am Vaterlande festzuhalten: „Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft!“ So suchte er in stiller Dichtearbeit seinem Volke die geistigen Kräfte zu stärken, die es befähigen sollten, in der bald nach seinem Tode hereinbrechenden Prüfungszeit gegenüber den Welt herrschaftsplänen Napoleons auf Leib und Leben seine nationale Eigenheit zu behaupten. Schillers und gleichgesinnter deutscher Dichter Worte sind nicht fruchtlos verhallt. Als 1803 Frau von Staël, die geistvollste Vertreterin der französischen Literatur, nach Weimar kam, gewann sie dort Eindrücke, die sie dazu bewogen, in dem Augenblicke, da die deutschen Regierungen besiegt zu den Füßen Napoleons lagen, in ihrem von dessen Polizei 1810 vergeblich unterdrückten Buche De l'Allemagne der geistigen Überlegenheit Deutschlands zu huldigen.

Wie sich in der steten Berührung mit Schiller auch in Goethe die deutsche Art seiner Jugend wieder regte, wird am besten durch die Tatsache bezeugt, daß es Schiller gelang, den Freund zum Faust, dem allernüchternsten Gegenstand, zurückzuzwingen. Für Goethe galt der „Faust“ mit der Herausgabe des Fragmentes (1790) für abgetan. Aber seit der ersten Annäherung wurde Schiller nicht müde, ihn immer zur Ergänzung der Bruchstücke, die er den „Torso des Herkules“ nannte, anzufeuern, bis endlich im Juni 1797 Goethe sich entschloß, das Paket, das die alten ungedruckten Teile und Skizzen enthielt, aufzuschneiden. Goethe war über den Faust der siebziger Jahre hinausgewachsen. Nur in der olympischen Ruhe des klassischen Altertums mit seiner maßhaltenden Schöne und seinen typischen Figuren sieht er Muster und Vorbild, weil er darin sich selber findet. Mit diesem Kunstideal stimmt der „Urfaust“ und das „Fragment“ weder in Form noch Inhalt. Mögen auch wir heute immer wieder nach dem ersten Teil des

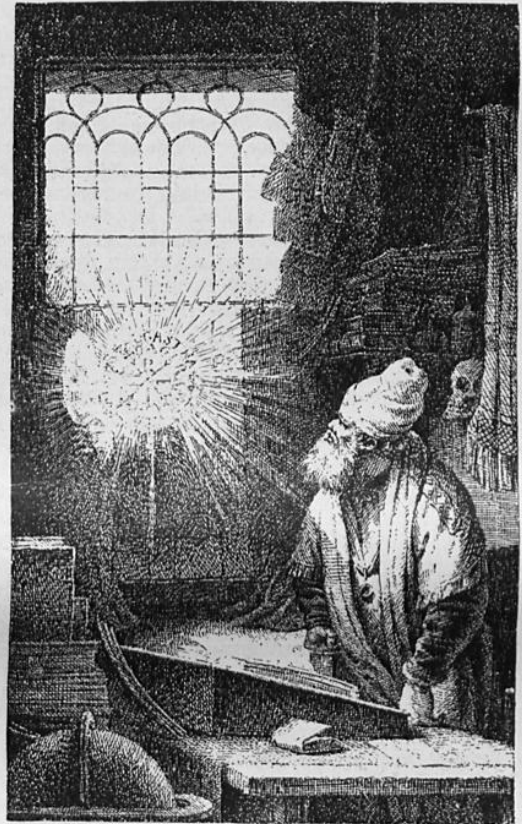


„Faust“ greifen, sein Dichter hat in den neunziger Jahren anders empfunden. Schon die „Zueignung“ zeigt uns das: schwankende Gestalten, trüber Blick, Wahn, Dunst und Nebel — das sind die Bezeichnungen dafür, und ohne Weimars und Italiens zu gedenken, schaut er in melodischen Stenzen den Faust als Jugendwerk aus abgeschiedenen Zeiten erster Lieb' und Freundschaft an.

Nach alledem begreifen wir, wie schwer es dem klassischen Goethe fallen mußte, den „Faust“ wieder vorzunehmen, und wenn er sich auch bemühte, ihn im alten Stile zu vollenden, den Einfluß des Klassizismus konnte er nicht durchweg abweisen. Die Folge davon war, daß aus der Vermischung der beiden Stilarten ein neuer Stil hervorging, den man als den romantischen bezeichnen kann. Auf gleichem Wege war auch die romantische Dichtung entstanden und es darf uns nicht wundern, daß der erste Teil des „Faust“ äußerlich bereits die Form einer romantischen Tragödie aufweist. Denn alles, wodurch diese von der herkömmlichen Form sich abhebt, den äußeren Rahmen, das Drama im Drama, die Ironie, Vermischung des Wunderbaren mit der literarischen Satire, melodramatische Wirkungen, farbenprächtige Details und Mannigfaltigkeit im Versmaße, sehen wir bereits im ersten Teile der Fausttragödie. Erscheint die symbolische Bedeutsamkeit, das Hinausleiten zu der Idee, im „Urfaust“ und im „Fragment“ höchstens als unbeabsichtigte Nebenwirkung, so sucht Goethe unter Schillers Einfluß aus dem Vorhandenen den gedankenhaften Kern, der sich darin auffinden läßt, herauszuschälen und im Anschluß daran die Fortführung so zu entwerfen, daß ein einheitlicher Aufbau nach leitenden Ideen entsteht. Faust ist jetzt nicht mehr ein Titan der Sturm- und Drangzeit, ein Ausnahmungs- und Übermensch, sondern ein Bild der ringenden, strebenden, irrenden und sich immer wieder zurechtfindenden Menschheit, Faust wird zum Symbol der modernen Kultur. Das Vorhandene mußte also in einen großen Komplex eingefügt werden, für den es ursprünglich nicht bestimmt war. Eine sehr schwierige Aufgabe; aber Goethe hat sie, wenn auch einige Nähte immer noch erkennbar sind, glänzend gelöst. Gerade das Typische, das Symbolische, das Goethe und Schiller als einen besonders wichtigen Zug der antiken Tragödie erkannten, erklärt uns, daß Goethe in seiner klassizistischen Periode auf Faust zurückgreifen konnte und wollte, denn typisch war ja auch der Faust, der moderne Ideal mensch, so individuell und charakteristisch er auch zunächst sein mochte.

Die Arbeit selbst aber ging nur langsam vonstatten. Wiederholte Krankheiten, von denen eine den Dichter dem Tode nahe brachte (1801), Badereisen, die Hingabe an die Redaktion der „Jenaischen Literaturzeitung“ und vor allem der Tod Schillers traten hindernd entgegen und erst zu Ostern 1808 erschien der erste Teil.

Gleich bei der Wiederaufnahme des „Faust“ hat Goethe den ganzen Stoff in zwei ein Ganzes bildende Teile zerlegt und durch den dreifachen Ring Zueignung, Vorspiel auf dem Theater, Prolog im



Titelkupfer zur ersten Ausgabe des Faust, im siebenten Bande von Goethes Schriften, 1790.

Himmel — Schlusszene im Himmel, Abkündigung (auf dem Theater), Epilog, zusammengeschlossen. Die ausleitenden Teile fielen später weg, weil sie nur der Stimmung des Dichters in den neunziger Jahren entsprachen. Von den einleitenden Stücken verbleibt das Vorspiel, der schönste poetische Ausdruck der eigensten und innersten Anschauung Goethes und Schillers vom Werte und Wesen der Kunst, besser dem Leser, als daß es Theater und Zuschauer ins Gesicht hinein ironisiert. Dagegen ist der Prolog im Himmel bei einer Gesamtauführung unerlässlich, da er die Exposition zur Tragödie bildet und zur Erfassung des Grundgedankens unentbehrlich ist. Hier wird nach dem herrlichen Hymnus der Engel auf die kosmische Ordnung und die wundervolle Harmonie der Welt exponiert, was schließlich wieder im Himmel sich lösen soll. Abweichend von der Faustsage, bringt der Dichter mit der Wette eine ganz neue Wendung. Wie im Buche Hiob soll unter Gottes weiser Zulassung eine Lebensprobe an einem bevorzugten Vertreter der Menschheit, dem Knechte Gottes Faust, gemacht werden, und zwar dergestalt, daß der seines Triumphes gewisse Versucher zu zeigen hat, ob das Böse den sich selbst überlassenen irrenden Strebenden hienieden ganz ins Gemeine herabziehen und im Staube irdischer Genüsse dem Urquell entreißen kann. Der göttliche Optimist sagt: „Es irrt der Mensch, so lang' er strebt“, und faßt die „Idee“ dahin zusammen: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst.“ Er baut auf das Streben, der höllische Pessimist auf das Irren. Den Angelpunkt des Dramas bildet aber der Vertrag zwischen Mephisto und Faust, der des Teufels sein will, sobald ihn beharrlicher Genuß des Augenblickes hinnehme. Zu diesem Vertrage, der an die Stelle des alten unverweigerlich bindenden und hier als bloße „Frage“ nebenher abgetanen Blutvertrages tritt, und zu dem Herrn vom Teufel angetragenen Wette stimmt die letzte Entscheidung, von der die Engel singen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“

Diesem Grundgedanken gemäß mußte nun die „große Lücke“ des Urfaust, die etwas kleinere des Fragmentes geschlossen werden. Auf den Prolog folgen jetzt die alten Stücke, der erste Monolog des Faust, die Beschwörung des Erdgeistes und das Gespräch mit dem Famulus Wagner. Faust, eine mächtige Feuerseele, die sich mit dem der Menschheit beschiedenen Wissen nicht begnügt, strebt nach aller Erkenntnis und nach Glück. Aller Wissenschaft seiner Zeit hat er sich bemächtigt, aber Befriedigung ist ihm im Bücherstaube nicht erblickt. Zu sehen, daß wir nichts wissen können, das will ihm schier das Herz verbrennen. Darum hat er sich der Magie ergeben, „ob ihm durch Geisteskraft und Mund nicht manch Geheimnis würde kund.“ Der Anblick des wunderbaren Waltens in der Natur beseligt ihn, aber das Schauen genügt ihm nicht, er will das Leben selber fassen, das ihn tränken soll. Darum beschwört er den Erdgeist, der den Kreislauf der Natur mit seinem ewigen Entstehen und Vergehen beherrscht. Des Geistes Anblick aber erfüllt ihn mit Entsetzen und auf dessen Wort „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!“ stürzt er zusammen. Dem nach Aufschluß über die höchsten Geheimnisse des Lebens der Welt und der Natur ringenden Faust wird sein Famulus Wagner, „der trodene Schleicher“, gegenübergestellt, eine Karikatur des Bedanten und Stubengelehrten, der jeder Idee, Religion und Poesie har ist. Von ihm mit allerlei langweiligen Fragen gequält, wird Faust völlig verstimmt und nach dessen Abgang — hier beginnt die Ausfüllung der „Lücke“ — bringt das lange (zweite) Selbstgespräch Fausts in der Östernacht kein neues Motiv, sondern nur eine gedanken- und stilvolle Wiederholung des ersten Monologs. Jener drohose Aech „Es möchte kein Hund so weiter leben“ wird hier nach alter, aber verschoben gewandter Überlieferung zum Drang des Selbstmordes und zu einer Beschreibung der tödlichen Schale, bis mit den frommen Aufseherungsliedern rührende Jugendlänge in Faust erwachen und auch dieser Gesang von der heilsam wirkenden Prüfung die „Idee“ des Dramas verkündet. Faust ist gerettet, das Leben, die Erde hat ihn wieder. Und so tritt er in dieses Leben hinein, wie es sich am Ostertag vor den Toren der Stadt entfaltet. Er ist ruhiger, weicher, älter geworden und redet eine andere Sprache, als man sie von dem himmelfürmenden Jugendhelden vernahm. So bildet er einen elegischen Gegensatz zu den ländlichen und städtischen Leuten, die das Fest ins Freie gelockt hat. Es sind Typen von Menschen gewöhnlicher Art, die in ihrer harmlosen und versänglichen Lust, in ihren kleinen Listen und Intrigen ebenso ihr Behagen finden wie Wagner, ein Durchschnittsgelehrter, in der wissenschaftlichen Tätigkeit. Faust ergeht sich, wie in der Östernacht, in langen schildernden Reden, aus denen sein Kernsatz von den zwei Seelen, der zum reinen Äther emporsteigenden und der an die Erde geklammerten, dem Gesamtproblem des strebenden Idealismus, antwortet.

In dieser Stimmung schaut er der untergehenden Sonne nach, und in wunderbarer Weichheit tauchen alle die kaum beschwichtigten Geister der Niedergeschlagenheit und Unbefriedigtheit, der Sehnsucht und des ungemessenen Strebens in ihm wieder auf. Aufs neue faßt ihn die Sehnsucht nach der Geisterwelt, daß sie ihn aus dieser Enge des Wissens und der ganzen Existenz hinwegführe zu einem neuen bunteren und reicheren Leben, die Sehnsucht nach einem Zaubermentel, der ihm in diesem Moment nicht feil sein sollte um einen Königsmantel. Bei alledem ist Faust nicht mehr der revolutionäre jugendliche Übermensch, wenn er dann im Frieden des Studierzimmers, das ebened ein verfluchtes dumpfes Manerloch hieß, ohne jeden empörten Gedanken an Pulte sitzt, um keinen Nostradamus, sondern das Buch der Bücher zu studieren und aus dem Johannevangelium Goethes Faustevangelium der „Tat“ zu lesen. Sein inhaltschweres (drittes) Selbstgespräch wird von Wendungen an den heimgebrachten, solche Theologie bekunrende Pudel durchkreuzt, bis endlich Mephistopheles aus der tierischen Hülle schlüpft. Er erscheint als fahrender Scholast. Es hängt dies mit dem von Goethe geplanten Disputationsakte zusammen, bei dem Mephisto verlockend und unbesonnenen Äußerungen verführend, an Faust herantreten sollte; als es dann an die Fahrt ins neue Leben geht, erscheint er als ein flotter Junker. Immer aber ist er, was er im Urfaust noch nicht war, der Höllendämon mit seinem ganzen diabolisch schillernden Wesen, und er ist das Böse: der Geselle, der reizt und wirkt, und muß als Teufel schaffen; der Geist, der stets verneint, ein Teil von jener Kraft, die

stets das Böse will und stets das Gute schafft. Er ist Grazioso und Satan, launig und frech, geistreich und säuſich gemein, der baronifizierte Kavalier und der Gottseibeimus mit dem Pferdefuß. Er offenbart den hellsten Weltverstand, der ihn auch sehr geſcheite, manchmal überlegene Anſichten vortragen läßt und deſſen ſkeptiſche Klugheit, von Goethe ſelbſt mitunter als Sprachrohr benutzt, die Rehrseite der Dinge nicht überſieht, alſo das Recht behalten kann, wo Faust ſich hiſig überſtürzt. Aber die Hauptſache, den Menſchen nicht in jeweiligen Affekten, ſondern „in ſeinem hohen Streben“ zu begreifen, bleibt dieſem lauernden negativen Pessimismus verſagt; nur die niederen Triebe nimmt er aufs Korn, jene klammernden Organe. Darauf baut ſich ſein Vertrag mit Faust.

Die Aufgabe Goethes war hier nicht leicht, die Szene ſo zu geſtalten, daß ohne merkbare Fuge das im Fragment von 1790 ſchon vorhandene Endſtück an das Neugeſchriebene angeſchoben werden konnte. Wie aber iſt die Aufgabe gelöſt? Fraglos gehört dieſe Szene zu dem Gedankenreichſten und Gewaltigſten im „Faust“. Hier, wo es ſich um die volle Kriſis Fausts handelt, wo alle Stimmungen vom hohen gebietariſchen Selbſtbewußtſein gegen den Verſucher bis zur tieſten Verzagttheit in ihm auf und ab wogen, wo Mephiſto in verſchiedener Haltung und Tracht kommt und geht und mit verführeriſchen Geiſterhören arbeitet, da werden alle Register des Pathos und der Leidenschaft, des Geiſtes und Wiſes, der Ironie und verſtandesmäßigen Schärfe gezogen und ſtilliſtich ein wahrhaft höchſtes und dramatiſch packender Kraft und Leidenschaft erreicht. Hier wird im Vertrage genau formuliert, was die von nun an äußerlich verbundenen, aber unaufhaltſam gegeneinander ringenden Geſellen erſtreben. Und eben dieſe Gegenſätzlichkeit der Geſinnung und Erwartung bildet den Angelpunkt des Paktes. Er deckt ſich in ſeinen Beſtimmungen genau mit der Wette im Himmel. Wenn Faust vom Herrn abfällt, wenn er in die Tiefen der Sinnlichkeit verſinkt und auf das Streben verzichtet, gehört er Mephiſto. Zwar will er ſich mit den Freuden dieſer Welt begnügen, aber im raſtloſen unaufhörlichen Wechſel, der ſeiner eigenen Unraſt entſpricht. Das iſt nicht ein Befehnis zu Mephiſtos Materialismus, ſondern das bezeugt gerade, wie fern er noch davon iſt, ſeine leidenschaftliche, hochſtrebende Natur ertönen zu können. Von den Jahren erhofft der erfahrene Menſchenſenner die Veruhigung Fausts, aber dieſem iſt Ruhe gleichbedeutend mit Untergang, und ſo kam er ohne Gefahr den Vertrag ſchließen:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faublatt legen  
So ſei es gleich um mich getan . . .  
Werd' ich zum Augenblicke ſagen:  
Verweile doch! Du biſt ſo schön!  
Dann magſt Du mich in Feſſeln ſchlagen,  
Dann will ich gern zugrunde geh'n.

Aus der Bedingung, die Faust dem Teufel macht, folgt, wie Goethe 1815 zu Voiffere ſagte, alles weitere. Faust ſucht nach einer Stelle im Leben, die ihm Befriedigung, d. h. einen Genuß von dauerndem Werte gewährt. Mephiſto verpricht Faust die Befriedigung und hofft, daß der Genuß, den er zu bieten vermag, die Freuden der Sinne und des Verſtandes, Faust ſchließlich Genüge tun werden. Faust aber gelangt bei dieſem Suchen zu immer richtigerem Einſehen der irdiſchen Werte und am Schluſſe ergibt ſich für ihn die Erkenntnis, daß der einzige wertvolle Genuß im raſtloſen Schaffen für andere beruht, und daß die Befriedigung im Sinne des Mephiſto für den Menſchen, der ſeiner hohen Aufgabe getreu bleibt, überhaupt nicht zu erlangen iſt. Das höchſte Glück entdeckt er in dem, was ihn früher zur Verzweiflung trieb, in dem unbefriedigten Streben. Wohl glaubt er in der Ferne das Ziel zu erblicken, aber hinter dieſem Ziele tauchen jedesmal, ſobald es erreicht iſt, neue und beſſere auf.

Der Genuß wird nun das einigende Element der alten und der neueren Teile der Fausttragödie, und zwar ſieht Goethe in den Erlebnissen des Faust drei Hauptarten des Genuſſes vertreten, von denen jede einer beſonderen Art des Strebens, einer beſonderen Anſchauung von irdiſcher Glückſeligkeit entſpricht. Der niedrigſten Form des Glückverlangens entſpricht der Sinnengenuß; erſt der geläuterte Menſch, deſſen Wille ſich geſtärkt, wird fähig, in der Betätigung menſchlicher Kraft ſein Glück zu ſuchen, und dann muß er wieder den Egoismus überwinden, um der Wonne des ſchöpferiſchen Wirkens, des reinſten Genuſſes, der dem Sterblichen beſchieden iſt, ſich erfreuen zu können. Die Mittel zu dieſem Emporſteigen der Perſönlichkeit, das nicht etwa als moralische Läuterung gefaßt werden darf, liefern Erfahrung und äſthetiſche Bildung, die für Goethe wie für Schiller als ein ganz unentbehrlicher Faktor in der Erziehung des einzelnen und des Menſchengeschlechtes gilt. Der Träger dieſer Entwicklung iſt das Streben, unter dem Goethe alle poſitiven Kräfte der Menſchennatur zuſammenfaßt. Es iſt der vom Herrn in die menſchliche Seele gelegte hohe Trieb, der als dunkler Drang nach Wahrheit ſich betätigt, ſeine volle Befriedigung aber erſt im Jenseits findet. Weiß der Menſch dieſes Daimonion bis zum Ende allen Anſehtungen zum Trotz zu erhalten, ſo führt es, obgleich es mit dem Jertum unlöslich verbunden iſt, zur Erlöſung; wird es aber gebrochen und von den Mächten der Verneinung und des Beharrens überwunden, ſo geht er unter und verliert ſein Recht der freien Selbſtbeſtimmung, er wird zum Knechte. Das Streben bildet zugleich die dem Menſchen für die Zeit ſeiner Erdenlaufbahn geſtellte Aufgabe, und ſo ſehen wir Faust als typiſchen Vertreter ſeines Geſchlechtes zwiſchen Gott und dem Teufel geſtellt, damit er zeige, ob er ſich durch dieſen zum Verzicht auf das Streben verführen laſſe oder ob der in ſeine Bruſt gelegte göttliche Same als wirksam ſich erweiſe.

Daraus ergab ſich ein doppeltes Thema der Dichtung: Fausts Aufſteigen von der tieſten bis zur höchſten Stufe des Genuſſes, daneben ſeine forſchreitende Läuterung durch Erfahrung und äſthetiſche Bildung, beides anhaltend bekämpft durch Mephiſto, deſſen Angriffe freilich immer ſchwächer und ſchließlich wirkungslos werden. Wenn dieſe Grundgedanken in dramatiſcher Form verſinnlicht werden ſollen, ſo ergeben ſich von ſelbſt zwei Hauptteile der Dichtung, von denen jeder wieder in zwei Akte zerfällt. Der erſte Akt hat die Verzweiflung zu ſchildern, in die das übermenſchliche Wollen den Helden ſtürzt, der



zweite (Gretchentragödie) die Gefahr, in Sinnenlust unterzugehen, verbunden mit der niedrigsten Stufe der Erfahrung, die die Voraussetzung seines irdischen Berufes bildet. Der zweite Hauptteil hat in seinem ersten Akte die Erfahrung zu erweitern und das Wesen des Helden von den Schladen gemeiner Sinnlichkeit zu läutern, so daß im letzten Akte sein Blick bis zu dem Ziele seiner irdischen Bestimmung, der praktischen Tätigkeit, vordringen kann.

Daß Faust niemals zu dieser Erkenntnis gelangen werde, konnte Mephistos kurzfristiger Verstand nicht ahnen. Er sieht Faust beim Abschlusse des Paktess nur in seiner Verwirrenheit und hört nur die verzweifelten Worte, in denen der Verzicht auf alle Ideale ausgesprochen ist. Zunächst sucht er in Fausts Waise nachträglich noch im einzelnen dessen Überdruß an dem Universitätsstudium zu rechtfertigen. Es geschieht in der schon im „Urfaust“ vorhandenen Schülerzene. Dann folgt Fausts Abschied vom Studierzimmer. „Drum frisch! laß alles Sinnen sein, und grad mit in die Welt hinein!“ Für den neuen Lebenslauf, der nun beginnt, stellt Mephisto das Programm auf: „Wir sehen die kleine, dann die große Welt.“ Die kleine Welt ist die bürgerliche Gesellschaft mit ihren engen Interessen, mit ihrer strengen Gebundenheit, die nur ihrem sorgsam abgemessenen Genuß der Sinnenfreuden einen schmalen Ausweg ins Reich der Freiheit offen läßt. Mephisto verucht also, ob Faust hier Befriedigung finde, und führt ihn in Auerbachs Keller. Aber Faust ist unempfindlich für diese niedrigsten der Freuden; die sorglose, banale Heiterkeit liegt weit hinter dem erfahrenen Manne, der achtlos an den Freuden der Jugend vorübergeschritten ist. Auch die Liebe hat er nie kennen gelernt. Wenn jetzt, nachdem er in der Hexenfüche förperlich verjüngt worden ist, das stärkste aller menschlichen Gefühle ihn in seiner Allgewalt ergreift und er und Gretchen durch die Hingabe vor der Welt und dem eigenen Gewissen in schwerste Schuld versinken, so scheint der Augenblick nahe, den der Vertrag zwischen Faust und Mephisto als den letzten bestimmt hat. Aber die Liebe zu Gretchen vermag Faust nicht auf die Stufe des Tieres herabzubringen und ihn in selbstzufriedenem Genießen sich selbst gefallen zu lassen. Damit er diesen entscheidenden Schritt tue, zwingt ihn Mephisto durch die Blutschuld von Valentins Ermordung, Gretchens Nähe zu fliehen, und lockt ihn zu den satanischen Freuden der Walpurgisnacht. Zermürbt, verzweifelt, selbstvergessen, gibt sich Faust ihnen hin. Im Tanze mit üppig schönen jungen Hexen empfindet er ein Behagen, das ihn für die Lebensanschauung Mephistos reif erscheinen läßt, wenn er in solchem Sinnenrausch zu beharren vermag. Faust ist bis zu dem tiefsten Punkte gesunken, zu dem eine große menschliche Natur von Leidenschaft und Verzweiflung hinabgerissen werden kann. Hier liegt die entscheidende Wendung des ganzen Faustdramas. Die Reize, die jetzt auf Fausts geschwächte Widerstandskraft einströmen, die stärksten, über die Mephisto verfügt, bleiben wirkungslos; denn beim Anblicke von Gretchens Zauberbild erwacht Fausts Tatkraft von neuem. Der Egoismus wird überwältigt von dem Drange, der Geliebten zu Hilfe zu eilen, die Sinne verstummen und Mephisto muß dem gebieterischen Verlangen Fausts gehorchen. Es ist dies der stärkste Einschnitt im ganzen Drama, und insofern beginnt, genau besehen, eigentlich schon hier der zweite Teil der Tragödie. Der Ausklang der Gretchentragödie zeigt, daß Faust ein anderer geworden ist und sich auf sich selbst besonnen hat.

Nur für die Szene „Trüber Tag, Feld“, eines der ältesten Stücke des „Faust“ aus Kraftgenialischer, shakespeareatmender Sturm- und Drangzeit, hat Goethe die Prosaform aus dem „Urfaust“ beibehalten; die grellen Töne, in denen Faust seinem Entsetzen über Gretchens Schicksal und seinem Abscheu vor Mephisto Ausdruck gibt, durften nicht durch Stilisierung abgeschwächt werden. Die Szene erhielt jetzt ihren Platz nach der „Walpurgisnacht“. Diese schiebt sich mitten in die Gretchentragödie hinein, in der außerdem nur noch die längst geplante Ermordung Valentins und die aus dem „Urfaust“ ausgenommenen erschütternden Schlußszenen hinzugekommen sind, diese jetzt ebenso wie schon früher „Auerbachs Keller“ in Verlen. Im Zusammenhang mit dem „Prolog im Himmel“ soll die „Walpurgisnacht“ das Reich des Satans in seiner ganzen Unflätigkeit aufstun. Sie ist schon so verschwenderisch angelegt wie die großen Abschnitte des zweiten Teiles und trotz ihrer Ausdehnung nur das Drittel des Gesamtplanes. Goethes dichterische Beherrschung der Natur feiert hier ihre höchsten Triumphe, seine Tonmalerei spottet aller romantischen Versuche. Nebel und Mond spreiten ihren Schein, fahle und grellrote Lichtwirkungen verwirren in raschem Lichtwechsel das Auge, Geräusche jeder Art das Ohr, der betäubendste Spuk den inneren Sinn. Wahrlich:

Das drängt und stößt, das rutscht und klappert!

Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!

Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!

Ein wahres Hexenelement!

Nach dem ursprünglichen Plane wollte Goethe den Faust auf die Höhe des Blochberges führen, wo dann eine Offenbarung des Bösen aus Satans Munde stattfinden sollte, eine teuflische Parallele zu Christi Rede beim Weltgericht. Wir haben Stücke aus dieser Rede Satans in Goethes Parapomona; aber die ganze Szene ist mit so „freudhafter Werwegenheit“ ausgeführt, so voll der gemeinsten Sinnlichkeit, daß er sie nicht in den Text aufnahm. Die „Walpurgisnacht“ blieb darum ein Fragment; wir bedauern es nicht, weit eher, daß nicht noch manches andere ausgemerzt worden und weggeblieben ist. Das Intermezzo „Walpurgisnachts Traum oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit“ war ursprünglich als zweiter Teil jener Szene auf dem Blochberge gedacht und ist eine Reihe von Spottversen, literarischen und politischen Satiren auf Zeitgenossen und Zeitercheinungen, die aus dem großen Keniensturme übrig geblieben waren und mit Faust nichts zu tun haben. Wir haben hier das erste deutliche Beispiel von jener im zweiten Teil der Dichtung uns noch häufiger entgegnetretenden Art des Dichters, allerlei in den „Faust“ „hineinzugeheimmischen“. Die unter dem Einfluß romantischer Willkür geschaffene kühne dramatische Form bot ihm den Spielraum zu den mannigfaltigsten Schnörkeln innerhalb der Hauptlinien des Werkes.

In langsamer Entwicklung also war der erste Teil des „Faust“ zustande gekommen, der in mancher Beziehung zur Weltichtung, für viele zur modernen Bibel geworden ist. Alle Kräfte



sehen wir hier „wie Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldenen Eimer reichen, mit segendustenden Schwingen vom Himmel durch die Erde dringen, harmonisch all' das All durchklingen“. Des Dichters Kunst, des Gelehrten Wissensdrang, des vielkundigen Mannes Welterfahrung, des Liebenden Schicksale, des Genies Vereinsamung — alles hat mitgearbeitet an dem einzigen Werk: sein Hoffen und sein Zweifeln, sein Wissen und sein Verzweifeln, sein Können und sein Entsagen — alles hat teil an diesem Kosmos menschlicher Sehnsucht und menschlicher Enttäuschung. Und wie alle Kräfte des Dichters, so haben alle seine Erlebnisse mitgeschaffen: Straßburg und Sesenheim, Weimar und Rom; so hat alle seine Lektüre mitgewirkt, biblische und philosophische, naturwissenschaftliche und magische Bücher, Shakespeare und das Volkslied. Mag auch das Werk in seiner Form sich nicht in den Kanon des klassischen Dramas fügen und die Lösung des Problems unserer Anschauung nicht völlig entsprechen, immer werden wir mit Bewunderung erfüllt für die Welt durcheinanderkreisender Sterne, die der Dichter vor unseren Augen entrollt, und für die Perlen von Lebensweisheit, die kaum irgendwo auf engem Raum in solcher Fülle geboten werden, wie in dieser Krone Goethe'scher Kunst und moderner Poesie.

Goethes „Faust“ wurde denn auch mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen, aber die Schwierigkeiten der Aufführung brachten es mit sich, daß es noch lange Zeit dauerte, bis sich das Theater seiner bemächtigte. Nach verschiedenen Versuchen, einzelnes oder die ganze Tragödie auf privaten Bühnen darzustellen, wurde sie durch den Theaterdirektor Klingemann, der zuerst das neu erweckte Interesse an dem Stoff für seinen „Faust“, ein derbes Effektstück, ausgenutzt hatte, 1820 in Braunschweig öffentlich auf die Bühne gebracht. Neun Jahre später folgte die erste Aufführung in Weimar selbst, für die Goethe die Rolle des Mephisto dem Darsteller La Roche genau einstudierte. Doch erst 1876 hat Otto Devrient eine annähernd vollständige Inszenierung des ersten Teiles geliefert und seinem Beispiele folgten eine Reihe anderer Bearbeiter.

„Nach Osten sei der sichere Blick gewandt!“ So sagte Goethe in dem für den „Faust“ gedichteten „Abschied“, und drückte damit seine Sehnsucht nach dem ihm eigensten Bereiche aus, wo mit Freiheit und Strenge der Genius der hohen Kunst waltet. Schritt für Schritt können wir verfolgen, wie sich Goethe und Schiller von ihren Jugendwerken abwandten und zur antikisierenden Richtung gelangten. Goethe wahrte auch nach der Rückkehr aus Italien der bildenden Kunst den lebhaftesten Anteil. Bald zog er den Kupferstecher Lips nach Weimar und mit seinem Freunde Heinrich Meyer gab er 1798—1800 eine Zeitschrift für bildende Kunst, die „Propyläen“, heraus.

Da werden in der anmutigen Novelle *Der Sammler* und die Seinigen, deren Form für viele Kunstmotellen der Romantiker vorbildlich wurde, durch Rede und Gegenrede der auftretenden Personen die herrschenden Kunstrichtungen und Kunststirungen charakterisiert. Und wie hier so stellt Goethe in den Aufsätzen Kunstwahrheit und Naturwahrheit, Idealismus und Naturalismus gegenüber. Die künstlerische Darstellung soll stets den Schein des Wahren haben, aber niemals wahr sein; die Kunst fasse das Bleibende, Typische in den Erscheinungen der Natur auf, ahne aber nicht das Gewirr der Einzelheiten nach; wer nur nach Naturwirklichkeit strebe, erniedrige sich auf die niedrigste Stufe.

Was die Weimarer Kunstfreunde in den „Propyläen“ über die Kunst lehrten, kam zu noch schärferer Ausprägung in der Gedenkschrift Winkelmann und sein Jahrhundert, die Goethe mit Fr. A. Wolf und Heinrich Meyer herausgab (1805). Auf Grund der eigenen Briefe und Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts hat Goethe darin das innerste Wesen Winkelmanns auf der Höhe seiner Lebensbahn der Mit- und Nachwelt vorgeführt und so dem Manne, der zuerst in früher Jugend, dann wieder seit der italienischen Reise sein Führer geworden war, ein herrliches Denkmal gesetzt.

Wie Winkelmann schwärmt auch sein Bewunderer für das Altertum und erblickt in der antiken Kunst die musterzügliche, unübertreffliche Vereinigung von idealer Vollkommenheit und gesunder sinnlicher Kraft. Alle Kunstbetrachtung Goethes aber beschränkt sich auf die Werke der Plastik und Skulptur; das Individuelle, Charakteristische, die Farbe wird ihm gleichgültig und in dieser einseitigen Kunstbetrachtung fand er im deutschen Kunstleben nirgends, außer in Kassel, Befriedigendes. Besonders empörte ihn, den einseitigen Bewunderer des Straßburger Domes, die Begeisterung für das Mittelalter, die zuerst in Schriften Tiecks und Wackenroders aufflammte; er wettete gegen die „neukatholische Sentimentalität, das Klosterbrüdernde, sternbildierende Unwesen“ und warnte vor der „Halbkultur“ der romantischen Malerschule, die aber trotzdem in den nächsten Jahrzehnten immer mehr erstarkte und für das gesamte Kunstleben der Gegenwart von durchgreifender Bedeutung wurde.

Die Studien auf dem Gebiete der bildenden Kunst erzeugten in Goethe die Meinung, daß auch in der Schauspielkunst das letzte Ziel das Idealistische, die Darstellung des Typischen und nicht die Nachahmung der Wirklichkeit sei. Es mag überraschen, daß Goethe diese Anschauung durch das Spiel Ifflands bestätigt fand; denn dieser war als Schauspieler durchaus kein Idealist, sondern ein Virtuös in der realistischen Darstellung, aber sein Geschick, sich in jede Rolle zu finden und seine eigene Natur zu verleugnen, fesselte Goethe und bestärkte ihn in der Meinung, daß der Schauspieler nur wenig seiner Aufgabe genüge, wenn er sich auf eine möglichst getreue Wiedergabe der Worte des Dichters und einen möglichst getreuen Abklatsch der Natur beschränke und nicht vielmehr die Gestalten des Dichters mit Besiegung und Bezwingung der eigenen Individualität nach dem Willen des Autors von neuem aus sich heraus erschaffe. Merkwürdig ist, daß Schiller diesen von Goethe erst jetzt gewonnenen Standpunkt in der Auffassung der Schauspielkunst bereits in der Abhandlung „Über Anmut und Würde“ (1793) als den seinigen ausgesprochen hat. So nahe standen sich beide Dichter auch in der Auffassung der mimischen Kunst, als sie mit der Aufführung des „Wallenstein“ ihre große Tätigkeit für das Theater begannen. Da beide Dichter auch darin übereinstimmten, daß einzig das Versdrama und die durch den Vers bedingte Idealität der Charaktere und Motive aus der herrschenden Platttheit der Bühnendichtung herausführen könne, erachteten sie es als ihre Pflicht, die Furcht der Schauspieler vor Vers und Taft zu bannen, und sich ein Schauspielergeschlecht zu erziehen, dem wörtliches Auswendiglernen, gemessener Vortrag, gehaltene Aktion zweite Natur sei. Geschichtlich ist nachgewiesen, daß für diese Umbildung der dramatischen Darstellung vielfach die französischen Theatergewohnheiten vorbildlich waren.

Die neue Republik Frankreich liebte es, sich den großen Republiken des Altertums an die Seite zu stellen, und selbst bis in die Kleidung ging das Streben, antike Erinnerungen wachzurufen. So auch in der Dichtung, in der Malerei und in der Schauspielkunst. In der letzten war es besonders Talma, der zum erstenmal die antiken Charaktere Corneilles und Racines, die man bis dahin in der Hoftracht des siebzehnten Jahrhunderts darstellte, in antike Gewandung kleidete und in seiner unigen Verbindung von Naturwahrheit und stilvoller Plastik vielleicht der größte Schauspieler der neueren Bühnengeschichte geworden war. Talmas Spiel nannte W. v. Humboldt in einem Briefe an Goethe eine Reihe von glänzenden Gemälden und an der französischen Schauspielkunst überhaupt rühmte er, daß sie nicht, wie die deutsche, bloß zur Einbildungskraft und Empfindung spreche, sondern durch ihre Verbindung mit der bildenden Kunst auch dem Auge einen größeren Reiz gewähre.

Goethe übersetzte Voltaires Mahomet (1799) und Tancred (1800), um durch sie die Schauspieler in der Ausbildung rednerischer Deklamation und in der Übung fester Gebundenheit in Schritt und Stellung zu fördern. Die Weimariſche Schule, die sich unter diesen Einflüssen bildete, ward der Ausdruck der Epoche der hohen und klassischen Dramen Goethes und Schillers, sowie die Kunst Schröders in ihrer ergreifenden genialen Naturwahrheit der Ausdruck der Epoche des bürgerlichen Dramas war. Allein zu leugnen ist nicht, daß in der Darstellungsweise der Weimarer das Formprinzip Goethes allmählich zur Künstelei führte und der Idealismus bis zur Einseitigkeit getrieben wurde. Alles ging auf Feierlichkeit und Würde, nur die Antike als stilisierte Natur ist Formenmuster, das Charakteristische wird oft ganz beiseite geschoben und jenes Antikifizieren, das für Goethe in der bildenden Kunst höchstes Ziel war, galt auch für die Wiedergabe des modernen Lebens als Grundgesetz. So mußte Goethes Lehre von der Schauspielkunst auf dem Wege von der Nachahmung der Natur zum Typus und zur Aufhebung des Individuellen mit der Unnatur endigen, und so groß auch und unvergeßlich die geschichtliche und künstlerische Bedeutung der Weimarer Schule war, die spätere Zeit ist über deren ideale dramatische Darstellung fast durchweg hinweggeschritten.

Unter dem idealen Gesichtspunkte stand, insoweit ausschließlich künstlerische Zwecke den Ausschlag geben durften, auch das Repertoire der Weimarer Bühne. Für dessen Schaffung trat Schiller als der geborene Dramatiker in den Vordergrund. Auf seinen Meisterdramen beruht der Glanz des Weimarer Theaters und die Neuschöpfung des deutschen Dramas. Aber damit nicht zufrieden, regte er die Idee an, ältere deutsche und fremde Dramen nach den neu gewonnenen

Grundsätzen umzuarbeiten. So entſtanden neben „Egmont“ ſeine Bearbeitungen des „Don Carlos“ und des „Nathan“, der „Iphigenie“ und der „Stella“, ferner Überſetzungen fremdländiſcher Dramen, wie des venetianiſchen Grafen Carlo Gozzi tragikomiſches Märchen Turandot (1801), in das Schiller formſchöne Räſel einflocht, des fruchtbarſen franzöſiſchen Theaterdichters Vicard Paraſit und Der Neffe als Onkel (1803), die dem Dichter als Studien für das von ihm ſelbſt geplante Intrigenſtück „Die Polizei“ dienen mochten, ferner Racines Phädra (1805) und Shakespeares Macbeth (1800).

Wie ſehr Goethe und Schiller ſich der Antike näherten, kann man aus der Stellung erkennen, die ſie gegenüber den älteren antifiſierenden Dramen Goethes und den Dramen Shakespeares einnahmen. Goethe nannte ſeine „Iphigenie“ „ungriechiſch“ und „ganz verteufelt human“ und Schiller ſoll in ſeiner nicht erhaltenen Bearbeitung dieſes Dramas das Original grauſam behandelt haben. Nur weil Shakespeares Tragödie in vielem mit der griechiſchen übereinſtimme, erſcheint er Schiller groß, an ſie erinnere „Richard III.“ durch die hohe furchtbare Nemesis, die das ganze Stück hindurch walte, „Julius Cäſar“ durch die charakteriſtiſchen Typen in den Volkſzenen. Was Wunder, wenn Schiller den „Macbeth“ in ſeiner Bearbeitung zwar dem ſchaufpieleriſchen Bedürfniſſe anpaßt, dem Kern der Dichtung aber tief ins Fleiſch ſchneidet? Das Nordiſche und Volkſtümliche iſt abgeſtreift, die mit der Tragik Shakespeares verbundene Komik iſt beseitigt, die Helden, bei dem Briten die dunkelgeſpenſtigen Naturweſen des nordiſchen Volksaberglaubens, erſcheinen bei Schiller als die geheimniſsvollen Schickſalsſchweſtern, die das Orakel der griechiſchen Tragödie vertreten ſollten. Trotz aller Änderungen iſt Schillers „Macbeth“ ein Werk aus einem Guſſe und gerade die bedeutendſten Bühnenleiter gaben ihm den Vorzug vor dem Original. Ganz wie Schiller den „Macbeth“ bearbeitete Goethe Romeo und Julia (1811) und einige Jahre ſpäter ſuchte er in dem Aufſatze Shakespeare und kein Ende ſein Verfahren damit zu begründen, daß Shakespeare zwar ein höchſt dramatiſcher Dichter, aber kein „Theaterdichter“ geweſen ſei.

Daneben finden wir die grundsätzliche Nachahmung der Antike. Charakteriſtiſch dafür iſt, daß Goethe ſich jetzt vom fünffüßigen Jambus zum antiken Trimeter wendet, um den feierlichen Stil und Gang der griechiſchen Tragödie zu erreichen. Es entſtehen eine Anzahl dramatiſcher Dichtungen, die ſich zu „Iphigenie“ verhalten wie die „Achilleis“ zu „Hermann und Dorothea“. So dichtete Goethe ein Stück der Helena-Handlung, die er zu einer Tragödie ausſtatten wollte, und trug ſich mit einem ernſten Singſpiel Die Danaiden (1801), das als Fortſetzung und Abſchluß von Aſchylus' „Schußſtühenden“ gedacht war. Darin war dem Chore die Hauptrolle zugeſchieden, zu dem die Hermione in dramatiſchem Gegenſatze ſtehen ſollte. Es blieb bei dem Entwurf. Doch haben ſich die an Humboldt 1797 überlaſſenen Trimeter aus einem Chorgeſang der Nereiden zu dem von Goethe geplanten Drama Die Befreiung des Prometheus im Goethearchiv vorgefunden. Zur Feier des Geburtsfeſtes der Herzogin Amalia dichtete Goethe das Feſtſpiel Paläophron und Neoterpe (1800), worin der Streit und die Verſöhnung der alten und neuen Zeit dargeſtellt iſt, und wie hier verwandte Goethe auch bei der Aufführung von Luſtſpielen des Plautus und Terenz und, wie es bereits das Feſtſpiel Was wir bringen (1802) angekündigt hatte, ſelbſt in der Tragödie, auf das antike Drama zurückgreifend, Masken, weil nur ſo die Perſönlichkeit des Künſtlers der Rolle völlig gemäß gemacht werden könne. Wiedergeburt des antiken Dramas war nun einmal das Ideal, das Goethe und Schiller vorſchwebte, und worin dieſes beſtand, verrät uns des letzteren Brief vom 8. Dezember 1797, in dem er von einem neuen dramatiſchen Stoff, den Malteſern, berichtet: „Ich kann ihn ganz in der griechiſchen Form und nach des Ariſtoteles Schema, mit Chören und ohne die Akteinteilung ausführen und werde es auch tun.“

Als Schiller in einem Briefe an Goethe (4. April 1797) hervorhob, daß die Charaktere der antiken Tragödie mehr oder weniger idealiſtiſche Masken ſeien, nicht ſowohl eigentliche Individuen als vielmehr nur feſtbegrenzte Typen beſtimmter Stimmungen und Lebenszuſtände, daß ihnen aber trotz alledem auch in dieſer Typik mit wunderbarſter Kunſt die vollſte und lebendigſte Naturwahrheit bewahrt bleibe, ſtimnte Goethe der feinfinnigen Auseinanderſetzung bei; die feſte plastiſche Gemessenheit, die ideale Großheit, die ſtreng ſtiliſierte, alles bloß Nebenfächliche und Zufällige von ſich abweiſende Klarheit und Weſenhaftigkeit an den Charakteren der antiken Tragödie war es ja, die ihn von jeher anzog und zu einem Wettkampfe anregte. Mehr und mehr verfiel Goethe in den Irrtum, nicht bloß die Charaktere der antiken Tragödie,



sondern die Götter- und Heldengestalten überhaupt nur als bildliche Begriffssymbole für bestimmte Ideen und Zustände anzusehen und so die alte lebensvolle Göttersage in eine symbolische Bildersprache zu verflüchtigen. In folgerichtiger Anwendung dieser Anschauung glaubte er sich der bewunderten und erstrebten Typik der Alten um so mehr zu nähern, je mehr er sich selbst in solchen rein gedankenmäßigen symbolischen Typen bewegte; sei es nun, daß er diese Ideale und Typen frei aus sich heraus schuf oder daß er an die alte Mythe anknüpfte und deren Gestalten als Symbole für seine Anschauungen, Gedanken und Gefühle verwandte. Unbekümmert um den Willen des Publikums, schritt Goethe fort auf der Bahn, die ihn immer mehr seiner Nation entfremdete und vom typisch-symbolischen zum allegorischen Drama führte, dem Gipfel der antikisierenden Richtung. Aus dem Dichter, der einst von Schiller als der naive, die Natur selbst darstellende gepriesen worden war, ward der Superidealist, der der Natur aus dem Wege geht und in der vollendeten Form und in dem Gedankeninhalt das Wesen der dramatischen Kunst erblickt.

Schon in der „Walpurgisnacht“ begegnen wir Goethes Neigung zum Symbolisieren; sie macht sich auch in den obengenannten zwei Festspielen und in einem dritten geltend, das er während der erschütternden Kriegsergebnisse dichtete (1807) und den drei Fürstinnen widmete. An Bedeutung die beiden anderen überragend, gibt es in allegorischer Form ein gewaltiges Bild Napoleons und preist den Wert der stillen, unermüdlchen Fortarbeit, die durch die äußeren Verhältnisse sich nicht beirren läßt. Das erste große symbolische Drama aber ist Die natürliche Tochter. Sie wurde seit 1799 geplant, ursprünglich als ein fünftaktiges Drama, dann, als der Stoff die Grenzen sprengte, zur Trilogie ausgeweitet, deren erstes Stück 1803 erschien. Späteren Anregungen zur Fortsetzung, noch 1822 und 1831, hat Goethe nicht nachgegeben, trotzdem „die geliebten Szenen der Folge ihn manchmal wie unstete Geister besuchten, die wiederkehrend stehentlich nach Erlösung seufzen“. So besitzen wir von dem Drama, abgesehen von dem Schema des zweiten Stückes der Trilogie, nur ein Fragment, das den ersten zwei Akten des ursprünglichen Planes entspricht.

Die wesentlichen Züge zu dem Drama entnahm Goethe einem französischen Memoirenwerke (1798), in dem die Schicksale der illegitimen Prinzessin Stephanie Luise de Bourbon-Conti enthüllt werden. Als Frau von Staël äußerte, daß „das Original in der guten Societät durchaus nicht beachtet sei“, erwiderte Goethe, er lehne „solche Zustände“ ab. Die Prinzessin war ihm gleichgültig, aber er erkannte in ihrer Geschichte das „Gefäß“, worin er alles, was er so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte. Das Schicksal der Stephanie Luise erschien ihm als ein symbolischer Fall; solche jähe Glückswechsel hatte die Revolution zu Tausenden gebracht. Die beiden einander entgegenarbeitenden Tendenzen, jenes Herabzerrn der besitzfrohen Privilegierten und jenes Emporheben der besitzlosen unteren Schichten kam in diesem Einzelfall erschreckend klar zur Anschauung. Das getretene, von der Willkür der herrschenden Mächte in seinem Leben und in seiner Ehre bedrohte Volk verkörperte sich ihm in Eugeniens Schicksal und darum faßte er den Entschluß, die Ursachen der Revolution und sie selbst in der Darstellung dieses typischen Falles zu schildern. Eigene Erlebnisse und Empfindungen traten hinzu, um das Werk seinem Herzen näher zu bringen. Wenn aber Goethe in den einfachen Linien der antiken Tragödie die französische Revolution in ihrer ganzen Wucht auf die Zuschauer wirken lassen wollte, so überlah er, daß nur wenigen die Kraft der Phantasie, solche Umriszeichnungen mit Farbe und Form auszufüllen, beschieden ist. Wer sie besitzt, wird in dem Stücke eine Hülle von Schönheit, sogar echtes dramatisches Leben entdecken.

Die Personen sind, mit Ausnahme der Heldin, nur mit den ständischen Bezeichnungen, König, Herzog, Graf, Weltgeistlicher, Abtissin, Mönch, auf die Bühne gestellt, um dadurch anzudeuten, daß der im Drama dargestellte Einzelfall symbolisch auf ein Allgemeines hinweise. Trotzdem sind sie nicht leblose Schemen, sondern lebenswahre Individuen. So insbesondere Eugenie, die idealistische Royalistin, deren Wesen die Liebe zum Vaterlande durchzieht. Und alles ist in hohem Stil gegeben, denn wie das Natürliche in den Personen, so soll auch deren Sprache in einer höheren, edleren Form erklingen. Dabei aber wird der Dichter mitunter selbstsam geziert und erschwert den unmittelbaren Eindruck. Den Dichter der „Braut von Messina“ erfüllte die Symbolik des Dramas mit Bewunderung und der Philosoph Dichte bezeichnete es als Goethes Meisterwerk.

Noch einmal beschäftigte sich Goethe mit Frankreichs Geschichte, als er Diderots 1761 verfaßten Dialog Le Neveu de Rameau in das Deutsche übertrug (1805). Nicht Rameaus Nefte, der Typus eines Zynikers, zog Goethe an, sondern die bewundernswerte Schilderung des Charakters der Zeit, jener merkwürdigen Mischung tiefster Verderbtheit und höchster Pflege und Blüte der Kunst, die in Voltaire, Rousseau und Diderot gipfelte. Die Betrachtungen über den



Stoff, die Goethe in den Anmerkungen anstellt, klingen in das begeisterte Lob Voltaires aus, als „des höchsten unter den Franzosen denkbaren, der Nation gemähesten Schriftstellers“. Von dieser Übersetzung handeln die letzten Briefe Schillers, auf dessen Bitten Goethe sich dazu entschlossen hatte.

Was Schillers Glockenlied kündigt vom Glücke des häuslichen Herdes und vom Segen der Arbeit, das hat der Dichter in den Jahren vorher reichlich erfahren. Die Ordnung, die er preist, war an der Hand der Liebe längst auch in sein Leben eingezogen, und der festen Ruhe im Innern entsprach nun auch eine größere Sicherheit der äußeren Verhältnisse. Über viele Widerwärtigkeiten half dem Dichter sein glückliches Familienleben hinweg. In opferwilliger Hingabe lebte Lotte ganz dem geliebten franken Manne; die Liebe machte ihr die Erfüllung ihrer schweren Hausstands- und Mutterpflichten leicht. Dem schöpferischen Genius des Gemahls die möglichst freie Entfaltung zu sichern, betrachtete sie als ihren Beruf. Das Familienglück ward erhöht durch die Geburt eines zweiten Sohnes, der den Namen Ernst erhielt. Zu ihm und dem älteren Karl gesellten sich später noch zwei Schwestern. Unterdessen drangen in die arbeitsvolle Stille der Schillerschen Häuslichkeit schlimme Nachrichten aus der Heimat: Der österreichisch-französische Krieg hatte dem Schwabenland viel Leid gebracht, unter dem auch Schillers Familie litten; 1796 starb Schillers jüngste Schwester, die hochbegabte Nanette, und in demselben Jahre der Vater. Alle diese traurigen Familienereignisse wirkten tief auf Schillers Gemüt; einige Beruhigung gewährte es ihm, daß er wenigstens in der Mutter die fernere Existenz materiell zu erleichtern. Die Verhältnisse hatten es ihm auch möglich gemacht, der engen und dumpfen Stadt zu entfliehen; im Frühling 1797 erfüllte sich endlich sein Wunsch, der Besitz eines Gartens und Gartenhauses, in dem er die Sommermonate über wohnen konnte. An der Gartenmauer erbaute er sich ein kleines Häuschen, ein rechtes Dichterheim, von dem Goethe gesungen hat:

Nun schmückt er sich die schöne Gartenzimme,  
Von dannen er der Sterne Wort vernahm,  
Das dem gleich ew'gen, gleich lebend'gen Sinne  
Geheimnisvoll und klar entgegenkam.

In dieser Laube hat Schiller mit Goethe, wie dieser 30 Jahre später bei einem Besuche der Stätte seinem getreuen Eckermann erzählte, mit dem Freunde „manches gute und große Wort“ gewechselt. Das Beste und Größte, was damals zwischen beiden gedacht und geredet wurde, galt dem „Wallenstein“. Dieser sollte ja, wie Schiller sagt, das ganze System in concreto enthalten, was bei seinem Verkehr mit Goethe in ihn hatte übergehen können.

Schon in den Haupt- und Staatsaktionen der Wanderbühnen hatte Wallenstein seine Bühnenrolle gespielt und noch 1786 war von dem Oldenburger Gerhard Anton von Halem (1752—1819), einem äußerst fruchtbaren Dichter und Schriftsteller, ein fünftaktiges Schauspiel „Wallenstein“ veröffentlicht worden. Schiller war jedoch nicht durch irgendwelche Dichtungen, sondern durch seine Erzählung des Dreißigjährigen Krieges mit dem habsburgischen Feldhauptmann bekannt geworden. Aber gerade zur Zeit (1791), als den Dichter die Luft ergriff, den Wallenstein-Konflikt dramatisch zu behandeln, packte ihn das Siechtum und zerstörte die ersten Keime des Entwurfes. Erst während des schwäbischen Aufenthaltes (1794) unterbricht er die philosophische Korrespondenz mit dem Augustenburger, um den Plan weiter auszuarbeiten, der ihm als die Hauptsache erscheint. Denn wohl wissend, daß es sich um die Schaffung eines neuen Dramenstils handle, richtete er sein Augenmerk auf die Herstellung eines in sich geschlossenen Ganzen und auf die Gesamtwirkung, während in seinen Jugendwerken nur Einzelheiten wirksam waren.

Wieder aber ließ er die Arbeit fallen, um sie dann erst im März 1796 mit allem Ernste aufzunehmen und die ihn lockenden „Malteser“ zurückzustellen. Und wenn auch fortan Krankheiten, Besuche, Arbeiten für den Almanach ihn störten, seine Gedanken weilten bei dem Werke, mochte es ihm auch noch so viel Schwierigkeiten bereiten, die dürre Staatsaktion in eine menschliche Handlung umzusetzen. Nichts versäumte der Dichter, was seinem Werke nützen konnte; hatte er doch schon 1794 in Karlsbad im Gedanken an diese Tragödie mit höheren österreichischen Offizieren verkehrt und sich durch Gespräche mit ihnen militärische Vorstellungen nahe zu rücken ge-

sucht. Er fuhr nach Eger und besah sich das Haus, in dem Wallenstein ermordet wurde, und die ganze Örtlichkeit auf das genaueste. Nicht mehr seine subjektiven Ideen und Empfindungen wollte der gereifte Dichter geben, nicht mehr leidenschaftlich Partei ergreifen für seinen Helden, wie der Schöpfer von Karl Moor, Fiesko und Marquis Posa es getan hatte, sondern objektive Gegenständlichkeit schwebte ihm als Ideal vor Augen. Vor allem begann er, da er als realistischer Dichter dem Gegenstande nicht anders als durch das genaue Studium der Zeitgeschichte „bekommen“ konnte, bereits im April 1796 mit dem Studium der Quellen und schritt, als er einen sicheren Blick über das Ganze gewonnen hatte und sich über den „Geist“ der Behandlung klar geworden war, zur Ausführung.

Dabei wurde ihm bald klar, daß er die Armee Wallensteins, diese „unendliche Fläche“, innerhalb der eigentlichen Tragödie nicht gut vorführen und charakterisieren könne; daher meldete er dem Verleger, daß dem Trauerspiel ein dramatisches Vorspiel vorangehen werde, und im Mai 1797 konnte er Goethe bereits *Die Wallensteiner* vorlesen. So lautete der ursprüngliche Titel des Stückes, für das Schiller nach Goethes Vorgang im „*Faust*“ mit glücklichem Griff den Knüttelvers, der Muse „altes deutsches Recht, des Reimes Spiel“, gewählt hatte. Das eigentliche Stück begann er erst auf Humboldts Rat in Prosa zu schreiben, die damals auf der Bühne die Herrschaft hatte, vertauschte sie aber bald mit fünfsüßigen Jamben, die, wie bei Shakespeare, an nachdrücklichen Stellen, besonders am Aktschluß und bei Abgängen, gereimt wurden. Am Weihnachtstage 1797 waren die zwei ersten Akte in der neueren Gestalt fertig und im August 1798 liest Schiller dem Freunde Goethe, den er in der Zwischenzeit durch wiederholtes Vorlesen und Besprechen mit den ersten drei Akten bekannt gemacht hatte, nun die beiden letzten vor und findet ihn auf das lebhafteste bewegt, und zwar zu seiner größten Freude nicht durch „das Pathetische des Stoffes“, sondern durch die „Güte der Form“. Als dann Schiller im September zu Besuch in Weimar weilte, wurde nach vielen Beratungen mit Goethe ein entscheidender Beschluß gefaßt: das Vorspiel sollte erweitert und selbständig abgeschlossen werden, damit es bei der Eröffnung der Wintervorstellungen in dem neu ausgestatteten Theater aufgeführt werde; das umfangreiche Hauptstück sollte in zwei Teile von je fünf Akten, in das Schauspiel „*Die beiden Piccolomini*“ und das Trauerspiel „*Wallenstein*“, und zwar in der Abgrenzung, in der wir es jetzt lesen, zerlegt werden.

In der erweiterten Gestalt fand denn am 12. Oktober 1798 die erste Aufführung von *Wallensteins Lager* statt, von Goethe als ein wichtiges Ereignis in der *Cottaschen Allgemeinen Literaturzeitung* angekündigt. Eine heitere militärische Musik gab die Stimmung des zu erwartenden Schauspiels, ein wildes Soldatenlied, das Goethe zum Verfasser hatte, ertönte, ehe der Vorhang in die Höhe ging. Der von Schiller gedichtete Prolog, den der Schauspieler Bohns im Kostüm des Max Piccolomini sprach, wies die Hörer auf die Bedeutung der neuen Bühnenkunst hin. In der ersten Zeit, da auf des Lebens Bühne um der Menschheit große Gegenstände gerungen werde, müsse auch die Kunst auf ihrer Schattenbühne höheren Flug versuchen, wenn sie nicht durch die gemeine Wirklichkeit beschämt werden solle. Das Stück erntete großen Beifall; „die Neuerung mit den gereimten Versen“ hatte sich zur Freude Schillers, der mit Lotte schon zur Hauptprobe gekommen war, bewährt.

Am 30. Januar 1799 wurden *Die Piccolomini* zur Feier des Geburtstages der Herzogin in Weimar gegeben. Auch diesmal konnte der Dichter mit dem Erfolge und den Leistungen der Darsteller zufrieden sein; einzelne von diesen, wie Bohns (Max), Jagemann (Thekla), Graff (Wallenstein) ernteten fein besonderes Lob (Textbild S. 947). Die allgemeine Erwartung auf das Schlußstück war aufs höchste gespannt. „Ein unschätzbares Geschenk“ war nach Goethes Wort mit dem am 17. März 1799 vollendeten Drama der Bühne anvertraut. „Wenn Sie davon urteilen, daß es nun wirklich eine Tragödie ist, daß die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Neugierde befriedigt, die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei, so will ich höchlich zufrieden sein“; so schrieb Schiller an

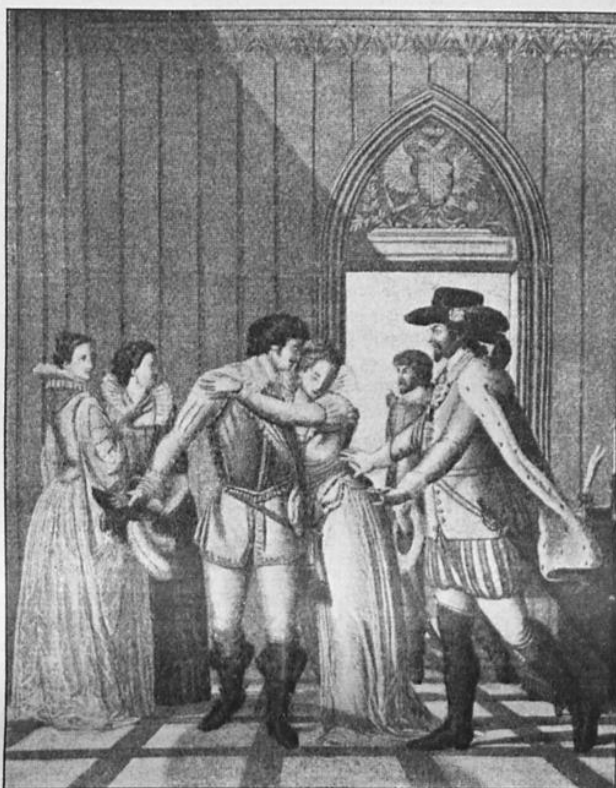
Goethe, der noch Eckermann gegenüber das Werk so groß nennt, daß in seiner Art zum zweitenmal nicht etwas Ähnliches vorhanden sei. Die Aufführung war so schnell ins Werk gesetzt, daß, nachdem am 15. April 1799 das „Lager“, am 17. „Die Piccolomini“ wiederholt worden waren, am 20. die Vorstellung des eigentlichen Trauerspiels stattfinden konnte, das damals noch den Titel „Wallenstein“ hatte. Der Erfolg war gewaltig; auch die Unempfindlichsten wurden mit fortgerissen; alles habe im Theater geschluchzt,

schrrieb Lotte an Christophine, alle waren einig über die außerordentliche Wirkung und es war in den nächsten acht Tagen von nichts anderem die Rede.

„Wallenstein“, so schrieb Goethe an W. v. Humboldt, „zuletzt hat alle Stimmen vereinigt, indem er aus den vorbereitenden Keschblättern wie eine Wunderblume unversehens hervorstieg und alle Erwartungen übertraf.“ Der Dichter war hochbeglückt durch den reinen Widerhall, den sein Werk in den Herzen der Freunde weckte. Bald wurde es auch auf anderen Bühnen dargestellt, und im Juni 1800 erschien es nach 29 monatiger Arbeit als „dramatisches Gedicht“ bei Cotta in Tübingen im Drucke. Falsch ist es, das Drama als „Trilogie“ zu bezeichnen, denn die drei Stücke sind aus dem Plane zu einem einzigen entstanden und die Teilung des Hauptstückes in die „Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ nur aus praktischen Gründen zum Zwecke der Aufführung vorgenommen. Übrigens erwog Schiller später den Gedanken, sie wieder in eines zusammenzuziehen.

Alle Teile aber des großen Dramas, das Vorspiel wie das zehnkäftige Hauptstück sind auf das eine Ziel, den tragischen Untergang Wallensteins, angelegt und ausgeführt. Immer ist und bleibt er der Mittelpunkt dieser stark bewegten Welt; auf ihn deutet jede Gestalt; mit seinem Willen und Wesen hängt, hemmend oder fördernd, jede Episode, auch der kleinste Teil der reich entwickelten Handlung zusammen und sein Sturz reißt alles, was mit ihm zusammenhängt, ins Verderben.

Der Stoff, den Schiller sich für sein Trauerspiel gewählt hatte, war ihm seit Jahren vertraut; aber es war ein anderes, als Historiker eine Charakteranalyse zu entwerfen, ein anderes, ihn dichterisch zu verkörpern. In der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges hatte er den Verrat des Herzogs von Friedland, dessen Charakterbild auch heute noch in der Geschichte schwankt, psychologisch erschlossen, ohne doch einen bündigen Beweis vorzulegen. Im Drama genügte das nicht; hier mußte er Farbe bekennen und motivieren. Es war dies eine große Aufgabe und wiederholt spricht er in den Briefen an Körner und Goethe von den Schwierigkeiten, die ihm der Charakter des Helden und die Masse des Stoffes bereiteten, der in eine künstlerische Form gebracht werden sollte.



Amalie Malcolmi  
(Herzogin)

Wohs Karol. Jagemann  
(Rag) (Thelja)

Graff  
(Wallenstein)  
Leifring (Terzty)

Johann Graff (1768—1848) als Wallenstein.

Eigene Aufnahme des Gemäldes im Besitze des Herrn  
Kommerzienrat Moritz in Weimar.



Um das Haupt des geschichtlichen Wallenstein weht kein poetischer Hauch; finster ragt seine Gestalt aus einer schrecklichen Zeit hervor. Er hat nichts Edles und wenig Würde, sein kalter, selbstüchtig berechnender Verstand und seine treibenden Leidenschaften, Ehrbegierde und Rachsucht, lassen ihn eigentlich nie groß, wohl aber furchtbar erscheinen. Er ist der Realist, wie ihn Schiller in seiner philosophischen Schlußabhandlung zeichnet. Er wird zum Verräter an seinem Herrn und Kaiser und ist, wie Karl Moor und Niesko, ein erhabener Verbrecher; aber nicht dadurch, sondern durch Mangel an Größe und Kraft entzieht er sich nach Schillers philosophischer Darlegung der ästhetischen Wertschätzung. Nur der machtvolle Erfolg kann in uns Staunen vor einem Charakter wie Wallenstein erwecken, aber gerade die Wirkung, auf die er alles berechnet, mißlingt. Ein blindes Ungefähr stürzt ihn von der Höhe herab. Und dennoch hofft Schiller „auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Charakter in ihm aufzustellen, der ein echtes Lebensprinzip in sich hat“. An dem Grundwesen des Helden war unbedingt festzuhalten, aber um ihm unsere Teilnahme zu gewinnen, mußte er gerade das, was an ihm groß erscheinen konnte, das Ungeheure und Rohe, entfernen und durch Ideenschwung ersetzen. Das kündet der Dichter im Prologe an:

Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,  
Auch euren Herzen menschlich näher bringen,  
Denn jedes Außerste führt sie, die alles  
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück.

So stattet er seinen Helden mit dem hohen Sinn für die Ideen der Freiheit, der Glaubensstoleranz und des Friedens aus. Wohl stimmt er, nachdem er auf dem Reichstage zu Regensburg abgelehnt worden war, auf persönliche Rache gegen den Kaiser; aber sein Blick ist nicht bloß auf den eigenen Vorteil, sondern auch auf das Ganze bedacht: ihn jammert das Land und er will ihm durch die Beendigung des Krieges wieder zur Ruhe und zum Wohlstand verhelfen. Diesen Frieden aber, den er nach seiner zweiten Berufung vom Kaiser erzwingen will, kann er nur dann dauernd erhalten, wenn er nach Beendigung des Krieges noch die Macht dauernd in Händen hat und ein deutscher Reichsfürst neben dem Kaiser bleibt. Aus diesem Grunde nur strebt er nach der böhmischen Krone und verhandelt, um sie zu gewinnen, mit den Schweden. Verbrechen und patriotische Absicht, Mittel und Zweck widersprechen sich, aber nur nach dem Gelingen der Tat wird, wie Gräfin Terzky sagt, das Urteil über Wallensteins Vorhaben sich richten:

Entworfen bloß ist's ein gemeiner Trevel,  
Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen.

Wallenstein hat nicht bloß ein warm fühlendes Herz für seine Truppen; es sind ihm auch die sanfteren Tugenden des Menschen nicht fremd: die Liebe zu Weib und Kind und das Gefühl für Freundschaft, wenn sie auch den ehernen Schritt seines Ehrgeizes nicht zu hemmen vermögen. Um dem düsteren Helden unsere Teilnahme zu gewinnen, läßt er ihn uns in dem verklärenden Lichte des jungen Piccolomini schauen, der allein von allen Truppenführern aus reiner Hingabe zu Wallenstein steht. Nur er hat ein Gefühl für des Feldherrn Herrschergröße, für die Kühnheit und den besseren Sinn des groß gedachten Planes, den Ländern den Frieden zu geben. Er verteidigt ihn gegen die Wiener Perücken, bis er mit einem Schlage aus seiner Unbefangtheit herausgerissen und in den furchtbaren Kampf zwischen Neigung und Pflicht gestürzt wird. In der großen Auseinandersetzung zwischen ihm und Wallenstein prallen zwei Weltanschauungen aufeinander: der Idealist steht auf dem Boden der sittlichen Notwendigkeit und richtet seinen Blick auf das Ewige; der Realist will seine Macht behaupten und rechnet nur mit den zeitlichen Verhältnissen. Mar ist die schöne Seele der philosophischen Schriften Schillers, die, nicht ohne Beihilfe Theklas, im Konflikt zur erhabenen wird. Mit Unrecht hat man das Liebesverhältnis der Kinder der beiden Gegner als eine überflüssige Zugabe bezeichnet. Eine innere künstlerische Notwendigkeit vielmehr hat es im Hinblick auf „die Totalität der Tragödie“ geschaffen und aufs innigste mit dem dramatischen Organismus verbunden. Da nämlich Schiller ein in sich vollendetes Lebensbild schaffen und den Krieg in seiner ganzen Furchtbarkeit zeigen wollte, mußte er das Schicksal aller möglichen Menschenmassen anschaulich darstellen. Auch das Kunstgesetz des Kontrastes verlangte, daß die düsteren, nur von Ehrgeiz und Selbstsucht geleiteten Menschen durch Bilder schöner Menschlichkeit ergänzt wurden. Darum stellt Schiller, wie er selbst sagt, dem unruhigen und planlosen Streben der übrigen die Liebe, ihr ruhiges Bestehen und ihre Freiheit von allen „Zwecken“ gegenüber. Im Gegensatz zu allen anderen, den Realisten, lassen sich die beiden Liebenden nur von ihrem lauterem natürlichen Gefühl und dem sich darin offenbarenden Befehle des Guten leiten. Nicht wozu eine Sache gut sei, fragen sie, sondern ob sie selbst gut sei und vor Gott und ihrem Gewissen bestehen könne. Und wie sie selbst in der reinen Hingabe aneinander ihr Glück finden, so wollen sie auch die Umgebung mit Liebe und Vertrauen beglücken. Aber in dieser rauhen kriegerischen Welt der Leidenschaften gibt es keine Stimme für das Gute, keine Befriedigung für die Bedürfnisse des Gemütes. „Nicht dem Guten gehört die Welt.“ Ihre Ideale brechen zusammen, sie werden von den grausamen Gewalten der Welt zerrieben, alles verfunkt, worauf ihr Glaube an die Menschheit und damit ihr Leben gegründet war. „Das ist das Los des Schönen auf der Welt.“ Indem aber Mar nach dem Rechte seines Gewissens von Wallenstein sich löst, ist dessen Schuld auch vor dem sittlichen Bewußtsein gerichtet und aus dem Gemüte des verzweifeltsten Mar fällt auch auf die Vertreter der gegnerischen Politik ein Schimmer idealer Berechtigung.

Um seinen „problematischen Helden“ auf der gehörigen Höhe zu halten und ihm unsere Teilnahme zu gewinnen, hat er ihn nicht bloß mit gewinnenden Zügen ausgestattet, sondern ihn auch in „Umstände“ versetzt, die den Zuschauer fürchten lassen, unter ähnlichen Verhältnissen ebenso gefehlt zu haben. Wallensteins selbstherrliche Naturanlage und Charakterentwicklung und ihre Verflechtung mit den „Umständen“ sollen uns sein Verbrechen, das „schwarz ist wie die Hölle“, begreiflich erscheinen lassen und an diesen Drang der Umstände (des Willens), nicht aber an ein vorherbestimmendes Orakel, dachte der Dichter, wenn er an



Goethe schreibt, das eigentliche Schicksal tue noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Darauf bezieht sich auch, wenn Schiller von der umgestaltenden Kunst im Prologe sagt:

Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang  
Und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld  
Den unglückseligen Gestirnen zu.

So meisterhaft ist Schiller die Vergegenwärtigung des Dranges der äußeren Umstände gelungen, daß schon Zeitgenossen den „Wallenstein“ mit der antiken Schicksalstragödie in Verbindung brachten und erklärten, durch die Aufnahme des astrologischen Motivs sei der Zusammenhang mit dem Tode des Helden und seinem Charakter aufgehoben worden. Und auch jetzt erblicken manche Kritiker in Schillers „Wallenstein“ den Vorläufer der späteren Schicksalstragödien, in denen jedes Verantwortlichkeitsgefühl des Helden aufgehoben erscheint. Mit Unrecht. Freilich ist vom „Schicksal“ im Drama viel die Rede, keineswegs aber hat der Dichter den Sternenglauben, einen charakteristischen Zug der Zeit Wallensteins, als ein äußeres, die Taten des Helden bestimmendes Verhängnis eingeführt, sondern das Schicksal nur durch die Verblendung des Helden wirksam werden lassen. Der magische Glaube Wallensteins wächst empor aus den Tiefen seines Charakters und ist ein gesteigerter Ausdruck seines grenzenlosen Selbstvertrauens und seines Willens zur Selbstbehauptung. Was er in den Sternen sucht und gefunden zu haben glaubt, ist nichts anderes als die Beglaubigung seines Herrenwillens. Wie einst die Rettung bei dem Fall aus dem Fenster in ihm den Glauben an eine hohe Sendung weckte, so wird ihm gerade, als durch den jähen Fall am „Unglückstag zu Regensburg“ die Tatsachen dem Selbstgefühl des Mannes Hohn sprechen, verkündet, daß er unter dem glückverheißenden Zeichen des Jupiters geboren und daher zu großen Dingen berufen sei. Daran klammert er sich, daraus entwickelt sich sein Sternenglaube. Dieser Glaube, in den sich seine Leidenschaft verhillt, wiegt ihn in eine gefährliche Sicherheit und verleiht seinem Blick die Größe der drohenden Gefahren. „O! du bist blind mit deinen sehenden Augen“, ruft ihm daher Illo mit Recht zu, als er in seiner selbstherrlich überlegenen Weise den Feind nicht merkt, den er sich in Oktavio an seiner Seite großgezogen hat. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“, sagt ihm derselbe General, und daß Wallensteins letzte Entscheidung von seinem Willen abhängt, ist im Drama oft genug betont. Oktavio erklärt ausdrücklich, daß der Fürst sein Schicksal in der Hand habe; auch die höhnennde Gräfin Terzky weiß auf die äußere Möglichkeit des Rücktrittes hin. Wallenstein selbst weiß, daß es in seiner Wahl gestanden, den Schritt zu tun, und wenn er früher vor dem Spielen mit dem Teufel redete, so vergleicht er, als es ernst wird, sein Vorgehen mit dem Ziehen des Schwertes. Er beruft sich nicht zur Entschuldigung auf das Schicksal, sondern nimmt die Schuld von vornherein auf sich und erwartet, daß der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen sei. Aus dem Widerstreit der Freiheit des Helden mit dem Drange der Umstände erklärt sich auch Wallensteins Zaudern. Sein Ziel, emporzusteigen zu selbständiger königlicher Macht, verliert er nie aus dem Auge, aber zur Tat will er erst schreiten, wenn alle Bürgschaften des Erfolges dafür gegeben sind. Die Tat soll ganz sein eigen sein; sich selbst will er die Freiheit der Entschließung wahren und es ist nur eine Maske, wenn er seine letzten sittlichen und praktischen Bedenken mit dem Warten auf die glückliche Sternensunde erklärt. Allmählich aber zieht sich das Netz um den zögernden Feldherrn zusammen und der Mann des Willens kommt in die Lage, zu müssen, was er seiner Freiheit hat vorbehalten wollen.

Die „Umstände“ nötigen Wallenstein zum Handeln. Der Argwohn und die feindseligen Absichten des Hofes, die, wie ihm von verschiedenen Seiten gemeldet und durch seine ins Heerlager berufene Familie bestätigt wird, auf eine zweite schimpflichere Absetzung zielen, verschärfen das Drängende der Lage und geben ihm das Gefühl einer gewissen Berechtigung zum Abfall. Doch erst als Sefina, der mit wichtigen Schriftstücken auf dem Wege zu den Schwaben war, gesungen wird und damit dem Hofe die Beweise des Verrates in die Hand gegeben sind, ist für Wallenstein die Zeit zum Handeln gekommen. Alle sittlichen Bedenken und peinlichen Gefühle müssen schweigen gegenüber dem Notzwang der Umstände, den er selbst herausbeschworen hat. Für einen Mann, dem Machtbehauptung und Selbstüberhebung zur Natur geworden sind, der alles, nur nicht von seiner Höhe herunterzusteigen, vermag, bleibt nur der eine Weg. Illo und Terzky nahen als dienstbeflissene Versucher, als böser Engel leuchtet die Gräfin Terzky, eine andere Lady Macbeth, mit ihren Worten in die dunkelsten Gründe seines leidenschaftlich-herrischjüchtigen Charakters und treibt durch die Auslegung seines innersten Wesens nur seinen eigensten Entschluß hervor. Und Wallenstein begeht den Verrat. Die Ergebenheit der Generale und deren bedingungslose Selbstverschreibung scheint das Wagnis des Hochtrebenden zu sichern. Er vertraut auf den Zauber seiner willensmächtigen Persönlichkeit, durch den er das Heer bisher zu allem bereit gefunden hat. „Seine Macht ist's, die sein Herz verführt, sein Lager nur erklärt sein Verbrechen.“ Doch für diese wilde Soldateska, die, zusammengewürfelt aus den verlorenen Söhnen aller Länder, um den dämonischen Feldherrn sich schart, liegt dieser Zauber nur im „Glück“ ihres Feldherrn, in seinen fast übermenschlichen Erfolgen, die den Abergläubischen nur aus dem Eingreifen höllischer Mächte erklärlich sind. Zerfällt dieser Zauber, dann fallen auch die Jügel, an denen der Fürst des Krieges die Schar der Abenteurer hält. Realisten sind aber auch die Truppenführer, mit Ausnahme der unbedingten Anhänger Wallensteins, und im Augenblicke des Verrates an den Kaiser werden sie zu Verrätern an dem abtrümmigen Feldherrn.

Die tragische Durchführung wie auch das geniale Gestaltungsvermögen in der Darbietung der Charaktere und die sprachliche Darstellung im „Wallenstein“ haben jederzeit allgemeine Bewunderung erregt. Insbesondere aber offenbart sich Schillers Kunstverständnis in dem Riesenbau, den er der chaotischen Masse abgerungen hat, und je mehr man sich in das Innere, in das kunstvolle Gewebe und Gefüge dieser dramatischen Welt vertieft, desto bewundernswerter erscheint die

konzentrierende und vereinfachende, die gestaltende und erfindende Dichterkraft, mit der hier eine ungeheure Masse von Weltwirklichkeit in die engen Grenzen der dramatischen Form gezwängt ist und veranschaulicht wird.

Um die gewaltige Stoffmasse zu bezwingen, stellt Schiller nicht nach Art der Historien Shakespeares das Schicksal des Helden vom Emporsteigen bis zum Niedergange dar, sondern läßt, nach dem Vorbilde von Sophokles' „König Odiplus“, den Beginn des Dramas unmittelbar vor der Katastrophe einsetzen, um dann mit stetig beschleunigter Bewegung dem Ende zuzueilen. Die Handlung beschränkt sich auf die letzten vier Tage vor der Ermordung Wallensteins (25. Februar 1634). Tagegen gedachte Tied den ganzen Krieg in mehreren Dramen zu behandeln, Otto Ludwig wollte in seinem geplanten „Abrecht von Waldstein“ mit dem Reichstag von Regensburg beginnen, während in Frankreich der mit Quijot für Max und Thekla schwärmende Benjamin Constant nach Art der tragédie classique die Wallensteindichtung in fünf Aufzügen ohne Ortswechsel darstellte. Abweichend von dieser unfreien Form und der Ungebundenheit der altenglischen Bühne, hat Schiller mit seinem „Wallenstein“ einen bestimmten deutschen Tragödiensstil geschaffen. Um die Basis des Unternehmens, die Armee, und zugleich auch die Stimmung am Kaiserhofe zu vergegenwärtigen, bringt er in einem Vorspiele die Armee wirklich vor das Auge, die Vorgänge aber in Wien bringt er durch den kaiserlichen Gesandten Quertenberg, die Berichte der Herzogin, das Reden der Soldaten, die Strafrede des Kapuziners, für die er die Schriften Abrahams a Santa Clara verwertete, und durch die Gespräche der Offiziere Wallensteins ebenso lebendig vor die Phantasie des Zuschauers. Nicht mehr wie in seinen Jugenddramen läßt der Dichter nach Shakespeares Muster den Schauplatz von Partei und Gegenpartei abwechseln. Die Geschlossenheit der Handlung zwang zur Konzentration des Ortes, der Personen und der Zeit. Da muß Brangell die zahlreichen Vermittler darstellen, durch die Wallenstein mit den Schweden verkehrt, und Oktavio, der allein von den abtrümmigen Generalen bis in die letzte Zeit in Pilsen anwesend ist, die Gegner im Lager. Die Handlung ist auf einen engen, wenig wechselnden Schauplatz zusammengedrängt; der Schauplatz ist durch acht Akte Pilsen, in den beiden letzten Eger. Mit staunenswerter Kunst weiß uns der Dichter über die Kürze der Zeit, in der sich das Drama abspielt, hinwegzutäuschen, denn es ist der Verlauf des Dreißigjährigen Krieges, vom Fenstersturz an, was uns durch die Audienzszene Quertenbergs und die Erinnerungen Wallensteins und anderer vor Augen geführt wird. Obgleich das Drama ein Soldatenstück ist, bietet es doch nicht viel äußere Handlung, weil mehr mit Ränken als mit der Faust gearbeitet wird. Gewalttame Szenen, wie Mord und Totschlag, werden hinter die Szene verlegt. Massenszenen sind außer dem „Lager“ nur beim Abgang des jungen Piccolomini zu finden und mit der Schiller eigenen Virtuosität dargestellt. Kriegerische Vorgänge werden von den Personen vom Fenster aus beobachtet und wir erfahren sie aus ihren Reden oder aus Botenberichten, von denen der schönste, der des schwedischen Hauptmannes, auf sein Vorbild in der tragédie classique hinweist. Auf deren und der antiken Tragödie Einfluß ist es auch zurückzuführen, wenn die komischen Elemente aus dem eigentlichen Drama in das „Lager“ verwiesen sind.

Schillers Stellung als Führer unseres Dramas war mit dem „Wallenstein“ entschieden. Wie hoch er über die rührenden Familienstücke und häuslichen Gemälde, die damals die Bühne beherrschten, emporragte, das fühlten alle Empfänglichen schon zu Schillers Zeiten. Selbst der strenge Kritiker Tied läßt mit der Erscheinung „dieses großen und merkwürdigen Dramas“ eine „neue Epoche“ in unserer dramatischen Literatur beginnen. Erst mit dem „Wallenstein“ gelangte der Blankvers im deutschen Drama zur Vorherrschaft und wurde die historische Zambentragödie gegründet, die mehr als 70 Jahre hindurch als die vornehmste Gattung des existierenden Dramas in Ansehen blieb. Bei der Aufführung des von Goethe verdeutschten „Mahomet“ Voltaires rühmte Schiller, daß wir, auf der Spur der Griechen und Briten in das Heiligtum der dramatischen Kunst eindringend, uns unsere eigenen Vorbeeren geholt haben; eben mit seinem „Wallenstein“ war der neue deutsche Tragödiensstil geschaffen worden. Im Vollgefühl der neu errungenen Herrschaft über die dramatischen Mittel und einer stolzen entfesselten Schöpferkraft schritt Schiller rasch und kühn zu neuem Werk, entschlossen, die Bühne durch Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten zu einem weisevollen Bezirk umzuschaffen. Gleich seiner nächstfolgenden Arbeit gab das, was er in heißem Ringen mit dem Niesenstoff und in der Berührung mit dem Theater erlebt und erlernt hatte, einen neuen Schwung und einen entschiedenen Gang. Schon von seiner Winter einsamkeit in Bauerbach hatte er 1782 den Gedanken an eine Maria Stuart mitgebracht, aber der mit Eifer aufgenommene Plan unterlag damals dem packenderen Stoffe des „Don Carlos“. Jetzt, nach Vollendung des „Wallenstein“, schwankte er eine Zeitlang zwischen der „Stuart“ und den „Maltesern“, gab aber, da ihn diese wieder zur Darstellung von vorwiegend kriegerischen Szenen genötigt hätten, und er Soldaten, Helden und Herrscher von jetzt an satt hatte, der „Maria Stuart“ den Vorzug. Schon im April 1799 machte er sich an das Studium der Quellen und im Juni an die Ausarbeitung. Andere literarische Arbeiten aber und die Sorge

für seine schwer erkrankte „liebe Lolo“ nötigten ihn, die Arbeit zu unterbrechen. Eine weitere Störung verursachte die Übersiedlung von Jena nach Weimar (Dezember 1799), die im Verein mit Goethe schon früher beschlossen worden war. Nach Weimar zog ihn das Theater, dessen beständige Anschauung ihm für seine fernere dramatische Tätigkeit sehr wertvoll sein mußte und dem er andererseits als Dramaturg große Dienste leisten konnte. Goethe wünschte die Übersiedlung des Freundes dringend und wußte auch den Herzog dafür zu gewinnen. In einem liebenswürdigen Schreiben willfahrte dieser der Bitte Schillers um Erhöhung des Gehaltes auf 400 Taler.

Ganz anders als bei seinem ersten Eintritt in Weimar wurde Schiller bei seiner Wiederkehr von Hof und Gesellschaft empfangen. Sein Name hatte jetzt einen anderen Klang als damals; er kam, zu spenden und zu bereichern, wo er ehemals nur als Fördernder und Empfangender erschienen war. Nicht mehr durch räumliche Entfernung getrennt, konnte er nun an jedem Tage mit Goethe verkehren; zwanglos gingen die Freunde beieinander ein und aus und häufig war bei ihren Zusammenkünften der Herzog der dritte. Und wie Goethe, zählte auch Meyer zu den nächsten Freunden des Schillerschen Hauses und neben Schwager von Wolzogen wurde die mütterlich um „Lolo“ besorgte Frau von Stein zur Familie gehörig betrachtet. Mit vereinten Kräften wandten sich nun Schiller und Goethe der Reform des Weimarer Hoftheaters zu. Wenn aber der Herzog der kein unbedingter Bewunderer von Schillers dramatischer Dichtung war, hoffte, auf ihn einwirken zu können, so täuschte er sich, denn nur darin fand er Berücksichtigung seiner Wünsche, daß das seit Lessings kritischem Strafgericht geradezu in Mißkredit gekommene klassizistische Drama der Franzosen doch wieder etwas gepflegt wurde. Zu all der äußeren Unruhe, durch die Schiller von intensiver Arbeit an seinem neuen Drama abgezogen wurde, kam eine schwere Erkrankung, die ihn wieder dem Tode nahe brachte. Trotz alledem wurde Maria Stuart am 8. Juni 1800 beendet; bereits sechs Tage darauf ging das neue Stück über die Weimarer Bühne und wenige Tage später wurde es mit Frau Bethmann als Maria unter ungeheurem Beifall auf dem Sommertheater in Lauchstädt wiederholt, wo neben der vornehmen Gesellschaft hauptsächlich Halle'sche Professoren und Studenten das Publikum bildeten. (Abb. S. 951.) Gleichen Beifalls erfreute sich die Buchausgabe (1801).

Auch der Dichter selbst war mit sich zufrieden und fühlte nach der Vollendung des Werkes, daß er sich jetzt „des dramatischen Organs“ bemächtigt habe und sein „Handwerk“ verübe. Zwei Momente sind es, die aus dem erfahrungsmäßigen Eindrucke des Stückes für dessen Beurteilung sich ergeben. Fürs erste bietet das Drama nicht die Darstellung eines rücksichtslos vorschreitenden und durch diese Einseitigkeit sich in Schuld verstrickenden Handelns, sondern des Leidens der Heldin, oder, um Schillers Ausdruck beizubehalten, des Zustandes. Darauf ist die Handlung konzentriert: denn obgleich die Heldin vom Anfang bis zum Ende leidend erscheint, gehen doch von ihrer Person alle Antriebe der Handlung aus, wie sich auch alle Bestrebungen der Parteien auf sie zurückbeziehen. Darin entdeckte der Dichter auf den ersten Blick den Vorzug dieses Stoffes: „Besonders scheint er sich zu des Euripides Methode, welche in der vollständigsten



Frau Bethmann als Maria Stuart.  
Nach der Zeichnung von Daehling.



Darstellung des Zustandes besteht, zu qualifizieren, denn ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit der Verurteilung zu beginnen.“ Damit deutet der Dichter das zweite Moment an: nicht an der Darstellung der politischen Handlung, sondern an der des rein menschlichen Charakters der Heldin war dem Dichter alles gelegen. Deshalb hat er aus der verlockenden Fülle leidenschaftsdurchwirkter Ereignisse und Abenteuer, die das Leben Maria Stuarts bietet, bloß das scheinbar ärmste Stück, die Jahre der Gefangenschaft, gewählt und selbst diese auf die drei letzten Leidensstage der unglücklichen Königin zusammengezogen, alles übrige aber als gereifter Dramatiker in den Hintergrund als Voraussetzung für die dramatische Handlung geschoben.

Gleich zu Beginn des Stückes sehen wir Marias Haupt dem Schwerte verfallen. Nun erhebt sich die letzte, die schwerste Frage: Soll der tödliche Stoß geführt werden oder nicht? Um diese Frage dreht sich alles, was geschieht; Maria zu retten oder zu verderben, ist Kampfziel der streitenden Parteien. Dieser Willensstreit durchdringt alle inneren und äußeren Vorgänge und verletzt sie zu einer einheitlichen Handlung, deren Auf- und Abwogen wir in beständiger Spannung, in Mitleid und Furcht folgen. So schwebt vom ersten Anbeginn wie ein unabwendbares Verhängnis das Todesurteil über der raslos Verfolgten und blickt, was der Dichter an Sophokles' „König Oöpus“ immer bewundert hatte, schon in den ersten Szenen die Katastrophe herein. Und wie im antiken Drama so wird auch in Schillers Dichtung die Handlung, je weiter sie sich von der Katastrophe zu entfernen scheint, ihr immer näher und näher geführt. Es wirkt wie die tragische Ironie der sophokleischen Tragödie, wenn wir sehen, wie alle Motive und Mittel, die auf Marias Rettung hinielen, ihr Verderben nur beschleunigen. Darauf beruht der mit mathematischer Klarheit ausgeführte Bau des Dramas, das, obgleich es nur die Katastrophe und nicht die Vorbereitung des Schicksals Marias bietet, doch eine dramatische Bewegung und Fülle sich steigender Momente enthält, daß ihm kaum ein anderes Stück dieser Art an die Seite gestellt werden kann. Der Dichter wollte die drei letzten Tage der verurteilten Maria dramatisch gestalten und er erledigte sich seiner schwierigen Aufgabe durch drei zum Teil an die Geschichte anknüpfende erfundene Handlungsgruppen: durch Leicesters Verhältnis zu Maria, durch Mortimer und durch die Begegnung der beiden Königinnen. Diese drei Erfindungen des Dichters dienen im Betriebe der Handlung dem Zwecke, für die schon Verurteilte noch Hoffnung zu erwecken. Es geschieht in zweifacher Art, indem eine Milderung ihres Verhältnisses zu Elisabeth angestrebt und eine gewaltsame Befreiung in Aussicht gestellt wird. Dem ersten Zweck dient die Zusammenkunft der beiden Königinnen mit allem, wodurch sie vorbereitet und eingeleitet wird, dem anderen Mortimer, während Leicester mit beiden Unternehmungen verknüpft ist. Die erste Hoffnung tritt anfangs nur schwach hervor, durch den Brief, den Maria an Paulet übergibt; erst im zweiten Akt wird die volle Bedeutung einer Begegnung hervorgekehrt, indem Burleigh entschieden sich dagegen erklärt, Leicester aber sie durchsetzt. Sie findet im dritten Akt statt und fällt völlig zu Marias Verderben aus. Zu gleicher Zeit ist der Plan Mortimers, der im ersten Akt lebhaft und stürmisch entworfen, im zweiten durch Leicesters Anglistlichkeit in der Ausführung gehemmt wurde, durch vor-eifiges Handeln eines Genossen für immer vereitelt worden. So bleibt am Schluß des dritten Actes noch die Hoffnung auf Leicester. Da aber dieser am Beginn des vierten Actes sich reich von Maria abwendet und, um sich selbst in Sicherheit zu bringen, Mortimer preisgibt, hat der Haß Elisabeths freie Bahn; es erfolgt am Schluß des vierten Actes die Unterzeichnung des Todesurteils und im fünften dessen Vollstreckung.

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, erscheint Marias Bild in den Schriften ihrer Zeitgenossen, und zwar sind es die zwei schwersten Schuldfragen, in denen sie auseinandergehen: Marias Mitwisserschaft um die Ermordung ihres zweiten Gatten Darnley (1567) und die Teilnahme an Babingtons Verschwörung gegen das Leben Elisabeths (1586). Die Werke des achtzehnten Jahrhunderts, Robertsons Geschichte von Schottland, David Humes englische Geschichte und Kapin de Thouras halten mit ihrem Urteile mehr zurück. Aus diesen Schriften schöpfte Schiller die historischen und politischen Motive, und indem er mit rückblickender Analysis die ganze Vorgeschichte in die Handlung einbezieht, erreichte er eben das, was Dramatiker des neunzehnten Jahrhunderts, Swinburne und Björnson, durch trilogische Anlage des gleichen Stoffes bezweckten, nämlich eine innere Verknüpfung der schottischen Schicksale mit dem späteren Los der Gefangenen in England. Entgegen dem Ergebnisse der neueren Geschichtsforschung, durch die Marias Unschuld am Gattenmorde festgestellt ist, baute Schiller sein Drama auf die beiden Annahmen, daß Maria an dem Morde Darnleys schuldig ist, aber ebenso unschuldig an Babingtons und Parrys Hochverrat. Die alten Vergehen malt er mit den schwärzesten Farben, während er Maria von den Anklagen entlastet, um deretwillen sie den Tod erleidet.

Nach Darnleys Ermordung in ihrem Dasein bedroht, floh Maria nach England, um bei der königlichen Verwandten, deren Thron sie als ihr rechtmäßiges Eigentum betrachtete, Schutz zu finden. Mit langjähriger Kerkerhaft muß sie ihren Irrtum büßen. Jahre bitterer Reue und strenger Buße liegen hinter ihr und der Todestag Darnleys, mit dem das Drama beginnt, mahnt mit den quälenden Erinnerungen und düsteren Zukunftssahnungen besonders ernst zur inneren Einkehr. Nichts ist der einst so Glänzenden von aller Liebe und Lust geblieben als das bittere Leid, die zehrende Reue über die entsetzliche Tat. In dieser Stimmung achtet sich Maria „gleich einer Sterbenden“ und will als Sühne für ihre einmütige ungezügelter Leidenschaft sich in demütiger Ergebung und Verzeihung üben. Und dieses Gefühl ist ernst und wahr, aber noch füllt es nicht ihre Seele aus und in ihrer Reue liegt auch nicht jene moralische Größe, die über das Leiden innerlich triumphiert. Durch das Bewußtsein, Gewalt ohne rechtlichen Grund zu leiden, wird sie aus mühsam

errungener Entfugung immer wieder zu trotziger Auflehnung wider ihr Geschick gereizt. So insbesondere, als ihr bei der Auseinandersetzung mit Elisabeth trotz aller Demütigungen statt Erhörung ihrer Bitte um Leben und Freiheit nur tödlicher Hohn und bitterste Ehrenkränkung zuteil wird. Da fallen alle Schranken vor der aufstrebenden Gewalt der Leidenschaft und aus dem tief verletzten Selbstgefühl der Gedemütigten schlägt ihr „lang verhaltener Groll“ in jähen Flammen empor. Es sind Töne, wie sie nur einem Gemüthe von ursprünglicher, dämonischer Leidenschaft eigen sind; zuerst die siegreichen Schläge, die die überraschte Gegnerin förmlich betäuben, dann der wilde Aufschrei gefättigter Rache des Weibes über das Weib. „Sie geht dahin, sie trägt den Tod im Herzen.“ Da lernen wir begreifen, wie Maria im Taumel der Jugend, verführt von Macht und Sinneslust, zu so blutigem Frevel getrieben werden konnte.

Ihre Schönheit und Jugend üben auch noch inmitten der Leiden einen starken Zauber auf die Männer aus und sie will diese weibliche Herrschermacht gebrauchen, um der gewaltsamen Politik ihrer Feinde zu begegnen. Dabei erwacht in ihrem Herzen das Verlangen nach neuem Liebesglück. Die Freiheit will sie erlangen um jeden Preis, nur nicht um den ihrer innersten Persönlichkeit. Als nun dieser gefordert wird, da bricht ihre Natur siegend durch und überwindet alle Lockungen des Lebens wie die Schrecken des Todes. Durch freiwillige Ergebung in ihr unverdientes und doch selbst geschaffenes Leid löst sie allen Zwang des Schicksals in persönliche Freiheit auf und macht, bis zum letzten Augenblick sich selbst getreu, die letzte schwerste Leidensnotwendigkeit, das Sterben, zu einem Akte ihres Willens. Ihre Läuterung, in der Schiller den Grundgedanken des Dramas erblickte, ist vollendet und hat sie von dem Verbrechen der Vergangenheit entführt. Das wirkt hinreichend, facht in uns die Flamme des Mitleids an und läßt ihren Tod als Triumph erscheinen. Durch jenen Akt der Freiheit erst werden Mariens Schuld und Tod urfächlich verknüpft und dies läßt uns ihren Tod in einem höheren Sinn tragisch erscheinen, als das letzte Glied von verhängnisvollen Geschicken, deren Anfang eben die Blutschuld bildet. Die Idee der Läuterung symbolisiert der Dichter durch die Beicht und Kommunion; die Darstellung der letzteren auf der Bühne wurde verboten, auf die Losprechung durch den Mund des Priesters durfte der Dichter nicht verzichten.

Maria endet in königlicher Hoheit; Elisabeth aber, die politische Siegerin, steht am Schlusse vereinsamt, feige und verachtet da. Nichts ist ihr geblieben als die Herrscherwürde, aber ihr äußerer Sieg bedeutet die moralische Niederlage. So vollzieht sich auch in ihrem Geschick die sittliche Weltordnung mit innerer Notwendigkeit und erweckt in uns das beruhigende Gefühl, daß das Unrecht nicht ungestraft triumphieren darf. Schiller hat die mächtige Herrscherin von England nicht schlechtthin als Theaterbühewicht behandelt, sondern sie unter den Zwang der Notwendigkeit gestellt, der sie so handeln läßt, wie ihr Charakter und ihre Lage es verlangen. Die Züge, die die „königliche Heuchlerin“ kennzeichnen, ihre Unentschlossenheit, ihre verlogene Zurückhaltung, ihre eifersüchtige Eitelkeit, hat Schiller schon in den Quellen gefunden, sie wurden aber von ihm begründet. Ihr ganzes Wesen ist auf den Schein gerichtet. „Was man scheint, hat jedermann zum Richter, was man ist, hat keinen.“ sagt sie von sich selbst. Für England war ihre Regierung eine Zeit hohen Aufschwunges, der in Burleigh seinen Lobredner findet. Doch, einer kirchlich unglücklichen Ehe entflohen, erscheint sie in den Augen der katholischen Welt als unrechtmäßige Königin; alle aber die Einwände und Angriffe, die sich gegen ihre Krone richten, sieht sie in Maria, der rechtmäßigen Königin, verkörpert und kann daher erst frei aufatmen, wenn diese „aus dem Leben vertilgt“ ist. Der Haß der politischen Gegnerin erhält eine persönliche Färbung durch den bitteren Neid und die stachelnde Eifersucht, da Maria selbst im Staube liegend, noch den höchsten Triumph des Weibes, den Sieg der Schönheit, über Elisabeth davonträgt. Und dieser Sieg kostet Maria das Leben. Elisabeth aber sucht sich nach der Vollstreckung des Urtheiles rein zu waschen, um die Gunst des Volkes nicht zu verlieren, auf die allein ihre selbst erworbene Macht sich gründet.

Nicht gegen die Person Marias ist der Haß des Großschatzmeisters Burleigh gerichtet, sondern er erkennt in ihrer Hinrichtung eine Staatsnotwendigkeit. Der englische Staat hat sich auf dem neuen protestantischen Prinzip aufgebaut. Solange aber Maria lebt, haben die Katholiken Englands und der anderen Länder Europas einen gesetzlich berechtigten Grund und Anlaß zu umstürzlerischen Angriffen auf den Bestand der gewordenen Verhältnisse in England, und kommt die „Papistin“ auf den Thron, dann ist die protestantische Sache in England in Gefahr. Um daher den Tod Marias durchzusetzen, verfolgt er das Vorgehen der Feinde in der Ferne nicht weniger als die selbstsüchtigen Quertreibern seiner Gegner am Hofe, von denen namentlich der durch die Gunst Elisabeths emporgehobene Leicester seine Pläne zu durchkreuzen droht. Charakterlos, voll unerfättlicher Sinnlichkeit und maßlosem Ehrgeiz, läßt sich dieser Hölfling auf ein doppeltes Spiel mit den beiden hohen Frauen ein. Aber als es ihm trotz aller Schlaueit und Verstellung an das Leben geht, da wird aus dem feigen Schwächling ein entschlossener und gewandter Böhewicht. Um sich selbst zu retten, gibt er Maria preis. Den Standpunkt der Gerechtigkeit vertritt der ehrwürdige Shrewsbury. Nicht weniger englisch und protestantisch gesinnt als die anderen Peers sucht er durch den Hinweis auf das königliche Vorrecht der Gnade und die menschliche Pflicht zu vermitteln zwischen starrem Recht und politischer Notwendigkeit. Als Retter Marias bietet sich Mortimer an, einer jener religiös fanatischen Verschwörer, die sich Marias Befreiung zum Ziel gesetzt haben. Aber von ihrer Schönheit hingerissen, will er sie für sich retten und stürzt sie durch sein wahnwitziges Begehren aufs neue in Seelenangst. Doch Maria überwindet, wahrt ihre innere Würde und kehrt in den Kerker zurück. „Hier ist Gewalt und drinnen ist der Mord.“

Von dem historischen Shrewsbury weicht der des Dramas weit ab; auch bei den anderen Charakteren hat es Schiller nicht auf eine möglichst getreue Nachahmung der geschichtlichen Ueberlieferung abgesehen. Den beiden Frauen gab er ein weit jugendlicheres Alter, als ihnen in Wirklichkeit zukommt; deshalb ist auch die Zeit der Gefangenschaft von 19 Jahren auf 7 herabgesetzt. Unhistorisch und von Schiller selbst als dramatisch unmöglich bezeichnet ist die Begegnung der Königinnen, aber der beherrschende Kon-

stift verlangte ein Aufeinanderprallen der beiden entgegengesetzten Naturen und Willensrichtungen in dramatischer Anschaulichkeit. Erdichtet ist ferner die Gestalt und Intrige Mortimers und erfunden endlich auch das Liebesverhältnis Marias und Leicesters. Gewahrt aber ist die Gesamtanschauung der Zeit Elisabeths; doch darf man, obgleich die historischen Mächte, die Ideen der Reformation und Gegenreformation in das Drama hereinspielen, nicht glauben, Schiller habe den Sieg der einen Weltanschauung über die andere darstellen wollen. Maria und Elisabeth bleiben durchaus in dem Bezirk rein menschlicher Leidenschaft und der Gegensatz der religiös-politischen Anschauungen hat für die Handlung keine größere Bedeutung als die anderen dramatischen Motive. Darum benützt Schiller auch den religiös-katholischen Zug in Maria zur individuellen Charakteristik, da er zur Stimmung, in der sich ihre Läuterung vollzieht, paßt. Mit den herrlichsten Farben schildert er den lebensvollen Kultus der katholischen Kirche, und wen entzückt nicht die glanzvolle Schilderung Mortimers von den Herrlichkeiten, die sich ihm in der Peterskirche in Rom offenbarten, und wer fühlt sich nicht gehoben von den Worten Marias vor der Kommunion? Wir hören des Dichters eigene Begeisterung für die katholische Kirche heraus, aber mit ihren Lehren stimmt es nicht, wenn er die Vergebung künftiger Sünden, das Recht des Königsmordes und anderes als katholische Lehre hinstellt.

„Es ist nichts als die Tätigkeit nach einem bestimmten Ziel, was das Leben erträglich macht,“ hat Schiller einmal an Körner geschrieben. Das Wort bezeichnet ihn. Sein rastloser Arbeitstrieb verlangte, sich stets aufs neue zu äußern; das behaglich stille Genießen des Augenblickes, in dem Goethes beschaulicher Sinn sich so wohl fühlte, war nicht Schillers Neigung. Noch bevor er eine Arbeit abschloß, suchten seine Gedanken schon nach einer neuen und es verstimmte ihn, wenn ein widerspenstiger Stoff oder andere Hemmnisse die Ausführung des Entschlusses verzögerten. Mitten in der Arbeit an dem Trauerspiele der Schottenkönigin stieß Schiller durch Zufall auf die Geschichte des Warbeck, des letzten und gefährlichsten der Usurpatoren, die als angebliche, den Mörderhänden Richards III. entronnene Königs söhne das Thronrecht Heinrichs VII. anzusechten suchten. Die Dramatisierung des Stoffes aber gedieh nicht über den ersten Akt und eine Skizze des zweiten, während von den übrigen bloß ein Szenar zustande kam, und auch als der Dichter 1804 den Entwurf



Titelkupfer des Kalenders auf 1802 mit dem ersten Druck der „Jungfrau von Orleans“.

wieder aufnahm, ließ er ihn wegen der sich bietenden Schwierigkeiten bald wieder fallen. „Demetrius“ trat an seine Stelle.

Den Stoff dazu schöpfte er aus der Übersetzung der „Merkwürdigsten Rechtsfälle nach Vitaval“, die er selbst durch eine Vorrede beim Publikum eingeführt hatte. Dem vierten Teile dieses Sammelwerkes verdankte er wohl auch die erste Kenntnis eines Stoffes, der ihm dann während der Studien zu „Maria Stuart“ in wechselnder Beleuchtung in den Geschichtswerken von Rapin de Thoyras und Hume wieder entgegentrat und ihn zu fesseln begann: die Geschichte der Johanna von Arc oder des Mädchens von Orleans. Schon zwei Tage nach der ersten Aufführung der „Maria Stuart“ schrieb er an Körner, daß er zu einer neuen Arbeit Anstalten gemacht habe, und unter dem 1. Juli 1800 erscheint in seinem Kalender die lakonische Notiz: „Jungfrau von Orleans.“ Außer einzelnen Bemerkungen in den genannten und ähnlichen Geschichtswerken benutzte er hauptsächlich das Quellenwerk de l'Aberdy's über den peinlichen Prozeß gegen Jeanne d'Arc und ihre spätere feierliche Rechtfertigung im dritten Bande der Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi (Paris 1790). Am 16. April 1801 konnte der Dichter die Vollendung des Dramas in seinem Hauskalender verzeichnen und es Goethe zur Lektüre vorlegen. „Es ist so brav, gut und schön, daß ich ihm



nichts zu vergleichen weiß.“ So lautete das kurze und bündige Urteil Goethes, und wie dieser, so stellte es auch Körner über alle früheren Werke Schillers. Im Oktober 1801 erschien das Werk bei Unger in Berlin als Taschenkalender auf das Jahr 1802 unter dem Titel: „Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie.“ (Abb. S. 954.) Des Dichters Zeitgenossen nahmen, mit Ausnahme der Romantiker, das Drama mit großem Beifall auf, so daß noch im gleichen und in den folgenden Jahren mehrere Auflagen notwendig wurden. Auch ins Ausland hat die „Jungfrau“ bald ihren Weg gefunden. Eingebürgert aber hat sich die französische Nationalheldin in der Gestalt, die ihr Schiller gegeben hat, nur in Deutschland, denn hier wirkte die Dichtung eben unmittelbar ins Leben. Auch der Herzog Karl August, der, vertraut mit Voltaires überfrechem Epos *La Pucelle*, die Mitteilung von Schillers Arbeit zuerst mit Befremden aufgenommen hatte, sprach dem Dichter seine Bewunderung aus, riet aber aus Gründen rein persönlicher Art von der Erstausführung des Stückes in Weimar ab. Diese Ehre wurde Leipzig zuteil und bei einer späteren Aufführung konnte es auch den Dichter im Theater sehen.

Mögen auch Schiller die wechselvollen Schicksale, die seine Heldin in der Geschichte und in der Poesie erfahren hat, nie ganz bekannt geworden sein, uns zeigen sie wenigstens erst recht die Größe seiner Aufgabe und seiner Leistung. Shakespeares dramatisches Genie konnte ihm zwar einzelne Anregungen geben und er folgte ihm auch in der Konzentration der Stoffmassen und insbesondere in der Zeichnung des Heldenmädchens als einer persönlich kämpfenden Kriegerin, während die geschichtliche Johanna von Arc nur mit der Fahne dem von ihr begeisterten und geleiteten Heere voranzog, selbst aber das Schwert nur zur Abwehr gebrauchte und nie einen verwundete. Die abstoßende Entstellung der Wahrheit aber in der britischen Behandlung der Jungfrau, in der sie als Hexe erscheint, konnte Schiller nicht täuschen, und seinen Gegensatz zu Voltaires Schanddichtung wie zu dem ganzen zerfahenden und schlaffen Zeitgeist, aus dem diese geboren war, hat Schiller wiederholt Ausdruck gegeben, am stärksten bald nach Beendigung der Tragödie in dem Gedichte „Voltaire's Pucelle und die Jungfrau von Orleans“ (jetzt *Das Mädchen von Orleans*). Da verkündete er mit stolzem Bewußtsein, daß es ihm gelungen sei, in der „frommen Schächerin“, mochten sie auch Spott und Wiß bis in den tiefsten Staub erniedrigt haben, „das edle Bild der Menschheit“ zu entdecken. Durch die Kunst hat er die „Jungfrau“ bis zu „den ewigen Sternen“ erhoben, aus der gemeinen Duntlichkeit der Dinge losgelöst und „mit einer Glorie umgeben“, um der mattherzigen Welt des Rationalismus einen Spiegel vorzuhalten, aus dem ihr das Große und Schöne in verklärter Form entgegentrat. Und doch war sein Protest gegen die Ungläubigen und Unkünstlerischen, so laut er ihn auch erhob, nicht der eigentliche Antrieb zu seiner Schöpfung, sondern Schillers Herz ist die Geburtsstätte der „Jungfrau“: „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.“ Der Dichter lebt in seinem Werke; aus der zarten, dem Verstande unbegreiflichen Gestalt der Jungfrau weht ihn Geist von seinem Geiste an, jene aus reiner Begeisterung strömende Hingabe des ganzen Wesens an eine Idee, die kühn über die Materie hinschreitende Energie eines hochgespannten Willens. Dieselbe Gewalt, die ihn selbst aus dunklen Nöten aufwärts zu lichten Höhen getragen hat, offenbart sich ihm in dem tatkräftigen Idealismus der Jungfrau als eine weltgeschichtliche Macht. Dem nüchternen Menschenverstande sind die Handlungen der geschichtlichen Johanna und ihr Wesen unerklärlich; ihre visionären Erscheinungen, ihr Verkehr mit den Heiligen, deren „Stimmen“ ihr in entscheidenden Stunden Weissagungen erteilten, die Gabe des Hellsehens räumlich entfernter Dinge, all das hebt sie über die gewöhnlichen Menschen hinaus. Mögen auch Ärzte der Gegenwart in den Zuständen der wunderbaren Jungfrau auf Grund ihrer Aussagen bestimmte Formen der sogenannten Hypnose entdeckt zu haben glauben, Schiller hat seine Heldin aus dem Bereiche psychologischer Anomalien losgelöst und das Unerklärliche an ihr aufrecht erhalten, indem er sie mit vollem Bewußtsein in das Reich des Wunders versetzte. Den superflugen Menschendünkel schlägt ein einfaches schwaches Geschöpf, an dem alle Vernunftrechnung als nichtig sich erweist, zu Boden, weil eine große Idee es über sich selbst hinaushebt und weil die Gnade Gottes mit ihm ist.

An die Möglichkeit und Wahrheit des Außerordentlichen inmitten der erbärmlichsten Wirklichkeit zu glauben, war Schiller Bedürfnis, und wenn ihm auch die katholische Weltanschauung der Jungfrau fern lag, so berührte sie doch grundverwandte Saiten seines Innern. Denn zeit- lebens suchte er nach einem lebendigen Gott, der die Welt durchwaltet und leitet in speziellster Vorsehung, in seinen geweihtesten Stunden hat er sich gesehnt nach der Gemeinschaft mit einem solchen Gott und in der absoluten Hingabe an ihn die höchste Aufgabe des Menschen erkannt. Was Wunder, wenn ihm die Geschichte der „Jungfrau“ ans Herz wuchs, in der er fast in jedem Betracht sein eigenes Selbst wiederfand? In jedem Betracht, denn die „Jungfrau“ stellt sich nicht nur dadurch, daß sie ein ergreifendes Lied vom Erdenwallen des Göttlichen ist, als ein Selbstbekenntnis Schillers dar, sondern offenbart auch die entschiedene Wendung, die in ihm der Freiheitsgedanke zum Volkstümlichen und Vaterländischen hin genommen hat.

Als Sohn eines weltbürgerlichen Zeitalters hat auch Schiller, gleich den Größten seines Jahrhunderts, lange dem Ideal eines schrankenlosen Weltbürgertums, allgemeiner Menschenfreiheit gebuhigt und von diesem Standpunkt aus die Vaterlands- und die Vaterlandsliebe als kleinliche Beschränktheit, als Nationalstolz betrachtet. Der Mensch und die Menschheit galten auch ihm als das Erste und Ursprüngliche, ihnen gegenüber erschienen Staat und Volk nur als zufällige und willkürliche Formen, als Hindernisse der Menschheitsentwicklung. Und der Zustand des in Hunderte von „Vaterländern“ zerrissenen Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, die Schwäche und Kleinlichkeit unter den Fürsten, die Abwendung und Resignation in den gebildeten Ständen war nicht geeignet, den schon erblinden nationalen Gedanken zu wecken. In solcher Tage Mattigkeit war Schillers „Jungfrau“ eine kräftigende und erhellende Erscheinung. Unter dem Eindruck der revolutionären Entartung in Frankreich und der von dort dem Vaterlande drohenden Gefahr war ihm klar geworden, daß von den Mächten, die der Menschheit Wohlfahrt bedingen, keine stärker ist als das Volkstum und daß die Idee eines Bundes aller Völker einer Verwirklichung nur dann entgegenreifen kann, wenn die Eigenheit der Nationen vorerst kräftig gewahrt und entwickelt wird. Noch lebten die Volksgenossen in weltbürgerlichen Träumen befangen dahin, da gestaltete er ein wirkungsvolles Bild der aus ungebrochenem Volkstum erwachsenden Erlösungskräfte und ward dadurch zum Führer und Befreier seines noch im Dunkeln tastenden Volkes. Denn obgleich das Ziel seines Schaffens nur die ästhetische Empfindung, die Wirkung auf das Gemüt war, so erfüllte sich doch das Wort, das Goethe mit Beziehung auf Schiller zu Erdmann gesprochen hat: „Ein großer dramatischer Dichter, wenn er zugleich produktiv ist und ihm eine große mächtige edle Gesinnung bewohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann machen, daß die Seele seiner Stücke zur Seele seines Volkes wird.“

In Schillers „Jungfrau“ brechen zum ersten Male schlagende Worte hervor, Worte stolzer Empörung und heiligen Zornes, die mit Wucht an den verschütteten Quell nationalen Empfindens pochen und ein geknicktes, zerplittertes Volk zum Gefühle seiner Kraft und Würde wieder aufrichten. Die Beziehungen auf des Dichters eigene Zeit, auf ihre „Ohnmacht, Schlafheit, Charakterlosigkeit“ konnte man mit Händen greifen; in der Tat fanden die Deutschen der Napoleonischen Epoche in der Tragödie ein Bild ihres eigenen Glendes; aus der Stimmung, in der Schiller seine Dichtung schuf, ist aber dem deutschen Volke ein höheres Selbstbewußtsein und die Erkenntnis gereift, daß der Kampf für Volkstum und Vaterland ein heiliges Recht und höchste Pflicht sei. Wohl war die Heldin der Dichtung eine Französin; aber ihre patriotische Begeisterung redete eine Sprache, die überall verstanden wurde und Widerhall fand, war sie doch die Sprache eines der besten Söhne deutscher Erde. Das Volk hörte in dem Dichterwort eine Weisfagung; es ahnte, daß nur die gleichen Gefühle, die die „Jungfrau“ befeelten, Deutschland retten können; und so hat sich an Schillers Dichtung zum guten Teile der Freiheitsgeist des deutschen Volkes entzündet und genährt und sie hat dem Vaterlandsgesange der deutschen Freiheitskriege die Fadel vorangetragen.

In dieser Tiefe, als den Freiheitskampf eines geknechteten Volkes gegen die Herrschergefühle fremder Eroberer, faßt Schiller den hundertjährigen Kampf zwischen England und Frankreich, der in seinem Ursprunge ein Streit der Dynastien um die Thronfolge war. Frankreich und sein Königshaus schienen einem schmachvollen Untergange geweiht zu sein. Fast ganz Nordfrankreich bis zur Loire mit der Hauptstadt Paris hatten die Engländer in ihren Händen, Orleans wurde von ihnen belagert. Den jungen, schwächlichen, unruhmgehrten und gnußsüchtigen König Karl VII. bedrohte überdies sein Basall und Vetter, Philipp der Gute von Burgund, ja seine eigene Mutter Isabeau hielt zum Feinde. Da erschien im Frühling 1429 Jeanne d'Arc, die siebzehnjährige Tochter eines Landmannes aus Domremy, die sich im festen Glauben an ihre göttliche Sendung für berufen hielt, ihr schwer bedrängtes Vaterland und den angestammten König zu retten. Und wirklich, sie zwang die Engländer, die Belagerung von Orleans aufzuheben, und führte den König in raschem Siegeslauf nach Reims zur Krönung (Juli 1429). An der Erreichung ihres weiteren Zieles, Frankreich ganz von den Engländern zu säubern, ward sie durch den Meid und die Mißgunst der Heerführer und durch die Tatenlosigkeit des Königs gehindert. Sie geriet in die Hände der Burgunden und wurde, von diesen an die Engländer ausgeliefert, nach Rouen gebracht, wo sie von einem aus französischen Theologen und Juristen zusammengesetzten Gerichte als Heze verurteilt und am 30. Mai 1431 verbrannt ward. Ein Vierteljahrhundert später wurde zwar von einem neuen Gerichtshofe die Ehre der Toten glänzend wiederhergestellt, aber dennoch blieb die geheimnisvolle Jungfrau je nach der Stellung der Zeiten zum Übernatürlichen und zur Politik dem schroffen Wechsel zwischen himmlischer Verehrung und schimpflicher Erniedrigung bis in die neuere Zeit unterworfen.





Lionel entgegentreit und all sein Liebeswerben zurückweist. Der Kampf ist aufs neue entbrannt, aber den Sieg kann den Franzosen nur die Jungfrau bringen und sie schmachtet in Banden: Schon scheint die Sache der Franken verloren; da sendet Johanna, einem Elias gleich, ihr Gebet zum Himmel und dieser antwortet mit dem Wunder. Die Jungfrau zerreißt die Ketten, eilt auf das Schlachtfeld und führt die Ihren zum Siege. Ihre Aufgabe ist erfüllt, der König ist gerettet, das Vaterland frei! In gehorsamer Erfüllung ihrer Pflicht empfängt sie den Todespfeil und stirbt als verklärte Heldin, eins mit sich und eins mit Gott.

Durch ihren siegreichen Tod besiegelt Johanna ihre himmlische Sendung und widerlegt jene Kleingläubigen, die daran gezweifelt haben. Tragisch im herkömmlichen Sinn ist Johannas Tod nicht, denn sie fühlt damit keine Schuld, aber er ist dichterisch notwendig als verklärender Abschluß ihrer Heldenlaufbahn und als Mittel zur Erweckung der tragischen Stimmung und Rührung. Die Aufnahme der ungerechten Verurteilung und Verbrennung der geschichtlichen Johanna erwies sich dem Dichter als unvereinbar mit dem Siege der sittlichen Weltordnung, auf dessen Verherrlichung seine Gesamtdichtung hinielte. Auch durch die Erfindung des Fehltrittes Johannas ist Schiller von der geschichtlichen Überlieferung abgewichen, die von einem weiblichen Schwanken der Heldin nichts meldet. Man hat dem Dichter deshalb Vorwürfe gemacht. Gewiß hat die historische Jungfrau von Orleans schwerer gelitten und ohne Zweifel fordert uns die Selige weit mehr als die Schillersche zur Bewunderung auf; aber wer wird nicht auch durch die dichterische Gestalt aufs tiefste gerührt, wer nicht zu frommen Gefühlen angeregt durch den echt christlichen Läuterungsprozeß, der sich in ihr vollzieht? Denn als solcher stellt sich uns der seelische Entwicklungsgang der Heldin dar, mag auch der Dichter nicht daran gedacht, sondern nur seine philosophischen Gedanken als Poet zur Darstellung gebracht haben. In diesem Betracht ist Johanna die Verkörperung der „schönen Seele“; der Charakter der Jungfrau erscheint zuerst in vollkommener Einheit mit der Natur (naïv), ihr beschränktes Sein harmonisch abgerundet, aber verdienstlos, da die Möglichkeit, anders zu empfinden, für sie noch nicht vorhanden ist. Ihr Charakter wird erst ein moralischer, nach Schillers Terminologie ein bestimmter, als die Entzweiung von freiwillig übernommener Pflicht und weiblicher Neigung eintritt. Jetzt, „von ihren Göttern deseriert“, wie Schiller an Goethe schreibt, und auf sich allein gestellt, muß sie die verlorene Einheit ihres Inneren im Kampfe wieder erringen; diese ist aber jetzt eine bewusste, verdienstvolle geworden, die erprobte Tugend erscheint nun als Tugend im eigentlichen Sinne des Wortes. Pflicht und Neigung sind nun in Johannas schöner Seele verschwimmt, der Wille ist durch seine Selbstvernichtung frei geworden. Wunder umschweben die Jungfrau; nüchterne Pedanten nehmen daran Anstoß und bedenken nicht, daß das Leben so wenig arm an Wundern ist. Wenn man die Verwendung des Wunders auf der Bühne tadelt, so erinnere man sich an das Wort Lessings, der von Shakespeare mit Bezug auf Hamlets Geist sagt: „Mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will.“ Freilich muß der Dichter in uns die Stimmung erwecken, die uns das Wunderbare glaubwürdig erscheinen läßt. Schiller hat es in genialer Weise getan. Johanna ist von der göttlichen Begeisterung so ergriffen, so „des Gottes voll“, daß uns eine Erhöhung ihrer menschlichen Natur glaubhaft dünkt: „Der Völker und der Könige Geschick liegt klar vor ihrem Kinderblick.“ Und die Franken erwarten geradezu jedesmal das Wunder; nie tritt es willkürlich ein, nirgends unterbricht es die Folgerichtigkeit des Ganges der Handlung, sondern bekräftigt sie nur und macht sie unserer Phantasie unmittelbar sichtbar und unserem Gefühl begreiflich. Es kommt dazu, daß die ganze Darstellung der Zeit das Gevräge des Romanischen trägt und uns fortwährend an das „Reich der Geister“ mahnt, die „wartend unter dünner Decke liegen“.

Das Wunderbare in allen seinen Abstufungen von der reinsten und düstigsten Idealität bis zum trivialsten Aberglauben und zur seltsamsten Phantasik bildet einen Hauptzug der mittelalterlichen Poesie und hauptsächlich mit Rücksicht auf deren hervorragendste Elemente, Religion, Rittertum und Minnewesen, hat Schiller seine Tragödie, für die er sowohl den Stoff als die Hauptmotive aus dem Mittelalter schöpfte, eine romantische genannt. Keineswegs aber hat Schiller damit der Dichtung der Romantiker seiner Zeit huldigen wollen, obschon Tief allen Ernstes glaubte, seine „Geneveva“ habe die Anregung zur „Jungfrau“ gegeben. Denn ehe noch die Romantiker mit ihrer Verherrlichung des Mittelalters einsetzten, hatte sich der ideale Gehalt, das Menschlich-Große in der Form mittelalterlichen Lebens dem hellsehenden Geschichtsblick Schillers schon erschlossen. Wohl aber weist die breitere Entfaltung des gesamten Stoffes ebenso wie der kriegerische Inhalt und das mittelalterliche Kostüm auf die Ritterdramen der vorausgehenden Jahrzehnte zurück und auch in Einzelheiten der Technik hat Schillers Tragödie mit ihnen manches gemein. An dichterischem Wert und an dramatischer Kunst jedoch überragt sie weit alle diese Vorgänger. Sie zeichnet sich vor ihnen durch die meisterliche Gliederung der Szenen, durch die unvergleichlich sichere und lebendige Behandlung der Massen und durch den bis ins kleinste sorgsam überdachten und wirkungsvoll angelegten Bau des Ganzen aus, denn alles dient hier der Titelheldin und es scheint, als ob die anderen Personen nur da seien, um der seelischen Entwicklung dieses außerordentlichen Mädchens Anstoß oder Hemmnis zu sein.

Gleich nach Beginn der Arbeit hatte Schiller erkannt, „daß das Mädchen von Orleans sich in keinen so engen Schnürleib einzwängen lasse“ wie die Königin von Schottland. Der

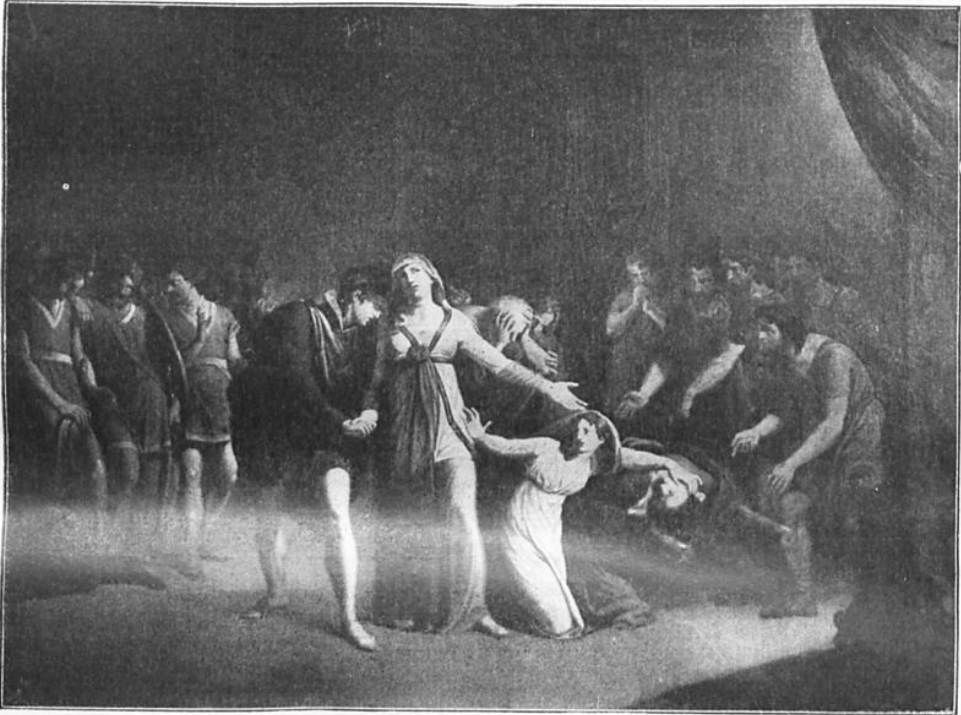
Stoff, der dadurch noch an Fülle gewann, daß Schiller den Tod Talbots und die Versöhnung des Herzogs von Burgund mit Chatel, entgegen der Geschichte, aus Shakespeare übernahm, widerstrebte der knappen Beschränkung. Daher ließ Schiller die Form durch den Stoff bestimmen und gab sich auch hierin der Freiheit Shakespeares hin. So schaltet er denn frei mit Ort und Zeit, trägt kein Bedenken, einen häufigen Szenenwechsel einzuführen, wußte aber die Ereignisse, die in Wirklichkeit sich über Jahrzehnte erstrecken und an verschiedenen, mitunter weit voneinander entfernten Orten spielen, so geschickt zusammenzudrängen und das eine aus dem anderen herzuleiten, daß sich das Ganze in wenigen Wochen abzuspielen scheint. Mit sicherem Fuß wandelt er in der Montgomeryszene auf der Grenze der dramatischen und epischen Kunst und läßt wiederholt in breiten lyrischen Ergüssen die Heldin ihr Seelenleben unmittelbar aussprechen, namentlich an den beiden entscheidenden Wendepunkten ihres Geschickes. Und hier tritt der Lyrische Charakter auch in der äußeren Form hervor: Jamben wechseln mit Anapäst, neben den regelmäßigen Blankversen stellen längere und kürzere sich ein, gereimte jambische und trochäische Strophen, darunter regelrechte Stanzas, treten auf, am Schlusse größerer Szenenreihen und in den Reden der Jungfrau sind die Verse oft mit Reimen geschmückt und die Montgomeryszene hat der Dichter, angeregt durch eine Vorlesung von Goethes „Helena“, in antiken Trimetern geschrieben. Und alle diese bunt wechselnden Versformen stehen mit dem Momente der Empfindung und mit dem Gemütsinhalte in innigstem Einklange; wir werden erhoben durch den Wohlklang der bald edle Würde und Hoheit, bald zarte Empfindung atmenden Sprache. Wohl auch wegen des bunten Wechsels der Versformen und des Glanzes und opernhafsten Pompes hat der Dichter seine Tragödie eine „romantische“ genannt. Es war eine neue Form des Dramas. Gerade in der unablässigen Neubildung zeigt sich, wie sehr Schiller reiner Künstler ist. Er ließ sich durch keinen Griff des Tragisch-Dramatischen fesseln. „Jeder Stoff“, schreibt er an Körner, „will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden. Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen.“

„Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen.“ So urteilte der Dichter über sein Werk, und es hat zu dem Herzen der Mit- und Nachwelt gesprochen. Freilich setzte neben der begeisterten bald auch eine tabelnde und nörgelnde Kritik ein und so erfuhr die Dichtung ein ähnliches Los wie die geschichtliche Persönlichkeit der Heldin. Zunächst rief Schillers Drama eine Reihe von Profadarstellungen des geschichtlichen Stoffes hervor, so die der Romantiker Fr. Schlegel, Görres, Fouqué, auf denen später noch Hebbels Aufsatz beruht. Ganz nach der Theorie Tiecks und Solgers, wonach der Dichter sich als Genius der Geschichte fühlen und gerade durch die geschichtliche Wahrheit wirken sollte, dichtete Fr. G. Wegel seine „Jeanne d'Arc“ (1817), der trotz ihrer Formlosigkeit später manche den Vorzug gaben. Auch an einer „Travestierten Jungfrau von Orleans“ (1803) fehlte es nicht und ihrem Verfasser, dem Vielschreiber Julius von Voß, folgten andere mit ähnlichen Erzeugnissen. Bald dichterisch frei nach Schiller, bald im engeren Anschlusse an die Geschichte wurde in den folgenden Jahrzehnten derselbe Stoff in und außer Deutschland als Drama oder Oper (mit der Musik von Verdi, Gounod u. a. bearbeitet. Einzelne Motive und Gedanken der Schillerischen „Jungfrau“ wirkten auf spätere Erzeugnisse unserer dramatischen Literatur ein, die anderen Stoffkreisen entstammten; so auf Kleists „Benthesilea“, Grillparzers „Sappho“, Immermanns „Trauerspiel in Tyrol“ und in gewissem Sinne selbst auf Hebbels „Judith“.

Bernhard Shaw, ein puritanischer Protestant, trägt in seine „Dramatische Chronik“ „Die heilige Johanna“ den modernen Glaubensskeptizismus hinein, schaltet das Metaphysische aus und sagt, Schillers Jungfrau von Orleans sei „in einem Herentfessel tobender Romantik ertrunken“. Des weiteren findet er Johanna im Widerspruche mit der Kirche und erklärt, „die Heiligensprechung war eine wundervolle katholische Geste als Heiligensprechung einer protestantischen Heiligen durch die katholische Kirche.“ Es berührt sonderbar, daß Shaws Drama Erfolg haben konnte; denn, abgesehen von der irrigen Auffassung der Heldin, bietet es als Kunstwerk keinen Genuß und ästhetisch ist es überhaupt nicht faßbar. Als Komödie setzt die Handlung ein und steigert sich bis zur tiefen Tragik, die dann der Epilog rückichtslos zerklägt, ohne

daß sich der Dichter um die Nachwirkung im Zuschauer kümmert, der mit peinlichen Gefühlen und ratlosen Gedanken entlassen wird.

Der Herbst des Jahres 1802 brachte Schiller die Erhebung in den erblichen Reichsadelstand, die der Herzog bei Kaiser Franz beantragt hatte. Das Adelsdiplom ließ den Dichter kühl. „Sie werden gelacht haben, da sie von unserer Standeserhöhung hörten,“ schrieb er an W. v. Humboldt; „es war ein Einfall von unserem Herzog, und da es geschehen ist, so kann ich's um der Volo und der Kinder willen mir auch gefallen lassen.“ (Textbild S. 968.) Er steckte damals bereits mit allem Ernste in der Arbeit an einem Werke, das mehr als irgend ein anderes seine Verehrung und sein Verständnis für den Geist der Antike, zugleich aber seine eigentümliche Selbständigkeit bekunden sollte. Es war „die Braut von Messina“.



Szene aus der Braut von Messina.

Nach dem Gemälde in der Staatsbibliothek in Weimar.

Den letzten Federstrich tat er am 1. Februar 1803, und wenige Tage darauf las er es einem größeren Kreise vor, oder wie er sich selbst launig ausdrückt, „vor einer sehr gemischten Gesellschaft von Fürsten, Schauspielern, Damen und Schulmeistern“, und zwar, wie er hinzusetzt, mit großer und übereinstimmender Wirkung. Die erste Aufführung fand am 19. März 1803 auf der weimarischen Bühne statt und machte einen ungewöhnlich starken Eindruck. Ziffand schrieb darüber an Schiller: „Totaleffekt? Der höchste, tiefste, ehrwürdigste! Die Chöre wurden meisterhaft gesprochen und senkten sich wie ein Bettec über das Land.“ So war denn das Experiment, dem Schiller mit Bangen entgegengesehen hatte, gelungen. Im Herbst 1803 erschien das Drama bei Gotta im Druck unter dem Titel „Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören.“ „Bewundert viel und viel gescholten“, hält es sich auch heute noch im Repertoire unserer größeren Bühnen, wenn es auch weit seltener erscheint als andere Dramen Schillers, die dem naturalistischen Stil unserer Schauspieler nicht so große Schwierigkeiten entgegenstellen wie gerade diese antikisierende Schöpfung.



Nach der ersten Aufführung der „Braut von Messina“ in Weimar sagte Schiller, er habe zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen. Auch Goethe war tief beglückt von dem künstlerischen Ereignisse und meinte, der theatralische Boden sei durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden. Mit Körner bewunderte Humboldt die Hoheit und Pracht der poetischen Form, in der das Stoffliche rein aufgegangen sei, alles streng aufeinander folge und sein eigenes Leben habe. So sehr Schiller der Beifall der Freunde beglücken mochte, gab er sich doch keinen trügerischen Hoffnungen hin. Und wie er es vorausgesehen hatte, ist seine Tragödie ein Gegenstand „ewigen Streites“ oft schroff entgegengesetzter Meinungen geworden und geblieben. Selbst über das Eigentümlichste der künstlerischen Leistung Schillers, die durchaus moderne Wendung, die er der antiken Schicksalsidee gab, geriet die Kritik auf verhängnisvolle Abwege. Die einseitig vom „König Ödipus“ abgeleitete Anschauung, daß die antike Tragödie durchweg „Schicksalstragödie“ gewesen sei, führte Kritiker dazu, auch Schillers in technisch-formaler Hinsicht antikisierenden Versuch als eine solche zu bezeichnen und ihn daher als einen Abfall von dem Geiste des neueren Dramas zu erklären. Noch schlimmer wurde die Sache, als geistlose Nachahmer zu Schillers Ärger sich seines Schicksalsbegriffes bemächtigten und ihn ins Rohe und Fragenhafte verzerrten. Die Blütezeit der sogenannten Schicksals- und Zufallsdramen der Werner, Müller und Genossen, die 1815—1825 die Bühne beherrschten und mit dem fatalistischen Geiste des Napoleonischen Kriegszeitalters zusammenhingen, erlebte zwar Schiller nicht mehr, aber als dieses fatale und schale Zeug der Verachtung anheimfiel, wirkte das ungünstige Urteil auf die „Braut“ zurück, in der man die Mutter jener Mißgeburten erblickte. Und doch ist dieses antikisierende Drama so „modern“ wie nur irgend eine andere Tragödie Schillers. Wie vom Wallenstein kann man auch von jeder der im Drama handelnden Personen sagen: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“ Denn im letzten Grunde fällt das Verhängnis, das über den Gestalten zu schweben scheint, zusammen mit deren sittlicher Beschaffenheit, mit ihrem Charakter, der nun freilich in seiner Entstehung wie in seinem Wirken durch Umstände bedingt ist, die sich dem Willen und der Berechnung völlig entziehen.

Während der Arbeit an dem Stücke schrieb Schiller an Körner, er glaube, daß „es sich wirklich zu einer Achylischen Tragödie“ anlasse. Die erneute und erweiterte Beschäftigung mit Achylus, von dem er damals vier Stücke in der Uebersetzung Fr. Stolbergs las, bestärkte ihn in der eigenen Auffassung der Schicksalsidee. Was die alten Mythen Schicksal nennen und was in Sophokles' „König Ödipus“ als ein von außen her bestimmtes Verhängnis erscheint, das läßt Achylus mit innerer Notwendigkeit aus den Verhältnissen und Handlungen leidenschaftlich erregter Personen emporwachsen. Daß der Fluch der bösen Tat fortzeugend Böses gebären muß, daß aber die Aufopferung der selbstlichen Triebe sogar aus tiefster Erniedrigung erlösen und über alles Verhängnis hinaus erheben kann, diese seine Anschauung fand Schiller auch bei Achylus ausgeprägt. Nun erst konnte er die Annäherung seines Werkes an die Antike mit voller Freude empfinden, denn jetzt war ihm der Weg zur Vermenschlichung und Verinnerlichung dessen gezeigt, was er unter allen Kunstmitteln des Sophokles einzig und allein nicht gebrauchen konnte, des durch Orakel vorher bestimmten, von außen eingreifenden Schicksals. Diese im voraus verhängte Notwendigkeit zu erklären und zur Befriedigung der Vernunft aufzulösen, erkannte Schiller als einen Vorzug und als die Aufgabe der modernen Tragödie.

Nach einer auf uralter Menschenerfahrung beruhenden Beobachtung, die auch dem Dichter als Grundgedanke vorschwebte, über der Ahnen Fluch und Segen, ihre Taten und Leiden eine große Macht auf die Enkel aus. In diesem Sinne gehört das Erbteil der Väter, die angestammte Natur, auch für das normannische Herrschergeschlecht in Messina zu den Schicksalsmächten, die am Gewebe seines Unheils mitspinnen helfen. Es sind die angeborenen Triebe und Temperamente, die gerade in Sizilien den günstigen Boden zu ihrer Entfaltung gefunden haben. Dieser kulturhistorische Hintergrund ist die notwendige Voraussetzung des Ganzen; ihm entspringt die Lebenslust, in der solche Charaktere wie die unseres Dramas gedeihen, und ihm entsteigt die unheimliche Schwüle der Leidenschaft, die vom Anfang an die Atmosphäre der Tragödie durchdringt. Jahrhunderte war Sizilien das Ziel wechselnder Eroberer, ein Tummelplatz der Raubhucht und Machtbegierde, und wie die Völker so vermengten sich auch die Kulturen und Religionsvorstellungen; aus griechisch-römischer Zeit wirkt die alte Götterlehre fort und verschlingt sich mit mohammedanisch-fatalistischer Weltanschauung und christlichem Glauben und mit allerley Aberglauben zu einem wunderlichen Ganzen. An dem daraus sich ergebenden beängstigenden Dämonen- und Schicksalsglauben haben alle, Herrscher und Beherrschte, je nach ihren Bedürfnissen Anteil. Ein wilder maßloser Sinn, der nur den eigenen Willen und die eigene Leidenschaft kennt, geht durch das ganze Herrschergeschlecht und von dessen rücksichtsloser Herrennatur wissen nicht nur die Unterjochten zu erzählen, sondern in dem Geschlechte selbst hat dieser Dämon von jeher gewüthet und „Greuelthaten ohne Namen, schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus“.

Am schärfsten ist die wilde Sinnesart in dem alten Fürsten ausgeprägt und am deutlichsten der Zusammenhang zwischen Charakter und Leben offenbar. Rücksichtslos reißt er, eine gewalttätige, ganz der selbstsüchtig-sinnlichen Leidenschaft hingegebene Despotennatur, die dem eigenen Vater bestimmte Braut an sich und erntet dafür den väterlichen Fluch. Dieser, an sich nur der Ausdruck eines wilden Rachedurstes, erfüllt sich durch die Leidenschaftlichkeit des Verfluchten. Nur weil das verfluchte Ehepaar danach geartet ist, erwächst aus dem unseligen Ehebündnis alles weitere Unheil. Früh gerät das heiße Blut in den beiden Söhnen zur Gärung und nur durch Machtgebote vermag der Vater den „rohen Ausbruch ihres wilden Triebes“ zu hemmen. Vor der herrischen Willkür und dem jähen Zorn des Fürsten erzittert auch die Gräfin Isabella, nicht offen, nur mit verstecktem Eigensinn wagt sie in Heimlichkeit dem Eigenmächtigen zu trotzen. Das fried- und freudlose Verhältnis der Eltern nährt die Zwietracht der Söhne, die Gewalttätigkeit des Vaters deren Neigung zu leidenschaftlichem Widerstande, und so verstärkt sich unter dem harten Druck eines unbedingten Willens der erbeigentlichliche Zug der Familie, argwöhnisch in geheimnisvollem Tun die eigenen Wege zu wandeln. Der Gedanke an die Schuld verdüstert den Eltern die Erinnerung an die Vergangenheit, das Gebaren der Söhne den Blick in die Zukunft, und es begreift sich, daß die seelische Erregtheit, noch verstärkt durch die bevorstehende Geburt eines dritten Kindes, die Eltern auch im Schlafe nicht zur Ruhe kommen läßt. In einer besonderen Welt von Glaubensvorstellungen lebend, sehen sie in den Traumbildern Botschaften einer höheren Macht. Das Herrscherhaus, so legt „ein schwarzer Magier“ des Fürsten Traum aus, werde durch die zu erwartende Tochter vernichtet; glückverheißend deutet ein „gottgeliebter Mönch“ den Traum der Fürstin. Der Fürst, der selbst das waltende Schicksal seinem Willen gefügig machen will, gibt den Befehl zur Ermordung des Kindes; die Mutter aber, die auch jetzt keinen offenen Widerstand, ja nicht einmal die Mitteilung ihres besseren Spruches wagt, rettet das Kind in die Verborgenheit eines Klosters. Wohl folgt Isabella mit dieser Handlung der Stimme des Mutterherzens, aber dennoch wird sie die Ursache aller der folgenden leidvollen Verwicklungen, und mit Recht darf Don Cesar, ihr unseliger Sohn, der Heimlichkeit der Mutter fluchen, „die all dies Gräßliche verschuldet“. Und doch waren es die Verhältnisse, die die Fürstin zur Wahl des verhängnisvollen Rettungsmittels zwangen. Lange Jahre wahrte sie das Geheimnis.

Der Tod des Fürsten befreit zwar die Mutter von der Furcht vor dem Zorne des getörschten, mißtrauischen Gemahls. Desto freier aber kann jetzt die bisher mit eherner Faust niedergehaltene Leidenschaft der Söhne walten. Ihr zu heller Flamme auflodernder Haß reißt ganz Messina in seine Wirbel und stürzt das Volk in Parteigungen. Wohl hat der Seher der Mutter geweissagt, die Tochter werde die streitenden Söhne zu heißer Liebesglut vereinen, aber sie achtet jetzt nicht darauf, sondern will, da das Volk dazu drängt, dem Lande den Frieden geben und die Brüder versöhnen, ehe sie ihnen die tot geglaubte Schwester vorzuführen wagt. Aus dem heimlichen Tun der Mutter aber haben sich unterdessen unter dem Zusammenwirken von Charakter und Zufall neue Verwicklungen ergeben. Es hat sich gerächt, daß, wie die Ähnen, so auch die Söhne störrig und in sich verschlossen, jeder ohne Rücksicht auf das Wollen des anderen ihre eigenen Wege gegangen sind und der Naturgewalt ihrer Triebe die Herrschaft über sich eingeräumt haben. In rücksichtslos wildem Jagen ist der ältere der Brüder, Don Manuel, in den geweihten Frieden eines Klosters eingedrungen und steht dort, ohne es zu wissen, plötzlich der Schwester gegenüber. Aus der rasch in beiden auflodernden Leidenschaft wird ein Liebesbund, und daß die Liebenden über ihre Herkunft im Dunklen bleiben, erhöht den Reiz dieser romantischen Liebe. Beatrice aber teilt mit ihrem Geschlechte die eigenwillige Natur, wenn sie ohne Willen des Geliebten unter Beihilfe des vertrauten Dieners Diego der Leichenfeier des Fürsten von Messina beiwohnt. Dort erblickt sie der jüngere Bruder Don Cesar, entbrennt in Liebe zu ihr, und offener als der verschlossene und versonnene Bruder, geradeaus und rücksichtslos auf sein Ziel losgehend, entdeckt er der Entsetzten seine Liebe und seinen fürstlichen Stand. Und Beatrice, getreu dem Erbe ihres Hauses, der Heimlichkeit, verschweigt dem Geliebten das Liebeswerben des Fürsten, dessen Bild sie nicht aus der Seele zu bannen vermag. So knüpft sie durch ihr Schweigen den Unheilsknoten nur noch fester, wo ein Wort ihn hätte lösen können. Der Tag, an dem die Gebannte ihren Ursprung erfahren und der Mutter zugeführt werden sollte, ist gekommen. Da reißt Manuel, aus Furcht, daß eine Enthüllung sein „verschwiegenes Glück gefährden könnte“, in „verwegen-räuberischer Tat“ die Geliebte mit ihrer Einwilligung aus der Hut des Klosters und verbirgt sie in Messina. Schon aber haben die Späher Don Cesars, dem Beatrice seit der ersten Begegnung entchwunden war, ihr Versteck ausgekundschaftet.

All dieses liegt der Handlung auf der Bühne voraus und wird allmählich in analytischer Weise aufgedeckt. Das dramatische Endziel ist die Enthüllung der verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Beatrice und den um ihre Liebe werbenden feindlichen Brüdern. Mit der frei erfundenen Fabel von zwei Brüdern, die dasselbe Weib lieben, kehrt der Dichter zu den „Räubern“ zurück; aber näher noch als diese steht der Gestaltung des Stoffes Leisewizens „Julius von Tarent“. Auch „König Odipus“ hat dazu mitgewirkt; denn auch hier ist ein Kind bestimmt, dem fluchbeladenen Hause Unheil zu bringen; es soll getötet werden und wird heimlich gerettet; es wächst, unbekannt mit seiner Herkunft, auf und wird ahnungslos zum Verzeuge der Vernichtung seiner Familie. Unnatürliche Liebe und Verwandtenmord kommen auf beiden Seiten dazu. Während aber im „König Odipus“ seine vor das Stück fallenden Taten zur Katastrophe führen müssen, sobald sie ihn in ihrer Tragweite bewußt werden, geht Schiller über sein Vorbild hinaus, indem er nicht bloß den Menschen auf die Bühne bringt, der, unter einer schicksalsartigen Verkettung von Tatsachen leidend, seine persönliche Freiheit wahrte, sondern auch jenen, der in dumpfer Leidenschaftlichkeit vor unseren Augen sein Schicksal sich selbst schafft.

Vergegenwärtigen wir uns den Gang der Handlung: Die Brüder sind versöhnt, der unselige Zwist ist zu Ende, eine neue glückliche Bahn öffnet sich dem Reiche und dem Geschlechte. Isabella will den beiden Söhnen die Schwester, jeder von diesen der Mutter seine Braut zuführen. Cesar findet die Geliebte in den Armen Manuels und ersticht in aufwallendem Zorn den Bruder. Beatrice, die Geliebte, wird als

Schwester erkannt. Don Cesar macht, als er erfährt, wen er geliebt und weshalb er den Bruder getötet hat, seinem Leben ein Ende. Nicht reine Analysis also, wie „König Odius“, bietet Schillers Drama, sondern er läßt seine Personen, vor allem Don Cesar, noch Thaten vollführen, die lediglich aus den Charakteren, dem Verheimlichen und dem ungebändigten Naturtriebe, dem unheilvollen Erbe des wilden Geschlechtes, sich ableiten lassen. Nicht ein wild waltendes Schicksal treibt die Personen zu ihren Entschlüssen, sondern sie alle handeln frei und Orakel und Traumbild würden nicht in Erfüllung gegangen sein, hätten sich die Brüder nicht von ihrer Leidenschaftlichkeit und Unbesonnenheit fortreißen lassen. Nur darum ist das Verderben unabwendbar, weil dem Verhältnisse dieser Menschen zueinander das rechte Vertrauen und die Wahrheit fehlt, jedem Selbstprüfung und Selbstkenntnis mangelt. Lieber als sich selbst schieben sie die Schuld ihrer Uebeltaten und Veräumnisse anderen zu; böse Sterne und neidische Himmelsmächte sollen die Verantwortung tragen und für alles Unbegriffene bietet ihnen ihr Dämonen- und Schicksalsglaube eine bunte Reihe von Vorstellungen und Bezeichnungen dar. Aber was Isabella, Beatrice, der Chor selber als den neidischen „Dämon“, den „bösen Genius“, den „alten Fluch“ eines „bösen Sturmes Macht“, das „Verhängnis“, die „unregierfam stärkere Götterhand“, „ein verderblich Schicksal“ bezeichnet, sind doch schließlich nur Einflüsse, deren eigentliche Quelle in der menschlichen Seele liegt; keine der Handlungen, deren schlimme Verkettungen das Unheil herbeiführt, ist aus äußerlich zwingender Notwendigkeit erfolgt, keine ganz ohne Verschuldung vollzogen worden. Vielmehr bietet der unheilbare Widerspruch zwischen persönlichem Wollen und unverbrüchlichen Daseinsordnungen, wie aller Tragödien, so auch das Thema der „Braut von Messina“. Erst durch leidvolle Erschütterungen, in Seelennot und Herzensweh sollen die Personen des Dramas eine tiefere Einsicht in den Grund aller ihrer Uebel gewinnen und erfahren, daß der Mensch wohl an das Gesetz der natürlichen Notwendigkeit gebunden ist, aber auch einer sittlichen Ordnung für alles, was aus seinem Wollen und Handeln folgt, verantwortlich bleibt.

Freiwillig stellt Don Cesar seine That, zu der die Leidenschaftlichkeit seiner Natur ihn mit Notwendigkeit gedrängt hat, unter die Herrschaft der sittlichen Vergeltung. Die letzten Kämpfe haben den Willen des Starken gemindert, nicht gebrochen; er verkehrt den besorgt forschenden Ritters nicht, daß er, den kein anderer strafen kann, sich selbst zu richten entschlossen ist. Nur durch seine Selbstopferung, so glaubt er, kann der Mord gesühnt und die Schuld in seinem Innern getilgt werden: „Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.“ So steht Don Cesar einem Schicksal gegenüber, das ihn erhebt, indem es ihn zermalmt. Denn unbeugsam ist sein Entschluß, obgleich er noch einmal in das Leben gelockt und aufs neue in den Kampf der Menschlichkeit gestürzt wird. Vergeblich beschwört ihn die Mutter, ihr sein Leben zu erhalten; nur einen herben Trost vermag er ihr zu spenden. Auf ihr Geheiß soll auch Beatrice sein Herz bestärken. Da gilt es für Don Cesar den bittersten Kampf, das letzte Ringen mit der selbstischen Natur im Werben um der Schwester verzeihende Liebe. Ginge Cesar im Bewußtsein dahin, daß Beatrice ganz dem toten Bruder gehöre, seine letzte That wäre nicht seiner Ausfluß der Selbstbestimmung, sie entspräche zum Teil eifersüchtiger Verweisung. Erst die Mitleidsträne der selbstüberwindenden Liebe der Schwester siegt über die unreinen Antriebe seiner Natur. Nunmehr frei von aller Sehnsucht bringt er sich am Sarge seines Bruders selbst zum Opfer dar, erfüllt von dem Bewußtsein, Leben und Schuld überwunden zu haben. „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Uebel größtes aber ist die Schuld.“ Das finstere Geheimnis des Schicksals, an das alle diese Menschen glauben, hat sich aufgelöst und entschleiern als die natur- und sittengesegliche Folge menschlichen Willens und Handelns.

Mit Unrecht hat man daher die Schwäche des Stückes in der Einführung der Schicksalsidee gesehen; wohl aber ist die Motivierung der Handlung Don Cesars nicht unbedenklich. Es ist ein mit störender Absichtlichkeit konstruierter Zufall, daß Manuel nach der Meldung vom Raube der Schwester das Gespräch zwischen Diego und Cesar nicht hören darf; sonst wäre sofort alles enthüllt und die Weiterentwicklung unmöglich geworden. Er muß um die Mutter beschäftigt sein (II, 6); ferner muß diese dem Manuel die Antwort auf die nötige Frage nach dem bisherigen Aufenthaltsorte Beatricens verweigern und ihn zu deren Rettung „forttreiben“ (II, 6). Allein auch vorher darf Cesar, wenn er ungestört um Beatricens Hand wirbt, die Antwort nicht abwarten. So ist die Handlung genau abgezurkt, damit das folgenschwere Geheimnis nicht vorzeitig gelüftet werde. In diesen gefährlichen Wendepunkten überläßt es Schiller nach seiner Art dem Schauspieler, das Unwahrscheinliche möglich zu machen.

„Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen. Sie werden daraus urteilen, ob ich als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte.“ So schreibt Schiller am 17. Februar 1803 an W. v. Humboldt, der ihn einst den „modernsten aller neueren Dichter“ nannte. Wie im Stoffe schloß sich Schiller in der „Braut“ auch in dem Gebrauche von Kunstmitteln der antiken Tragödie an; daher die Einheit der Zeit, sehr seltener Szenenwechsel, beschränkte Zahl der Personen, die Eröffnung des Stückes durch einen Prolog, die Ankündigung der neu auftretenden Personen, die lebhafteste Wechselrede in einzelnen Versen und die Verwendung des Chors. Christentum und Manerentum, wilde Wikingertart und mittelalterlicher Rittersinn haben den Geist der Personen in der „Braut“ bilden helfen, aber auch antikes Fühlen und Denken gibt einen bedeutenden Einschlag in ihr Wesen. Vor allem ist die Einfachheit ihrer Lebensführung ein edles Erbe der Antike. Das Leben vollzieht sich öffentlich: die Herrscher stehen mit dem Volke in unmittelbarer Be-



rührung. Um dieses auch zur Anschauung zu bringen, bringt der Dichter eine besondere Gruppe denkender und fühlender Menschen, durch die des Volkes Stimmung zum Ausdrucke kommt. Es ist der Chor der antiken Tragödie, den der Dichter in umgestalteter Form in seine Dichtung eingeführt. Wie er das analytische Drama im Sinne seiner ästhetischen Grundanschauungen faßt, so sucht er auch für den Chor eine tiefere Begründung und der dem Stücke vorangestellte Aufsatz „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ versucht die Gründe, die seine Erneuerung im modernen Drama als erwünschenswert erscheinen lassen, aus den Grundsätzen seiner Ästhetik abzuleiten.

Es ist eine geistvolle Auffassung vom Wesen des Chors, die Schiller in der „Vorerinnerung“ zum Ausdruck bringt; doch geht er im Eifer seiner Verteidigung zu weit, wenn er den Chor in der Tragödie für durchaus notwendig erklärt. In der „Braut“ allerdings kommt es der Handlung wirklich zustatten, daß sie durch den Chor von der lyrischen Empfindung und der gedankenvollen Betrachtung entlastet und gereinigt wird, und auch als beruhigendes Element fördert er die rein künstlerischen Wirkungen; aber er ist nicht bloß „idealer Zuschauer“, sondern auch „handelnde Person“. Der mittelalterliche Stoff nötigte den Dichter zur Abweichung von dem alttragischen Chor. In der antiken Tragödie war der Chor, aus dem sie sich selbst entwickelt hat, etwas Selbstverständliches, der moderne Dichter mußte dessen Auftreten begründen. Deshalb läßt Schiller den Chor als dienendes Gefolge der Fürsten, und zwar, deren feindlichen Verhältnisse entsprechend, in zwei Halbhöre geteilt, erscheinen, die die Entzweiung ihrer Herren mit der natürlichen Teilnahme des Dienenden begleiten. Je nach der dramatischen Lage oder Stimmung tritt bald die eine, bald die andere Eigenschaft des Chores mehr hervor. Als Zuschauer sieht er, wie Schiller selbst erklärt, mit der Überlegenheit des Ruhigen über dem Leidenschaftlichen betrachtend gleichsam am Ufer, während das Schiff mit den Wellen kämpft; als handelnde Person aber soll der Chor die ganze Blindheit, Beschränktheit und Leidenschaftlichkeit der Massen darstellen, und so die Hauptgestalten herausheben helfen. Damit die doppelte Eigenschaft des Chores nicht zu störenden Widersprüchen führe, hat Schiller die beiden Hälften verschieden charakterisiert: die älteren ruhigeren Ritter folgen dem gesetzteren Manuel, die jüngeren, leidenschaftlicheren dem stürmischen Cesar. Aber auch die älteren Ritter lassen sich von der Leidenschaft zu gehässigen Wort hürreißern und greifen zum Schwerte, so daß Isabella ihre Meinung vom Chor in die Worte kleidet: „O diese wilden-Banden, die euch folgen, die reichen Diener eures Zorns.“ Es war eben nicht möglich, die beiden Eigenschaften zu vereinen; der Chor kann nicht bald Partei sein, bald über den Parteien stehen. Daß der Dichter nicht an eine bloße Nachahmung des antiken Chores dachte, zeigt auch die metrische Behandlung der lyrischen Teile des Dramas; alles Fremdartige und Gefünstelte verschmähernd, hat er sich an deutsche Versmaße und Rhythmen gehalten; mit gereinigten Zeilen wechseln ungerahmte, mit freieren Rhythmen strenger gebundene.

Auf den weichsten Wogen des Wohlklanges strömt eine Fülle kraftvoller Gedanken und tiefer Empfindungen in unsere Seele, die dramatische Wirkung verstärkend und vertiefend. Und durch die Kraft seines Könnens und die Macht der Sprache, deren Flügelschlag uns zu den Höhen dichterischen Schauens und menschlichen Fühlens emporhebt, hat Schiller seinem Chore die künstlerische Rechtfertigung mitgegeben. Wie er es vom tragischen Künstler verlangt, „durchsicht und umgibt“ er selbst „seine streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe, in welchem sich, als wie in einem weitgefalteten Purpurgewand, die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen“. Seit dem Auftreten der Renaissance hat es in Deutschland (Gryphius) wie in Holland und Frankreich nicht an Versuchen gefehlt, den Chor in die Tragödie zu verpflanzen, und die „Braut“ hat aufs neue dazu angeregt; Schiller meinte, bloß ein Duzend solcher lyrischer Stücke würden genügen, um auch diese Gattung bei den Deutschen in Aufnahme zu bringen. Mag man nun diese Ansicht teilen oder nicht, die Verpflanzung des Chores auf unsere Bühne billigen oder verwerfen, der großartig künstlerischen Weise, mit der Schiller in kühnem Wagemute den Versuch machte, kann niemand seine Bewunderung versagen. Die Chorlieder in der „Braut“ sind die glänzendsten Perlen Schillerischer Lyrik und gehören zu dem Schönsten und Erhabensten, was die deutsche Poesie je geschaffen hat. „Das hohe Künstlerische“ des Werkes zu empfinden, hielt Humboldt nur wenige für fähig, und Körner riet dem Dichter: „Rechne hier nicht auf lärmenden Beifall der jetzt lebenden Menge, aber auf dauernden Ruhm bei echten Kunstfreunden der künftigen Geschlechter.“

Dem „ersten Versuch einer Tragödie in strenger Form“, den Schiller im „Wettstreit mit den alten Tragikern“ übernahm, ließ er, getragen von der Erkenntnis, daß es mit „griechischen Dingen eine mißliche Sache auf unserm Theater“ sei, ein „Vollstück“ folgen, das „Herz und Sinne interessieren soll, ein „echtes Stück für das Publikum“. Und ein Stück „für alle“, wie

es der auf Bühnenwirksamkeit bedachte Theaterdirektor Zsland in Berlin wünschte, ist Schillers Wilhelm Tell in der Tat geworden. In ihm hat er den bis jetzt noch nicht wieder erreichten, wenn auch viel gesuchten Typus des deutschen Volksschauspiels geschaffen, das nicht bloß ungelentetes und undramatisches Spiel, sondern zugleich wirkliches, festgefügtes Drama ist. Mit dem „Tell“ hat er erreicht, was seine dramatische Kunst als ihr Höchstes erstrebte: strenge hohe Kunst zu bleiben und doch wieder volkstümliches Spiel zu werden, mit höheren dramatischen Kunstmitteln wieder aufzunehmen, was das nationale deutsche Volksspiel des sechzehnten Jahrhunderts mit noch unzureichenden, mehr epischen Mitteln begonnen hatte. Durch mancherlei Einflüsse war Schillers Interesse für die Schweiz schon seit Jahren geweckt und genährt worden. Lotte kannte ja die Schweiz aus eigener Anschauung und durch ihre Erzählungen von dem Gesehenen und Erlebten lernte Schiller allmählich in das Wesen von Land und Leuten sich einfühlen. Unmittelbar und anschaulich erschloß sich dem Empfänglichen auch aus Goethes Berichten die Eigenart der Eidgenossen, ihre Sitten und Gebräuche und die großartige Natur ihres Landes. Goethe gedachte nach der Rückkehr von der Schweizerreise, die er mit seinem Freunde Meyer unternommen hatte, die Tellsage in einer epischen Dichtung darzustellen, in der Tell als ein „kolossal kräftiger“, sich nur um sein Geschäft, weder um Herrschaft noch Unterdrückung kümmernder Lastträger erscheinen sollte. Doch ließ er den Plan fallen und verwendete nur einzelnes daraus in Dichtungen anderer Art.

Bereits im vierzehnten Jahrhundert hatte der dichtende Volksgeist sich der Geschichte von der Befreiung der Waldstätte bemächtigt und die Sage ihre Zaubervermögen in das Gewebe der Tatsachen gewirkt. Ausgebildet erscheint die Sage, die die Begründung der Eidgenossenschaft auf den Geheimbund des Mülli zurückführt, schon in der Chronik des „Weißen Buches“ (1470), dann gedruckt zuerst in Euterlins „Chronika von der löblichen Eydgenossenschaft“ (1507), noch ausführlicher in Agidius Tschudis Schweizerchronik (geschrieben 1570, im Druck erst 1734 zu Basel herausgegeben von Jelin) und in den Liedern und Schauspielen, die in poetischer Form die Befreiung der Schweiz feierten. Alle späteren Erzähler und Dichter stützten auf der treuerherzigen, scheinbar den Stempel vollster Wahrheit tragenden Darstellung Tschudis, der noch der große Historiker Johannes von Müller in seiner Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft gläubig folgte. Mit der Befreiungssage wurde vom Beginn der Überlieferung an die Sage vom Tell dadurch verbunden, daß er einen der Vögte, Griesler oder Gessler, aus Privattrache tötete, während die andern Bedrückter durch Erstürmen ihrer Burgen von den Genossen des Müllerbundes vertrieben werden. Es ist eine alte germanische Sage, die sich schon in der nordischen Überlieferung vom Schützen Sigil findet; ebenso bei dem dänischen Geschichtschreiber Saxo Grammatikus (um 1180), der sie in die Zeit des Königs Harald Blauzahn (um 950) setzt: Der König nötigt den berühmten Schützen Palma in die Zeit des Königs Harald Blauzahn (um 950) zu schießen; Tofo nimmt drei Pfeile aus dem Köcher und Tofo, einen Apfel vom Haupte seines Sohnes zu schießen; auf Haralds Frage, warum er die anderen Pfeile herausvollführt mit dem ersten glücklich den Schuß; auf Haralds Frage, warum er die anderen Pfeile herausgenommen, antwortet er: „Am dich, falls der erste gefehlt hätte, zu treffen.“ Harald wird schließlich von Tofo aus dem Hinterhalt erschossen. Wie diese Sage von dem Schützen Tofo in die Schweiz kam, wo er Tofo aus dem Hinterhalt erschossen. Wie diese Sage von dem Schützen Tofo in die Schweiz kam, wo er Tofo aus dem Hinterhalt erschossen. Wie diese Sage von dem Schützen Tofo in die Schweiz kam, wo er Tofo aus dem Hinterhalt erschossen. Wie diese Sage von dem Schützen Tofo in die Schweiz kam, wo er Tofo aus dem Hinterhalt erschossen.

Mit rastlosem Eifer, in größerem Umfang und mit größerer Umsicht betrieb Schiller die Vorstudien zum „Tell“. Für das Historische war ihm Tschudi Hauptquelle, daneben auch Müllers Geschichte und die Chroniken von Euterlin und Stumpf; über die kulturhistorischen und geographischen Verhältnisse gaben ihm insbesondere Scheuchzers „Naturgeschichte des Schweizerlandes“ (1746) und Haefflis „Staats- und Erdbeschreibung der ganzen helvetischen Eidgenossenschaft“ (1768) Aufschluß und auch das eine oder andere Schweizer Drama, zunächst das älteste, das sogenannte Urnerspiel (1514), mag ihm einen Zug geliehen haben. Wie sehr die Quellen nicht bloß stofflich, sondern auch geistig auf Schiller eingewirkt haben, zeigt die stamenswerte Erfassung des schweizerischen Wesens und die Wiedergabe der Landschaft. „Man würde schwören“, sagte der erste Schweizer Rezensent des „Tell“, „Schiller habe seines Lebens größten Teil in Schwyz und Uri gelebt unter dem einfachen, anmaßungslosen und doch kraftvollen Hirtengeschlecht,“ und wie sicher er sich in der von ihm nie geschauten Schweiz bewegt, zeigt die Tatsache, daß heute Reisehandbücher das Gebiet der Tellohandlung durch seine Verse erläutern, und der Schweizer Gottfried Keller rühmt an dem Tellodichter das wunderbare Vermögen, „von jedem Punkte aus die Welt treu und ideal aufzubauen.“

Am 18. Februar 1804 konnte Schiller in seinen Kalender eintragen: „Den Tell geendigt.“ Im Oktober desselben Jahres erschien der erste Druck bei Cotta in Tübingen „zum Neujahrs- geschenk auf 1805“ unter dem Titel „Wilhelm Tell. Ein Schauspiel.“ Der Erfolg war so groß, daß noch 1805 eine zweite Auflage notwendig wurde. „Bei einem neuen Stoff die Form

neu zu erfinden," dieser von Schiller schon früher aufgestellte Grundsatz leitete ihn auch diesmal bei seinem Schaffen. Zwischen den Schweizern und der Naturumgebung besteht ein inniger Zusammenhang. Daher verlangte der Tellstoff, wie Schiller ihn auffasste, ein Mitspielen der äußeren Natur. Mit dem Boden sind seine Bewohner aufs engste verwachsen; aus ihm leiten sich ihre Daseinsbedingungen und Berufsarten, die Einfachheit ihrer Zustände und Sitten, das Urwüchsigke ihres Lebens und Wesens her. Der heroische Charakter der Natur verleiht den menschlichen Vorgängen ihre Wucht und Größe, die Liebe zur Heimat, in der alle Kräfte wurzeln, gibt den bescheidenen Menschen den Entschluß zum Handeln und das gemeinsame Fühlen vereinigt sie zu einem mächtigen Ganzen. Es handelt sich in dem Drama um ein Volk, das unter fremdem Druck zum Bewußtsein seines Wertes erwacht und in dem Kampf um Sein oder Nichtsein zur Erkenntnis des politischen Notwendigen, der einheitlichen Zusammenfassung aller Kräfte zur Wahrung des völkischen Selbstbestimmungsrechtes herangereift. An dieser Einsicht entzündet sich der Gemeingeist, aus der Heimatsliebe und dem Freiheitsfinn der zu Schutz und Trutz bereite Vaterlandsgebanke, ein zur Tat gewappnetes nationales Selbstbewußtsein. Aber selbst in der höchsten Not und Begeisterung bleibt dieses schlichte Bergvolk seiner Art treu und darin zeigt sich die Meisterchaft des ganz auf gegenständlich wahre Darstellung gerichteten Dichters. Nicht von hochstliegenden Plänen wird das Volk der Schweizer geleitet, sondern seiner Natur gemäß bleibt es maßvoll und gefaßt auch im gerechten Kampfe der Notwehr, ein Gegenbild zu des Dichters jugendlich trotzigem und phantastischem Räuberchauspieler. Nicht in wild begehlicher Zügellosigkeit, wie der Sklave, wenn er die Kette bricht, stürmen hier die Empörten über ihre eigenen Pflichten und die Rechte der anderen hinweg, sie wollen nur die Freiheit des ihnen allen eigentümlichen und natürlichen Daseins sich wahren und erkämpfen. Die Begeisterung dieser Freiheitskämpfer gibt der alten Schweiz und dem alten Recht, wie der ererbten Pflicht gegen den Kaiser. Der Sinn für die Wohlfahrt des Ganzen zügelt den stürmischen Drang des einzelnen; nicht von gewaltiger Selbsthilfe, sondern von der ordnungsgemäßen Durchführung des allgemeinen Willens wird das Heil erwartet. Die französische Revolution, sagt der Dichter in den Widmungsstanzen an seinen Gönner Dalberg, sei „kein Stoff zu freudigen Gefängen“;

Doch wenn ein Volk, das fromm die Herden weidet,  
 Sich selbst genug, nicht fremden Guts begehrt,  
 Den Zwang abwirft, den es unwürdig leidet,  
 Doch selbst im Zorn die Menschlichkeit noch ehrt,  
 Im Glücke selbst, im Siege sich bescheidet:  
 — Das ist unsterblich und des Liedes wert.

Da also das Schweizervolk als Ganzes der Träger der Bewegung, der Held des Dramas ist, mußte der Dichter das Wesen dieser Volkspersönlichkeit im Bilde darstellen. Es war der erste Versuch, die Massenpsychologie an Stelle der Einzelcharakteristik zu setzen, die zuvor, z. B. in Shakespeares „Julius Cäsar“ und Goethes „Egmont“, auch zur Zeichnung einer Volksmasse dienen mußte. Hat nun auch der Dichter bei der Zeichnung der Charaktere, seinem Zwecke entsprechend, mehr das Gemeinsame, das Typische betont, so entbehren die Vertreter der Volksgemeinschaft doch nicht der besonderen Züge. Alle Lebensalter und Lebensverhältnisse sind im Drama vertreten, vom Kinde bis zum Greise, vom Knecht bis zum Edelmann; individuell sind die Antriebe, die den einzelnen zum Kampfe auffordern, aber erst durch die Beziehung zum Ganzen erhält jeder einzelne seine volle Bedeutung.

Im Adel scheidet sich die Jugend vom Alter, die neue von der alten Zeit. Wie eine Verkörperung der alten, patriarchalischen Zustände der Schweiz ragt der ehrwürdige Freiherr von Attinghausen in die von neuen Wünschen bewegte Zeit herein. Sterbend prophezeit er seinem Lande eine glückliche, auf eine neue, freie Gesellschaftsordnung sich gründende Zukunft und findet die Gewähr für die Erfüllung in der selbständigen Willensentschließung seiner geeinigten Landsleute. Zugunsten eines solchen Volkes ist er bereit, aus seiner Vorzugsstellung zurückzutreten. Sein Nefse Rudenz aber, von dem höfischen Glanze verführt, trennt sich von den bäuerlichen Volksgenossen, um sich auf die Seite der Unterdrückten zu stellen. Erst die Geliebte zeigt ihm den Weg zur Pflicht und der Vorgang auf der Wiese zu Altdorf beschleunigt seine Rückkehr. So wenig anziehend die Gestalt des schwankenden Junkers und so ungefüge auch seine Liebesepisode mit der edler und kräftiger veranlagten Bertha von Brunen ist, im Drama hat Rudenz eine



nicht unwichtige Bedeutung: erst sein Zusammenwirken mit den Eidgenossen vollendet durch den Ausgleich die völkische Gemeinschaft und gibt den bedächtig jagenden Landeuten den entscheidenden Antrieb zum Handeln vor der auf dem Rütli förmlich beschlossenen Zeit. Das Förmliche und Bedächtige in der Freiheitsbewegung einer von starrem Rechtsgefühl durchdrungenen Masse kommt auch in ihren Führern zum Ausdruck. Die Vertreter der drei betroffenen Kantone, Greis, Mann, Jüngling, sind schlichte Naturen, aber schon das durch ihr Alter bestimmte Temperament bedingt ihr verschiedenes Verhalten zu den Ereignissen. Arnold Melchials leicht entflammte Jugend ist zu überlegter Selbsthilfe immer bereit, er lernt aber um des Ganzen willen seinen Feuergeist zügeln. In der Unerträglichkeit der Lage sind die beiden Älteren mit ihm einig, aber ihr Gewissen, die Feuergeißel zügeln. In der Unerträglichkeit der Lage sind die beiden Älteren mit ihm einig, aber ihr Gewissen, die Feuergeißel zügeln. In der Unerträglichkeit der Lage sind die beiden Älteren mit ihm einig, aber ihr Gewissen, die Feuergeißel zügeln.

Im Gegensatz zu der heroischen Gertrud steht Tells Gattin, die ganz im engsten Familienkreise aufgehende Hedwig. Sie ist die Mutter zweier Kinder und Gattin eines Mannes, dessen Waghalsigkeit ihre Phantasie stets in Aufregung und Sorge um das Leben ihres Schützers und des Vaters ihrer Kinder hält. An den Seinigen hängt Wilhelm Tell mit der ganzen Wärme und Innigkeit einer starken Natur. Außer ihnen kennt er nur seinen Beruf. Das einsame Schweigen auf den Spuren des Wildes hat den Hang des wortfargen Mannes noch verstärkt. Im Kampfe mit den Elementen auf sich allein gestellt, lernt der Alpenjäger seiner Kraft und Kunst vertrauen und mit der sicheren Naturmacht verbindet sich der zielbewusste Lebenswille. Wie er sich immer zu helfen weiß, so ist er auch anderen zur Hilfe stets bereit; aber dem Reden und Raten, dem heimlichen Planen und Verschwören ist er abgeneigt. Gilt es bestimmte Tat und ruft die Not, so wird er seinen Mann stellen. Das wissen die Schweizer und vertrauen dem „Träumer“ als einem ihrer Besten, wenn auch erst die bitteren persönlichen Verhältnisse die anfangs schwachen sozialen Regungen entwickeln müssen. Mit dem Willen dieser tatkräftigen Persönlichkeit setzt sich auch der nach dem gleichen Ziele drängende Volkswille durch und Tell selbst erkennt, daß die furchtbare Tat der Notwehr seinem ganzen Volke so gut wie seinem Hause gekolten hat: „Frei sind die Hütten!“ Und eben weil er allen die rettende Tat bringen soll, darf er in seiner Selbständigkeit nicht gehemmt sein durch den feierlichen und förmlichen Beschluß einer Allgemeinheit, die das Befreiungswerk geduldig hinauschiebt und es nur auf ein gemeinsames Vorgehen begründet sehen will, jeden Akt der Selbsthilfe aber streng untersagt. Dies ist wohl auch der Grund, warum Schiller, abweichend von Tschudi und den älteren Dramen, den Tell an der Verschwörung auf dem Rütli nicht teilnehmen läßt und so den Mann zu den erwägenden Eidgenossen scheinbar in Gegensatz bringt.

Eine Anregung zu dieser Sonderstellung Tells mag Schiller durch Goethes Auffassung erhalten haben; näher liegt die Annahme, daß der Zug nach individualistischer Ausprägung in der Zeit lag; läßt doch auch Fr. Schlegel in seinem „Marlos“ das Wort erklingen: „So starke Seelen sind allein am stärksten!“ Und hat nicht der Dichter des „Tell“ selbst Wallenstein und Johanna zu alles beherrschenden und bezwingenden Individuen erhoben und beide in Gegensatz zu ihrer Umgebung gestellt? Vielleicht darf man einen Grund dafür auch in der von der Schweizer Überlieferung hervorgehobenen „Unbefonnenheit“ des Tell suchen, auf die sich beziehend ihm Schiller die Worte in den Mund legt: „Wär' ich befommen, hieß ich nicht der Tell.“ Dessen Gegner und zugleich der Typus der das Volk bedrückenden Mächte ist Gessler. Er ist scharf und grell gezeichnet, ein hochfahrender und harter Gewaltmensch, entschlossen, dieses stiernackige Volk zu beugen und seinem Willen gefügig zu machen; zu diesem Zweck ist ihm jedes Mittel recht, das seiner kurzsichtigen Despotennatur dienlich erscheint. In diesem Sinne handelt er durchaus nicht, das seiner kurzsichtigen Despotennatur dienlich erscheint. In diesem Sinne handelt er durchaus nicht, das seiner kurzsichtigen Despotennatur dienlich erscheint. In diesem Sinne handelt er durchaus nicht, das seiner kurzsichtigen Despotennatur dienlich erscheint.

Die Überlieferung bot dem Dichter drei große Hauptscenen: Rütli, Tells Apfelschuß und die Ermordung Gesslers. Aus diesen gestaltete Schiller sein reich bewegtes Drama, dessen eigenartiger Bau als einheitlicher sich erweist, sobald man sich das gemeinsame, von allen Schweizern angestrebte Ziel vor Augen hält. Dann offenbaren sich die drei scheinbar nebeneinander herlaufenden Handlungen im Grunde nur als eine. Denn sie laufen alle in einem Brennpunkte zusammen und jeder Teil steht in Beziehung zum anderen und zu der gemeinsamen Idee der Befreiung des väterlichen Bodens von dem unerträglichem Drucke der fremden Herrschergewalt. Auf dieses Ziel ist das Sinnen der Vertreter des Volkes von vornherein gerichtet, auch Tell reißt auf Grund seines Familiengefühles dazu heran und das Streben der anfangs auseinandergehenden adeligen Gruppe mündet schließlich gleichfalls in den allgemeinen Strom der Volksbewegung. Bald wird auf die Masse unser Blick gewendet, bald tritt Tell oder eine Einzelgruppe mehr hervor, aber immer werden wir bei dem einen an das andere erinnert, und jede, wenn auch noch so persönliche Bedrängnis steht symbolisch für die allgemeine Not und ist eine Folge der alle treffenden Zwangslage. Durch Tells Tat wird zugleich das, was auf dem Rütli geplant wurde, erreicht; denn nachdem einer der Mächte gefallen ist, bricht vorzeitig der Sturm gegen alle los, und der fünfte Akt zeigt uns die errungene Freiheit und die helle Aussicht in die Zukunft des freien Landes.

Nach alledem darf man dem Drama nicht Mangel an Einheit vorwerfen, mögen auch die drei Handlungsreihen nur lose miteinander verknüpft sein. Die Wirkung, die das Stück auf jedes empfänglich,

Gemüt ausübt, ist eine einheitliche. Manche Kritiker finden die Apfelschußszene psychologisch unwahrscheinlich und zu wenig motiviert, ohne zu bedenken, daß der Dichter hier von der Ueberlieferung ebensowenig abgehen durfte als von der Ermordung Gesslers, ohne den ganzen Stoff in bedenklicher Weise zu ändern. Und hat nicht Schillers Kunst alles getan, um uns die unentrichtbare Nötigung zu zeigen, die Tell zu dem Schusse zwingt? „Du schießest oder stirbst mit deinem Knaben“. Tells Befreiungstat wird von manchem als Mordmord bezeichnet, und doch hat Schiller die Lage Tells und der Seinigen so geschildert, daß die Ermordung Gesslers, mag sie auch aus dem Hinterhalte geschehen, als ein Akt der Notwehr erscheint. Dieser wird allerdings durch Tells Monolog besser begründet als durch die nachträglich eingeschobene Parricidaszene, die wie eine Erwidrerung auf den erhobenen Vorwurf klingt. Die Tat, schon auf der Wiese zu Mordorf und auf der Seefahrt geplant, widerspricht den Neigungen des friedliebenden Mannes, aber weil er sie als eine Notwendigkeit erkennt, will und muß er sie mit klarem Bewußtsein, mit innerer Freiheit, ohne Zwang und Zweifel erfüllen. Darum mußte er noch alles durchprüfen und überdenken. Der Dichter hielt den Monolog für ganz unentbehrlich, ja für „das Beste im ganzen Stück“. Gegenüber einem Einwande Hoffmanns bemerkte er: „Gerade in dieser Situation, welche der Monolog ausspricht, liegt das Ruhrende des Stückes, und es wäre ja gar nicht gemacht worden, wenn nicht diese Situation und dieser Empfindungszustand, worin sich Tell in diesem Monolog befindet, mich dazu bewogen hätten.“ Daß Tell, der einfache und wortfarge Mann, hier in Reflexionen sich ergeht, wer wollte deshalb mit dem Dichter rechten? Im allgemeinen zeigte indessen gerade die Rede im „Tell“ des Dichters Bestreben nach charakteristischer Abstufung der einzelnen Personen, wie er denn auch alte Formeln und Wortgebilde, volkstümliche Sprüche und Wendungen aufnimmt, um den Eindruck der Lebenswahrheit und Naturtreue zu erhöhen.

Aber was wollen alle Vorwürfe, berechnete und unberechnete, gegen die Schönheit der ganzen Dichtung! Ihre Uraufführung in Weimar am 17. März 1804 erzielte einen noch größeren Erfolg als die früheren Stücke des Dichters. Dem Eindruck der Telledichtung gaben sich auch die Brüder Schlegel hin und bezeichneten sie als die Krone der Schillerschen Schöpfungen; Gabriel Merkel, Schillers alter Widersacher und ein Jünger Nicolais, huldigte dem Genie Schillers mit volltönenden



Schillers Wappen.

Lobeshymnen, der Däne Kund Lyne Rahbek, ein Jugendbekannter Schillers aus der Mannheimer Zeit, eröffnete die Reihe der Übersetzungen, die das Werk im Laufe des Jahrhunderts der ganzen Kulturwelt erschlossen haben. Schon 1804 äußerte der Berner Schriftsteller Höpfer den Wunsch, die gesamte Eidgenossenschaft möge durch gemeinschaftliche Aufführung des Stückes, „nahe oder bei der Quelle der Handlung“, die 500jährige Gründung ihrer Freiheit feiern und damit zugleich „deren Sänger Dank und Lob aus allen Teilen der Schweiz zufließen“ lassen. Dieser Wunsch wurde in den folgenden Jahrzehnten erfüllt, das Stück ward aus der Enge der Kulissenwelt hinausgeführt in Gottes freie Natur und in die Sonnenhelle des Tages. Was alle früheren Telledramen den Schweizern nicht hatten geben können, ein wahrhaft vaterländisches, künstlerisch durchgebildetes, alle in tiefster Seele bei ihrem gemeinsamen Empfinden packendes Volksdrama, das war ihnen nun durch den schwäbischen Dichter geworden. Was aber die Herzen aller für die Dichtung eroberte und noch immer gewinnt, das ist neben den

vielen erhabenen und freundlichen, rührenden und erschütternden Bildern vor allem die herrliche Gesinnung, die es durchzieht und durchleuchtet, der warme und hinreißende Ausdruck edler, schlichter Vaterlandsliebe. Darum hat Schiller nicht bloß, wie er an Körner schrieb, durch sein Stück die deutschen Bühnen erschüttert, sondern auch die deutschen Herzen. In großer Zeit, da unser ganzes Volk unter dem Joche eines hartherzigen Tyrannen seufzte, hat es aus Schillers „Tell“ Trost und Mut und den Glauben geschöpft: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.“ „Zum letzten Mittel,

wenn kein anderes mehr Versagen will, ist uns das Schwert gegeben.“ In trauriger Zeit der Zerspaltung und des Kleinmutes hat des Dichters Stimme seinem Volk zugerufen:

Ans Vaterland, ans teure, schließ' dich an,  
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen.

Mit dem „Tell“ schloß die Reihe der vollendeten Schöpfungen unseres größten Dramatikers. Während der letzten Jahre hatte sich die Krankheit, deren bange Mahnung ihn eigentlich nie verließ, immer weiter entwickelt, wenn auch Monate kamen, in denen er sich freier fühlte und voll Hoffnung in die Zukunft blickte. Im Jahre 1804 schien noch einmal die Möglichkeit an Schiller heranzutreten, seinem äußeren Leben eine ganz neue Bahn zu geben. Auf Betreiben Ziffhards reiste Schiller im April nach Berlin. Überall begegnete man ihm mit der höchsten Auszeichnung und Verehrung, auf der Straße, in Gesellschaft und im Theater. Er hatte eine Audienz bei der Königin Luise und es kam zu Verhandlungen mit der Regierung, die ihn dauernd für Berlin gewinnen wollte. Das freundliche Entgegenkommen des Herzogs aber, der sein Gehalt auf 800 Taler erhöhte, die Pflicht der Dankbarkeit, Neigung und Freundschaft hielten ihn in Weimar fest. Hier wurde im November die Ankunft des Erbprinzen Karl Friedrich und seiner jungen Gemahlin, der russischen Großfürstin Maria Paulowna, erwartet. Zu dem Empfange des fürstlichen Paares dichtete Schiller in wenigen Tagen das Festspiel: „Die Huldigung der Künste“, in der er noch einmal seine besten Gedanken von der schöpferischen und beglückenden Macht der Kunst ausspricht. Es ist seine letzte ausgeführte Dichtung.

„Den Sinnenden, der alles durchgeprobt“, nannte Goethe den Freund in dem Maskenzuge von 1818, der Bilder aus den letzten Dramen Schillers vorführte. So möchten auch wir ihn nennen, wenn wir die Mannigfaltigkeit von Stoffen und Formen überblicken, die in Schillers dramatischem Nachlaß sich uns auftut.

Der älteste Entwurf, die Malteser, sollte das Lieblingsthema der Schillerschen Tragik, die schmerzliche-schöne Hingabe der Neigung an die Pflicht, die Aufopferung der Lebenshoffnung des einzelnen im Interesse des Ganzen, die Läuterung des selbstsüchtigen Dranges zu der Erhabenheit des sittlichen Willens, darstellen. Ähnlich wie in diesem Drama gipfelt die Handlung in der heroischen Tragödie Themistokles in der opferwilligen Hingabe des eigenen Lebens für das Vaterland, und wie dort das Christentum dem Halbmond, wird hier die griechische Kultur dem Barbarentum gegenübergestellt. Die unabwendbare Nemesis, die plötzlich den Schleier hebt, der über einem verborgenen und weit zurückliegenden Verbrechen liegt, wollte Schiller in der Polizei darstellen und bei der Untersuchung „Paris in seiner Allheit“ dem Zuschauer vor Augen führen. Doch kam seine Erfindung nicht über die Anfänge zu einem dürrigen Intrigen- und Zufallspiel hinaus und auch die Aktenchemata der Kinder des Hauses, einer bürgerlichen Kriminaltragödie, blieben mausgeführt. Aus dem Alltäglichen wieder in eine reinere poetische Sphäre erhebt sich der Plan zu der Tragödie Die Braut in Trauer den alten Plan eines „Zweiten Teiles der Räuber“ auf. Und wie diese, die „Braut von Messina“ ankündigend, mit der Vernichtung eines fluchbeladenen Geschlechtes endigen sollte, so erhob er, angeregt durch Racines „Britannicus“, diese Tragik in der Agrippina zu der Höhe des großen historischen Dramas. Das Heroische und Rührende vereint fand der Dichter in Warbeck, mit dessen Geschichte er während der Vorarbeiten zur „Maria Stuart“ befaßt geworden war. Das natürliche Recht einer geborenen Herrscherpersönlichkeit kämpft hier mit dem historischen Recht der Legitimität und dieser Konflikt wird dadurch verschärft, daß der Held ein natürlicher Sohn Eduards IV. ist. In der Prinzessin von Zelle wollte der Dichter die Duldertragik des „König Odius“ bis zu Ende durchführen. Den ziemlich weit ausgeführten Plan zu dem romantischen Lustspiele Die Gräfin von Flandern verknüpfte schwache Fäden mit der Bearbeitung des Märchens Turandot. Durch die Lektüre wurde Schiller zu einem Seedrama angeregt; aber jeder der drei Entwürfe Das Schiff, Die Flibustier und das Seestück erwiesen sich ihm als unfruchtbar. Erwähnt seien noch der Plan einer Märchenoper Rosamund und zu der Tragödie Charlotte Corday, in der Goethes „natürliche Tochter“ eine Fortsetzung erhalten sollte.

Noch während der ersten Theaterproben des „Tell“ trug er am 10. März 1804 in seinen Kalender ein: „Mich zum Demetrius entschlossen“, und unter fortwährenden Hemmungen und Unterbrechungen gelang es ihm, den gewaltigen Torso der Tragödie „Demetrius oder die Bluthochzeit von Moskau“ zu schaffen. Wohl hat er nur die ersten anderthalb Akte ausgearbeitet und für die Fortsetzung nur ein in Akte eingeteiltes Szenar und Skizzenblätter hinterlassen, aber das einheitliche, aus der Tiefe der Menschenbrust geschöpfte sittliche Problem des Stückes mit



feiner aus dem Charakter des Helden folgerichtig erwachsenden Tragik, die rasch fortschreitende wohlgefügte Handlung und der Glanz der Darstellung, soweit sie schon vorliegt, zeigen unseren Dichter auf einer Höhe, die noch immer wieder ein Aufwärts und Vorwärts in seinem künstlerischen Können und Schaffen bezeichnet. Unverkennbar steht die erste Hälfte des Stückes unter der Einwirkung des „König Ödipus“ und kommt diesem sogar viel näher als die „Braut von Messina“, aber von der Peripetie an scheiden sich die Wege des modernen und antiken Dichters: nicht eine Schicksalstragödie, sondern eine erschütternde Willenstragödie sollte „Demetrius“ werden.

Noch kühner als Sophokles setzt Schiller gleich mit einem dramatischen Höhepunkt ein, indem er uns in der Eröffnungs- und Expositionszene den Helden sofort auf seiner schwindelnden Höhe zeigt. Es ist der Jüngling Demetrius, der vor dem polnischen Reichstage erscheint und „Rußlands Krone in Anspruch nimmt als Zwans echter Sohn“. „Krieg, Krieg mit Moskau!“ erschallt es in der Versammlung, von der Schiller ein mächtiges figuren- und farbenreiches Bild entwirft. Doch das Beto des Woiwoden von Sendomir, der vor dem neuen Zar warnt, zerreißt die Beschlüsse des Reichstages, der sich nun unter heftigem „Tumult und Säbelgefliir“ auflöst. Die Republik muß daher Frieden halten mit Moskau, aber die Großen werden auf eigene Faust handeln. König Sigmund ist damit einverstanden und gibt Demetrius väterliche Ermahnungen für sein künftiges Wirken. Im Gegenjage zu den stürmischen Auftritten des ersten Aktes führt uns der Anfang des zweiten in ein griechisches Nonnenkloster in öder Wintergegend am See Belosero, wo Marfa, die unglückliche Witwe des Zaren Iwan, als Verbannte seit 16 Jahren den Tod ihres Sohnes beweint. In diese Totenstille tönt nun plötzlich der Ruf: „Prinz Dmitri lebt!“ „Ich weiß, daß es ein Wahn ist.“ ruft sie schmerzlich aus, und doch fühlt sie, wie ihr „das Herz im Busen wankt“. Das ganze Volk der Litauer und Polen, meldet ein Hirte, greife für den Prinzen zu den Waffen und „der große Fürst in seiner Hauptstadt erbebe“. Es ist dies Boris Grunow, der nach dem Tode des Zaren Feodor, des älteren Sohnes Zwans, das Szepter sich widerrechtlich angemaßt hat und von Marfa als der Mörder ihres Sohnes Dmitri angesehen wird. Unverrichteter Sache muß daher Boris' Abgesandter von Marfa scheiden, die er bewegen sollte, den „frechen Truquer“, der den edlen Namen ihres Sohnes mißbrauche, zu entlarven. Sie rafft sich vielmehr zu immer festerer Überzeugung empor. „Er ist mein Sohn, ich glaub' an ihn, ich will's.“ In der nächsten Szene sind wir „auf einer Anhöhe von Bäumen umgeben“ und blicken „in eine weite und lachende Flur.“ Es ist „russisch Land“, erklärt Odowalstky dem Demetrius, der mit seinen Offizieren auftritt. Aber der heitere Anblick, die schönen Auen im Schmutz des Lenzes mit der Fülle Kornes auf dem üppigen Boden stimmt ihn nachdenklich; denn auf diesen Auen wohnt der Friede und er erscheint, sie feindlich zu verheeren. Ergreifend drückt sein Vaterlandsgefühl hervor; er bittet die „heimliche Erde“ um Verzeihung, denn er komme, sein Erbe zurückzufordern und den geraubten edlen Vaternamen.

Leider bricht hier die dichterische Ausführung ab und nur aus dem Szenar können wir die Hauptlinien der Handlung erkennen. Demetrius, getragen von dem Glauben an sich selbst, ebenso herrschwürdig als lobenswert, wirft jeden Widerstand nieder. Sein Gegner gibt sich selbst den Tod. Da, auf dem Höhepunkt seines Glückes, als ihm die Schlüssel der unterworfenen Städte und die Insignien der Zargenalt überbracht sind und „alles an ihn glaubt und für ihn begeistert ist“, erfährt er, daß er nicht der ist, für den er sich hält, sondern das Opfer eines Betrügers geworden und der echte Dmitri tot sei. Die Wirkung dieser Enttüllung auf Demetrius ist furchtbar. Zunächst sieht er unter dem Zwange seines leidenschaftlichen Charakters. Durch die Gewohnheit des Herrschens völlig mit der Zarenrolle verwachsen, sieht er sich von dem Gipfel menschlicher Macht in das Nichts hinabgeschleudert und der Rache der von ihm Betrogenen preisgegeben, sobald das Geheimnis seiner wahren Abtammung bekannt wird. In dumpfer Verzweiflung stößt er den Schurken, der ihn zum willenlosen Werkzeug seiner Rachepläne erzog, nieder. Nun weiß niemand um das Geheimnis. Zu den selbstischen Motiven tritt auch der Gedanke an die Pflichten, die er mit seiner Rolle übernommen hat und die ihn zwingen, sie durchzuführen. Gibt er sie auf, so sind die Polen, die er nach Rußland geführt hat, verloren und in diesem selbst entbrennt, da es keinen Herrscher hat, der Krieg aufs neue. So hat die Kunst des Dichters den Helden in eine Lage gebracht, in der er durch seinen Charakter auf die Bahn des Verbrechens getrieben und einem tragischen Ende zugeführt wird. Der Sinn für Wahrheit und Recht aber empört sich in Demetrius gegen die Lüge, die er nun durchführen soll. „In einer Lüge bin ich gefangen. Ich und die Wahrheit sind geschieden auf ewig!“ Mit diesem Gefühle tritt er Marfa gegenüber. Die innere Unsicherheit, Groll und Trotz gegen sein Geschick lassen ihn gegen seine Leute argwöhnisch, hart und herrisch auftreten. Mit dem Glauben an sein Recht ist auch der Hauber, der von ihm ausging, gewichen. Er kann das Element, das ihn trägt, nicht mehr beherrschen. Die Polen drängen sich mit frechen Ansprüchen an ihn, die Russen betrachten ihn mit argwöhnischen Augen, bis er zuletzt, da Marfa im entscheidenden Augenblicke ihn verleugnet, einer Verschwörung zum Opfer fällt. Eine Reihe von Dichtern hat den „Demetrius“ auf Grundlage des Schillerischen Planes fortgesetzt; so Franz von Mallitz (Karlsruhe 1817), Gustav Kühne, Otto Gruppe, Hermann Grimm, Friedrich von Bodenstedt, Friedrich Hebbel, Heinrich Laube, Otto Sievers, A. Weimar, Augusta Gothe, Dresden 1897), am geschicktesten Martin Greif (1902); doch keinem gelang es, das große weltgeschichtliche Gemälde im Sinne Schillers zu gestalten.

„Er wurde der Welt in der vollendetsten Reise seiner geistigen Reise entrisen und hätte noch Unendliches leisten können. Sein Ziel war so gesteckt, daß er nie an einen Endpunkt gelangen konnte, und die immer fortschreitende Tätigkeit seines Geistes hätte keinen Stillstand be-

sorgen lassen.“ So schreibt Humboldt in der Charakteristik Schillers, und in der That, es ist ein erschütternder Gegensatz, die aufs höchste gesteigerte dichterische Schöpferkraft, die sich siegreich in immer neuen, lebensvollen Gestalten der Welt offenbarte, und die immer tiefer zerrüttete Kraft seines Körpers. Ergreifend hat das Goethe ausgesprochen, wenn er in seinem Nachruf von dem entschlafenen Freunde sagt:

„Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritten  
Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß,  
Nach Zeit und Land der Völker Sinn und Sitte,  
Das dunkle Buch mit heiterm Blicke las;  
Doch wie er atemlos in unsrer Mitte  
In Leiden bangte, kimmerlich genas,  
Das haben wir in traurig schönen Jahren,  
Denn er war unser! leidend miterfahren!“

Die Freundschaft zwischen Schiller und Goethe hatte, trotz zeitweilig schwieriger, durch Kosebue und die Romantiker verursachter Verhältnisse, unerschütterlich Probe gehalten bis zu jenem Abende, da sie sich, zum letzten Male, an Schillers Haustüre verabschiedeten. Am 9. Mai 1805, umgeben von der Liebe und Trauer der Seinen, starb im 46. Jahre seines arbeitsvollen und ruhmvollen Lebens Friedrich Schiller, unser großer Dichter. Es war in Weimar Sitte, die Begräbnisse in der Stille der Nacht ohne jedes Gepränge zu begehen; dabei ging das Recht, den Toten gegen Lohn zu Grabe zu tragen, unter den Handwerkszünften nach der Reihe herum. Schillers Begräbnis sollte in derselben Weise in der Nacht vom 11. zum 12. Mai stattfinden; das Schneidergewerk war gerade an der Reihe. Niemand war, der für ein feierliches Begräbnis gesorgt hätte; Lotte, von Schmerz überwältigt, überließ die Sorge dem Konsistorialrat Gunter; Goethe war krank und Wolzogen abwesend. Da gelang es einem jungen Verehrer Schillers, dem späteren Bürgermeister von Weimar, Schwabe, doch wenigstens das eine durchzusetzen, daß 20 junge Männer höheren Standes, Gelehrte, Künstler, Beamte, diese Ehrenpflicht auf sich nahmen. Aber die nächtliche Stunde konnte nicht geändert werden. So wurde denn der Sarg in lautloser Stille auf dem Friedhofe der Jakobskirche in das „Kassengewölbe“ gesenkt, eine der Landschaftskasse gehörige Massengruft, in der man die Personen von Stand beizusetzen pflegte, die keine Erbgräber besaßen. Über zwei Jahrzehnte haben die Gebeine Schillers dort geruht, bis sie am 16. September 1827 in der Weimarer Fürstengruft eine würdige Stätte fanden.

Außerer Prunk und lautes Wortgepränge sind dem Grabe Schillers fern geblieben; einfach und still, wie er einst in die Musenstadt eingezogen, „unangemeldet und ohne Aufsehen zu erregen“, nach Goethes Wort, ist der Dichter auch wieder von Weimar geschieden. „Kein Trauergefang“, berichtet Schwabe, „kein dem Andenken des Begrabenen geweihtes Wort unterbrach das Schweigen der Mitternacht.“ Freundschaft und Liebe gaben ihm das letzte Geleit; sie sind ihm treu geblieben auch über das Grab hinaus. Die Verehrung einer zahllosen Gemeinde, die Herzenstrauer eines ganzen Volkes hat dem Frühverbliebenen die erhabenste Totenfeier bereitet. Aus allen Nachrufen klang es wieder, viele Zeitungen und Zeitschriften sprachen es aus, daß Schiller, „der Sohn der Zeit und ihr Schöpfer“, dem gesamten deutschen Volke, dem ganzen Zeitalter verloren gegangen sei, aber auch, daß er allen gehöre und für alle fortlebe. Wie aber und warum sich jeder Wunsch an den Lebenswürdigen, den der Tod erbeutet, geklammert hält, erfuhr die Welt zuerst aus Goethes Mund, als er in seinem Epilog zu Schillers Glocke das Wesen und Wirken Schillers, des Dichters, Denkers und Menschen in großen, klaren, tief empfundenen Zügen darstellte. Und wie die Teilnehmer an der Schiller=Gedenkfeier in Lauchstädt am 10. August 1805, bei der jener Hymnus zum erstenmale gesprochen wurde, mag er auch uns stets daran mahnen, warum für die Verehrung und Geltung Schillers niemals ein letzter Tag kommen kann. Mit Schillers Tod war das zu Ende, was wir die klassische Zeit unserer Literatur nennen. Denn auch für Goethe war, was er fürderhin auch noch leben und schaffen mochte, des Lebens bester Teil dahin: „Ich glaubte,“ schrieb er, von einer schweren

Krankheit genehend, an Zelter, „mich selbst zu verlieren, und verliere einen Freund und mit ihm die Hälfte meines Daseins.“

#### 4. Goethes und Schillers dichtende Zeitgenossen.

Mit den Meisterwerken Goethes und Schillers ist die Höhe unserer Literatur erreicht; eine Entwicklung ist damit zu Ende, die in einer fortlaufenden Linie die verschiedenen Seiten des poetischen Lebens allmählich vereinigt und zu einer mächtigen Höhe emporgeführt hat. Neue Strömungen aber, vor allem die romantische, die sich noch zur Zeit Schillers bildeten, deuten an, daß die Möglichkeit eines Fortganges der literarischen Entwicklung mit dem Klassizismus nicht abgeschlossen sei. Dessen Einfluß auf die Zeitgenossen war in den ersten Jahrzehnten sehr gering; denn die älteren hatten ihren Stil oder ihre Manier bereits ausgebildet, als Goethe und Schiller mit ihren Meisterwerken hervortraten, und wollten oder konnten sich nicht in die neue Richtung finden. Die jüngeren, die teils in Goethes, teils in Schillers Art des „Göth“ und des „Werther“ oder der „Räuber“ befangen waren und diese noch lange fortsetzten, wurden bald durch ein aufstrebendes Geschlecht zurückgedrängt, das die Manier vergrößerte, wie in den Ritter-schauspielen und Romanen, oder die alte empfindsame Manier in die Lyrik oder den Familienroman übertrug.

Am wenigsten ist die Nachwirkung der beiden Großen in der Lyrik zu spüren, obwohl diese Gattung selbst unendlich answillt und Weltliches und Geistliches in reichem Maße hervor-gebracht wird. Selten ist ein bestimmter Stil festgehalten, die Muster der beiden Dioskuren kommen nur wenig zur Wirkung. Sowohl die Anakreontiker aus Gleims und die Empfindler aus Klamer Schmidts Schule als auch die Oden in der Art von Uz und Klopstock dauerten neben den durch den Klassizismus des Göttinger Hains angeregten und durch Schillers rhetorische Fülle begeisterten Dichtern fort, von denen einige eine besondere Manier des Klassizismus ausbildeten, indem sie, von Höltz ausgehend, seine sanften elegischen Empfindungen, die allgemein waren und deshalb gewöhnlich deuteten, durch äußerliche Verschmelzung mit den Anschauungen des hellenischen und römischen Altertums aus der Prosa zur Poesie zu erheben suchten. Das Wesentliche war ihnen der Schmuck der Form, nicht die schöne Form. Häufige Erwähnung der silbernen Luna, der Psyche, des Lethe, Verwandlung des Üblichen in das Fremdartige: des Rhone in den Rhodanus, Genfs in Geneva, Entleidung des Wirklichen vom Charakteristischen und Wahren, Auflösung des Festen in eine rosenduftige, purpurwolkige Verschwommenheit, waren die Mittel, durch die Matthiſson und die ihm folgenden Dichter ihre oft geringe lyrische Empfindung den Zeitgenossen bedeutend zu machen verstanden. So ward Friedrich von Mat-thiſson (geb. 1761 in Hohendobeleben bei Magdeburg, gest. 1831 als badiſcher Legationsrat in Wörlitz bei Dessau) zum Liebling der eleganten Welt, namentlich der Damen. Doch schon von den Romantikern befehdet, fielen seine einst viel bewunderten Gedichte samt den „Erinnerungen“ (erweiterten Briefen) allmählich der Vergessenheit anheim. Nicht ganz verdientermaßen; denn wenn man auch in Schillers übertriebenes Lob nicht einstimmt, so läßt sich doch nicht leugnen, daß Matthiſson in den Darstellungen landschaftlicher Schönheit und Erhabenheit, wie wir sie in seinen kleinen Gedichten aus den Jahren zwischen 1786 und 1794 am stimmungsvollsten ausgedrückt finden, ganz Treffliches gegeben hat (Abb. S. 974).

In elegischen Molltönen sang auch Matthiſsons Freund, der Graubündner Johann Gaudenz von Salis-Seewis (geb. 1762, gest. 1834 in Dorfe Malans bei Chur), aber die Sprache ist kräftiger und männlicher, sein Wünschen und Klagen bestimmter und klarer, seine Landschaftsbilder verraten genaue Beobachtungen und die Wehmut, die seine Gedichte durchzieht, geht aus der Sehnsucht nach dem Graubündnerlande hervor, das er als Schweizergardist in Versailles nicht vergessen konnte. Das vielgesungene Frühlingslied „Unsre Wiesen grünen wieder“ erhebt sich zu lyrischem Schwunge und noch immer gefallen sein „Lied eines Landmanns in